



Тайна Чарльза Диккенса



Тайна Чарльза Диккенса



**Тайна Чарльза
Дикенса**

***ВСЕСОЮЗНАЯ ГОСУДАРСТВЕННАЯ
ОРДЕНА ТРУДОВОГО КРАСНОГО ЗНАМЕНИ
БИБЛИОТЕКА ИНОСТРАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ***



Друзья знали, что в своем кабинете Диккенс никогда не бывает один, но всегда со своими героями

Библиографические разыскания

Тайна Чарльза Диккенса



Москва

Издательство «Книжная палата» 1990

ББК 83.34Вл-8
Т14.

Составители:

Е. Ю. Гениева, кандидат филологических наук

Б. М. Парчевская (раздел «Диккенс в русской печати»)

Ответственный редактор и автор вступительной статьи *Е. Ю. Гениева*

Художник *А. А. Брантман*

Литературно-художественное издание

**Библиографические разыскания
ТАЙНА ЧАРЛЬЗА ДИККЕНСА**

Зав. редакцией *Н. А. Захарова*

Редактор *Н. С. Митрофанова*

Художественный редактор *О. В. Романова*

Технический редактор *В. М. Скребнева*

Корректор *Т. П. Любимова*

ИБ № 92

Сдано в набор 16.02.90. Подписано в печать 5.10.90.

Формат 60×84/16. Бум. офсетн. № 1 80 г. Гарнитура Т. Таймс.

Печать офсетная. Усл. печ. л. 31,16. Усл. кр.-отг. 63,25.

Уч.-изд. л. 30,23. Тираж 40 000 экз. Изд. № 217.

Заказ 148. Цена 6 р.

Издательство «Книжная палата».

103009 Москва, ул. Неждановой, 8/10.

Набор выполнен экспериментальной типографией

ВНИИ полиграфии Госкомпечати СССР.

103051 Москва, Цветной бульвар, 30.

Отпечатано в Московской типографии В/О «Внешторгиздат»
Госкомпечати СССР. 127576 Москва, Илимская ул., 7.

4406010000-084
Т _____ 38-90
008(01)-90

ISBN 5-7000-0188-8

© Составление, вступительная статья, Е. Ю. Гениева, 1990

© Составление, Б. М. Парчевская, 1990

© Оформление, А. А. Брантман, 1990

ПОЧЕМУ ПРОДОЛЖЕНИЕ?

Я утверждаю и повторяю, что всякий европейский поэт, мыслитель, филантроп, кроме земли своей, из всего мира, наиболее и наироднее бывает понят и принят всегда в России. Шекспир, Байрон, Вальтер Скотт, Диккенс — роднее и понятнее русским.

Ф. М. Достоевский

У каждого иностранного писателя своя судьба в чужой стране: одни приживаются удивительно легко и даже получают как бы второе рождение в иной национальной культуре. Другие — пусть и самобытные мастера — хотя и вызывают внезапный интерес, так и остаются чужаками, в полном смысле слова иностранцами.

Чарльзу Диккенсу в России выпала завидная судьба. Здесь переводы «Посмертных записок Пиквикского клуба», «Домби и сына» и всех остальных произведений великого англичанина не намного отставали от выхода его книг на родине. Уже в 1893 году, через двадцать с небольшим лет после смерти писателя, в России было предпринято первое издание собрания сочинений Диккенса. В советское время тиражи его книг достигли огромных размеров. Выпускаются однотомники, многотомники, собрания сочинений, произведения Диккенса включаются во «Всемирную литературу» и во «Всемирную детскую литературу», но все это не может удовлетворить потребности читателей.

В «Дневнике писателя» за 1877 год Достоевский писал: «Как бы желалось, чтобы с этими великими произведениями всемирной литературы основательно знакомилось наше юношество».

Однако, к сожалению, нередко бывает так, что молодое поколение обнаруживает полное равнодушие к Диккенсу. Иногда это следствие душевной лени, иногда — результат неправильного воспи-

тания и обучения. Слишком часто мы выходим из школы духовно обкраденными, там мы теряем писателей, которые так и не успевают стать нашими друзьями. За словами «изобразил», «показал», «обличил», за анализом образов положительных героев и противоречий писателя подчас теряется сам писатель. А ответом на вопрос: «Любите ли Вы Диккенса?» становится недоуменно-скептическое подергивание плечами — мол, что там любить — сентиментальность какая-то.

Конечно, популярность Диккенса в нашей стране имела свою историю, свои взлеты и падения. В дореволюционной России читали одного Диккенса, в годы революции — другого, в 30—50-е — наверное, третьего. Да и сейчас, на исходе XX века, мы по-новому перечитываем автора «Оливера Твиста» и «Крошки Доррит». Но все это — Диккенс, просто меняющееся время, история поворачивают этого писателя к нам разными гранями его поистине необычайно щедрого дарования.

В советское время о Диккенсе писали немало: Е. Ланн, И. Катарский, В. В. Ивашева, Т. Сильман, А. А. Елистратова, Ю. Кагарлицкий, М. Урнов, Н. Михальская, М. Тугушева. В их работах Диккенс справедливо предстает суровым и нелюбимым критиком, борцом за реформы, прежде всего автором крупнейших социальных полотен: «Холодного дома», «Крошки Доррит», «Тяжелых времен».

Но ведь Диккенс — это не только крупнейший реалист XIX века, это и величайший романтик, неисправимый утопист. Очень часто именно эта вторая грань творческого облика Диккенса оставалась в работах наших исследователей без внимания. Романтизм Диккенса, его рассказы о чудаках, о святых идиотах, о феях домашнего очага — не мещанская ограниченность, это — высокое утверждение идеала.

Пожалуй, именно в середине 60-х годов в нашем литературоведении стали намечаться первые попытки пересмотра концепции творчества Диккенса. Критики, правда с трудом, изживали в себе вульгарно-социологический подход 30-х годов, который предлагал жесткий взгляд на Диккенса: взлет его таланта — это крупные социальные полотна («Домби и сын», «Крошка Доррит»), поздние романы, символические произведения типа «Повести о двух городах» — свидетельство кризиса. Из Диккенса упорно выковыльвался «представитель критического реализма». Хотя легко понять,

что сам термин вряд ли удовлетворителен, а уж по отношению к Диккенсу и вовсе неправилен.

60—80-е годы — особое время и на родине Диккенса, в Англии. Эти годы английские критики и литературоведы называют «диккенсовским возрождением». Приметой неугасающего внимания к наследию Диккенса стала предпринятая издательством «Кларендон пресс» подготовка собрания сочинений писателя. Это, однако, не просто перепечатка с прошлых изданий. Видные литературоведы постарались с максимальной точностью и бережностью восстановить тексты классика по его рукописям. Известно, что уже в первые издания Диккенса, отчасти по его же вине, закралось немало ошибок. Он был никудышным редактором — невнимательным, небрежным, вечно спешащим. Но вот к тексту, когда он его создавал, укрывшись за плотно обитой дверью своего кабинета, когда его домочадцы боялись звякнуть ложкой или передвинуть стул, относился весьма ревностно. Новое собрание сочинений Диккенса должно развеять миф о Диккенсе как о плохом стилисте, но, правда, лишний раз подтвердить положение о безответственном редакторе.

В 60-е годы Диккенс вдруг ожил и на театральной сцене — было сделано несколько очень удачных мюзиклов по его романам «Оливер», «Лавка древностей». А известный режиссер, художественный руководитель Шекспировского королевского театра Тревор Нан поставил «Жизнь и приключения Николаса Никльби». На это ни у кого еще не хватало смелости.

Все это вместе взятое и привело к мысли создать продолжение фундаментального библиографического указателя «Чарльз Диккенс» (1962). Библиографическая часть предлагаемой вниманию читателей книги охватывает издания произведений писателя и критическую литературу о нем за 1961—1989 годы. Временной отрезок в неполных тридцать лет, конечно, небольшой, особенно если его сравнить с тем, что учтен в первом диккенсовском указателе, тем не менее он значителен.

В нашей книге мы предлагаем читателю не только осмыслить указатель. Но, ознакомившись с суждениями о Диккенсе самых разных мастеров зарубежной литературы от Бернарда Шоу и до Франца Кафки, с пьесой о Диккенсе Марджори Бич, с версиями окончания его «Тайны Эдвина Друда», с неиздававшимся ранее «диккенсовским» циклом Сергея Михайловича Соловьева, взглянуть непредвзято, раскованно, свободно на Диккенса. Постичь его

гениальность, не видеть в нем «доброе дядюшку» английской литературы, но познакомиться с человеком, в душе которого кипели страсти, взглядеться в его портреты, увидеть, как быстро его лицо начало терять очарование молодости и как складки усталости, болезни, сомнений и отчаяния легли на его черты.

Иллюстраторы Диккенса — английские и русские — это отдельная страница в диккенсиане. Вовсе не претендуя на представительный охват материала, мы все же хотели познакомить читателя с именами и творениями его наиболее значительных иллюстраторов: Крукшенка, Физа, Брока, Милашевского, Фаворского, Кравченко и др.

ВЕЛИКАЯ ТАЙНА

В славе, выпавшей на долю Чарльза Диккенса, и в самом деле есть что-то таинственное, если не мистическое. Его влияние испытали самые разные писатели. Его учеником был Достоевский, который постоянно, даже в годы своей творческой зрелости, подчеркивал идейную, эмоциональную, художественную связь с этим писателем. Поразительные в своем психологизме и философско-этической глубине образы Ставрогина и Настасьи Филипповны «берут начало» в творениях Диккенса: они родились из раздумий писателя над характерами Стирфорта и Эдит Домби. Многим обязаны Диккенсу и другие русские классики — Лесков и Тургенев.

Его учениками были Джозеф Конрад и Генри Джеймс, Франц Кафка и Уильям Фолкнер, Томас Стирнз Элиот и Марсель Пруст. Список далеко не полный, и его без труда можно было бы увеличить многими именами. Диапазон учеников Диккенса, его читателей, среди которых — профессиональные критики, писатели, студенты, дети — заставляет всерьез задуматься над феноменом «читабельности», необычайной популярности этого писателя.

Конечно, слава Диккенса знала и падения. После смерти писателя, на протяжении более чем полувека, к его книгам относились скептически-пренебрежительно, а его самого зачислили в разряд лишь популярных, развлекательных авторов. Постоянно слышались упреки в адрес плохо выстроенного сюжета, сентиментальности, карикатурности рисунка. Именно таким критиком-ниспровергателем был Оскар Уайльд: только тот, с иронией писал он по поводу «Лавки древностей», у кого сердце из камня, прочтет сцену смерти Нэлл без смеха. Общим местом критических работ стало положение, что Диккенс уступает Теккерее и Троллопу, Бальзаку, Флоберу, Тургеневу. Однако даже в те годы, когда бытовали столь уничижительные отзывы о Диккенсе, Генри Джеймс, писатель, чье высокое мастерство никогда не подвергалось сомнению, высказался

о Диккенсе весьма хвалебно. Ему вторили голоса Гиссинга, Шоу. И как показало время, это, действительно, один из самых великих и популярных писателей в мировой литературе. «Диккенс был так популярен,— писал, пожалуй, самый проницательный критик Диккенса Честертон,— что мы, современные писатели, даже не

«Какая главная черта Диккенса? Скромность. Да, скромность, несмотря на то положение, какое он занимал. Более скромного человека я не встречал. Он совершенно не избалован, не был, что называется, заносчивым, не давал волю капризам, причудам». Перси Фицджеральд, журналист и писатель



(Harrison's Weekly & America!)



(Harrison's Weekly & America!)

можем представить, сколь велика была его слава. Теперь не существует такой славы».

После Шекспира это второй по силе воображения писатель в английской литературе. Именно воображение, буйное, безудержное, помогло ему увидеть и показать тесную связь между предметом и человеком. Эта удивительная сила населила его многоликий и красочный мир бесчисленным числом комических, драматических, трагических персонажей.

Диккенс — великий социальный романист, писатель-демократ, первый масштабный писатель-урбанист, но главное — это писатель «на все времена», обладавший, по выражению Достоевского, «инстинктом общечеловечности». Диккенс — писатель очень разный. Добрый, смешной, карикатурный — в начале творческого пути, трагический, полный скепсиса, иронии, психологических прозрений — в конце. Христианин, обладавший поразительным, почти возрожденческим жизнелюбием.

Мередит как-то заметил, что никакому писателю не следует браться за создание серьезного произведения, пока он не окажется во всеоружии опыта и зрелости, наступающей, по его мнению, около

сорока лет. Так же считала и Дж. Элиот: «...в возрасте двадцати лет только редкий гений способен создать нечто представляющее художественную ценность».

Диккенс — гениальное исключение из этого правила. Слава пришла к нему в 21 год и не покидала его до последнего часа.

В 1833 г. никому не известный репортер «с замутненными от радости и гордости глазами» прочел в декабрьском номере «Мансли мэгезин» свой первый рассказ «Обед в аллее тополей», который положил начало «Очеркам Боза». Книга вышла отдельным изданием в 1836 г., а в 1837-м критик Джордж Генри Льюис в обзоре новых книг уделил особое внимание Бозу: «Когда вышли „Очерки“, вопрос „Читали ли Вы Боза?“ был у всех на устах... Байрон любил говорить, что он проснулся однажды утром и узнал, что он знаменит. То же произошло и с Бозом: никогда еще известность не приходила к писателю так быстро и так заслуженно».

В основу «Очерков» легли впечатления детства, проведенного в провинциальном Чэтеме. Сам Диккенс относился к своим очеркам довольно пренебрежительно. И все же эта книга важна тем, что в ней наместились границы и диапазон его художественного мира: перенасыщенность бытом, нравами, людьми, деталями, подробностями, выписанными с документальной, репортерской точностью, умение сразу же, по-журналистски, приковать внимание читающего к описываемому, насмешить его веселой картинкой, смахивающей на анекдот, поразить великодушием юмора по отношению к любимым героям — простым, «не мудрствующим лукаво» людям.

Преступление — излюбленная тема газетчиков всех времен. «Любили» преступление и викторианские журналисты. Но в трактовке этой темы у Диккенса зазвучала несвойственная сенсационному повествованию интонация — нравственные раздумья о смысле и правомерности казни и наказания.

В очерках, опережая свое время, Диккенс выступил предшественником искусства кинематографа, он — мастер монтажа. Увиденный в мельчайших подробностях образ реальности перерастал у Диккенса в огромные импрессионистические картины, которые то показаны крупным планом и в фокусе, то уходят из фокуса и мелькают зыбкими и расплывчатыми видениями.

«Очерками Боза» Диккенс вошел в литературу, «Посмертными записками Пиквикского клуба» (1836—1837) он утвердил в ней свою гениальность.

«Записки Пиквикского клуба» — роман парадоксальный. Если подойти к книге со строгими эстетическими мерками, то это, безусловно, несовершенное произведение, но в то же время замечательное и совершенно необычное. История создания «Пиквика» объясняет природу более чем очевидных художественных

«Любой дурак способен более или менее справедливо судить о книге или спектакле,— говорил мистер Блэк с сильным шотландским акцентом.— А Боз предназначен для большего. Он способен сам задать работу критикам. Боз никогда не был большим книголюбом, зато он как никто знает жизнь. Держите Боза в резерве для особых случаев. Он поймет». Чарльз Макей, журналист



просчетов. В 1836 г. издатели Чэпмен и Холл обратились к Диккенсу с заманчивым для начинающего писателя предложением — написать юмористический очерк к серии спортивных рисунков известного художника-карикатуриста Роберта Сеймура. Даром комического Диккенс обладал, но вот знания в области спорта отсутствовали,

о чем он предупредил, правда, согласившись на предложение и издателей, и художника. Его увлекла сама идея. В сущности, Диккенс, начиная работу над книгой, не знал, что будет с его персонажами: пожилым джентльменом, бывшим банковским служащим, мистером Пиквиком, «ученым», который отправляется



Очевидцы рассказывают, что, когда в Нью-Йорк приходило судно, на котором везли в Америку новый выпуск какого-либо романа Диккенса, его встречали толпы людей, жаждущих продолжения приключений любимых героев

в «научное» путешествие по Англии в сопровождении своих друзей: Уинкля, кстати, единственного спортсмена в этой спортивной серии, Тапмена, Снодграсса и преданного слуги Сэма Уэллера. «Пиквик» выходил ежемесячными выпусками, что только усиливало композиционную зыбкость. Ежемесячные выпуски — издательская практика, которой Диккенс будет придерживаться всю жизнь. Публикация романа по частям позволяла учитывать требования рынка, читателей и «добавлять развлекательности», если публика была недовольна, если тираж вдруг начинал падать.

Странствия пиквикистов дали возможность Диккенсу убедительно воссоздать на страницах романа современную ему Англию, которую за пределами Лондона, к моменту написания «Пиквика», Диккенс еще очень плохо знал, а сведения в основном черпал из газет. Правда, когда Диккенс брался описывать сельскую жизнь, которую знал еще меньше, чем городскую, из-под его пера выхо-

дили малоправдоподобные пасторальные картинки. Однако, если взглянуть на них с точки зрения проводимой через весь роман философской концепции «добро против зла», то и они оказываются глубоко значимыми и, более того, отвечают на вопрос, что же делает этот роман великим произведением.

Почерк Диккенса, считали его современники, передавал нервный, суетливый и одновременно собранный характер Диккенса.

at a very
reduced price
~~price~~
in
comparison
than a day.
D. Dickens
D. Dickens

Пасторальные картины исполнены у Диккенса радости жизни, беззаботности и душевного покоя. Деревенская жизнь приобретает значение утопического идеала, становится символом простодушного счастья — основы основ философии Диккенса.

Здесь, на этом философском уровне меняется и все наше восприятие персонажей. Из комического персонажа, не лишённого как привлекательных, так и не слишком приятных черт недалекого, отошедшего от дел английского буржуа, мистер Пиквик превращается в странствующего рыцаря, по определению Достоевского, Дон-Кихота XIX века, а его преданный слуга Сэм Уэллер — в верного Санчо Панса. Честертон писал: «Честь этого открытия принадлежит Диккенсу, который, войдя в „Пиквикский клуб“, как в трактир, задержался в нем и превратил его в прекрасный храм».

Одновременно с выходом одиннадцатого выпуска «Записок

Пиквикского клуба» Диккенс начал публиковать свой второй роман «Оливер Твист» (1837—1839). А еще до того, как был закончен «Оливер Твист», начали появляться первые выпуски его третьего романа «Николас Никльби» (1838—1839).

«Оливер Твист» открыл в творчестве Диккенса серию романов,

*harkie chubbler's
harkie succaleolen
harkie chubbler
harkie succaleolen
harkie succaleolen*

Диккенс как-то сказал, что никогда не придумывает своим героям имен, что все имена в его произведениях — подлинно существующие. Когда он слышал какое-то необычное имя, то тут же записывал его

которые, используя известные слова Максима Горького, можно определить как «историю молодого человека». Ребенок, брошенный на произвол судьбы нерадивыми или попавшими в тяжелые обстоятельства родителями, преследуемый родственниками, которые незаконно хотят воспользоваться его наследством, выбирается из «бездны нищеты и тьмы» к покою и свету — такова структура, намеченная и испробованная в «Оливере Твисте».

Важным композиционным элементом этой структуры является мотив «тайны», разгадка которой вносит в повествование сенсационный, детективно-драматический элемент, позволяющий Диккенсу держать внимание читателя в неослабевающем напряжении.

«Тайна», во всяком случае в том виде, как ее понимал Диккенс в пору создания своих ранних произведений, — еще одно свидетельство связи Диккенса с романтической традицией. Но, с другой стороны, «тайна» отражала в сознании Диккенса-реалиста действительно существующее положение вещей в английском обществе. Об этой стороне «тайны» интересно писал В. Г. Белинский: «Заявка, старая и избитая в английских романах; но в Англии, земле аристократизма и майоратства, такая завязка имеет свое значение, ибо вытекает из самого устройства английского общества, следовательно, имеет своей почвой действительность. Притом же Диккенс умеет пользоваться этой истасканною завязкой, как человек с огромным поэтическим талантом».

Такая структура не просто формальный, стержнеобразующий, но и глубоко содержательный момент, более того, — по своей значимости приближающийся к мифу. В «Оливере Твисте» обрести благополучие герою помогает добрый буржуа, мистер Бранлоу, который, как выясняется по мере распутывания тайны, случайно оказывается родственником Оливера. Вопреки всем доводам логики и художественного правдоподобия, Оливер, несмотря на пагубное влияние воровской шайки Фейджина, остается столь же чистым и возвышенным, как сама идея добра.

Диккенс, философски находясь на стороне добра, как художник не может не любоваться своими «темными» героями. В изображении стихии «тьмы» у раннего Диккенса появляются пока случайные, но уже мастерски сделанные психологические зарисовки. Одна из них — встреча падшей женщины Нэнси с «ангелом» Роз Мейли. В ней нет механического противопоставления света тьме, и ее философской доминантой становится идея человечности и терпимости в людских отношениях. Наверное, думая именно о таком Диккенсе, Достоевский назвал его «христианским писателем».

Зло в «Оливере Твисте» существует как бы в двух измерениях: общественной и онтологической. Общественный ракурс — это повествование об Оливере как о незаконнорожденном сироте, который воспитывается на ферме, живет в рабочем доме, становится учеником гробовщика и, наконец, попадает в воровскую шайку.

Если в первой «части» содержится социальная сатира на викторианское общество, которое в 1834 г. ввело в действие «Закон о бедных», то во второй — зло понято как универсальная метафизическая категория. Зло — это Монкс с его сатанинским намерением погубить душу Оливера.

В сознании Диккенса общественное и онтологическое зло пока еще существуют раздельно. А потому конечный романтический итог романа — почти ритуальное, таинственное по своему характеру уничтожение носителей зла (например, символическая погоня за Сайком и Фейджином).

В «Николасе Никльби», следующей истории молодого человека, зло прежде всего воплощено в исключительном физическом и нравственном уродстве Ральфа Никльби и его приспешника Сквирза. Они одержимы злобой и ненавистью, и эти разрушительные страсти лишь частично поддаются объяснению такими рациональными

ми мотивами, как, например, эгоизм или жажда накопительства. Добро же олицетворяют те, кто вне зависимости от своего происхождения и положения на социальной лестнице воплощают моральную форму: Николас Никльби, его сестра, братья Чирибль, буржуа со значимой для Диккенса, излучающей тепло и радость фамилией, преданный им клерк Тим Линкинуотер, несчастный, но отзывчивый и справедливый Ногз, бедная художница мисс Ла Криви и убогий Смайк.

«Николас Никльби» подробно знакомит нас с реформаторством Диккенса, той стороной его деятельности, которую сам он считал своим высочайшим писательским долгом. В предисловии к роману Диккенс писал о «чудовищной запущенности просвещения в Англии» и «безразличии к нему как к средству воспитания плохих и хороших граждан» со стороны государства. Изображение школы Дотбойс-Холл и порядков, установленных там семейством Сквирзов,— превосходный образец публицистики Диккенса. Здесь Диккенс смело прибегает к пафосу, патетике, дидактике, надеясь таким образом воздействовать на читателя, пробудить его гражданскую совесть.

«Николас Никльби» выпукло представляет и важную для творчества Диккенса художественную проблему второстепенных характеров. Если задаться вопросом, какие персонажи запоминаются в «Николасе Никльби», то это будут отнюдь не главные герои — бесцветные Николас Никльби или Кэт, но второстепенные — великолепная в своем комизме миссис Никльби с ее нескончаемыми бессвязными речами, директор захолустного театра мистер Крамльс, снобы средней руки чета Уититерли. В этих характерах Диккенс выделяет одну ведущую черту и обыгрывает ее в комедийно-сатирическом ключе.

Не успел Диккенс закончить «Николаса Никльби», как принялся за новое произведение: публика жаждала нового диккенсовского романа, и им стала «Лавка древностей».

Успех книги, рассказывающей о судьбе маленькой Нэлл, «крохотной хрупкой девочки бесконечно милого нрава», ее бегстве от злодея, карлика Квилпа, преследующего ее и ее деда, выжившего из ума картежника, и, наконец, о ее смерти, и в Англии, и в Соединенных Штатах был фантастичен. Смерть ребенка, явление чрезвычайно распространенное в XIX веке,— была близкой темой, способной вызвать глубокое и искреннее сострадание, на которое и рассчитывал

Диккенс, когда, вопреки многочисленным просьбам «не убивать Нэлл», закончил роман смертью девочки.

Сегодня же, право, трудно не заметить слабостей книги: в ней слишком много «готики» (линия карлика Квилпа, стряпчего Брасса и его сестры); странностей (женщина, записывающаяся в гвардейцы

«Что касается методов его работы, то они не менялись ни при каких условиях. Он был аккуратен и дисциплинирован, как редкий клерк. Никакая скучная, монотонная работа не выполнялась с такой пунктуальностью, с какой он записывал плоды своей фантазии, своего воображения». Чарльз Диккенс-младший, старший сын писателя

Лондон времен Диккенса. Тюрьма Маршалси. «В своих книгах я стараюсь как можно лучше и правдивее описать то, чему сам был свидетелем». Диккенс

(Personal history and adventures of David Copperfield) - No. 11

Chapter I.

I am born.

Little dead - "I was born into the world"
 Young mother - "I was born into the world"
 - "I was born into the world"
 - "I was born into the world"

David Copperfield

Chapter II.

I observe.

The things that come out of the mouth of his wife and
 looking back - "I was born into the world"
 "I was born into the world"
 "I was born into the world"

Chapter III.

I have a change.

The best of friends.
 - "I was born into the world"
 comes from "father"
 "I was born into the world"

и разгуливающая по корабельным верфям в мужском наряде, мальчик, стоящий на голове).

«Лавку древностей» невозможно воспринимать лишь на реалистическом уровне. Это сказка, а сказка, с ее сознательной, узаконенной жанром символикой и условностью, переводит повествование в аллегорический план. Если кратко сформулировать, о чем же эта книга, то она о поединке добра (Нэлл) и зла (Квилп) и о смерти, вернее, о том благотворном, очищающем и возвышающем воздействии смерти чистого существа, ребенка, символа добра, на

окружающих. Тема по сути своей христианская, весьма созвучная Достоевскому. Недаром, работая над «Униженными и оскорбленными», Достоевский настаивает на существовании людей типа Нэлл, которые должны утверждать феноменальный, духовный аспект жизни.



Образ Нэлл и вся проблематика «Лавки древностей» позволяют осмыслить специфику христианства у Диккенса. Христианство Диккенс понимал широко, не столько в ортодоксальном религиозном аспекте, сколько как часть широкой гуманистическо-воспитательной программы исправления людей через воспитание добрых чувств. Смерть в «Лавке древностей» воспринимается не только как конец,

но и как начало жизни. Причем не потусторонней, но здешней — на земле, среди живых, которые стали лучше, прикоснувшись к страданию и пройдя испытание добром.

Если сказки у Диккенса получались, гораздо хуже дело обстояло с историческими произведениями. «Барнаби Радж» (1841) — первый роман, в котором Диккенс оторвался от современности: действие в нем отнесено к 1776—1780 годам, периоду, когда Англия была взбудоражена так называемым антипапистским бунтом.

Начиная работу над романом, вдохновленный шумным успехом «Пиквика», Диккенс увлекся дерзкой мечтой померяться силами с самим Вальтером Скоттом. Однако для воспроизведения исторического прошлого у Диккенса, не получившего систематического образования, попросту было недостаточно знаний, а штудировать исторические труды с тем, чтобы проникнуться атмосферой восьмидесятых годов XVIII века, он не хотел, поскольку настоящего вкуса к истории у него не было. Уже в написанных на современные темы романах он обнаружил полное безразличие к вопросам хронологии и историческим фактам. К тому же он не собирался сковывать свою фантазию требованиями исторической точности и документального правдоподобия. Введенные в повествование временные указания «в те дни», «в то время» не спасают положения. Из исторических описаний Диккенсу наиболее удалась сцена штурма мятежниками Ньюгейтской тюрьмы, хотя и она не выдерживает сравнения с аналогичной сценой в «Эдинбургской темнице» В. Скотта. Однако именно этот эпизод выделяется в романе, поскольку в нем нашли отражение современные Диккенсу народные волнения — движение чартистов, захлестнувшее Англию с 1836 г. Диккенс с большой настороженностью и опаской относился к этим выступлениям, к неразумной, кровожадной толпе, «черни».

Но и в этом романе, проникнутом отчетливо негативным отношением к бунту, Диккенс рисует положительных героев, которым присуще обычное диккенсовское очарование. Это — полубезумный юноша Барнаби и его мать, старый слесарь Габриэль Уорден и его дочь Долли. Они не участвуют в мятеже. Особенно интересен образ Габриэля Уордена. Этот герой символизирует радостный, свободный, прекрасный и веселый труд, приносящий не только хлеб, но и глубокое внутреннее удовлетворение.

Барнаби Радж — программный образ Диккенса, еще раз иллюстрирующий мысль об избранности человека не от мира сего,

святости «идиота». На фоне людей, движимых эгоистическими, корыстолюбивыми стремлениями, на фоне тщеславия авантюристов, лукавства и жестокости, грабителей и воров Барнаби Радж выделяется своей полнейшей незаинтересованностью в благах мира. Безумие Барнаби, как до этого комическое чудачество Пиквика и детская наивность Нэлл,— освобождение героя от пут окружающего мира.

О том, что Диккенс вносил некоторые коррективы в свой утопический идеал, свидетельствует и элемент самопародии, присутствующий в романе. Гостиница «Майское дерево» оказывается весьма двусмысленным воплощением диккенсовской идеи веселого и потому мудрого домашнего очага. С одной стороны, за ее стенами тепло и уют ограждают от непогоды, но в то же время ее владелец Джо Уиллет — самодур, человек недалекий, любящий изрекать в кругу близких самым безапелляционным тоном всевозможные глупости и пошлости.

«Барнаби Радж» позволяет определить сложное и крайне неоднозначное отношение Диккенса к романтикам. В образе молодого подмастерья Габриэля Уордена, Тима Тэпперита, члена тайного союза, Диккенс, «позабыв», что его герой живет в XVIII веке, высмеял байронические настроения, представлявшиеся ему антиобщественными и аморальными: «...мне бы родиться пиратом, корсаром, рыцарем больших дорог или патриотом. То-то было бы славно!» Но, наряду с враждебностью к Байрону, в романе ощущимо, особенно в образе Барнаби Раджа, влияние другого романтика — Вордсворта. Несомненно родство Барнаби с «мальчиком-идиотом» и другими простоватыми, естественными героями «Лирических баллад», наделенными даром чистого и бескорыстного воображения.

В «Барнаби Радже» существенно усилился детективный элемент. Диккенс и раньше вводил «тайну» в сюжет романа и поражал читателя неожиданностью, вырастающей из нее. Тайной окутано рождение Оливера Твиста, тайна царит в «Николасе Никльби»: ведь трудно даже искушенному читателю предположить, что злодей Ральф Никльби бессердечно преследует собственного сына. Однако теперь тайна занимает еще более важное место в сюжете. Конечно, Диккенс хотел увлечь викторианского читателя, падкого до всего загадочного. Но и самому Диккенсу становилось все интереснее запутывать нити своего произведения, чтобы потом с блеском их распутать. Правда, не всегда Диккенсу с равным успехом удается

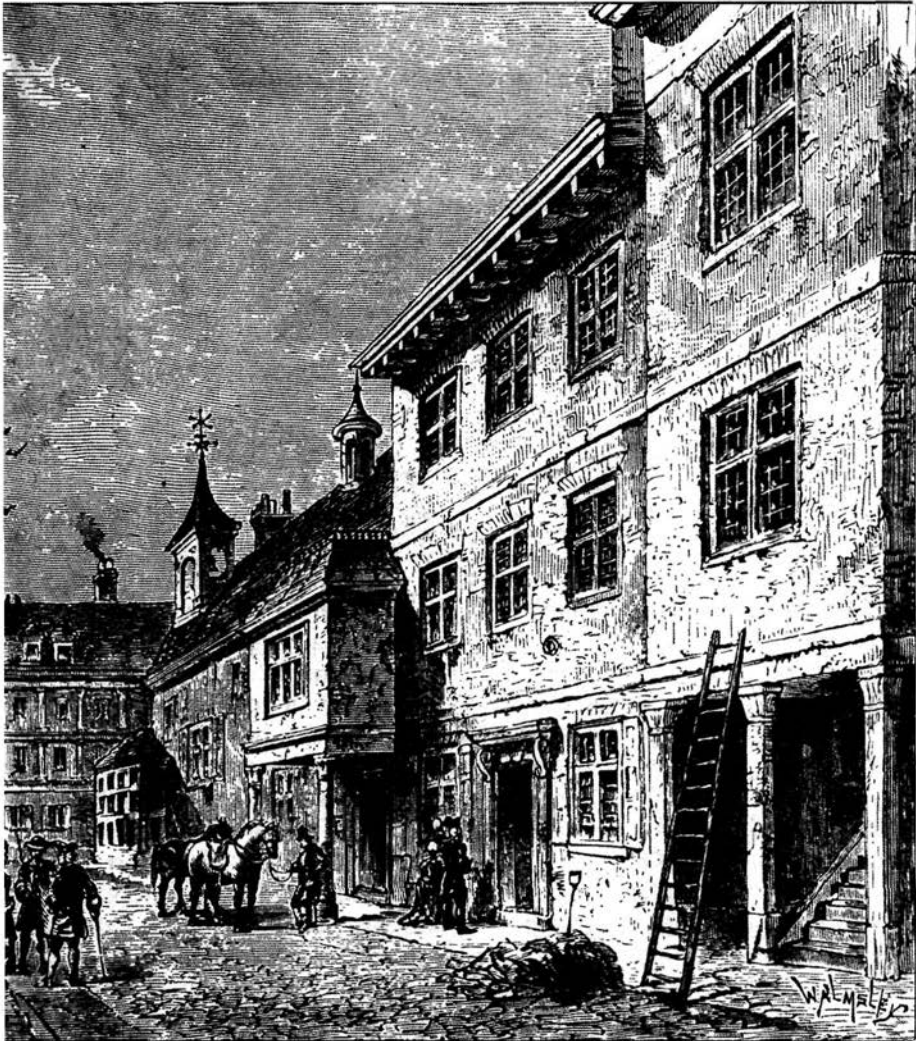
выбраться из выстроенного им же самим лабиринта. Иногда узел оказывался столь запутанным, что Диккенсу ничего не оставалось, как просто разрубить его. Но, с другой стороны, тайна и ее влияние на судьбы людей готовила почву для глубокого взгляда зрелого и позднего Диккенса на природу «таинственных» отношений

Фэрнвалз-Инн. Здесь Диккенс жил, когда писал «Пиквика» и «Мартина Чеззлвита». «Тихое, покойное место, где слышны все шаги». Диккенс



индивида и всего социального организма. Чтобы развивать свою социальную аллегорю общества дальше, Диккенсу надо было найти более убедительный символ средоточия власти. Его он обрел в «Мартине Чеззлвите» (1843—1844).

Сдвиги, наметившиеся в его творчестве в начале 40-х годов,



связаны с поездкой в 1842 г. в Америку, которая существенно расширила общественный и географический кругозор Диккенса и дала возможность взглянуть на собственную страну с некоторой дистанции.

Диккенс ехал в Америку с самыми радужными чувствами. Она представлялась ему воплощением его утопической мечты о гуманном общественном строе, при котором социальные проблемы решаются мирным, а не насильственным путем, где реализована идея всеобщего братства при нерушимости священного права собственности.

Первым городом на пути Диккенса был Бостон. Он произвел на писателя благоприятное впечатление: здесь, как ему показалось, процветали свобода и общественное благоденствие. Однако его настроение стало ухудшаться по мере удаления от Бостона. К концу же его пребывания Америка полностью разочаровала Диккенса. Он увидел, что и она имеет свои «злые», не поддающиеся разрешению вопросы, в числе которых едва ли не первое место Диккенс отвел рабовладению. «Это не та республика, которую я хотел посетить, не та республика, которую я видел в мечтах. По мне, либеральная монархия — даже с ее тошнотворными придворными бюллетенями — в тысячу раз лучше здешнего правления».

В «американских» главах «Мартина Чеззлвита» язвы и пороки Америки гротескно преувеличены Диккенсом. Выведенные здесь американцы, прежде всего мистер Чолоп и Илайджа Погрэм, предстают как люди дурно воспитанные, фамильярные, одержимые жадой наживы. Понимание этой страсти не как естественного проявления человеческой природы, но как типичной, присущей всему капиталистическому обществу черты определило и качественно новый, глубокий в своем социальном звучании образ «Англо-Бенгальской компании беспроцентных ссуд и страхования жизни». У Диккенса это первое художественное изображение мощного и одновременно дутого общественного института, за которым последуют Торговый дом «Домби и Сын» («Домби и сын»), Канцлерский суд («Холодный дом»), Министерство Околичностей («Крошка Доррит»). Предприятие, социальный институт, с которым так или иначе связана судьба героев, — следующий «реалистический» этап в изображении «тайны». Существенно, что к аналогичному способу изображения общества — через тайну, которая окружает какое-нибудь дутое, полулегальное предприятие, — обратился Баль-

зак (аферы Вотрена), а позже Достоевский (например, поездка Карамазовых в монастырь).

Изменения затронули и композиционную структуру романа, и традиционные образы «добра и зла». Книга, как это было традиционно в эпоху викторианского романа, носит имя главного



Трудно сказать, много ли читают современные англичане Диккенса. Но места, связанные с его биографией, с его героями, свято чтутся в его стране

героя, хотя сам Мартин Чеззлвит — во всем идейно-содержательном контексте книги — фигура второстепенная, более второстепенная, чем Оливер Твист или Николас Никльби. Центральной проблемой, которой впервые, последовательно проводя ее через весь роман, Диккенс задумал подчинить все повествование, стала проблема эгоизма и корыстолюбия, на которые он взглянул через призму запутанных семейных отношений.

В «Мартине Чеззлвите» нет фигур типа Бранлоу — Чириблей. Их место занял старший Мартин Чеззлвит, подвергший родственников довольно двусмысленному испытанию с тем, чтобы в конце романа наградить достойных. Теперь добро (финансовое благополучие, тепло семейного очага) не механически даруется за изначально присущую герою добродетель, но заслуживается. Возникает важная для зрелого Диккенса тема путешествия, которое проделывает герой

(в данном случае Мартин Чеззлвит), в результате которого он меняет представление о себе, расстается с прекраснодушными, не соответствующими действительности иллюзиями, прежде всего самообманом, и обретает иное, духовно просветленное отношение к окружающему миру. Таким важным в этическом отношении испытанием было мучительное путешествие Мартина по Миссисипи. Цель странствий символически обозначена — место под названием Эдем, попав в которое Мартин не знает, как бы оттуда поскорее выбраться. Постепенно вырисовывается разница между Мартином и его предшественниками: Оливером, Николасом Никльби. Мартин ожидает от жизни слишком много. И его «большие надежды» впервые критикуются Диккенсом как ложные. Место романтически притягательных героев типа Фейджина и Квилпа теперь занял Джонас Чеззлвит. Он одержим корыстолюбием, как манией, и постепенно из пошлой твари превращается в убийцу, раздираемого мучительными видениями и невыносимыми подозрениями. По своему психологизму этот образ предвосхищает убийцу Достоевского. Но эволюция не только в том, что зло из метафизической категории перешло в социально типичное явление. В «Оливере Твисте», в «Николасе Никльби» и в «Лавке древностей» зло сосредоточено в одном человеке и оттенки зла не дифференцированы. Однако теперь Диккенс представляет различные грани зла. Зло — это не только доведенная до предела алчность Джонаса, зло — это и лицемерие Пекснифа. Зло — это и нечистоплотность и алчность другого знаменитого комического образа Диккенса, миссис Гэмп. Зло рассеяно в мире: оно не «готический» кошмар, но каждодневная реальность. В мире его переизбыток, и оно больше не оттесняется волшебным кругом «добрых» персонажей. Добро и зло сосуществуют вместе, и единственный способ для Диккенса в «Мартине Чеззлвите» победить зло — противостоять ему, уничтожая при этом (мысль совершенно новая для Диккенса) его ростки и в самом себе.

Идея действительного добра вызвала к жизни и новый идеал, который воплотился в маленькой героине домашнего очага Руфи Пинч. Идеал безответной, послушной и смысленной помощницы, бескорыстно оказывающей людям духовную и физическую помощь среди житейских бурь, Диккенс особенно подробно разовьет в «Рождественских повестях», превратив его в миф домашнего очага.

«Рождественские повести» — фактически второе после «Пиквика» программное произведение писателя, если воспринимать повести,

регулярно выходившие с 1843 по 1849 г. (пропущен лишь 1847 г.— период интенсивной работы над «Домби и сыном») как единое целое.

Философия Диккенса в рождественских повестях — это несколько модифицированная, но в сути своей все та же внесоциальная, утопическая философия добра и света. Наличие откровенных в своей этической посылке произведений в то время, когда от романа к роману совершенствовалось искусство Диккенса, когда ему открывалась все более широкая и цельная картина жизни, в которой оставалось все меньше места светлым надеждам и радужным попыткам искоренить зло, не может не озадачить. Но эти, с реалистической точки зрения парадоксальные, противоречащие поступательной логике развития его творчества повести, на самом деле, выявляют суть характера этого писателя.

Социальный пессимизм, ростки которого уже определили сатиру «Мартина Чеззлвита», со временем, не ограничиваясь только его книгами, распространился и на восприятие окружающей жизни, в первую очередь на саму Англию. Это, с одной стороны, придало новые силы его перу, а с другой — как бы начало уничтожать самый источник его творчества. Любовь-ненависть к своей стране, понимание необходимости социальных перемен и в то же время страх перед ними породили метания Диккенса. То он спешно отъезжал за границу, то столь же спешно возвращался; то отходил от общественной деятельности, то вновь со всей страстью своей деятельной и энергичной природы погружался в нее.

Кроме того, он, столь стремительно вошедший в литературу, постоянно испытывал неуверенность в том, как читатель примет его новую книгу. Публика всегда ждала от него «диккенсовского»: тайны, приключений, все новых вариаций на тему «Пиквика», «Оливера», «Лавки древностей» — а он, как художник, с каждой новой вещью обретал все более емкую форму для выражения своего мировоззрения.

Диккенсу необходимы были передышки, отдушины. Первой передышкой стали «Рождественские повести», а в конце жизни — публичные чтения собственных произведений — еще одна таинственная, «ненаписанная», но выговоренная книга Диккенса, адресованная многотысячному читателю.

Первая повесть «Рождественская песнь в прозе» вышла в 1843 г. Даже такой строгий и пристрастный критик-оппонент

Диккенса, как Теккерей, писал в 1844 г. во «Фрэзерс мэгезин»: «Я не уверен, что это — последовательная аллегория, и, совместно с классиками, готов протестовать против белых стихов в прозе; однако здесь умолкают все возражения. И кто способен вообще слушать возражения при обсуждении подобной книги? Она



представляется мне национальной милостью и личным подарком каждому человеку, читающему ее».

Оформившись в самостоятельный и законченный жанр, «Рождественские повести» стали следующей ступенью в создании «рождественской» философии Диккенса. Диккенс больше не верит, что в рамках реальной действительности злые герои способны на исправление. Исправляется только Скрудж («Рождественская песнь в прозе»), но и то только потому, что это происходит с ним в волшебную ночь под Рождество. Повествование облечено в форму сказки, иными словами, сам жанр указывает, что все описанное — фантазия, хотя и прекрасная и возвышенная.

Теперь для Диккенса идеальный союз богатых и бедных возможен не вообще и не в широком реальном мире, где правят отнюдь не идиллические законы, но в «малом мире» семейной жизни, где «едят и пьют, женятся и выходят замуж». Только здесь находит себе применение не конкретно социальная, но общечеловеческая философия добра героев Диккенса. Пламя домашнего очага, которое

он описывает с такой любовью и теплотой, светит для всех страждущих. И глубоко несчастны те, кто не умеет ценить тепло семейного уюта. Это отчетливо романтическое противопоставление малого мира домашнего уюта и тепла большому миру чистогана и фальши нельзя воспринимать как проявление мещанской



Диккенс с друзьями: Стенфилд, Маклиз, Диккенс, Форстер. Рисунок Маклиза

После публичных выступлений Диккенс чувствовал себя абсолютно опустошенным. Таким его изобразил Спай за несколько месяцев до смерти

ограниченности. Хотя известно, с каким раздражением отзывался В. Г. Белинский об одной из рождественских повестей, «Битве жизни»: «Прочти, пожалуйста, повесть Диккенса „Битва жизни“, — писал он В. П. Боткину 8 марта 1847 г., — из нее ты ясно увидишь всю ограниченность, все узколюбие этого дубового англичанина, когда он является не талантом, а просто человеком».

«Битва жизни» — повесть, действительно, с довольно искусственным и психологически неправдоподобным сюжетом о самопо-

жертвовании Мэрион Джедлер. Девушка разорвала свою помолвку и скрылась на шесть лет из отчего дома, чтобы составить счастье старшей сестры, которая полюбила ее жениха. Но в «Битве жизни» наиболее выпукло и отчетливо проявилось мироощущение, присущее подавляющему большинству произведений Диккенса. Каким бы широким ни был размах его социальных эпопей, какими бы многоликими ни были социальные учреждения и типы, представленные в них, и каким бы проницательным ни был его диагноз тяжелых общественных недугов, поразивших Англию, Диккенса, а следовательно, и его любимых героев безудержно влечет из большого мира в малый, к святому пламени очага, где разыгрывается самая важная для писателя «бескровная битва, которая искупает несчастье и зло, царящие на полях кровавых битв». Могут рухнуть все планы и расчеты холодного гордеца мистера Домби, но заздравный тост, провозглашенный двумя чудаками, капитаном Катлем и дядей Гиллсом, в лавчонке «Деревянный мичман», обязательно сбудется. Это закон произведений Диккенса, окончательно сформулированный им в фантастических рождественских сказках и действующий даже в таких социальных романах, как «Домби и сын» (1846—1848).

Хотя «рождественский» миф, основа философии Диккенса, остался неизменным, сказка и действительность режут, чем раньше, отодвинулись друг от друга в «Домби и сыне». Судьбами героев Диккенса в гораздо меньшей степени, чем раньше, управляет случай, меняется и техника письма: ее отличает большая сдержанность.

Первая часть романа, повествующая о детстве и смерти маленького Поля, единственного наследника крупного коммерсанта мистера Домби, теснейшим образом переплетена со второй, где рассказывается о трагическом, купленном за деньги браке мистера Домби с Эдит и о крушении его надежд получить наследника. Обе части составляют роман, в котором последовательно, без нажима, но легко и свободно проводится мысль о пагубности гордыни для человеческой души.

Эволюция гордеца Домби по сути своей напоминает эволюцию скряги Скруджа. Скрудж, прежде чем исправиться, проходит через испытания. Однако он подвергается испытаниям во сне, тогда как Домби, прежде чем стать любящим отцом и нежным дедушкой, получает жестокий урок от жизни. Его гордыне наносят удары обстоятельства: сначала умирает сын, к которому Домби испытывал нечто похожее на теплые, человеческие чувства; его бросает

красавица жена, его гордость попорана предательством верного Каркера, с которым сбежала Эдит; его нелюбимая дочь Флоренс выходит против его воли замуж за простого моряка Уолтера Гэя, и, наконец, детище всей его жизни, торговая фирма «Домби и Сын» терпит полный крах. По логике рождественской сказки Скруджу предписано совершить после своей метаморфозы немало добра. Но Домби к моменту своего духовного перерождения — немощный старик с рухнувшими надеждами.

«Домби и сын» — первая часть в диккенсовском «эпосе буржуазного общества». Здесь впервые дана объемная и художественно емкая общественная панорама, к чему Диккенс стремился с самого начала, но что сумел сделать лишь теперь. В романе выведены все классы общества. Причем Диккенс нарисовал объективный, не искаженный никакими предрассудками, как в «Барнаби Радже», и не смоделированный согласно его мировоззрению, как в «Пиквике» или в «Рождественских повестях», портрет людей труда: машиниста Тудля и его жены, кормилицы Поля. Это независимые люди, жизнь которых наполнена смыслом; они несколько безалаберны и совсем не рациональны, но такими и положено быть героям, к которым Диккенс питает симпатию.

Суть капиталистического накопительства, рост и мужание английского капитализма, хотя и осмысленные преимущественно с нравственной стороны, показаны им превосходно. Уродливые отношения накладывают печать на внешний облик человека, предметный мир и природу; они ведут к искажению, а в конечном результате к омертвлению духовного мира человека.

Понимание общества как сложного, противоречивого и в то же время взаимосвязанного целого позволило Диккенсу по-иному, с реалистической глубиной представить «тайну», существование и раскрытие которой приобретает иной, более значительный смысл. Нити человеческих судеб оказываются стянутыми в один запутанный узел. Светская гордячка Эдит, выходящая по расчету замуж за Домби, невидимыми нитями связана со своей двоюродной сестрой, ссыльной каторжанкой Алисой Марвуд, которая была развращена и погублена Каркером, сыгравшим трагическую роль в жизни самой Эдит. Скрытые, постепенно выявляющиеся связи верхов и низов обнаруживают уже не частные тайны, но грязные социальные преступления всего общественного организма.

Изменился и сам принцип построения романа: от свободно

развивающегося романа странствий и путешествий Диккенс перешел к роману с отчетливо выраженным сюжетным ядром, определяющим все линии повествования. Детали окружения и быта мыслятся в единстве с внутренней сущностью героя и начинают играть особую, психологически емкую роль: душевный холод Домби находит продолжение в холоде его угрюмого, чопорного дома. Качественно новую роль выполняет контраст между грубой или смешной внешностью и глубоко человеческим содержанием персонажа: Тутс, кузен Финикс. Миссис Никльби с ее блистательным потоком благоглупостей была лишь комическим персонажем. Но теперь, после «Рождественских повестей», Диккенс способен разглядеть духовное начало за смешной, нелепой и даже мишурной светской оболочкой. От Тутса, как и миссис Никльби, мы не слышим ни одного умного слова. Но Диккенс заставляет нас уважать его, поскольку нелепость лишь подчеркивает непричастность этого человека к обществу чистогана и наживы.

Однако ничто так красноречиво не свидетельствует об эволюции искусства Диккенса, как новое изображение ребенка в «Домби и сыне». Интерес к детям и детству уходит в биографию самого Диккенса: в нем никогда не угасали мучительные воспоминания о собственных детских невзгодах. Но дети ранних его романов: Оливер, Нэлл, маленькие правонарушители в приюте Фейджина или несчастные заброшенные существа в школе Сквирза — все же марионетки, напоминающие детей в литературе XVIII в. Поль Домби — индивидуальность. Создавая этот образ, Диккенс вложил в него свои полемические соображения о способах и задачах воспитания. Рассказывая о пансионе миссис Пипчин и о заведении мистера Блимбера, Диккенс показывает, к каким порочным, трагическим как в личном (старообразность детей), так и общественном отношении (детская преступность) последствиям приводит неправильное воспитание — без любви и тепла.

Однако при всех несомненных достижениях Диккенса в романе есть и художественные недочеты. Неубедителен, как и в ранних произведениях, образ «ангела» Флоренс и ее романтического жениха Уолтера Гэя. Есть недоговоренность, местами переходящая в двусмысленность, в решениях конфликта Домби — Каркер и Каркер — Эдит. Правда, недоговоренность, с такой очевидностью проявившаяся в «Домби и сыне», тоже принадлежит к новым чертам зрелого искусства Диккенса. Хотя он сознательно шел на уступки, отдавая

дань существующим условностям, по мере того, как его искусство развивалось и характер виделся ему не как одномерная величина, но в многообразии и противоречивости индивидуальных черт и особенностей, ему становилось тесно в викторианских рамках. Так появился подтекст, столь же существенный для зрелого творчества



Не только семейные, но и литературные связи соединяли Диккенса с Уилки Коллинзом, знаменитым автором «Женщины в белом» и «Лунного камня»

Диккенса, как дидактика, морализаторство и юмор для раннего. В самом деле, бунт Каркера против Домби весьма непоследователен, если его рассматривать лишь с социальной точки зрения: разорив Домби, Каркер не присваивает себе ничего из его состояния. Диккенс постарался «увести» весь образ Каркера в подтекст. В психологическом отношении это один из первых «подпольных» людей в английской литературе, раздираемых сложнейшими внутренними противоречиями.

«Дэвид Копперфилд» — первый и единственный опыт Диккенса



в жанре автобиографического романа, художественно воссозданная биография писателя с детства до 1836 г., т. е. до того, как он стал знаменитым писателем.

Сказочный элемент, когда сирота, как по волшебству, по воле удивительного стечения обстоятельств получал состояние, на

Фотография Диккенса, сделанная американской фирмой Гарней и Сын

которое он никак не мог рассчитывать, и тем самым обретал материальное благополучие и душевный покой, изгнан из «Дэвида Копперфилда». Напротив, история и испытания, выпавшие на его долю, носят «реальный» характер. Сказка и чудесное совпадение в судьбах если и не осмеиваются, то во всяком случае развенчиваются у нас на глазах. Осиротев, Дэвид попадает к доброй тетушке — «фее» Бетси. Но феей она кажется только маленькому Дэвиду, когда же он повзрослеет, то увидит, что тетушка Бетси — суеязящая старая дева. Смерть — не менее могущественное орудие раннего Диккенса на пути разрешения конфликтов — также играет иную роль в романе. Смерть матери лишь усложняет судьбу Дэвида, как и смерть мистера Спенлоу только еще запутывает взаимоотношения персонажей. Сложности жизни, которые так легко разрешались в ранних романах, в этом зрелом произведении перестали поддаваться всевластию Диккенса — они обнаружили свою реальную природу. Конфликт начинает строиться не вокруг житейских тайн, он концентрируется вокруг раскрытия тайн психологических.

Тот факт, что в основу романа Диккенс положил историю собственного детства и юности, и то, что автор рассказывает о мальчишке, который будет писателем, — все это обещало новый вариант классического «романа воспитания». Формально опираясь на образец гетевского «Вильгельма Мейстера», а по существу предвосхищая прозу Пруста и Джойса, Диккенс в «Дэвиде Копперфилде» воссоздает действительность, не столько основываясь на событийно-линейной канве, что было характерно для подавляющего большинства романов викторианской эпохи, но опираясь на прихотливую игру памяти. «Дэвид Копперфилд» — произведение о воспоминаниях, их роли в жизни, а следовательно, это роман о времени, потому что воспоминания — это и есть время. Благодаря тому, что разные временные периоды в воспоминаниях сталкива-

ются, сопоставляются, вмешиваются в его внешне линейно-последовательную структуру, мы способны не просто на слово, как это также было принято в викторианском романе, поверить автору, что его герой повзрослел, но «увидеть» этот процесс своими глазами. Взросление героя представляет тем больший интерес, что мы присутствуем при формировании характера юноши, наделенного художественными способностями. В английской литературе это — первый «портрет художника». В начале XX столетия именно эти слова Джойс вынесет в название своего романа — «Портрет художника в юности».

В романе психологически достоверно выдержана дистанция между автором, пишущим роман, и взрослеющим героем. Диккенс заставляет нас смотреть на мир глазами маленького Дэвида, и потому реалистически достоверными становятся гиперболические преувеличения (мистер Мердстон и его сестра для ребенка — воплощение зла, Пегготти — добро и свет). В таких увеличенных, подчас искаженных детским восприятием пропорциях предстает мир перед ребенком. Глубоко новаторским стало изображение разных «я» героя, проходящего сложные стадии духовного роста: он освобождается от детской наивности, взрослеет, расстается с ложными иллюзиями и учится ценить жизнь такой, какая она существует в реальности. Начинается эволюция центральной диккенсовской темы — «больших надежд».

Сила зла в романе представлена отчимом Дэвида, мистером Мердстоном, Стирфортом, Урией Гипом, Литтимером. Однако «наполнение» этих образов, по сравнению с ранними романами писателя, стало иным. Мердстон — не только жестокий отчим, в нем есть и человеческие черты: искреннее горе по умершей матери Дэвида, которую он на свой лад любил, его неприязнь к Дэвиду не носит метафизического, «дьявольского» характера, но психологически мотивирована — он не в состоянии переносить общество ребенка, который слишком похож на покойную жену. Столь же неоднороден и образ Стирфорта, повинного в нравственной гибели Эмили. Здесь зло сокрыто в человеке, обаятельном не только внешне, но и внутренне. Зло, которое творит Стирфорт, своими корнями уходит в нравственную безответственность людей за судьбы друг друга, в их этическую слепоту. В романе Диккенса если и не звучит, то чувствуется тезис романистов конца XIX — начала XX века: зло — в нашей природе, зло — вокруг нас.

Одним из самых впечатляющих и сильных по своему эмоциональному воздействию образов зла в романе стало зло, которое олицетворяют слуги в доме поженившихся Дэвида и Доры. Слуги превращаются в неуправляемую, экзистенциальную силу: одно их присутствие в доме создает постоянное ощущение страха, беспокойства. Анонимность, а отсюда устрашающая непобедимость и неустранимость зла выражены и в образе мальчика-слуги, которого взял к себе в «недобрый час» Дэвид. У мальчика нет никаких родственников, он не только материально, но и эмоционально зависит от Дэвида. Мальчик нравственно порочен, и ничто не способно исправить его. Однако его психологическое влияние на окружающих столь велико, что Дэвид воспринимает себя его жертвой и опасается, что никогда не сможет отделаться от него. Подчеркивая всеильность такого зла, его рассеянность в мире, Диккенс, который наделяет всех персонажей, даже тех, кто не появляется на страницах романа, именами, безусловно, совершенно сознательно оставляет этого мальчика безымянным.

В «Дэвиде Копперфилде» четкие границы между лагерем добра и зла стерты: добро и зло связаны друг с другом бесчисленными нитями. Объективно получается, что сила добра: Дэвид, Дора, семейство Пегготти, Микобер, мистер Спенлой и, наконец, даже Агнес — нередко переступают эту неясную и не очерченную для внешнего взора границу. А внутренний взор, умение различать добро и зло, в этом романе не удается героям *à priori* — они зарабатывают его долгим и тяжким трудом на дороге жизни.

У пути есть свои этапы. Одним из них становится преодоление самообмана — «больших надежд», — в котором, не подозревая о его губительности, живут даже самые светлые герои Диккенса. С ложным пониманием сути своих поступков, а следовательно, и собственного «я» живет мистер Спенлоу, беззастенчиво эксплуатирующий Джоркинза, прикрывающий свое нежелание выдать Дору за Дэвида этическими соображениями, тогда как на самом деле ему нужен богатый жених, который сможет погасить его долги. В меньшем самообмане живет и сам Дэвид. Он духовно слеп по отношению к Агнес: не желая замечать ее любовь, он постоянно ранит чувства своей детской подруги, когда делает ее поверенной в своей любви к Доре.

Комично и трагично добро и зло взаимосуществуют в Микобере, внешне и формально похожем на Пиквика. И у Пиквика,

и у Микобера жизнь — это праздник, в их восприятии окружающего мира много от ренессансного отношения к действительности. Но если Пиквик — это истинное солнце, способное светить и действительно изменять жизнь, Микобер — только яркий, но полый, нереальный его двойник. Не случайно Диккенс называет его «скользким». В структуре романа Микобер вырастает в гигантский символ бездумного, безответственного отношения к жизни, от которого постепенно, с трудом освобождается Дэвид.

Такое углубленное философско-психологическое понимание жизни заставило Диккенса по-иному трактовать и свои излюбленные темы. В романе немало смертей. Но они не упрощают жизнь, а скорее усложняют ее, поскольку каждый раз становятся важным этапом в процессе духовного становления героя. Умирает мистер Спенлоу, теперь Дэвид может жениться на Доре, но в его душе уже зреет сомнение — а правильно ли сделан выбор, будет ли ему верным другом девочка-жена. Сказочный образ женщины-ребенка — идеал раннего Диккенса, воплощение идеи чистоты в этом романе постепенно снижается, развенчивается и, наконец, обнаруживает свою пустоту. Нравственная пустота — этическая категория, новая для Диккенса, и он ее подвергает всестороннему анализу. По сути своей Дора — это двойник другой девочки-жены, матери Дэвида. Нравственную пустоту в разной степени мы обнаруживаем и в мужских образах: мистере Спенлоу, Стирфорте.

Крайним выражением нравственной пустоты становится в романе Урия Гип.

Не просто возможностью жениться на Агнес, которая по своим духовным качествам наиболее соответствует повзрослевшему герою, но великой очищающей силой, нравственным прозрением становится для Дэвида смерть Доры. Ее смерть открывает Дэвиду смысл их отношений, объясняет причины начавшегося охлаждения и в то же время делает любовь к ней вечной в воспоминаниях. Но этот смысл Дэвид постигает не сразу. Смерть Доры приводит его чувства и мысли в движение. И только после заграничного путешествия он до конца осознает происшедшее.

Но при всем том, что этот роман, как ни одно другое произведение Диккенса, «наполнен жизнью» и так последовательно утверждает примат реального, жизненного опыта (недаром в конце «нереального» Микобера автор отправляет в Австралию), и в нем все же нашлось место и рождественской теме. С наибольшей полнотой

она проявляется в одной из самых важных по значению сцен романа — сцене морской бури. Об ее особой смысловой нагруженности говорит ритмическая организация прозы, особая напряженность, которая чувствуется в описании шторма, символическая заостренность деталей. Очень важно, что в этой сцене гибнут противники: Стирфорт и Хэм. Хэм спасает утопающего, не зная, что он его враг, тот, кто совратил Эмили. Его поступок не мотивирован психологически, как, собственно, и прощение мистером Пиквиком Джингля и миссис Бардаль. Поступок Хэма символизирует столь важную для Диккенса идею христианского прощения.

Есть в этом романе один серьезный просчет. Как и многие реалисты XIX столетия, Диккенс немало размышлял над миссией писателя. Дэвид понимает искусство только как моральный долг, художнику следует быть хорошим, добрым человеком, для которого обязательной является дисциплина сердца. Однако само это понятие противоречит основным положениям философии святого чудака у Диккенса. Диккенсовскому «портрету художника» не хватает демонизма той темной, ночной стихии человеческого сердца и ума, понимание которой дало возможность Диккенсу сделать столь глубокие психологические открытия в «Дэвиде Копперфилде».

«Холодный дом» (1852—1853) довольно сдержанно приняли современники Диккенса, после его смерти в течение более чем полувека роман практически был предан забвению и только в XX веке, когда началось возрождение интереса к Диккенсу, по достоинству оценен критиками и читателем.

Вероятно, викторианская публика была разочарована столь откровенно скептическим произведением. Емким социальным символом, который «держит» все повествование, стал Канцлерский суд — организация в высшей степени бюрократическая, по сути своей деятельности реакционная и паразитическая, губящая душу и тело каждого, кто как-то соприкасается с ней. Нескончаемая, длящаяся десятилетиями тяжба «Джарндис против Джарндиса», в которую втянуто большинство героев романа, имеет свою параллель — на что постоянно указывает Диккенс — с правительственной неразберихой кабинетов Будла и Кудла. Деятельность этих министров, для которых Диккенс подобрал сатирически значимые имена, направляется сэром Лестером Дедлоком, у которого не менее говорящая фамилия (deadlock, англ. — тупик). Линию Канцлерского суда и правительственную линию в романе «соединяет» миледи

Дедлок, которая выступает одной из истец в тяжбе. Таким образом, эти сюжетные ответвления образуют как бы огромную сеть, которая покрывает все общественные группы и даже все профессии, существовавшие в то время в Англии.

Диккенс дает не только горизонтальный, но и вертикальный срез

Роберт Сеймур. Рисунок Тэйлора. Первый иллюстратор Диккенса. Самоубийство оборвало работу Сеймура над иллюстрациями к «Пиквику». Всего он успел сделать четыре рисунка



общества, отчего нарисованная картина приобретает еще большую полноту. Верх этой иерархической лестницы занимает лорд-канцлер, невидимыми нитями связанный с сэром Лестером Дедлоком, пребывающим в своем имении. Вся же огромная, многоярусная структура в своем нижнем этаже опирается на жалкого, бездомного подметальщика улиц Джо, человеческое существо в крайней стадии падения. Верх громоздит свое благополучие на страданиях и обездоленности низа, но и низ решительно вторгается в судьбы верха и не щадит даже самое святое для Диккенса — добродетели. Добрая жертвенная Эстер заражается оспой от Джо и будет нести пятно своей причастности к социальному злу — изуродованное лицо — всю жизнь.

Одним из самых грозных обвинений обществу, держащемуся на связях, которые не только сложны, но и порочны, стал образ Джо. Сила этого образа такова, что его не портят даже пафос и риторика, к которым прибегает Диккенс, рисуя смерть этого затравленного,

никому не нужного существа. Обвинение получилось особенно сильным потому, что оно исходит от ребенка.

В «Дэвиде Копперфилде» Диккенс начал исследование внутренней пустоты человека, порока, прикрывающегося различными спасительными масками. Таких пустозвонов, внешне производящих впечатление занятых людей, в «Холодном доме» множество. Проповедник Чедбенд озабочен только своим голосом, миссис Пардигл считает себя подвижницей, когда разносит по домам бедняков, сидящих без хлеба, церковные трактаты, миссис Джеллиби, позабыв о своих обязанностях матери, с головой ушла в «африканское» миссионерство, а разочаровавшись в нем, в феминистское движение. Стоит отметить, что даже в тех случаях, когда Диккенс рассуждает о, казалось бы, сугубо этических категориях, он все равно бьет в общественную цель.

«Холодный дом» — это и социальный роман, и роман психологический, и сатира на английское правосудие, и гигантский символ трагизма человеческого существования. Чтобы передать эту жанровую полифонию, Диккенс выбрал никогда им ранее не практиковавшуюся двуплановую композицию. Диккенс и Эстер, которую он взял себе в соавторы, «поделили» между собой многочисленные темы романа. Автор ведет главную тему — падение дома Дедлоков, которое наступает после раскрытия тайны миледи: ее связи с умершим офицером, отцом ее незаконнорожденного ребенка, Эстер. Эта детективная часть теснейшим образом связана со второй — рассказом о тяжбе, — где повествователем выступает Эстер. Обе части «движутся» навстречу друг другу, поскольку тайны персонажей, например миледи и Эстер, — оказываются не только лично, но и социально общими.

Эстер — образ одновременно удачный и слабый. Доверив голос героине, представительнице лагеря жертв, Диккенс сумел показать психологию «униженных и оскорбленных». Однако далеко не всегда психологические мотивы и психологические коллизии в образе Эстер убеждают. И в этом отношении Эстер далеко до Дэвида. Вероятно, в этом образе Диккенс столкнулся с непреодолимой для многих викторианских писателей, а для него в особенности, проблемой женской психологии. Все внутренние борения Эстер, как и внутренняя, надо полагать, сложная жизнь миледи Дедлок, оказываются неизвестными читателю. А вместо этого нам предлагается еще одна симпатичная, хотя уже не идеально красивая фея домашнего очага.

«Холодный дом» — это и символ, парабола человеческого существования — мрачного и холодного. Но какой же выход предлагает Диккенс своим героям? Филантропическо-утопические идеалы оказываются бессмысленными. Попав в дом к мистеру Джарндису, Джо не превращается в милого и доброго мальчика, как это было в свое время с Оливером, но своим приходом приносит лишь беду. И все же для Диккенса есть выход. Это реальная, осязаемая, практическая помощь, которую могут приносить друг другу люди. На этом этапе для Диккенса — выход в труде на благо людей. Потому прекрасен образ мистера Раунселла, «железных дел мастера», добившегося всего в жизни своими руками. Раунселл из Йоркшира, где особенно бурно развернулась промышленная революция, сметающая отжившие поместья типа Чесни-Уолда с его парализованным — деталь отнюдь не случайная у Диккенса — владельцем сэром Дедлоком. Именно в Йоркшир в конце романа уезжает Эстер со своим мужем, Алленом Вудкортом, еще одним человеком труда у Диккенса. Вудкорт — врач, и его помощь народу, нуждающемуся в практических действиях, необходима.

«Тяжелые времена» — чартистский роман. Этой лаконичной сатирой, так называл свое произведение сам Диккенс, он собирался «заставить некоторых людей задуматься над ужасной ошибкой своего времени». Ошибка — порочная философия Мальтуса и сторонников «манчестерской доктрины», воспринимающих человеческое существование лишь с точки зрения фактов и материальной выгоды. Грэдграинд и Баундерби, как собственно и сам вымышленный промышленный Коуктаун, — сатирически заостренные символы, направленные на осуждение «теории фактов» и философии бездушных цифр.

Однако последовательно чартистским роман все же стать не мог. В противном случае Диккенс должен был бы признать справедливость и закономерность революции. И потому в самом произведении есть несомненная натяжка. С одной стороны, недовольство рабочих Коуктауна обоснованно, а с другой — вина за бунт целиком возложена на малосимпатичного вожака Слэкбриджа. Так Диккенс пытается, хотя и не слишком убедительно, снять противоречия в собственных взглядах.

Неблагополучно обстояли дела и в семейной жизни писателя. Сложные отношения с женой, приведшие в дальнейшем к разводу, и связь Диккенса с актрисой Эллен Тернан нанесли серьезный удар

по этической цитадели писателя — семейной жизни. Теперь уже трудно было верить в спасительную роль семейного очага.

В соответствии с изменениями, которые произошли в его мировосприятии, миру стяжательства, наживы, угнетения и эгоизма Диккенс противопоставляет не просто добрую душу, освещающую своим присутствием домашний очаг, но силу фантазии, воображения, творчества.

И эти силы сосредоточены в цирке Слири. В цирке Слири нет того полнокровного, искрометного, возрожденческого веселья, которое пронизывало театр Крамльса. Нет здесь и откровенной, сказочной идиллии фургона с восковыми фигурами. Цирк Слири существует в мире Коуктауна. А потому и он подчинен беспощадным законам капиталистического общества. Сама Сисси Джуп, дочь циркача, девочка, которая осмелилась воспротивиться философии факта (она не может научно правильно ответить на вопрос, что такое лошадь), все же учится в школе Грэдграйнда. Но именно потому, что символ позитивного начала нарисован с большей оглядкой на реальный мир, он кажется убедительнее и философичнее.

В середине XIX столетия Диккенс поставил диагноз болезни, имеющей трагические последствия для души человека, — опасность сугубо рационалистического, засушенно прагматического подхода к жизни. В XX веке размеры болезни достигли трагедии. Об этом фильмы известного итальянского режиссера Ф. Феллини. Но и в них, среди современной духовной пустыни, вдруг оживает оазис — цирк («Дорога», «Джульетта и духи»).

Но если Диккенс не знает, как изменить общество, он знает, как можно попытаться улучшить человека. И вновь, как в «Домби и сыне» и «Дэвиде Копперфилде», Диккенс развивает тему воспитания. Значительная часть романа посвящена тому, как искалечены воспитанием Грэдграйнда его старшие дети. Младших Диккенс красноречиво назвал Адамом Смитом и Мальтусом.

Луиза, человек с двойной жизнью, — характер новый для Диккенса, уже предвосхищающий Эстеллу из «Больших надежд», Беллу из «Нашего общего друга» и Розовый Бутон из «Тайны Эдвина Друда», — росла без «удивления». Она вышла за Баундерби по расчету. Никогда не знавшая искренних, глубоких чувств, она чуть было не стала жертвой столичного повесы, разочарованный, пустой вид которого она приняла за внутреннее глубокомыслие. Еще более драматична судьба Тома: он стал убийцей.

Отдельного разговора заслуживает поэтика романа. Возможно, потому что Диккенс «работает» в этом романе на относительно суженном материале, а может быть, потому что после опыта большого социального полотна, «Холодного дома», законы, управляющие жизнью общества и индивида, понимаются им особенно четко и чутко, он создает такой ясный и художественно цельный роман.

Все в романе — и социальный план, и план семейно-личный — видится сквозь призму порочной, с точки зрения Диккенса, философии факта. Проблемы сформулированы уже в первых же главах. Символика, очень ощутимая во всем романе (о тяготении к ней говорят даже названия частей — «Сев», «Жатва», «Сбор урожая»), никогда не кажется искусственной. И все же — это не диккенсовский роман. Здесь тесно его воображению.

«Крошка Доррит» вместе с «Холодным домом» и «Тяжелыми временами» составляет грандиозный триптих социальной панорамы современной Диккенсу Англии. Это самые масштабные полотна, после которых его творчество больше не знало такого размаха. В этом смысле последний большой социальный роман Диккенса «Крошка Доррит» (1855—1857) представляет особенный интерес.

«Крошка Доррит» перенасыщена символикой. Помимо Министрства Волокиты, бюрократической государственной машины, основной принцип которой «как этого не делать», в романе есть и еще один важный образ — корабль, обвешанный полипами. Корабль — это английское общество; полипняк незримо, но ощутимо присосался к жизни каждого героя романа. Личные тайны, скрытые завещания, совершенные злодеяния — не только вехи, которыми помечены частные судьбы, они — производное от общественных процессов. Тайнами также управляют свои законы. Разорение, обогащение и вновь разорение семейства Доррит (стоит обратить внимание, как лаконично Диккенс назвал части — «Бедность», «Богатство»), как собственно и финансовые махинации Мердла, отнюдь не капризы переменчивой судьбы и не следствие деятельности отдельных лиц. Происки миссис Кленнем и злодея Ригго-Бландуа или, напротив, благородные, бескорыстные поступки друзей Крошки Доррит, как выясняется, имеют к этому лишь опосредованное отношение. Диккенс не только показывает силы, которые объективно управляют его героями, но он осознает как закон полную неосведомленность людей в том, сколь мощна эта сила.

В ранних романах Диккенса деньги были спасением, вызволением из тьмы, бездны. Теперь деньги превратились в губительную, призрачную силу. Впервые зазвучала в «Крошке Доррит» тема непрочности буржуазного успеха, крушения, утраты иллюзий. Рушится дело Мердла, рушится в буквальном и фигуральном смысле дом миссис Кленнем, рушится приобретенное с таким трудом благосостояние мистера Доррита.

По-иному относятся к деньгам и главные любимые герои Диккенса. Оливер принял пришедшее к нему богатство как благодеяние судьбы. Дэвид Копперфилд выбился из нищеты и стал состоятельным человеком. Деньги мистера Джарндиса были необходимы Эстер. Однако Крошка Доррит сознательно путает пустую бумажку с той, которая является завещательным документом. Она не хочет денег, потому что Артур не женится на богатой наследнице. Разрушена еще теплившаяся в «Холодном доме» мечта о добре и счастье, которое приносят деньги. Счастье — в труде на пользу людям. Именно такое будущее приготовил в конце романа Диккенс Артуру и Крошке Доррит.

В этом романе нет не только деления персонажей на лагерь добра и зла, но даже для Мердла, миссис Кленнем, Риго-Бландуа Диккенс ищет мотивы, если не оправдывающие, то объясняющие их поведение. А в характерах положительных персонажей он видит дурные черты. Крошка Доррит, конечно, похожа на Розу Бранлоу и Нэлл. И все же, хотя Крошка Доррит — воплощение смирения и кротости, она отнюдь не идеальна. Крошка Доррит живет в мире иллюзий, самообмана. А ведь еще в «Дэвиде Копперфилде» Диккенс показал, сколь опасно и пагубно такое существование. Гигантским воплощением этого порока стал в романе отец Маршалси, мистер Доррит.

У Диккенса, создающего «Пиквикский клуб», тюрьма, в которую по ложному обвинению попадает герой, вызывала только благородный гнев. По-иному теперь смотрит на заключенных Диккенс. В его отношении нет ранее свойственной ему абстрактной, недифференцированной жалости к узникам. Тюрьма его интересует как особая питательная среда, взращивающая людские пороки. Вот, например, как рассуждает Крошка Доррит об отце, тунейдце и нахлебнике, который, однако, хочет казаться мучеником. «А что он терпит нужду, бедненький, так разве он в этом виноват? Четверть века прожив в тюрьме, трудно разбогатеть... Да, я знаю,—

продолжает она,— не следует так рассуждать. Не думайте обо мне дурно, это выросло вместе со мной здесь».

В этом романе не найти и абсолютного диккенсовского сострадания, здесь нет прощения, которое мы видим в сцене встречи Флоренс и старого Домби или во время бури в «Дэвиде Копперфиль-

Физ — псевдоним Хэблота Брауна, второго иллюстратора Диккенса. Автопортрет. После самоубийства Сеймура он был выбран Диккенсом как иллюстратор его «Пиквика»



де». Напротив, все пронизывает безжалостная, разоблачительная ирония.

Идет музыкальный вечер в Маршалси. Председательствует на правах «уважаемого» старожилы Доррит. Но нет здесь былой диккенсовской благости и покоя: Диккенс развенчивает псевдопретензии обитателей тюрьмы на духовную утонченность и беззаботную праздность. Или вот другой вечер у миссис Мердл в Риме, закончившийся скандалом: разбогатевший Доррит забыл, что он теперь знатный, богатый английский милорд, и перешел на тюремный жаргон, раскрыв во всей красе свою истинную природу.

Лицо и маска, скрывающая лицо,— давняя проблема искусства Диккенса, но теперь она получила глубокое философско-реалистическое понимание.

В ранних произведениях Диккенса мелькало немало масок. Отчасти в этом проявлялась любовь Диккенса к театру, отчасти маска, например маска злодея (Квилп), соответствовала статично-сказочному пониманию характера. В этих произведениях маска —

будь она доброй или, напротив, злой — ничего не скрывала. Она и есть суть личности. Но в «Крошке Доррит» маска начинает отделяться от лица. Лицо и маска — разные ипостаси. Доррит — мученик, Доррит — нахлебник и тунеядец. Начиная с этого романа, проблема маски плотно войдет в творчество Диккенса и станет одним из его художественных открытий в английском романе XIX века. На игре маски и не-маски построен «Наш общий друг». Здесь Диккенс близок к Пушкину — например Сильвио в «Выстреле». В этих произведениях, если маска снята, то само лицо оказывается лучше маски. Но уже в поздних романах Диккенса маска или с большим трудом будет отделяться от лица (Эстелла), или столь плотно срастется с ним, что станет вторым «я» (мисс Хэвишем, Джеггерс).

Поздние романы Диккенса «Повесть о двух городах» (1859), «Большие надежды» (1860—1861), «Наш общий друг» (1864—1865) и «Тайна Эдвина Друда» (1870) не знают размаха его больших социальных полотен. Но именно в этих книгах многие социальные и психологические образы получили свое эстетико-философское завершение, обрели большую глубину и художественную цельность. Символизм, уже заявивший о себе в поэтике «Холодного дома» и «Крошки Доррит», становится еще более явным в «Повести о двух городах», «Нашем общем друге». Символизм позднего Диккенса — это новая форма реалистической типизации, которую Диккенс сумел обрести лишь после создания грандиозных социальных фресок. Рисуя их, Диккенс одновременно со своими читателями сам постигал тайну общественного механизма. К моменту завершения работы над «Крошкой Доррит» социальных тайн для Диккенса уже больше не существовало. Общественный механизм был исследован подробно и обстоятельно. И потому теперь на первый план выступила тайна «приводного ремня» — вечная тайна человека. Отсюда такое, не известное его другим романам, напряженное внимание к этическим, нравственным проблемам существования человека, отсюда такой в целом ряде случаев совершенно современный, даже для читателя второй трети XX века, психологизм, отсюда и увлечение детективными сюжетами.

Для всех поздних романов Диккенса характерна одна общая черта. Читая их, создается впечатление, что Диккенс берет свои старые, хорошо известные по его предыдущим произведениям темы, но преподносит их в новом виде. Вновь возникает центральная для

всего творчества Диккенса тема «больших надежд» и «утраченных иллюзий».

Надежды разбиты. Очень редко на страницах поздних романов загорается спасительное пламя домашнего очага. Но разве можно представить себе Диккенса без надежды? Надежда, конечно, осталась. Вера в добро. Но цена, которую теперь герои Диккенса платят за эту веру, очень велика. В поздних романах отчетливо определяются темы не только испытания, но искупления и самоотречения. Выстраивается мир, духовно близкий Толстому и Достоевскому.

Идейно-тематические изменения отразила и поэтика. Ранний Диккенс, создавая образ, заострял черту, смело, не смущаясь, что это повредит правдоподобию, сгущал признаки (Чирибли всегда сияют, Катль в «Домби и сыне» всегда появляется со своим неизменным железным крючком). Он много внимания обращал на внешний портрет, который виделся как производное предметов, окружающих человека, — дома, улицы, принадлежащих ему вещей. Диккенс сознательно хотел быть смешным, а потому он не боялся быть назойливым.

Но внутренний мир человека, тайники его души требуют других красок. Палитра позднего Диккенса — полутона, нервные, быстрые, иногда сбивчивые мазки, соответствующие характеру в его многочисленных, противоречивых проявлениях. Блистательные комические диалоги и монологи уступают место серьезным разговорам, в которых одно — на поверхности и совсем иное — в глубине («Тайна Эдвина Друда»).

«Повесть о двух городах» — второй исторический роман Диккенса. Диккенс вновь обратился за помощью к известному историку, публицисту и философу Томасу Карлейлю. Но если во времена «Барнаби Раджа» те две подводы с историческими трудами, которые прислал Карлейль, так и остались непрочитанными, теперь Диккенс, как он сам говорил, «в 550-й раз перечитал труд Карлейля „Французская революция“».

Диккенса, как и Карлейля, интересовали исторические закономерности. Карлейль трактовал французскую революцию как историческое возмездие. Такое же понимание французских событий 1789—1793 гг. есть и в «Повести о двух городах».

Хотя Диккенс относился к любым активным, революционным выступлениям народа с опасением, в этом романе он объективно

сумел подняться над своими взглядами и изобразить народ как основную движущую силу истории. Частные судьбы: судьба Александра Манетта, его дочери Люси, Чарльза — поданы в этом романе в прямой зависимости от судьбы народа. Историческое чувство проявилось в типологическом сближении Лондона и Пари-



Джордж Крукшенк. Литография Бонье. «Цветы добра, сцены и персонажи, призванные успокоить и ободрить читателя, под его рукой становились лишь более утонченно зловещими, более сомнительными с точки зрения их искренности, чем если бы они были откровенно дурными и жуткими». Генри Джеймс

жа. Рассказ о французской революции фактически есть косвенный анализ политической ситуации в Англии, где терпению народа в любой момент, как полагал Диккенс, может наступить конец.

И все же, отдавая должное историзму Диккенса в этом произведении, не следует его преувеличивать. С глубоким историческим прозрением Диккенс изобразил трагедию Александра Манетта. Хотя, как и полагается настоящему герою Диккенса, он согласился на брак дочери с сыном одного из своих заклятых врагов, иными словами, простил обиду, в личную судьбу властно вмешалась история. Жених Люси арестован как враг революции — и счастье дочери под реальной угрозой.

Но даже зрелый Диккенс остается Диккенсом-утопистом

и потому он не может допустить гибели героя, который в своем поведении не нарушил законов нравственности. Историческая закономерность в частной судьбе отступает перед любящим и преданным сердцем. Сидни Картон, который обладает удивительным сходством с Чарльзом, идет вместо него на гильотину и, жертвуя собой, дарует счастье любимой им Люси.

С еще большей очевидностью специфика историзма Диккенса проявилась в ключевом и наиболее трудном образе Терезы Дефарж. Отношение Диккенса к этой героине двойственно: он понимает справедливость поступков Терезы Дефарж, когда она вместе с восставшим народом штурмует Бастилию. Но тот же Диккенс не приемлет Терезу, которая ненавидит Люси за то, что она близка к Чарльзу. Здесь христианский гуманизм Диккенса, гуманизм поступков вступает в непреодолимое противоречие с исторической необходимостью. Революция мгновенно превращается в отрицательную, разрушительную силу: ведь она угрожает счастью человека.

Проблема маски нашла свое дальнейшее развитие в «Повести о двух городах»: здесь уже есть физические двойники — Дарней и Картон. Это люди полярные, которых в романе объединяет лишь одинаковая внешность и любовь к Люси. Безусловно, по своим внутренним качествам Чарльз в гораздо большей степени герой знакомого нам Диккенса, нежели беспутный Картон. И все же благородный поступок совершает именно Картон. Диккенс решает самый сложный психологический вопрос о подлинной и мнимой сущности человека, его «дневном и ночном» облике.

Изменения затронули и собственно формальную сторону: поздние романы Диккенса — шедевры лаконизма и внутренней цельности. Диккенс долго шел к внутренней цельности, много времени ушло на выработку четкой и многоступенчатой системы символов. В «Повести о двух городах» весь текст держится на противопоставлении: шаги контрастируют с покоем; структурно образующими символами являются кровь и смерть. Но не только символы дали возможность Диккенсу добиться лаконизма и гармонии. Этому немало способствовало усиление детективной линии в повествовании.

В 1850—1860 гг. Диккенс в большом количестве печатает детективные рассказы, возможно, бессознательно соревнуясь со своим учеником Уилки Коллинзом, признанным мастером детектива, автором романов «Женщина в белом», «Лунный камень».

Детективные сюжеты в позднем творчестве Диккенса выполняют особую художественно-содержательную функцию. С одной стороны, детективный сюжет позволил Диккенсу организовать сложнейший психологический материал в достаточно сжатую по объему форму. С другой — детектив стал средством внутреннего динамизма



Джон Лич. Акварель Дж. Миллеса. 1854 г. Душа журнала «Панч». О Личе в детстве говорили: «Ему судьба уготовила быть художником»

повествования и катализатором, выявляющим скрытые эмоции, внутренние мотивы поведения.

Все это в полной мере сказалось в его замечательном романе «Большие надежды». Символично заглавие романа. Пип, подобно многим персонажам Диккенса, многого ждет от жизни. И его надежды даже начинают сбываться. Неожиданно у него, простого неотесанного паренька, появляется неизвестный благодетель. Пип едет в Лондон, он принят в обществе, сорит деньгами, словом, становится «настоящим джентльменом».

В глубине души Пип надеется, что его облагодетельствовала мисс Хэвишем, странная богатая дама. В ее доме время остановилось, и все начало медленно обращаться в тлен, когда ее жених не пришел за ней в назначенный день свадьбы. Все надежды сгорели, когда потухли свечи на свадебном пироге. С раннего детства Пип жил среди «утраченных надежд». Но он еще слишком мал и неопытен, чтобы понять урок чужой жизни.

В доме мисс Хэвишем Пип знакомится с красивой девочкой. Эстелла — воспитанница мисс Хэвишем, которую она взяла к себе с тем, чтобы, убив в ребенке сердце, сделать это существо оружием мести мужчинам. В нее, по замыслу мисс Хэвишем, будут влюбляться, но она сама никогда не будет способна на настоящее чувство. Но Пип ничего не знает о «надеждах» мисс Хэвишем. Напротив, он верит, что мисс Хэвишем, даровав ему богатство и знатность, прочит его в мужа Эстелле.

В ранних романах Диккенса такой сюжет был бы вполне реален. Но как далека сумасбродная, безумная, озлобленная и такая несчастная мисс Хэвишем от братьев Чирибль. Деньги давно потеряли свою добрую силу. Надежды Пипа рушатся в тот самый момент, когда он узнает, что его благодетель — беглый каторжник Мэгвич, которому когда-то маленький Пип дал поесть. Мэгвич, заработавший немало денег в Австралии, не забыл оказанное ему добро и решил сделать из своего Пипа джентльмена.

По сути дела, «большие надежды» позднего Диккенса — это «утраченные иллюзии» Бальзака. Только в английском определении разбитой судьбы больше горечи, иронии и скепсиса. И результаты крушения Диккенса интересуют не столько в плане социальном, сколько в нравственно-этическом.

Перестав быть «сделанным» джентльменом, Пип учится быть настоящим джентльменом. Первый урок на этом пути — урок труда. Мэгвич умирает в тюрьме, у Пипа нет больше денег. Вторая задача — научиться распознавать лицо за маской. Нравственное прозрение наступает, когда он начинает видеть в Мэгвиче не каторжника и изгоя, но человека, честно заработавшего деньги. Другим важнейшим нравственным уроком становится его болезнь (символическое освобождение от обмана). В эти тяжелые дни ему по-иному видится характер доброго и смешного Джо Гарджери, которого в пору своего «джентльменства» стеснялся. За маской неуклюжего, несветского человека он вновь проглядел истинное лицо.

Очень важно, что теперь Диккенс называет джентльменом кузнеца Джо Гарджери. В Джо немало от блаженных чудачков Диккенса. Но в этом образе много подлинного, глубокого демократизма. Диккенс уважает Джо за труд, за его порядочность, за его трезвый и вместе добрый подход к жизни. Джо не живет в мире «больших надежд», и потому Диккенс ставит его столь высоко.

«Большие надежды» — это не только роман о частной судьбе Пипа, и не только занимательное произведение с детективной линией — выяснение тайн Пипа, Эстеллы, мисс Хэвишем. Детектив здесь вторичен. Судьбы действующих лиц романа бесконечно переплетаются: Мэгвич — благодетель Пипа, но он же отец Эстеллы, ко-



Дэниель Маклиз. С портрета Э. Уорда. 1846 г. Знаменитый портретист викторианской эпохи. Близкий друг Диккенса, его иллюстратор

торая, подобно Пипу, живет в дурмане «больших надежд» и верит в свое знатное происхождение. Служанка в доме Джеггерса — бывшая убийца — оказывается матерью этой холодной красавицы. Компесон, неверный жених мисс Хэвишем, — заклятый враг Мэгвича. Однако обилие преступников в романе не только дань криминальной литературе. Это средство, с помощью которого Диккенс обнажает преступную сущность буржуазной действительности. Таким образом Диккенс развенчивает не только «большие надежды» Пипа и Эстеллы, но и всей Англии, которая, как считалось, вступила в новую безоблачную фазу своего развития. На примере судеб Пипа, Эстеллы, мисс Хэвишем Диккенс не просто обличает их личные пороки — тщеславие, высокомерие, паразитизм. Он выявляет национальную болезнь — снобизм. И бьет по этой цели не менее успешно, чем Теккерей в «Книге снобов» или «Ярмарке тщеславия».

Клерк Уэммик в конторе Джеггерса — еще один пример того, что делает с личностью буржуазное общество. Вспомним для сравнения Тима Линкинуотера или Ногза из «Николаса Никльби». Основные качества этих смешных людей — доброта и человечность. Иной Уэммик. Он разный, он существует в двух ипостасях; он «раздво-

Льюк Филдс. Фотография Дж. Хайста. Известность Филдсу принесли иллюстрации к «Тайне Эдвина Друда». Посмотрев первые пробные иллюстрации к роману, Диккенс сказал: «Наконец это то, что мне надо»



ился». На работе — сух, пунктуален, расчетлив. Дома, в своем крошечном садике (вновь, но с внутренней иронией возникает тема малого мира «Рождественских рассказов»), он — человек. Получается, что буржуазное и человеческое несовместимы.

«Большие надежды» — очень грустный роман: почти все надежды раннего Диккенса рухнули. Не спасет его даже счастливая концовка. Собственно она — уступка просьбе Бульвера-Литтона, который не хотел, чтобы Диккенс разлучил Пипа и Эстеллу. Да и счастливая она лишь формально. Как сложится дальнейший путь этих усталых, настрадавшихся и одиноких людей, неизвестно. Теперь, после выпавших на их долю страданий, у них другое, гораздо более драматичное понимание счастья.

«Наш общий друг» — роман не только социальный и психологический, это еще и нравственная аллегория. В творчестве мастеров (вспомним для сравнения шекспировскую «Зимнюю сказку» и «Бурю») последние произведения, созданные на закате жизненно-

го пути, занимают особое место. Только очень уверенная рука могла взяться за такую сложную задачу: «опрокинуть» аллегорию в коммерческую среду.

Мир «Нашего общего друга» делится не на хороших и плохих, но на тех, кто живет истинно и ложно. Сказка, которая всегда была



Маркус Стоун. Фотография Дж. Хайста. «Еще в детстве я влюбился в произведения Диккенса, и оказалось, что это любовь навсегда». Маркус Стоун

составной частью поэтики раннего Диккенса, вновь возвращается в его творчество, но играет не столь однозначную роль. По сути дела, здесь две сказки. Одна — «сказка капитализма» с сопутствующим ей капиталистическим ландшафтом: мусором, отбросами; мифический накопитель, обобщенный образ любого капиталиста — Гармон-старший. И вторая — сказка человеческих отношений с ритуальными переодеваниями, двойниками, потерей прежнего «я» и обретением новой сущности (вся линия Беллы, Гармона-младшего, Роксмита, Юджина Рэйборна).

Роман заканчивается вполне в духе раннего Диккенса. И в этом

смысле здесь как бы наблюдается некоторое отступление от завоеваний искусства писателя в «Крошке Доррит» или в «Больших надеждах». Герой получил наследство, женился на красивой девушке. Есть также Недди Боффин, добрый дядюшка, напоминающий Чириблей и Бранлоу, но при сходстве схемы — иные внутренние мотивы. Все элементы диккенсовского мифа, о котором говорилось раньше, трансформировались. У Диккенса теперь иная нравственная оценка происходящего.

Детективный зачин — Джон Гармон становится Роксмитом — направляет не только сюжетное, но и идейное движение романа. Возникает, только в еще более сложном и запутанном виде, тема двойников (Гармон и моряк Рэтфут). Диккенс исследует проблему раздвоения личности. Герои позднего Диккенса напряженно ищут свое подлинное «я». Потому в романе есть ложные смерти, переодевания. Гармон, Белла, Рэйборн освобождаются от ложного «я» и возвращаются к жизни духовно обновленными.

Но добро не просто снисходит на них: герои учат друг друга. Гармон преподает Белле урок добра, Белла учит Гармона любить жизнь.

Белла — новый женский образ в творчестве Диккенса. Чаще всего из-под пера Диккенса выходили бесплотные, ангелоподобные существа — Роза Мейли, Агнес. Нэнси из «Оливера Твиста», Эдит Домби, Эстелла из «Больших надежд» были блистательными прозрениями, тогда как Белла — подробно выписанный характер, в котором Диккенсу подвластно внутреннее движение. Перерождение героини убеждает, потому что оно психологически мотивировано. Более того, Белла воплощает в романе столь дорогую Диккенсу стихию жизни. С новым пониманием женского характера пришло и новое понимание любви, еще одной «трудной» для Диккенса темы.

Даже в пору «Холодного дома» вполне достаточным условием для любви героев была их молодость, красота и материальное благосостояние, имеющееся или маячащее впереди. Этих молодых людей нисколько не смутило бы то обстоятельство, что умершие родители предназначили их друг другу. Более того, они бы считали это надежной гарантией будущего счастья. Но Белла и Гармон, как Роза и Эдвин из «Тайны Эдвина Друда», хотят располагать свободой выбора, свободой совершать ошибки.

Чувство в «Нашем общем друге» становится внутренней необходимостью персонажей, а не механической, ничего не

меняющей в характере силой. Юджин Рэйборн восходит к персонажам типа Стирфорта. Но Диккенс не лишает Рэйборна потребности любить. И его чувство не демоническое наваждение Квилпа, но духовная потребность, изменяющая его внутренний склад. Рэйборн любит девушку, которая стоит ниже его на социальной лестнице. Более того, он просит Лиззи стать его женой (вспомним ситуацию Стирфорта и Эмми в «Дэвиде Копперфилде»).

Последний роман Диккенса «Тайна Эдвина Друда» традиционно считается детективом. На протяжении более чем ста лет, прошедших со времени его написания, критики, литературоведы и, наконец, просто читатели бьются над его разгадкой, строят предположения и логические системы относительно того, кто убил Эдвина Друда и кто такой мистер Дэчери, внезапно появившийся в Клойстергэме, городе, где разворачивается большая часть действия.

В романе, даже в той части, которую успел написать Диккенс, содержится некий парадокс. Хотя все в книге движется к убийству, и расследование, по всей вероятности, должно было составить содержание второй, неизвестной нам части, основное внимание Диккенса (при том, что детектив блестяще «закручен») сфокусировано на иной тайне — тайне человеческих характеров.

Подполье человека, ночной мир его существования, двойственность его природы, роль иррационального в поведении — таковы проблемы, которые прежде всего осмысляет Диккенс в «Тайне Эдвина Друда».

Джон Джаспер — новый герой Диккенса, предшественник персонажей Томаса Харди, Оскара Уайльда, Роберта Луиса Стивенсона. Человек яркий, одаренный, музыкант, артист, наркоман, личность страстная и, вероятно, патологическая.

Двойственность природы человека передают в этом романе и пары близнецов. Близнецы Ландлеса — Елена и Невил. Близнецы при внешнем отличии, близнецы характеров Роза и Друд. Есть и другие, менее значительные близнецы, например Баззард, «светлый» секретарь Грюджиуса, и «темный» секретарь Сластигроха. Человеческая природа предстает в многообразии нюансов, еле различимых оттенков, бурлящих противоречий. В этом романе Диккенс даже предпринимает попытку изучить подсознание человека (сцена в опиумном притоне, когда Джаспер пытается понять, как в речи, поступках человека проявляются его скрытые импульсы).

«Тайна Эдвина Друда» — единственный роман Диккенса, где основное действие происходит не в Лондоне. Более того, не случайно и то обстоятельство, что события разворачиваются рядом с собором. С одной стороны, собор — это символ порядка, надежности, символ лучших устремлений человека (именно здесь раздаётся ангелоподобное пение Джаспера и его хора), а с другой — собор стоит на болоте, которое подмывает его фундамент. Это положение, выраженное у Диккенса в символической форме, революционной для XIX века, ближе романистам середины XX столетия (с образом собора в Клойстергэме интересно сопоставить собор на болоте в «Шпиле» У. Голдинга).

Все в мире, который описывает Диккенс, зыбко, ненадежно. Смерть находится где-то рядом — недаром такую большую роль в повествовании играют кладбище и могильщик Дёрдлс.

К моменту работы над «Тайной Эдвина Друда» у Диккенса сформировалось новое и столь психологически глубокое понимание человеческой природы, что он позволил себе в этом романе еще более отчетливую, нежели в «Больших надеждах», самопародию.

Эдвин Друд и Роза, прелестные добрые дети — ангелы ранних произведений. Эти герои, лишь внешне напоминающие Оливера, Николаса Никльби, Нэлл, Флоренс Домби, Агнес, совсем иные. Они способны почувствовать абсурд жизни, о чем даже и не подозревали их предшественники. Роза и Эдвин не хотят соединить свои судьбы лишь потому, что по чужой, неправильной воле они оказались завещанными друг другу. Они, как Белла и Гармон-младший в «Нашем общем друге», хотят свободы.

Можно предположить, что «Тайна Эдвина Друда» готовила начало нового этапа в творчестве Диккенса. В этом произведении отчетливо прощание со многими старыми темами. Вспомним, с каким теплом писал Диккенс в «Тяжелых временах» о цирке. Теперь он весьма скептически отзываясь о цирке, посетившем Клойстергэм. Цирк — это весь мир.

Только в поздних романах Диккенса стало ясным, насколько жестоким может быть этот писатель. Садизм, насилие в его ранних произведениях были жестокостью сказки, романтическим преувеличением, пришедшим на его страницы из «готического романа тайн и ужасов». Жестокость, безжалостность зрелого Диккенса — в изображении кошмара каждодневного существования. У позднего Диккенса страшны не его карикатуры (Вениринги, Подснепы

в «Нашем общем друге» или Сластигрох и Сапси в «Тайне Эдвина Друда»), страшны обычные люди — Джаспер, Друд, Невил, каждый из которых потенциально — эту мысль Диккенс постоянно подчеркивает — способен на убийство.

Но расставшись со своими бывшими «большими надеждами» и открыв для себя новый закон — постоянное внутреннее движение человека, — Диккенс, как ни в одном своем романе, сплачивает силы добра. В его последнем романе вновь оживает Пиквик, вершит праведный суд «угловатый» мистер Грюджиус, в уста которого Диккенс вкладывает прекрасные слова о любви, строит свои неземные сады и малоприспособленные для жизни комнаты Тартар.

На такой высокой ноте оборвался путь этого гениального писателя, ушедшего из жизни в расцвете творческих сил, полного замыслов, о которых миру уже было не суждено узнать.

Е. Ю. ГЕНИЕВА

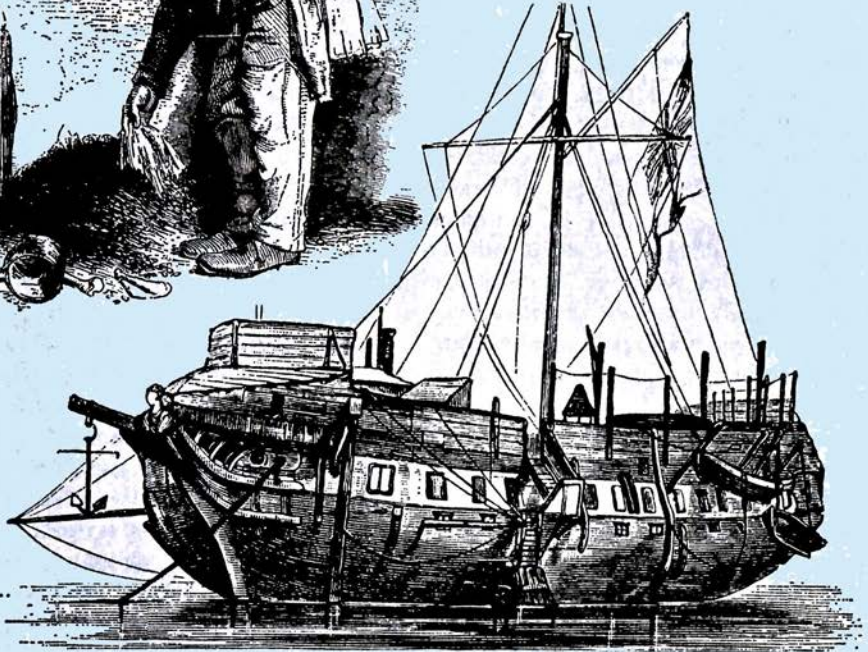


LIFE, TRIAL, CONFESSION &
EXECUTION
Of T. H. Hooker, for the Murder of Mr. J. De la Rue.



Dickens was now introduced to the London professional world of Keene and Carley, Dodson and Fogg, Suteby and Craggs, Spenslow and Jorkins, to dark and dirty offices smelling of must and dust and unwholesome sleep.

Illustration to commemorate a public execution, 1945.



Диккенс в русской печати



Переводы
произведений Диккенса
на русский язык

Литература о Диккенсе
на русском языке

1961 — 1989



dedicated upon it; except by
years of his glory
faithfully yours
Charles Dickens



ПЕРЕВОДЫ ПРОИЗВЕДЕНИЙ ДИККЕНСА НА РУССКИЙ ЯЗЫК

СОБРАНИЯ СОЧИНЕНИЙ. СБОРНИКИ

1—7. Собрание сочинений: В 30 т./Под общ. ред. А. А. Аникста и В. В. Ивашевой. Т. 24—30 *.— М.: Худож. лит., 1962—1963.

1. Т. 24: Наш общий друг: Роман. Кн. 1—2/Пер. Н. Волжиной и Н. Дарузес; Коммент. Д. Шестакова; Ил. М. Стоуна.— 1962.— 520 с.: ил.
2. Т. 25: Наш общий друг: Роман. Кн. 3—4/Пер. Н. Волжиной и Н. Дарузес; Коммент. Д. Шестакова; Ил. М. Стоуна.— 1962.— 488 с.: ил.
3. Т. 26: Путешественник не по торговым делам; Рассказы 60-х годов/Ред. М. Беккер; Ил. Ф. Барнарда, Дж. Пинвелла, Э. Дэлзила, Х. Ферниса.— 1962.— 663 с.: ил.

Содерж.: Путешественник не по торговым делам/Пер. Ю. Кагарлицкого, В. Ефановой и Н. Новикова; Рассказы 60-х годов: Чей-то багаж; Меблированные комнаты миссис Лиррипер; Наследство миссис Лиррипер; Роман, сочиненный на каникулах/Пер. М. Клягиной-Кондратьевой; Объяснение Джорджа Силвермена/Пер. И. Гуровой.

4. Т. 27: Повести 60-х годов; Тайна Эдвина Друда: Роман/Коммент. М. Се-ребрянниковой и О. Холмской; Ред. М. Беккер; Ил. Л. Филдса и Э. Дэлзила.— 1962.— 662 с.: ил.

Содерж.: Повести 60-х годов: Земля Тома Тиддлера/Пер. Н. Бать; Рецепты доктора Мериголда/Пер. И. Гуровой; Тайна Эдвина Друда/Пер. О. Холмской; Приложение: Уолтерс Дж. К. Ключи к роману Диккенса «Тайна Эдвина Друда»/Пер. О. Холмской.

5. Т. 28: Статьи и речи/Ред. пер. Я. Рецкер; Коммент. А. Аникста и Я. Рецкера.— 1962.— 583 с.

Содерж.: Статьи: Возвращение на сцену подлинно шекспировского «Лира»; Макриды в роли Бенедикта; Доклад комиссии, обследовавшей положение и условия жизни лиц, занятых различными видами умственного труда в Оксфордском университете; Интересы сельского хозяйства;

* Первый том вышел в 1957 г. Содержание т. 1—23 см. по указ. «Чарльз Диккенс: Библиогр. рус. пер. и крит. лит. на рус. яз., 1838—1960». М., 1962.

Угрожающее письмо Томасу Гуду от некоего почтенного старца; О смертной казни; Преступность и образование; Невежество и преступность; «Дети пьяницы» Крукшенка; Поэзия науки; О судейских речах; «Молодое поколение» Лича; Рай в Тутинге; Ферма в Тутинге/Пер. И. Гуровой; Приговор по делу Друз/Пер. Я. Рецкера; Публичные казни/Пер. Т. Литвиновой; Обращение к читателям в первом номере «Домашнего чтения». Не-



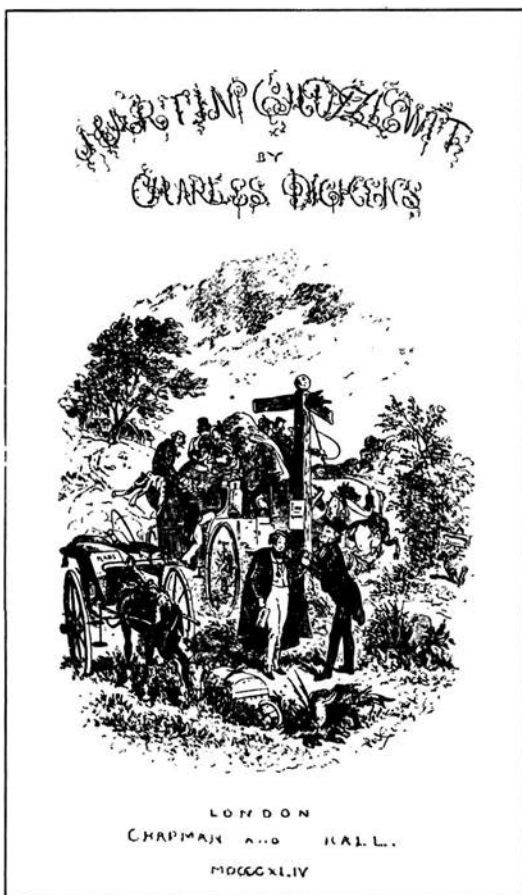
Титульный лист девятнадцати выпусков «Мартина Чеззлвита». Эту зеленую обложку знали все лондонцы в 1843 г. В каждом выпуске было 32 страницы, и стоил он всего 1 шиллинг

большое вступление; Развлечения для народа/Пер. И. Гуровой; Предположим!/Пер. М. Беккер; Узники-баловни/Пер. Л. Шестаковой; Мысли ворона из «Счастливого семейства»/Пер. И. Гуровой; Старые лампы взамен новых/Пер. Е. Коротковой; Воскресные тиски/Пер. Я. Рецкера; Шустрые черепахи/Пер. Т. Литвиновой; Красная Тесьма/Пер. Л. Шестаковой; Свиньи целиком/Пер. И. Гаврилова; Букмекерские конторы; Предложения по поводу того, как позабавить потомство/Пер. М. Беккер; При-

звк к падшим женщинам/Пер. И. Гуровой; Шутки коронных и совестных судов/Пер. Я. Рецкера; О том, что недопустимо/Пер. И. Гаврилова; Мало кому известно.../Пер. Ю. Жуковой; К рабочим людям/Пер. Т. Литвиновой; Размышления лорд-мэра/Пер. М. Беккер; Сомнамбулистка мистера Буля/Пер. Е. Коротковой; Та, другая публика/Пер. М. Беккер; Псам на съедение/Пер. Е. Коротковой; Лицемерие; Родословное древо; Гро-

Титульный лист первого книжного издания «Мартина Чеззлвита». Рисунок Физа.

Трудно представить себе цену, за которую это издание может быть продано на сегодняшнем аукционе



шовый патриотизм/Пер. А. Поливановой; Большой ребенок/Пер. Т. Литвиновой; Наша комиссия/Пер. Я. Рецкера; Некоторое сомнение во всемогуществе денег; Островизмы; Ночная сценка в Лондоне/Пер. Т. Литвиновой; Друг львов/Пер. А. Поливановой; Почему?/Пер. Т. Литвиновой;

- Проект Всебританского сборника анекдотов/Пер. Е. Коротковой; Железнодорожные грезы; Повадки убийц; Самый Достоверный Источник; Любопытная опечатка в «Эдинбургском обозрении»/Пер. Т. Литвиновой; Будьте добры, оставьте зонтик!/Пер. А. Поливановой; Объявление в «Домашнем чтении» о предполагаемом издании «Круглого года»/Пер. И. Гуровой; «Пустомельский Блятель»/Пер. И. Гаврилова; Памяти У. М. Текерея; Игра мистера Фехтера/Пер. И. Гуровой; *Речи*: Речь на банкете в его честь (Эдинбург). 25 июня 1841 г.; Речь на банкете в его честь (Хартфорд). 7 февр. 1842 г.; Речь на банкете в его честь (Нью-Йорк). 18 февр. 1842 г.; Речь на вечере школы для рабочих (Ливерпуль). 26 февр. 1844 г.; Речь на вечере Политехнической школы (Бирмингем). 28 февр. 1844 г.; Речь на открытии публичной библиотеки (Манчестер). 2 сент. 1852 г.; Речь на банкете в честь литературы и искусства (Бирмингем). 6 янв. 1853 г.; Речь в Ассоциации по проведению реформы управления страной. 27 июня 1855 г.; Речь в защиту больницы для детей. 9 февр. 1858 г.; Речь в Королевском театральном фонде. 29 марта 1858 г.; Речь в Королевском обществе музыкантов. 8 марта 1860 г.; Речь в Пенсионном обществе печатников. 6 апр. 1864 г.; Речь в Газетном фонде. 20 мая 1865 г.; Речь в Ассоциации корректоров. 17 сент. 1867 г.; Речь на банкете в его честь в зале св. Георгия (Ливерпуль). 10 апр. 1869 г.; Речь в Бирмингеме. 27 сент. 1869 г./Пер. М. Лорие.
6. Т. 29. Письма, 1833—1854/Пер. Н. Бать, И. Гуровой, Ю. Жуковой, Е. Коротковой, Т. Литвиновой, И. Цветковой; Ред. пер. Я. Рецкер; Комментар. В. Ивашевой и Я. Рецкера.— 1963.— 423 с.
- Содерж.: 1. Ричарду Эрлу. Лондон, 6 июня 1833 г.; 2. Генри Колле. Лондон, дек. 1834 г.; 3. Ему же. Лондон, 1834 г.; 4. Мисс Кэтрин Хогарт. Лондон, 29 окт. 1835 г.; 5. Дж. П. Хулла. Лондон, 6 нояб. 1835 г.; 6. Джону Макроуну. Лондон, 9 дек. 1835 г.; 7. Ему же. 7 янв. 1836 г.; 8. Томасу Бирду. 2 февр. 1836 г.; 9. Чепмену и Холлу. Лондон, 18 февр. 1836 г.; 10. Мисс Хогарт. Лондон, 21 февр. 1836 г.; 11. Томасу Барроу. 31 марта 1836 г.; 12. Роберту Сеймуру. Лондон, 14 апр. 1836 г.; 13. Джону Макроуну. Лондон, 12 окт. 1836 г.; 14. Чепмену и Холлу. Лондон, 1 нояб. 1836 г.; 15. Джону Истхопу. Лондон, 18 нояб. 1836 г.; 16. Джону Пейну Кольеру. 6 янв. 1837 г.; 17. Уильяму Джердану. Лондон, янв. 1837 г.; 18. У. Гarrisону Эйнсворту. Лондон, 8 мая 1837 г.; 19. Джорджу Томпсону. Лондон, 8 мая 1837 г.; 20. У. Гarrisону Эйнсворту. Хемпстед, 17 мая 1837 г.; 21. Джону Форстеру. Кале, 2 июня 1837 г.; 22. Ричарду Бентли. 2 июня 1837 г.; 23. Джону Форстеру. Лондон, июнь 1837 г.; 24. У. Г. Уилсу. Лондон, июнь 1837 г.; 25. Джону Тейлору Синнету. Лондон, июнь 1837 г.; 26. Джону Форстеру. Лондон, июнь 1837 г.; 27. Томасу Хейнсу. Лондон, 3 июня 1837 г.; 28. Джорджу Биднеллу. Лондон, июль 1837 г.; 29. Джону Форстеру. Лондон, июль 1837 г.; 30. Ему же. Бродстэрс, 3 сент. 1837 г.; 31. Т. Н. Тальфуру. Лондон, окт. 1837 г.; 32. Джону Форстеру. Брайтон, 3 нояб. 1837 г.; 33. Миссис Хьюз. Лондон, 29 янв. 1838 г.; 34. Крукшенку. Янв. 1838 г.; 35. Джону Форстеру. 9 февр. 1838 г.; 36. Ему же. Февр. 1838 г.; 37. Ричарду Бентли. 11 февр. 1838 г.; 38. Форстеру. 21 февр. 1838 г.; 39. Ему же. 9 марта 1838 г.; 40. Доктору Кюнцелю. Лондон, июль 1838 г.; 41. Джону Форстеру. Авг. 1838 г.;

42. Джорджу Крукшенку. Лондон, авг. 1838 г.; 43. У. Ч. Макриди. Лондон, нояб. 1838 г.; 44. Фредерику Йетсу. Ноябрь. 1838 г.; 45. Миссис С. К. Холл. Лондон, 29 нояб. 1838 г.; 46. Джону Форстеру. 21 янв. 1839 г.; 47. Лэмэну Блэнчарду. Лондон, 9 февр. 1839 г.; 48. Миссис Катберт. Лондон, 22 февр. 1839 г.; 49. Уильяму Макриди. Лондон, апр. 1839 г.; 50. Джорджу Кеттермолу. Питершэм, 1839 г.; 51. Форстеру. Питершэм, июль 1839 г.; 52. Миссис Годфри. Питершэм, 25 июля 1839 г.; 53. Джону Оверсу. Бродстэрс, 27 сент. 1839 г.; 54. Макриди. Лондон, 25 окт. 1839 г.; 55. Форстеру. 9 янв. 1840 г.; 56. Ему же. Лондон, 4 февр. 1840 г.; 57. Джону Оверсу. Лондон, 12 апр. 1840 г.; 58. Ему же. Апр. 1840 г.; 59. Ли Ханту. Лондон, 12 мая 1840 г.; 60. Форстеру. Бродстэрс, 17 июня 1840 г.; 61. Дэниэлу Маклизу. Лондон, 22 июля 1840 г.; 62. С. Харфорду. Лондон, 14 окт. 1840 г.; 63. Ему же. Лондон, 25 нояб. 1840 г.; 64. Бульвер-Литтону. Лондон, 12 дек. 1840 г.; 65. Джорджу Кеттермолу. Лондон, 13 дек. 1840 г.; 66. Ему же. Лондон, 21 дек. 1840 г.; 67. Ему же. 22 дек. 1840 г.; 68. Джону Оверсу. Лондон, 30 дек. 1840 г.; 69. Форстеру. 7 янв. 1841 г.; 70. С. Харфорду. Лондон, 15 янв. 1841 г.; 71. Форстеру. 17 янв. 1841 г.; 72. Бэзилу Холлу. Лондон, 28 янв. 1841 г.; 73. Джорджу Кеттермолу. Лондон, 28 янв. 1841 г.; 74. Томасу Летимеру. Лондон, 13 марта 1841 г.; 75. Бэзилу Холлу. Лондон, 16 марта 1841 г.; 76. Джону Скотту, редактору «Утренних объявлений». Лондон, 22 марта 1841 г.; 77. С. Харфорду. Лондон, 1 апр. 1841 г.; 78. Джону Форстеру. 5 апр. 1841 г.; 79. Преподобному Томасу Робинсону. Лондон, 8 апр. 1841 г.; 80. Вашингтону Ирвингу. Лондон, 12 апр. 1841 г.; 81. Форстеру. 3 июня 1841 г.; 82. Джону Форстеру. Лох-Эрн-Хэд, 5 июля 1841 г.; 83. Форстеру. Далмалли, 11 июля 1841 г.; 84. Миссис Мэри Хэрналл. Лондон, 21 июля 1841 г.; 85. Форстеру. Бродстэрс, 13 авг. 1841 г.; 86. Макриди. Бродстэрс, 24 авг. 1841 г.; 87. Фредерику Диккенсу. Бродстэрс, 12 сент. 1841 г.; 88. Джону Скотту. Бродстэрс, 13 сент. 1841 г.; 89. Дж. Шерз. Виндзор, 17 нояб. 1841 г.; 90. Джону Брэдфорду. Лондон, 23 нояб. 1841 г.; 91. Джону Форстеру. У берегов Ньюфаундленда, 17 янв. 1842 г.; 92. Форстеру. 21 янв. 1842 г.; 93. Форстеру. 29 янв. 1842 г.; 94. Томасу Миттону. Бостон, 31 янв. 1842 г.; 95. Дж. С. Смигу. Нью-Йорк, 12 февр. 1842 г.; 96. Форстеру. Нью-Йорк, 17 февр. 1842 г.; 97. Джонатану Чепмену, мэру Бостона. Нью-Йорк, 22 февр. 1842 г.; 98. Форстеру. 24 февр. 1842 г.; 99. Форстеру. 27 февр. 1842 г.; 100. К. К. Фелтону. Вашингтон, 14 марта 1842 г.; 101. Форстеру. Вашингтон, 15 марта 1842 г.; 102. Форстеру. Вашингтон, 21 марта 1842 г.; 103. У. Ч. Макриди. Балтимор, 22 марта 1842 г.; 104. Дэниэлу Маклизу. Балтимор, 22 марта 1842 г.; 105. Форстеру. На борту «Мессенджера» из Сент-Луиса в Цинциннати, 15 апр. 1842 г.; 106. Форстеру. 16 апр. 1842 г.; 107. Форстеру. 17 апр. 1842 г.; 108. Форстеру. Сандуски, 24 апр. 1842 г.; 109. Форстеру. Ниагара, 26 апр. 1842 г.; 110. Генри Остину. Ниагара, 1 мая 1842 г.; 111. Форстеру. Ниагара, 3 мая 1842 г.; 112. Генри Остину. Канада, Монреаль, 12 мая 1842 г.; 113. Мисс Пардоу. Лондон, 19 июля 1842 г.; 114. К. К. Фелтону. Лондон, 31 июля 1842 г.; 115. Джону Форстеру. Бродстэрс, 16 сент. 1842 г.; 116. Филипу Хоуну. Бродстэрс, 16 сент. 1842 г.; 117. Капитану Марриету. Лондон, 13 окт. 1842 г.; 118. Джонатану Чепмену. Лондон, 15 окт. 1842 г.; 119. Доктору Саутвуду Смигу. Лондон, 22 окт. 1842 г.; 120. Мисс Кутс. Лондон, 12 нояб. 1842 г.; 121. Фор-

стеру. 25 нояб. 1842 г.; 122. К. К. Фелтону. Лондон, 31 дек. 1842 г.; 123. У. Теккерею. Лондон, 26 янв. 1843 г.; 124. Доктору Саутвуду Смигу. Лондон, 1 февр. 1843 г.; 125. Хеблоту Брауну. 1843; 126. К. К. Фелтону. Лондон, 2 марта 1843 г.; 127. Доктору Саутвуду Смигу. Лондон, 6 марта 1843 г.; 128. Доктору С. Смигу. Лондон, 10 марта 1843 г.; 129. Теннисону. Лондон, март 1843 г.; 130. Чарльзу Баббеджу (математику). Лондон, 27 апр. 1843 г.; 131. Мекви Нэпиру. Бродстэрс, 16 сент. 1843 г.; 132. Джону Форстеру. 1 нояб. 1843 г.; 133. Джону Форстеру. 2 нояб. 1843 г.; 134. Неизвестному. Лондон, 2 нояб. 1843 г.; 135. Джону Диллону. Лондон, 3 февр. 1844 г.; 136. Миссис Диккенс. 26 февр. 1844 г.; 137. Т. Дж. Томпсону. Бруммагем, 28 февр. 1844 г.; 138. Джеймсу Верри Стейплсу. Лондон, 3 апр. 1844 г.; 139. Эбинизеру Джонсу. Лондон, 15 апр. 1844 г.; 140. Кларксону Стэнфилду. Лондон, 30 апр. 1844 г.; 141. Чарльзу Найту. 4 июня 1844 г.; 142. Джону Форстеру. Альбаро, авг. 1844 г.; 143. Джону Форстеру. Генуя, 30 сент. 1844 г.; 144. Джону Форстеру. 18 окт. 1844 г.; 145. Джону Форстеру. Генуя, окт. 1844 г.; 146. Томасу Миттону. Генуя, 5 нояб. 1844 г.; 147. Джону Форстеру. Венеция, 12 нояб. 1844 г.; 148. Дугласу Джеролду. Кремона, 16 нояб. 1844 г.; 149. Джону Форстеру. Париж, дек. 1844 г.; 150. Джону Форстеру. Неаполь, 11 февр. 1845 г.; 151. Джону Форстеру. Март 1845 г.; 152. Джону Форстеру. Генуя, июнь 1845 г.; 153. Джону Форстеру. Лондон, июнь 1845 г.; 154. Брэдбери и Эвансу. Лондон, 3 нояб. 1845 г.; 155. Брэдбери и Эвансу. Лондон, 6 нояб. 1845 г.; 156. Брэдбери и Эвансу. Лондон, 7 нояб. 1845 г.; 157. Брэдбери и Эвансу. Ноябрь 1845 г.; 158. У. Эмпсону. Лондон, 28 нояб. 1845 г.; 159. Мисс Кутс. Лондон, 1 дек. 1845 г.; 160. Мисс Кутс. Лондон, 26 мая 1846 г.; 161. Джону Форстеру. Лозанна, 18 июля 1846 г.; 162. Джону Форстеру. Лозанна, 25 июля 1846 г.; 163. Джону Форстеру. Лозанна, 24 авг. 1846 г.; 164. Джону Форстеру. Лозанна, 30 авг. 1846 г.; 165. Джону Форстеру. Лозанна, 6 сент. 1846 г.; 166. Джону Форстеру. Лозанна, сент. 1846 г.; 167. Джону Форстеру. Лозанна, 26 сент. 1846 г.; 168. Джону Форстеру. Лозанна, 11 окт. 1846 г.; 169. Джону Форстеру. Женева, 20 окт. 1846 г.; 170. Дугласу Джеролду. Женева, 24 окт. 1846 г.; 171—172. Джону Форстеру. Лозанна, [нояб. 1846 г.]; 173. Графине Блессингтон. Париж, 24 янв. 1847 г.; 174. Преподобному Эдварду Тэгарту. Париж, 28 янв. 1847 г.; 175. Джону Форстеру. 10 февр. 1847 г.; 176. Хеблоту Брауну. Лондон, 10 марта 1847 г.; 177. Эдварду Чепмену. Лондон, 3 мая 1847 г.; 178. Доктору Ходжсону. Лондон, 12 мая 1847 г.; 179. Шеридану Ноулсу. Брайтон, 26 мая 1847 г.; 180. Джону Форстеру. 9 июня 1847 г.; 181. Мисс Пауэр. Бродстэрс, 2 июля 1847 г.; 182. Мисс Пауэр. Бродстэрс, 14 июля 1847 г.; 183. Джону Форстеру. 4 авг. 1847 г.; 184. Сэмюэлу Фелпсу. Бродстэрс, 29 авг. 1847 г.; 185. Джону Форстеру. 2 сент. 1847 г.; 186. Джону Форстеру. Бродстэрс, 5 сент. 1847 г.; 187. У. Макриди. Лондон, 23 нояб. 1847 г.; 188. Хулла. Лондон, 12 дек. 1847 г.; 189. Гансу Христиану Андерсену. [1847 г.]; 190. У. М. Теккерею. Лондон, 9 янв. 1848 г.; 191. Джону Форстеру. 24 февр. 1848 г.; 192. Макриди. Брайтон, 2 марта 1848 г.; 193. Миссис Прайс. Лондон, 31 марта 1848 г.; 194. Джорджу Хогарту. Лондон, 2 апр. 1848 г.; 195. Сэру Эдварду Бульвер-Литтону. Лондон, 10 апр. 1848 г.; 196. Джону Форстеру. Лондон, 22 апр. 1848 г.; 197. Д. М. Мойру. Лондон, 17 июня 1848 г.; 198. Мис-

сис Уотсон. Лондон, 27 июля 1848 г.; 199. Джону Форстеру. Брайтон, [февр. 1849 г.]; 200. Мисс Кутс. Лондон, 29 марта 1849 г.; 201. Кларк-сону Стэнфилду. Лондон, 25 мая 1849 г.; 202. Гансу Христиану Андерсену. Лондон, 4 июня 1849 г.; 203. Редактору «Дейли ньюс». Бродстэрс, 11 июля 1849 г.; 204. Миссис Холл. Лондон, 18 июля 1849 г.; 205. Ричарду Уотсону. Лондон, 21 июля 1849 г.; 206. Джону Форстеру. Бончерч, [сент. 1849 г.];

"THE STORY OF OUR LIVES FROM YEAR TO YEAR"

ALL THE YEAR ROUND

A Weekly Journal
CONDUCTED BY
CHARLES DICKENS
WITH WHICH IS INCORPORATED
"HOUSEHOLD WORDS"

No. 1. NEW SERIES.	SATURDAY, DECEMBER 5, 1868.	PRICE TWOPENCE.
--------------------	-----------------------------	-----------------

TO THE PUBLIC.

A very unjustifiable paragraph has appeared in some newspapers, to the effect that I have relinquished the Editorship of this Publication. It is not only unjustifiable because it is wholly untrue, but because it must be either wilfully or negligently untrue, if any respect be due to the explicit terms of my repeatedly-published announcement of the present New Series under my own hand.

CHARLES DICKENS.

207. Ф. Эвансу. Бончерч, 13 сент. 1849 г.; 208. Джону Форстеру. Бончерч, [сент. 1849 г.]; 209. Джону Форстеру. Бродстэрс, 7 окт. 1849 г.; 210. Гилпину. Лондон, 15 нояб. 1849 г.; 211. Дугласу Джеролду. Лондон, 17 нояб. 1849 г.; 212. Де Сэржа. Лондон, 29 дек. 1849 г.; 213. Миссис Макриди. Лондон, [1849 г.]; 214. Миссис Гаскелл. Лондон, 31 янв. 1850 г.; 215. Джону Форстеру. Янв. 1850 г.; 216. Мисс Эмили Готшалк. Лондон, 1 февр. 1850 г.; 217. Чарльзу Найту. Лондон, 8 февр. 1850 г.; 218. Форстеру. Брайтон, 14 марта 1850 г.; 219. Миссис Гаскелл. Брайтон, 14 марта 1850 г.; 220. Уильяму Брэдбери. Брайтон, 14 марта 1850 г.; 221. Джекобу Беллу. Лондон, 11 мая 1850 г.; 222. Майклу Фарадею. Лондон, 28 мая 1850 г.; 223. Майклу Фарадею. Лондон, 31 мая 1850 г.; 224. Джону Форстеру. 6 июня 1850 г.; 225. Макриди. Лондон, 11 июня 1850 г.; 226. Мисс Кутс. Бродстэрс, 6 сент. 1850 г.; 27. Преподобному Эдварду Тэргарту. Бродстэрс, 22 сент. 1850 г.; 228. Миссис Уотсон. Бродстэрс, 24 сент. 1850 г.; 229. Миссис Уотсон. 26 окт. 1850 г.; 230. Джону Форстеру,

20 нояб. 1850 г.; 231. Уолтеру Лэндеру. Лондон, 4 дек. 1850 г.; 232. Уилсу. Лондон, 12 дек. 1850 г.; 233. Лорду Джону Расселу. Лондон, 18 дек. 1850 г.; 234. Миссис Гаскелл. Лондон, 20 дек. 1850 г.; 235. Джону Пулю. Лондон, 1850 г. [24 дек.], сочельник; 236. Э. Бульвер-Литтону. Лондон, 5 янв. 1851 г.; 237. Э. Бульвер-Литтону. Лондон, 30 янв. 1851 г.; 238. Доктору Стоуну. Лондон, 2 февр. 1851 г.; 239. Мэри Бойль. Лондон, 21 февр. 1851 г.; 240. У. Макриди.

Титульный лист журнала Диккенса «Круглый год»

Лондон, 27 февр. 1851 г.; 241. Сэру Эдварду Бульвер-Литтону. Грейт-Молверн, 23 марта 1851 г.; 242. У. Уилсу. Грейт-Молверн, 28 марта 1851 г.; 243. У. Г. Уилсу. Грейт-Молверн, 28 марта (вечер) 1851 г.; 244. У. Г. Уилсу. Лондон, 3 апр. 1851 г.; 245. Э. Бульвер-Литтону. Лондон, 28 апр. 1851 г.; 246. Макриди. 24 мая 1851 г.; 247. Джорджу Крукшенку. Лондон, 25 мая 1851 г.; 248. Чарльзу Найту. Бродстэрс, 27 июня 1851 г.; 249. Бульвер-Литтону. Бродстэрс, 4 июля 1851 г.; 250. Джону Форстеру. Бродстэрс, [июль 1851 г.]; 251. Уилсу. Бродстэрс, 11 июля 1851 г.; 252. Миссис Ричард Уотсон. Бродстэрс, Кент, 11 июля 1851 г.; 253. Мисс Эмили Готшалк. Бродстэрс, 16 июля 1851 г.; 254. Джорджу Патнэму. Бродстэрс, Кент, 24 июля 1851 г.; 255. Джону Хиллсу. Бродстэрс, Кент, 9 авг. 1851 г.; 256. Уилсу. Бродстэрс, Кент, 22 авг. 1851 г.; 257. Уилсу. Бродстэрс, 27 сент. 1851 г.; 258. Томасу Бирду. Бродстэрс, Кент, 6 окт. 1851 г.; 259. Уилсу. Лондон, 22 окт. 1851 г.; 260. Уилсу. Лондон, 8 дек. 1851 г.; 261. Сэру Эдварду Бульвер-Литтону. Лондон, 15 февр. 1852 г.; 262. Уилсу. Лондон, 28 февр. 1852 г.; 263. Джону Хиллсу. Лондон, 28 февр. 1852 г.; 264. Джону Форстеру. 17 марта 1852 г.; 265. Джону Форстеру. 18 марта 1852 г.; 266. Р. Х. Хорну. Лондон, 6 апр. 1852 г.; 267. Мисс Кутс. 18 апр. 1852 г.; 268. Де Сэржа. Лондон, 8 мая 1852 г.; 269. Миссис Гаскелл. Лондон, 29 июня 1852 г.; 270. Неизвестному. Лондон, 9 июля 1852 г.; 271. Чарльзу Мэйну Янгу. Лондон, 21 июля 1852 г.; 272. Мисс Мэри Бойль. Дувр, 22 июля 1852 г.; 273. Мисс Кутс. Ливерпуль, 2 сент. 1852 г.; 274. Джону Уоткинсу. 11 окт. 1852 г.; 275. Уилсу. Булонь, 12 окт. 1852 г.; 276. Уилсу. Булонь, 13 окт. 1852 г.; 277. Миссис Гаскелл. Лондон, 6 нояб. 1852 г.; 278. Миссис Гаскелл. Лондон, 9 нояб. 1852 г.; 279. Миссис Уотсон. 22 нояб. 1852 г.; 280. Джеймсу Уайту. Лондон, 22 нояб. 1852 г.; 281. Джеймсу Верри Стейплсу. Лондон, 5 янв. 1853 г.; 282. У. Макриди. Лондон, 14 янв. 1853 г.; 283. Доктору Эллиотсону. Лондон, 7 февр. 1853 г.; 284. Миссис Гаскелл. Лондон, 21 февр. 1853 г.; 285. Уилсу. Брайтон, 10 марта 1853 г.; 286. Мисс Эмили Готшалк. Лондон, 2 мая 1853 г.; 287. Джону Форстеру. Булонь, 26 июня 1853 г.; 288. Марку Лемону. Булонь, [1853 г.]; 289. Джону Форстеру. Булонь, 24 июля 1853 г.; 290. У. Макриди. Булонь, 24 июля 1853 г.; 291. Миссис Ричард Уотсон. Лондон, 13 янв. 1854 г.; 292. Роберту Роулинсону. Лондон, 25 янв. 1854 г.; 293. Миссис Марианне Янг. Лондон, 16 февр. 1854 г.; 294. Питеру Каннингему. Лондон, 11 марта 1854 г.; 295. Чарльзу Найту. Лондон, 17 марта 1854 г.; 296. Ф. Стоуну. 30 мая 1854 г.; 297. Томасу Карлейлю. Булонь, 13 июля 1854 г.; 298. Мисс Джорджине Хогарт.

- Лондон, 22 июля 1854 г.; 299. Преподобному Уильяму Гарнессу. Булонь, 19 авг. 1854 г.; 300. Джону Форстеру. Булонь, [авг. 1854 г.]; 301. Джону Форстеру. Булонь, [сент. 1854 г.]; 302. Мисс Кутс. Лондон, 26 окт. 1854 г.; 303. Миссис Ричард Уотсон. Лондон, 1 нояб. 1854 г.
7. Т. 30: Письма, 1855—1870/Пер. М. Беккер, Г. Гвенцадзе, И. Гуровой, Ю. Жуковой, Е. Коротковой, И. Полуяна, Я. Рецкера; Ред. пер. Я. Рецкер;

«Диккенсиан» — журнал, пред-
назначенный всем любителям
творчества Диккенса

Коммент. Я. Рецкера; Корнилова Е. Краткая летопись жизни и творчества Чарльза Диккенса.— 1963.— 366, 1 с.

Содерж.: 1. У. Ф. де Сэржа. Лондон, 3 янв. 1855 г.; 2. Артуру Риланду. Лондон, 29 янв. 1855 г.; 3. Чарльзу Найту. Лондон, 30 янв. 1855 г.; 4. Ли Ханту. Лондон, 31 янв. 1855 г.; 5. Джону Форстеру. 3 февр. 1855 г.; 6. Мисс Кинг. Лондон, 9 февр. 1855 г.; 7. Марии Биднелл-Винтер. Лондон, 10 февр. 1855 г.; 8. Марии Биднелл-Винтер. Париж, 15 февр. 1855 г.; 9. Миссис Винтер. Лондон, 22 февр. 1855 г.; 10. Мисс Кинг. Лондон, 24 февр. 1855 г.; 11. Дэвиду Робертсу. Лондон, 28 февр. 1855 г.; 12. Уилки Коллинзу. Лондон, 19 марта 1855 г.; 13. Миссис Винтер. 3 апр. 1855 г.; 14. Остину Генри Лейарду. Лондон, 10 апр. 1855 г.; 15. У. Г. Уилсу. Лондон, 13 апр. 1855 г.; 16. Джону Форстеру. 27 апр. 1855 г.; 17. Мисс Кутс. Лондон, 11 мая 1855 г.; 18. Мисс Кутс. Лондон, 15 мая 1855 г.; 19. Мисс Кутс. Лондон, 27 июня 1855 г.; 20. У. Ч. Макриди. Лондон, 30 июня 1855 г.; 21. Джону Личу. Лондон, 4 июля 1855 г.; 22. У. Г. Уилсу. Лондон, 12 июля 1855 г.; 23. Мисс Эмили Джолли. Фолкстон, Кент, 17 июля 1855 г.; 24. Г-же Юлии Швабе. Фолкстон, 22 июля 1855 г.; 25. У. Г. Уилсу. Фолкстон, 22 июля 1855 г.; 26. Мисс Харriet Парр. Фолкстон, Кент, 14 авг. 1855 г.; 27. Рейксу Керри. 28 авг. 1855 г.; 28. Джону Форстеру. Фолкстон, 16 сент. 1855 г.; 29. Джону Форстеру. Фолкстон, 23 сент. 1855 г.; 30. Джону Форстеру. Фолкстон, 30 сент. 1855 г.; 31. У. Макриди. Фолкстон, Кент, 4 окт. 1855 г.; 32. Джону Форстеру. Париж, [окт. 1855 г.]; 33. Ф. Ренье. Париж, 21 нояб. 1855 г.; 34. Капитану Моргану. [Нояб. 1855 г.]; 35. Мадам Виардо. Париж, 3 дек. 1855 г.; 36. У. Г. Уилсу. Париж, 6 янв. 1856 г.; 37. Джону Форстеру. [Янв. 1856 г.]; 38. Джону Форстеру. 11 янв. 1856 г.; 39. Преподобному Эдварду Тэгарту. Лондон, 6 февр. 1856 г. 40. Дугласу Джеролду. Лондон, 6 марта 1856 г.; 41. Джону Форстеру. Париж, [апр. 1856 г.]; 42. Джону Форстеру. Париж, 1856 г.; 43. У. Г. Уилсу. Париж, 27 апр. 1856 г.; 44. Джону Форстеру. Лондон, 1856 г.; 45. Уолтеру Севеджу Лэндеру. Булонь, 5 июля 1856 г.; 46. Герцогу Девоширскому. Булонь, 5 июля 1856 г.; 47. Уилки Коллинзу. Булонь, 13 июля 1856 г.; 48. У. Г. Уилсу. Булонь, 7 авг. 1856 г.; 49. Мисс Кутс. Булонь, 13 авг. 1856 г.; 50. Джону Форстеру. Булонь, 15 авг. 1856 г.; 51. Уилки Коллинзу. Лондон, 12 сент. 1856 г.; 52. Джорджу Огестесу Сейла. Лондон, 15 сент. 1856 г.; 53. У. Г. Уилсу. Лондон, 16 сент. 1856 г.; 54. У. Г. Уилсу. Лондон, 13 нояб. 1856 г.; 55. Мисс Кутс. Лондон, 15 нояб. 1856 г.; 56. Эдварду

THIRTY-NINTH YEAR OF PUBLICATION

VOL XXXIX.

AUTUMN NUMBER 1943

No. 268

Published 1st September

THE DICKENSIAN



EDITED BY WALTER DEXTER

Бульвер-Литтону. Лондон, 28 янв. 1857 г.; 57. Джозефу Пакстону. Лондон, 1 марта 1857 г.; 58. Мисс Кутс. Лондон, 5 марта 1857 г.; 59. Мисс Кутс. Грейсенд, 9 апр. 1857 г.; 60. Мисс Эмили Джолли. Грейсенд, Кент, 10 апр. 1857 г.; 61. Графу Карлайлу. Грейсенд, Кент, 15 апр. 1857 г.; 62. Мисс Эмили Джолли. Лондон, 30 мая 1857 г.; 63. Фрэнку Стоуну. 1 июня 1857 г.; 64. Дэниэлу Маклизу. Лондон, 8 июля 1857 г.; 65. У. Дж. Клементу. Лондон, 10 июля 1857 г.; 66. У. Ч. Макриди. Гэдсхилл, 3 авг. 1857 г.; 67. Джону Форстеру. Гэдсхилл, 5 сент. 1857 г.; 68. Джону Форстеру. [Сент. 1857 г.]; 69. Мисс Кутс. Гэдсхилл, 4 окт. 1857 г.; 70. Джону Форстеру. [Окт. 1857 г.]; 71. Эдмунду Йетсу. Лондон, 16 нояб. 1857 г.; 72. Джону Холлингсхеду. Лондон, 12 дек. 1857 г.; 73. Джордж Элиот. Лондон, 18 янв. 1858 г.; 74. У. М. Теккерею. Лондон, 2 февр. 1858 г.; 75. Уэстленду Марстону. Лондон, 3 февр. 1858 г.; 76. Артуру Смитю. Лондон, 25 мая 1858 г.; 77. Нелсону Ли. Лондон, 29 мая 1858 г.; 78. Уилки Коллинзу. Гэдсхилл, 6 сент. 1858 г.; 79. У. Г. Уилсу. Ньюкасл, 24 сент. 1858 г.; 80. Джеймсу Мэнсону. Ньюкасл-на-Тайне, 25 сент. 1858 г.; 81. У. Г. Уилсу. Лондон, 2 окт. 1858 г.; 82. Джону Форстеру. Лондон, 10 окт. 1858 г.; 83. Мисс Кутс. Гульв, 28 окт. 1858 г.; 84. Фрэнку Стоуну. Лондон, 13 дек. 1858 г.; 85. Б. У. Проктеру. Лондон, 19 дек. 1858 г.; 86. У. Г. Уилсу. Гэдсхилл, Кент, 8 янв. 1859 г.; 87. Дж. П. Найту. 18 янв. 1859 г.; 88. Джону Форстеру. 24 янв. 1859 г.; 89. Уилки Коллинзу. Лондон, 26 янв. 1859 г.; 90. Джону Форстеру. 28 янв. 1859 г.; 91. У. Ф. де Сэржа. Лондон, 1 февр. 1859 г.; 92. Джеймсу Т. Филдсу. Гэдсхилл, Кент, [предпол. июнь 1859 г.]; 93. Джону Форстеру. 9 июля 1859 г.; 94. Джордж Элиот. Гэдсхилл, Кент, 10 июля 1859 г.; 95. Джону Форстеру. [Авг. 1859 г.]; 96. Джону Форстеру. Гэдсхилл, 25 авг. 1859 г.; 97. Уильяму Хоуитту. Лондон, 6 сент. 1859 г.; 98. Уилки Коллинзу. Гэдсхилл, Кент, 6 окт. 1859 г.; 99. Фрэнку Стоуну. Питерборо, 19 окт. 1859 г.; 100. Томасу Карлейлю. Гэдсхилл, Кент, 30 окт. 1859 г.; 101. Чарльзу Коллинзу. Лондон, 19 нояб. 1859 г.; 102. Уилки Коллинзу. Лондон, 7 янв. 1860 г.; 103. Мисс Кутс. Лондон, 30 янв. 1860 г.; 104. Генри Ф. Чорли. Лондон, 3 февр. 1860 г.; 105. Мисс Кутс. Гэдсхилл, 10 апр. 1860 г.; 106. Джону Форстеру. Лондон, 2 мая 1860 г.; 107. Чарльзу Леверу. Гэдсхилл, Кент, 21 июня 1860 г.; 108. Чарльзу Леверу. Лондон, 25 июля 1860 г.; 109. У. Г. Уилсу. Лондон, 4 сент. 1860 г.; 110. Джону Форстеру. Гэдсхилл, 6 окт. 1860 г.; 111. Чарльзу Леверу. Лондон, 6 окт. 1860 г.; 112. Майору Х. Д. Холлу. Лондон, 16 янв. 1861 г.; 113. У. Ф. де Сэржа. Лондон, 1 февр. 1861 г.; 114. Сэру Эдварду Бульвер-Литтону. Ганновертеррас, 3, 12 мая 1861 г.; 115. Сэру Эдварду Бульвер-Литтону. Лондон, 15 мая 1861 г.; 116. Генри Морли. Лондон, 28 авг. 1861 г.; 117. Сэру Эдварду Бульвер-Литтону. Ньюкасл-на-Тайне, 20 нояб. 1861 г.; 118. У. Г. Уилсу. Карлайл. 11 дек. 1861 г.; 119. Сэру Эдварду Бульвер-Литтону. Лондон, 18 дек. 1861 г.; 120. Джону Форстеру. [1861 г.]; 121. Сэру Эдварду Бульвер-Литтону. Гэдсхилл, Кент, 20 дек. 1861 г.; 122. Мисс Джорджине Хогарт. Торки, 8 янв. 1862 г.; 123. У. Г. Уилсу. Торки, 8 янв. 1862 г.; 124. Уилки Коллинзу. Гэдсхилл, Кент, 24 янв. 1862 г.; 125. У. Г. Уилсу. Ливерпуль, 28 янв. 1862 г.; 126. Томасу Бейлису. Гэдсхилл, Кент, 1 февр. 1862 г.; 127. Генри Ф. Чорли. Лондон, 1 марта 1862 г.; 128. У. Ф. де Сэржа. Лондон, 16 марта 1862 г.; 129. У. Г. Уилсу. Гэдсхилл, Кент, 14 сент. 1862 г.; 130. Уилки

Коллинзу. Лондон, 20 сент. 1862 г.; 131. Миссис Генри Остин. Париж, 7 нояб. 1862 г.; 132. У. Г. Уилсу. Париж, 25 нояб. 1862 г.; 133. Джону Форстеру. Ноябрь. 1862 г.; 134. Чарльзу Фехтеру. Париж, 6 дек. 1862 г.; 135. У. Ч. Макриди. Лондон, 19 февр. 1963 г.; 136. У. Ф. де Сэржа. Гэдсхилл, 21 мая 1863 г.; 137. У. У. Стори. Гэдсхилл, 1 авг. 1863 г.; 138. Миссис Мэри Никольс. Гэдсхилл, Кент, 5 авг. 1863 г.; 139. Мисс И. Клейтон. Гэдсхилл, 13 окт. 1863 г.; 140. Миссис Мэри Никольс. Лондон, 19 окт. 1863 г.; 141. Джошуа Фейлу. Гэдсхилл, Кент, 21 янв. 1864 г.; 142. Уилки Коллинзу. Гэдсхилл, 24 янв. 1864 г.; 143. Маркусу Стоуну. Лондон, 23 февр. 1864 г.; 144. Эдмунду Оллиеру. Лондон, март 1864 г.; 145. Джону Форстеру. Лондон, 29 марта 1864 г.; 146. Перси Фицджеральду. Лондон, 27 июля 1864 г.; 147. Джону Бейнбриджу. Гэдсхилл, 6 сент. 1864 г.; 148. У. Г. Уилсу. Гэдсхилл, Кент, 29 янв. 1865 г.; 149. У. Ч. Макриди. Лондон, 1 марта 1865 г.; 150. Миттону. Гэдсхилл, Кент, 13 июня 1865 г.; 151. Сэру Эдварду Бульвер-Литтону. Лондон, 6 июля 1865 г.; 152. Эдмунду Йетсу. Париж, 30 сент. 1865 г.; 153. Джону Форстеру. [Сент.] 1865 г.; 154. У. Ф. де Сэржа. Гэдсхилл, Кент, 30 нояб. 1865 г.; 155. Сэру Эдварду Бульвер-Литтону. Гэдсхилл, Кент, 10 янв. 1866 г.; 156. Миссис Брукфилд. Лондон, 20 февр. 1866 г.; 157. Эрнесту Харту. [Февр. 1866 г.]; 158. Джону Форстеру. [Февр.] 1866 г.; 159. Уилки Коллинзу. Гэдсхилл, Кент, 10 июля 1866 г.; 160. Чарльзу Фехтеру. Гэдсхилл, 4 сент. 1866 г.; 161. Уолтеру Торнбери. Лондон, 15 сент. 1866 г.; 162. С. Перксу. Гэдсхилл, 29 нояб. 1866 г.; 163. Неизвестной корреспондентке. Гэдсхилл, 27 дек. 1866 г.; 164. У. Ч. Макриди. 28 дек. 1866 г.; 165. У. Ф. де Сэржа. Гэдсхилл, Кент, день Нового 1867 г.; 166. Неизвестному корреспонденту. Лондон, 5 февр. 1867 г.; 167. Уилки Коллинзу. Шотландия, 20 февр. 1867 г.; 168. Мисс Мэри Анджеле Диккенс. Дублин, 16 марта 1867 г.; 169. Мисс Джорджине Хогарт. Дублин, 17 марта 1867 г.; 170. Мисс Джорджине Хогарт. Норич, 29 марта 1867 г.; 171. Достопочтенному Роберту Литтону. Гэдсхилл, 17 апр. 1867 г.; 172. Джону Форстеру. 14 мая 1867 г.; 173. У. Г. Уилсу. 6 июня 1867 г.; 174. У. Г. Уилсу. Гэдсхилл, Кент, 30 июня 1867 г.; 175. Уилки Коллинзу. Гэдсхилл, Кент, 23 авг. 1867 г.; 176. Перси Фицджеральду. Гэдсхилл, 12 сент. 1867 г.; 177. Миссис Френсис Элиот. Гэдсхилл, 12 сент. 1867 г.; 178. Уолтеру Торнбери. Гэдсхилл, 5 окт. 1867 г.; 179. Лорду Литтону. Гэдсхилл, Кент, 14 окт. 1867 г.; 180. Чарльзу Диккенсу-младшему. Бостон, 30 нояб. 1867 г.; 181. У. Г. Уилсу. Нью-Йорк, 10 дек. 1867 г.; 182. Джону Форстеру. Нью-Йорк, 14 дек. 1867 г.; 183. Джону Форстеру. Бостон, 22 дек. 1867 г.; 184. У. Г. Уилсу. Нью-Йорк, 30 дек. 1867 г.; 185. Мисс Джорджине Хогарт. Бостон, 4 янв. 1868 г.; 186. Джону Форстеру. Бостон, 5 янв. 1868 г.; 187. Джону Форстеру. Нью-Йорк, 9 янв. 1868 г.; 188. Уилки Коллинзу. Нью-Йорк, 12 янв. 1868 г.; 189. Джону Форстеру. Филадельфия, 14 янв. 1868 г.; 190. Мисс Джорджине Хогарт. Нью-Йорк, 21 янв. 1868 г.; 191. Мисс Джорджине Хогарт. Балтимор, 29 янв. 1868 г.; 192. Джону Форстеру. Вашингтон, 4 февр. 1868 г.; 193. Джону Форстеру. 7 февр. [1868 г.]; 194. Джону Форстеру. 25 февр. 1868 г.; 195. Г. У. Лонгфелло. Бостон, 27 февр. 1868 г.; 196. Джону Форстеру. Буффало, 13 марта 1868 г.; 197. Дж. С. Паркинсон. Лондон, 4 июня 1868 г.; 198. У. Г. Уилсу. Гэдсхилл, Кент, 26 июля 1868 г.; 199. Г. У. Расдену. Гэдсхилл, Кент, 24 авг. 1868 г.; 200. У. Ф. де Сэржа.

Гэдсхилл, Кент, 26 авг. 1868 г.; 201. Эдварду Бульвер-Литтону Диккенсу. 28 сент. 1868 г.; 202. Ф. Д. Финлею. Гэдсхилл, Кент, 4 окт. 1868 г.; 203. Джону Филдсу. Окт. 1868 г.; 204. Т. А. Троллопу. Эдинбург, 8 дек. 1868 г.; 205. Миссис Филдс. Глазго, 16 дек. 1868 г.; 206. У. Ф. де Сэржа. Гэдсхилл, Кент, 4 янв. 1869 г.; 207. У. П. Фрису. Лондон, 20 янв. 1869 г.; 208. Уилки Коллинзу. Лондон, 15 февр. 1869 г.; 209. Мисс Джорджине Хогарт. Ли-

«Домби и сын» — титульный лист августовского выпуска. Иллюстрация Х. Брауна

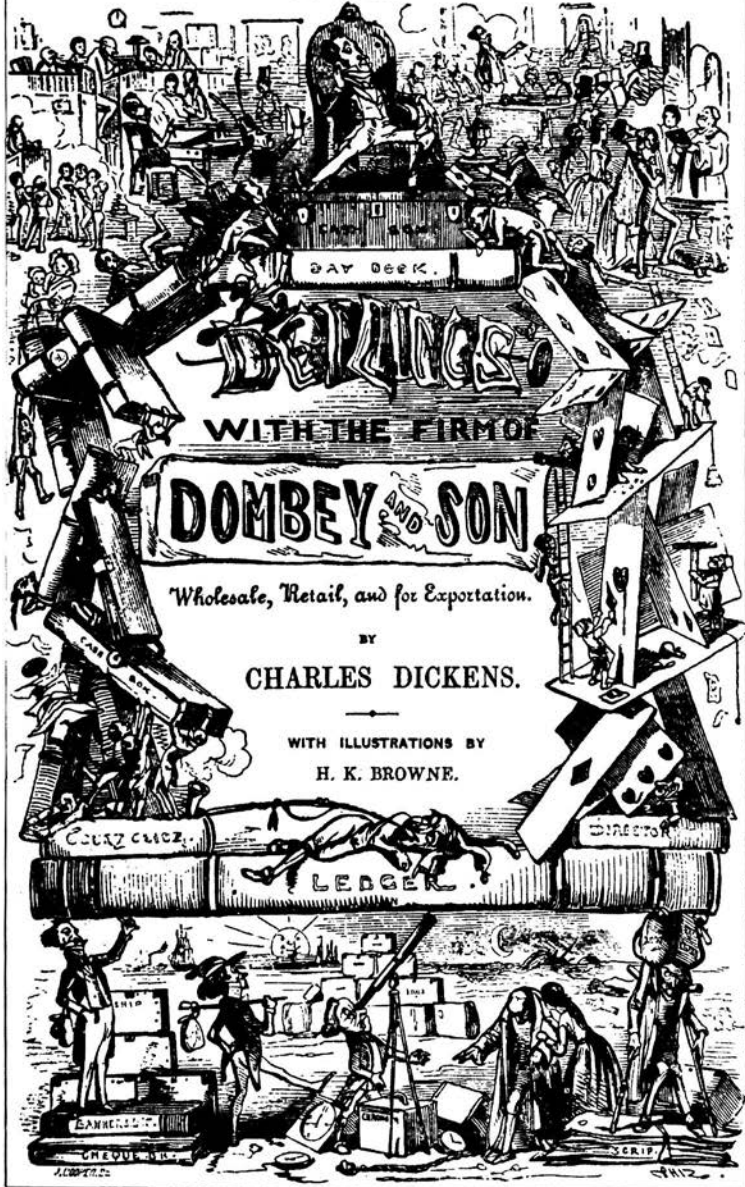
верпуль, 4 апр. 1869 г.; 210. Г. У. Расдену. Престон, 22 апр. 1869 г.; 211. Г. У. Расдену. Лондон, 18 мая 1869 г.; 212. Мисс Мэри Анджеле Диккенс. Лондон, 3 авг. 1869 г.; 213. Артуру Риланду. Гэдсхилл, 13 авг. 1869 г.; 214. Достопочтенному Роберту Литтону. Лондон, 1 окт. 1869 г.; 215. Г. У. Расдену. Гэдсхилл, Кент, 24 окт. 1869 г.; 216. Джону Генри Чемберлену. Гэдсхилл, 17 нояб. 1869 г.; 217. Миссис Френсис Элиот. Гэдсхилл, Кент, 28 дек. 1869 г.; 218. Джеймсу Т. Филдсу. Лондон, 14 янв. 1870 г.; 219. Френсис Фуллер. Лондон, 21 янв. 1870 г.; 220. Лорду Литтону. Лондон, 14 февр. 1870 г.; 221. Перси Фицджеральду. Лондон, 9 марта 1870 г.; 222. Генри Филдингу Диккенсу. Лондон, 29 марта 1870 г.; 223. Миссис Фредерик Поллок. Лондон, 2 мая 1870 г.; 224. Мисс Констанс Кросс. Лондон, 4 мая 1870 г.; 225. У. Д. О'Дриссолю. Гэдсхилл, Кент, 18 мая 1870 г.; 226. Г. У. Расдену. Лондон, 20 мая 1870 г.; 227. Джону М. Мейкхему. Гэдсхилл, Кент, 8 июня 1870 г.

- 8—17. Собрание сочинений: В 10 т./Редкол.: А. А. Аникст и др.; Оформл. худож. С. Гераскевича.— М.: Худож. лит., 1982—1987.
8. Т. 1: Посмертные записки Пиквикского клуба: Роман/Пер. А. В. Кривцовой и Е. Ланна; Вступ. ст. М. Урнова; Комментар. Н. Михальской; Примеч. Е. Ланна; Ил. «Физа» (Х.-Н. Брауна).— 1982.— 727 с.: ил.
 9. Т. 2: Приключения Оливера Твиста; Жизнь и приключения Николаса Никльби: Роман (Гл. I—XV)/Пер. А. В. Кривцовой; Комментар. Е. Ланна и В. Скороденко; Ил. Дж. Крукшенка и «Физа» (Х.-Н. Брауна).— 1982.— 527 с.: ил.
 10. Т. 3: Жизнь и приключения Николаса Никльби: Роман (Гл. XVI—LXV)/Пер. А. В. Кривцовой; Комментар. Е. Ланна; Ил. «Физа» (Х.-Н. Брауна).— 1982.— 558 с.: ил.
 11. Т. 4: Жизнь и приключения Мартина Чезлвита: Роман/Пер. Н. Дарузес; Послесл. А. Аникста; Комментар. Н. Дезен; Ил. «Физа» (Х.-Н. Брауна).— 1983.— 735 с.: ил.
 12. Т. 5: Торговый дом Домби и Сын. Торговля оптом, в розницу и на экспорт: Роман/Пер. А. В. Кривцовой; Комментар. Н. Михальской и Е. Ланна; Ил. «Физа» (Х.-Н. Брауна).— 1984.— 767 с.: ил.
 13. Т. 6: Жизнь Дэвида Копперфилда, рассказанная им самим: Роман/Пер. А. В. Кривцовой и Е. Ланна; Послесл. Н. П. Михальской; Комментар. Е. Ланна; Ил. «Физа» (Х.-Н. Брауна).— 1984.— 751 с.: ил.
 14. Т. 7: Холодный дом: Роман/Пер. М. И. Клягиной-Кондратьевой; Комментар.

No. XI.

AUGUST.

PRICE 1s.



- М. Урнова, Б. Томашевского и Д. Шестакова; Ил. «Физа» (Х.-Н. Брауна).— 1985.— 783 с.: ил.
15. Т. 8: Рождественские повести; Тяжелые времена; Большие надежды/Послесл. Н. П. Михальской; Комментар. А. Парфенова, М. Лорие; Ил. Ф. Уокера, Х. Френча и М. Стоуна.— 1986.— 736 с.: ил.
- Содерж.: *Рождественские повести*: Рождественская песнь в прозе: Святоч. рассказ с привидениями/Пер. Т. Озерской; Колокола: Рассказ о Духах церковных часов/Пер. М. Лорие; Тяжелые времена: Роман/Пер. В. Топер; Большие надежды: Роман/Пер. М. Лорие.
16. Т. 9: Крошка Доррит: Роман/Пер. Е. Калашниковой; Комментар. В. А. Скороденко и Д. П. Шестакова; Ил. «Физа» (Х.-Н. Брауна).— 1986.— 735 с.: ил.
17. Т. 10: Наш общий друг: Роман/Пер. Н. Волжиной, Н. Дарузес; Послесл. Н. Михальской; Комментар. Д. Шестакова, М. В. Урнова; Ил. М. Стоуна.— 1987.— 734 с.: ил.

* * *

18. Приключения Оливера Твиста; Повести и рассказы/Вступ. ст. А. Кеттла; Примеч. Е. Ланна, М. Лорие, М. Серебрянникова; Ил. Дж. Крукшенка и Ч. Э. Брока.— М.: Худож. лит., 1969.— 684 с.: ил., фронт. (портр.).— (Б-ка всемир. лит.; Т. 82, сер. 2).
- Содерж.: Приключения Оливера Твиста/Пер. А. В. Кривцовой; *Повести и рассказы*; Помощник судебного пристава/Пер. М. Лорие; Эпизод из жизни мистера Уоткинса Тотгла/Пер. М. Беккер; Рождественская песнь в прозе/Пер. Т. Озерской; Колокола/Пер. М. Лорие; Рассказ бедного родственника/Пер. М. Лорие; Груз «Грейт Тасманин»/Пер. Ю. Кагарлицкого; Роман, сочиненный на каникулах/Пер. М. Клягиной-Кондратьевой.
- 18а. Рождественские повести/Вступ. ст. М. Воропановой; Комментар. М. Лорие, Д. Шестакова; Ил. А. Маркевича.— М.: Правда, 1988.— 510 с.
- Содерж.: Воропанова М. Всеобъемлющее сердце Диккенса; *Рождественские повести*: Рождественская песнь в прозе: Святочный рассказ с привидениями/Пер. Т. Озерской; Колокола: Рассказ о Духах церковных часов/Пер. М. Лорие; Сверчок за очагом: Сказка о семейном счастье/Пер. М. Клягиной-Кондратьевой; Битва жизни: Повесть о любви/Пер. М. Клягиной-Кондратьевой; Одержимый или сделка с призраком/Пер. Н. Галь; *Рассказы*: Рождественская елка/Пер. Н. Вольпина; Рассказ бедного родственника/Пер. М. Лорие.

ОТДЕЛЬНЫЕ ПРОИЗВЕДЕНИЯ

РОМАНЫ. РАССКАЗЫ

The adventures of Oliver Twist

19. Приключения Оливера Твиста: Роман/Пер. А. В. Кривцовой; Предисл. М. Тугушевой; Примеч. Е. Ланна; Рис. А. Константиновского.— М.: Дет. лит., 1975.— 382 с.: ил.— (Библи. сер. Для сред. возраста).

20. Приключения Оливера Твиста: Роман/Пер. А. Кривцовой; Примеч. Е. Ланна.— М.: Худож. лит., 1975.— 287 с.
То же.— 1976.
 21. Приключения Оливера Твиста: Роман/Пер. А. Кривцовой.— Минск: Беларусь, 1978.— 367 с.
 22. Приключения Оливера Твиста: Роман/Пер. А. Кривцовой; Вступ. ст. Д. Урнова; Примеч. Е. Ланна.— М.: Худож. лит., 1980.— 366 с.— (Классики и современники. Зарубеж. лит.).
 23. Приключения Оливера Твиста: Роман/Пер. А. Кривцовой; Вступ. ст. Д. Урнова; Примеч. Е. Ланна.— Ташкент: Узб. Сов. Энцикл., 1982.— 344 с.
То же.— 1983.
 24. Приключения Оливера Твиста/Пер. А. Кривцовой; Вступ. ст. Д. Урнова; Примеч. Е. Ланна; Ил. Дж. Крукшенка.— М.: Правда, 1984.— 463 с.: ил.
 25. Приключения Оливера Твиста/Пер. А. Кривцовой; Примеч. Е. Ланна; Худож. Н. В. Маркова и Е. П. Суматохин.— М.: Книга, 1984.— 319 с.: ил.
 26. Приключения Оливера Твиста: Роман/Пер. А. Кривцовой; Комментар. Е. Ланна.— М.: Высш. шк., 1984.— 431 с.
То же.— Финансы и статистика, 1984.
То же.— 1985.
 27. Приключения Оливера Твиста/Пер. А. Кривцовой; Примеч. Е. Ланна; Худож. Н. В. Маркова, Е. П. Суматохин.— М.: Междунар. отношения, 1984.— 319 с.
То же.— Юрид. лит., 1984.
То же.— 1985.
 28. Приключения Оливера Твиста: Роман/Пер. А. Кривцовой; Вступ. ст. Д. Урнова; Комментар. Е. Ланна; Худож. Б. А. Гуревич.— М.: Просвещение, 1985.— 367 с.: ил.— (Шк. 6-ка).
 29. Приключения Оливера Твиста: Роман/Пер. А. Кривцовой.— М.: Худож. лит., 1986.— 335 с.— (Классики и современники. Зарубеж. лит.).
То же.— 1987.
 30. Приключения Оливера Твиста/Пер. А. Кривцовой; Примеч. Е. Ланна.— Пермь: Кн. изд-во, 1987.— 351 с.
 31. Приключения Оливера Твиста/Предисл. Д. М. Урнова; Комментар. Е. Ланна.— Тбилиси: Сабчота Сакартвело, 1987.— 413 с.
 32. Приключения Оливера Твиста/Пер. А. Кривцовой; Предисл. Д. Урнова; Примеч. Е. Ланна; Худож. И. Кравец.— Кишинев: Лит. артистикэ, 1988.— 438 с.: ил.— (Б-ка юношества).
 33. Приключения Оливера Твиста: Роман/Пер. А. Кривцовой; Вступ. ст. Д. М. Урнова; Комментар. Ю. Кондратьева//Дефо Д. Робинзон Крузо; Диккенс Ч. Приключения Оливера Твиста: Романы.— М.: Дет. лит., 1988.— С. 249—640.
- * * *
34. Приключения Оливера Твиста. Гл. II/Пер. А. Кривцовой//Зарубежная литература XIX века: Хрестоматия.— М.: Просвещение, 1979.— С. 267—276.
- Christmas carol in prose**
35. Рождественская сказка/Пер. и излож. А. А. Рутцен; Публ. и вступ. И. А. Покровской//Толстой-редактор: Публ. ред. работ Л. Н. Толстого.— М., 1965.— С. 220—231.

Перевод (с. 225—231) выполнен по просьбе В. Г. Черткова. На рукописи поправки, сделанные Л. Н. Толстым.

Dealings with the firm Dombey and Son

36. Домби и Сын: Роман/Пер. А. В. Кривцовой; Вступ. ст. Б. Б. Ремизова; Коммент. Е. Ланна; Рис. А. Е. Николайца.— Киев: Дніпро, 1978.— (Шк. 6-ка).
Т. 1. Гл. I — XXX.— 510 с.
Т. 2. Гл. XXXI — LXII.— 501 с.
То же.— 1989.
37. Торговый дом Домби и Сын. Торговля оптом, в розницу и на экспорт: Роман: В 2 т./Пер. А. В. Кривцовой; Послел. А. Ингера; Примеч. Е. Ланна.— М.: Худож. лит., 1988.— (Классики и современники. Зарубеж. лит.).
Т. 1. Гл. I — XXX.— 381, [1] с.
Т. 2. Гл. XXXI — LXII.— 366 с.: ил.
38. Торговый дом Домби и Сын. Торговля оптом, в розницу и на экспорт: Роман: В 2 т./Пер. А. В. Кривцовой.— М.: Правда, 1988.
Т. 1. Гл. I — XXX.— 477 с.: ил.
Т. 2. Гл. XXXI — LXII.— 460 с.: ил.

Great expectations

39. Большие надежды/Пер. и примеч. М. Лорие; Вступ. ст. В. Захарова; Ил. Н. Михайлова.— Л.: Худож. лит. Ленингр. отд-ние, 1970.— 496 с.
40. Большие надежды: Роман/Пер. М. Лорие; Послел. Б. И. Колесникова; Худож. А. Бабановский.— М.: Моск. рабочий, 1980.— 481 с.: ил.— (Шк. 6-ка).
41. Большие надежды/Пер. и примеч. М. Ф. Лорие; Послел. Б. И. Колесникова.— М.: Правда, 1984.— 512 с.
42. Большие надежды/Пер. М. Лорие; Худож. Н. Чоракаева.— Махачкала: Даг. кн. изд-во, 1986.— 459, [2] с.: ил.
43. Большие надежды: Роман/Пер. М. Лорие; Худож. Б. Лавров.— М.: Моск. рабочий, 1987.— 480 с.: ил.— (Б-ка «Моск. рабочего»).
44. Большие надежды: Роман/Пер. М. Лорие; Послел. и примеч. Н. Михальской.— М.: Худож. лит., 1987.— 384 с.— (Классики и современники).
То же.— 1988.

The life and adventures of Nicholas Nickleby

- 44а. Жизнь и приключения Николаса Никльби: В 2 т./Пер. А. Кривцовой.— М.: Правда, 1989.
Т. 1. Гл. I — XXX.— 431 с.
Т. 2. Гл. XXXI — LXV.— 446 с.

Little Dorritt

45. Крошка Доррит: Роман/Пер. Е. Калашниковой; Предисл. М. Урнова; Коммент. Д. Шестакова; Ил. «Физа» (Х.-Н. Брауна).— М.: Дет. лит., 1986.— 734 с.: ил.— (Для сред. и ст. возраста).

The mystery of Edwin Drood

46. Тайна Эдвина Друда: Роман/Пер. О. Холмской.— Минск: Вышэйш. шк., 1985.— 272 с.— (Б-ка отеч. и заруб. классики).— В прил.: Уолтерс Д. К. Ключи к роману Диккенса «Тайна Эдвина Друда».

47. Тайна Эдвина Друда: Роман/Пер. О. Холмской.— Ростов н/Дону: Кн. изд-во, 1988.— 332 с.: ил.

Old curiosity shop

48. Лавка древностей: Роман/Пер. Н. Волжиной; Примеч. Ю. Кагарлицкого.— М.: Худож. лит., 1978.— 479 с.— (Классики и современники. Зарубеж. лит.).
49. Лавка древностей: Роман/Пер. Н. Волжиной; Вступ. ст. Д. Урнова; Комментар. Ю. Кагарлицкого; Грав. Л. Дурасова.— М.: Дет. лит., 1979.— 624 с.: ил.— (Для сред. и ст. возраста).
То же.— 1980. 1981. 1982. 1983. 1984. 1986.
50. Лавка древностей: Роман/Пер. Н. Волжиной; Предисл. Д. Урнова; Комментар. Ю. Кагарлицкого; Ил. Т. Толстой.— М.: Правда, 1983.— 623 с.: ил.

The personal history of David Copperfield

51. Жизнь Дэвида Копперфилда, рассказанная им самим: Роман/Сокр. пер. Е. Бекетовой; Предисл. и примеч. Р. Померанцевой; Рис. Г. Филипповского.— М.: Дет. лит., 1983.— 702 с.: ил.— (Библио. сер.).
52. Жизнь Дэвида Копперфилда, рассказанная им самим: Роман/Пер. А. В. Кривцовой, Е. Ланна; Послесл. Н. П. Михальской; Комментар. Е. Ланна.— Харьков: Прапор, 1986.— 882 с.
То же.— 1989.

The posthumous papers of the Pickwick club

53. Посмертные записки Пиквикского клуба: Роман/Пер. А. В. Кривцовой, Е. Ланна; Комментар. Е. Ланна; Ил. И. М. Семенова.— М.: Правда, 1981.
Т. 1. Гл. I — XXIX.— 478 с.: ил.
Т. 2. Гл. XXX — LVII.— 479 с.: ил.
54. Посмертные записки Пиквикского клуба/Пер. А. В. Кривцовой, Е. Ланна; Вступ. ст. М. Урнова; Примеч. Е. Ланна; Худож. С. Коваленков.— М.: Худож. лит., 1984.— 750 с.— (Б-ка классики. Зарубеж. сер.).
55. Посмертные записки Пиквикского клуба: Роман/Сокр. пер. А. В. Кривцовой, Е. Ланна; Послесл. Ю. Кагарлицкого; Примеч. Б. Кагарлицкого; Ил. «Физа» (Х.-Н. Брауна).— М.: Дет. лит., 1988.— 717 с.: ил.

* * *

56. Рассказ странствующего актера/Пер. А. В. Кривцовой, Е. Ланна//Искусство и художник в зарубежной новелле XIX века.— Л., 1985.— С. 323—328.
Вставная новелла из третьей главы романа.

ПЬЕСЫ. СКАЗКИ. ЮМОРЕСКИ. СТАТЬИ

57. Дневник мистера Соловея: Фарс в 1 д./Пер. Л. Хвостенко; Вступ. ст. Ю. Ковалева//Английские театральные миниатюры.— М.; Л., 1961.— С. 5—38.— Перед загл. авт.: Чарльз Диккенс и Марк Лемон.
58. Волшебная косточка: Сказка/Пер. Н. Демуровой; Рис. И. Галанина//Пионер.— 1970.— № 6.— С. 44—48.
59. Препирающаяся чета: Из цикла «Силуэты супружеских пар» (1840)/Пер.

DEALINGS WITH THE FIRM
OF
DOMBEY AND SON.
Wholesale, Retail and for Exportation.

BY

Charles Dickens



LONDON.

BRADBURY & EYANS BOUYERIE STREET

1848

- М. Пернер; Вступ. заметка И. Катарского//Неделя.— 1970.— 10— 16 авг. (№ 33).— С. 8.
60. Предисловие к третьему изданию романа «Приключения Оливера Твиста»/Пер. А. Кривцовой//Писатели Англии о литературе. XIX — XX вв.— М., 1981.— С. 74—76.
61. Волшебная сказка, принадлежащая перу мисс Алисы Рейнбёрд, которой

Первое книжное издание «Домби и сына» вышло в 1848 г. Иллюстрации Х. Брауна

- исполнилось семь/Пер. А. Щербакова; Вступ. Г. Усовой; Рис. Г. Ясинского.— Л.: Дет. лит. Ленингр. отд-ние, 1983.— 32 с.: цв. ил.— (Для дошк. возраста).
62. Американские заметки: [Из разных глав]/Пер. Т. Кудрявцевой//«Свобода угнетать...»: Писатели Англии о США.— М., 1986.— С. 59—64.

ОБРАБОТКИ И ИНСЦЕНИРОВКИ

63. Шаргородский М., Шаргородский Т. Большие надежды: Пьеса в 3 д., 11 карт. по одноимен. роману Чарльза Диккенса/Отв. ред. Т. Кандеева.— М.: ВУОАП, 1961.— 118 с.

ЛИТЕРАТУРА О ДИККЕНСЕ НА РУССКОМ ЯЗЫКЕ

64. Маркс К., Энгельс Ф. Об искусстве: В 2 т./Сост. и авт. вступ. ст. М. А. Лифшиц.— М.: Искусство, 1983.
О Диккенсе см.: т. 1, с. 514.
65. Ленин В. И. О литературе и искусстве.— 7-е изд.— М.: Худож. лит., 1986.— 575 с.
О постановке «Сверчка на печи» во Второй студии МХАТ, с. 437.

1961

66. Взаимосвязи и взаимодействие национальных литератур: Материалы дискуссии/ АН СССР. Ин-т мировой лит. им. А. М. Горького.— М.: Изд-во АН СССР, 1961.— 439 с.
О Диккенсе см. по именному указателю.
67. История зарубежной литературы XIX века: Учеб. для пед. ин-тов.— 2-е изд.— М.: Учпедгиз, 1961.— 616 с.— Перед загл. авт.: М. Е. Елизарова, С. П. Гиджеу, Б. И. Колесников, Н. М. Михальская.
То же.— Просвещение, 1964.— 613 с.
О Диккенсе, с. 437—465.
68. Клименко Е. И. «Чужая речь» в английском романе//Клименко Е. И. Традиция и новаторство в английской литературе.— Л., 1961.— С. 169—191.
О Диккенсе, с. 178—179.

69. Корнилова Е. В. Чарльз Диккенс // Детская энциклопедия.— М., 1961.— Т. 10: Литература и искусство.— С. 118—119.
70. Кузнецова Л. С. Средства отрицательной оценки в романе Ч. Диккенса «Тяжелые времена» // Вопросы английской филологии: Сб. ст.— Уфа, 1961.— С. 99—108.
71. Мадзигон М. В. О романе Ч. Диккенса «Барнеби Радж» // Тр. каф. рус. и зарубеж. лит. Каз. ун-та.— Алма-Ата, 1961.— Вып. 3.— С. 9—23.
72. Скуратовская Л. И. Некоторые особенности жанра в романе Ч. Диккенса «Жизнь и приключения Николаса Никльби»: [Тез.] // Материалы к научно-итоговой конференции ДГУ.— Днепропетровск, 1961.— С. 154.
73. Шкловский В. Б. Английский классический роман // Шкловский В. Б. Художественная проза: Размышления и разборы.— М., 1961.— С. 279—420.
Из содерж.: Мистер Пиквик и роман Сервантеса. С. 342—347; Узнавание у Диккенса. С. 347—357; Блестящие глаза детей и блеск глаз мистера Дика. С. 357—367; Приключения, узнавания, ужасы, тайны. С. 367—373; Обновление «романа тайн». С. 373—377; «Крошка Доррит» как образец «романов тайн». С. 377—381; Опись тайн романа. С. 381—383; По следам тайн. С. 383—394; Риго-Бландуа как герой обрамляющей новеллы и антагонист Кленнэма. Замечания о неудаче обрамляющей новеллы. С. 394—398; Тайна Мердла. С. 398—400; Развязки романов. С. 401—410; Стилистика удивления. С. 410—417; О пейзаже слова. С. 417—419; Ощущение неустроенности мира у Диккенса. С. 419—420.
То же // Шкловский В. Б. Повести в прозе.— М., 1966.— Т. 1.— С. 203—324.

* * *

74. Мистер Кокшут и Диккенс // Иностран. лит.— 1961.— № 12.— С. 268.
Отрицательная оценка книги Э. Кокшута «Творчество Чарльза Диккенса» (Лондон, изд-во Коллинз).

1962

75. Аникст А. Диккенс — публицист // Диккенс Ч. Собр. соч.: В 30 т.— М., 1962.— Т. 28.— С. 539—550.
76. Декс П. Первый период творчества Диккенса // Декс П. Семь веков романа / Пер. с фр. Я. З. Лесюка и Ю. П. Уварова.— М., 1962.— С. 300—336.
77. Мадзигон М. В. Реализм раннего творчества Чарльза Диккенса: (Романы начала 1840-х гг.): Автореф. дис. ... канд. филол. наук.— Тбилиси, 1962.— 20 с.
- 78*. Некоторые вопросы изучения творчества раннего Диккенса // Тез. и реф. конф. по рус. и каз. филологии.— Алма-Ата, 1962.
79. Нерсесова М. А. Вопросы композиции художественного произведения в редакторской практике Диккенса // Науч.-техн. конф. проф.-преподават. состава, 17-я, 1962: Тез. докл./Моск. полигр. ин-т.— М., 1962.— С. 135—136.
80. Чарльз Диккенс: Библиогр. рус. пер. и крит. лит. на рус. яз., 1838—1960 / Сост. Ю. В. Фридендер и И. М. Катарский; Вступ. ст. И. М. Катарского; Библиогр. ред. И. М. Левидова; Отв. ред. М. П. Алексеев.— М.: Всесоюз. кн. палата, 1962.— 327 с.

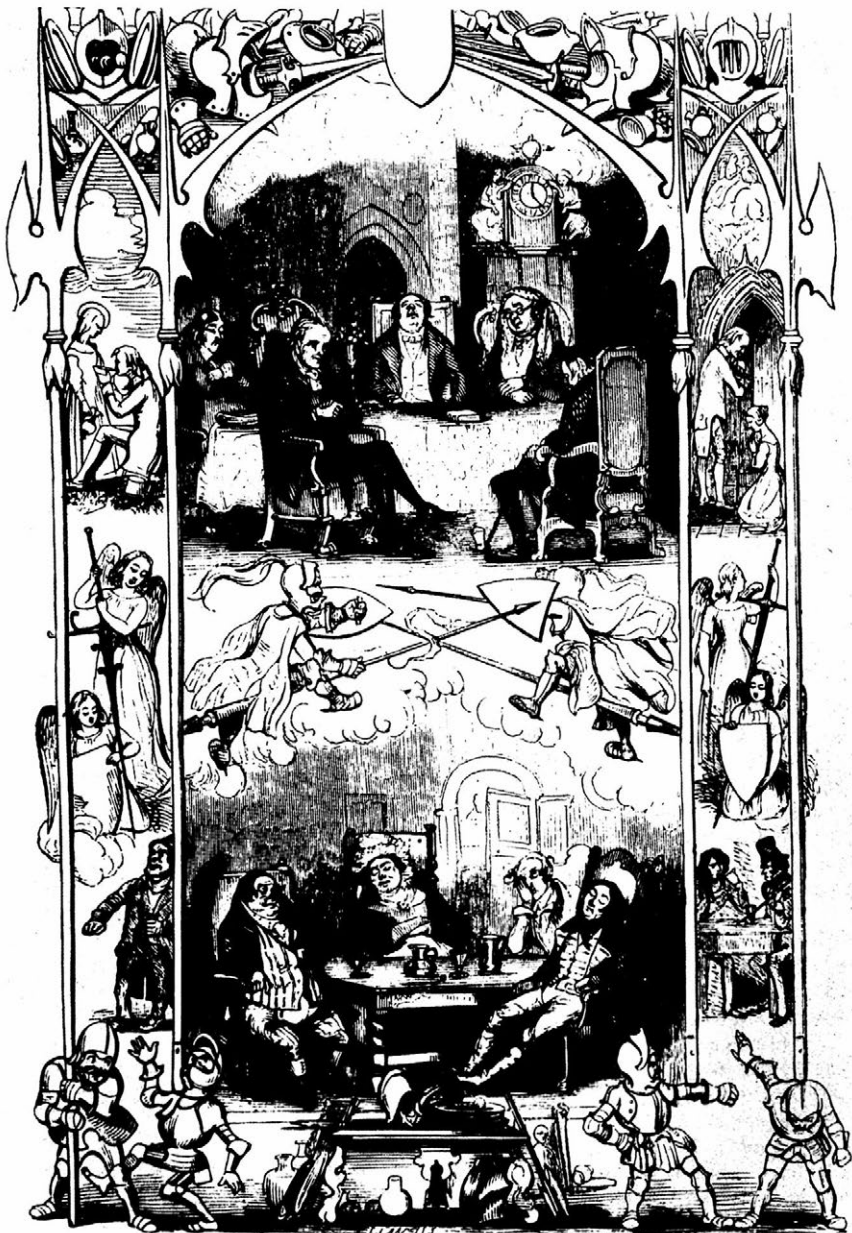
Содерж.: Катарский И. М. Диккенс в литературной жизни России. С. 6—24; Переводы произведений Чарльза Диккенса на русский язык. С. 29—131; Литература о Чарльзе Диккенсе на русском языке. С. 133—234; *Приложения*: Диккенс и русская культура: Ист.-лит. и библиогр. заметки: Катарский И. М. Первый роман Диккенса в ранних откликах в русской печати (1838—1839). С. 237—239; Алексеев М. П. Встреча Диккенса с И. И. Введенским; Переводчик Диккенса В. В. Бутузов. С. 239—253; Ревакин А. И. Заметка А. Н. Островского о Диккенсе. С. 254—255; Катарский И. М. Диккенс и переводчики «Москвитянина»: (По неопубл. материалам арх. М. П. Погодина); «Апокрифический» Диккенс в русской печати. С. 256—264; Левин Ю. Д. Русские рукописные инсценировки произведений Диккенса; Диккенс и царская цензура. С. 265—279; Ровда К. И. Две неопубликованные русские статьи о Диккенсе. С. 279—280; Катарский И. М. Автографы Диккенса в московских рукописных собраниях. С. 281—284; Ковалевская Е. А. Об одном портрете Чарльза Диккенса. С. 284—285; Катарский И. М. Диккенс в русской поэзии. С. 286—290; Вспомогательные указатели. С. 291—322.

* * *

81. Бельский А. Чарльз Диккенс//Лит. в шк.—1962.—№ 1.— С. 78—80: портр.
82. В. Бутузов — переводчик Ч. Диккенса//Веч. Ленинград.—1962.—27 янв.
83. В. Бутузов — переводчик Ч. Диккенса//Вопр. лит.—1962.—№ 6.— С. 243.
О статье в газете «Вечерний Ленинград» (см. № 82).
84. Гербеев Ю. Чарльз Диккенс о детях Англии/Нар. образование.—1962.—№ 2.— С. 104—106: портр.
85. Гиленсон Б. Диккенс в России//Вопр. лит.—1962.—№ 12.— С. 222—224.— Рец. на кн.: Чарльз Диккенс. М., 1962 (см. № 80).
86. Каверин В. О Диккенсе//Иностр. лит.—1962.—№ 2.— С. 244—246.
87. Ковалев Ю. В. Чарльз Диккенс и чартисты//Вестн. Ленингр. ун-та.—1962.—№ 20: Серия истории, языка и литературы, вып. 4.— С. 99—110.
88. Мадзигон М. Америка глазами Чарльза Диккенса: (К 150-летию со дня рождения Ч. Диккенса и 120-летию со дня выхода его книги «Американские заметки») //Простор.—Алма-Ата, 1962.—№ 2.— С. 120—123.
89. Нерсесова М. О новых публикациях Диккенса//Вопр. лит.—1962.—№ 8.— С. 217—222.

О некоторых текстологических проблемах творчества писателя в связи с новыми публикациями из Форстеровского архива.

90. Неизвестный переводчик Диккенса//Веч. Москва.—1962.—7 февр.
В. В. Бутузов — переводчик романов «Дэвид Копперфилд», «Домби и сын» (сообщение М. П. Алексеева на заседании, посвященном 150-летию со дня рождения писателя).
91. Рубашова З. С Чарльзом Диккенсом на целину//Юж. Урал.— Оренбург, 1962.—23 мая.
92. Сахалтуев А. Чарльз Диккенс и Лев Толстой//Коммунар.— Тула, 1962.— 7 февр. (№ 32).
93. Эйшикина Н. Статьи по английской литературе в периферийных изданиях вузов//Вопр. лит.—1962.—№ 11.— С. 222—229.
О Диккенсе, с. 226.



К 150-летию со дня рождения

94. Аксенова Е. Великий гуманист//Призыв.— Владимир, 1962.—7 февр.
 95. Алексий Е. Искусство любви к людям//Ленинец.— Иваново, 1962.—7 февр.
 96. Алттоа В. Чарльз Диккенс: К 150-летию со дня рождения//Сов. Эстония.— Таллинн, 1962.—7 февр.

Фронтиспис Каттермоля к «Часам мистера Хамфри»

97. Аникст А. Чарльз Диккенс/С рис. М. Бренайзена//Труд.—1962.—7 февр.
 98. Бельский А. Вечно живые строки//Звезда.— Пермь, 1962.—7 февр.
 99. Бирюков И. Памятник Диккенсу//Комс. правда.— М., 1962.—8 февр.
 100. Боржек М. Щедрое сердце друга//Сев. правда.— Кострома, 1962.—7 февр.
 101. Валеев Х. Посвящается Диккенсу//Ленинец.— Уфа, 1962.—10 марта.
 Вечер, проведенный в Республиканской библиотеке на английском языке в честь 150-летия со дня рождения писателя.
 102. Ванин И. Чарльз Диккенс//Сов. Чувашия.— Чебоксары, 1962.—7 февр.
 103. Вахрушев Б. Великий гуманист//Балашов. правда.—1962.—7 февр.— (Наш календарь).
 104. Великий английский писатель//Звезда Алтая.— Горно-Алтайск, 1962.—7 февр.— (Наш календарь).
 105. Великий англичанин//Молодежь Эстонии.— Таллинн, 1962.—7 февр.
 106. Великий друг «маленького» человека//Лит. Азербайджан.— Баку, 1962.— № 2.— С. 150—151.
 107. Вечер памяти [в ЦДЛ] Диккенса//Правда.—1962.—8 февр.
 108. Винокур А. Чарльз Диккенс//Биробидж. звезда.—1962.—7 февр.
 109. Владовская И. Великий гуманист//Соц. Донбасс.— Донецк, 1962.—7 февр.— (Наш календарь).
 110. Волина Б. Великий реалист//Андиж. правда.—1962.—7 февр.
 111. Гаврилова Е. Страстный обличитель капитализма//Мол. ленинец.— Ставрополь, 1962.—7 февр.— (Наш календарь).
 112. Гальперин В. Великий английский писатель//Крас. знамя.—1962.—7 февр.
 113. Генке В. Великий английский писатель//Приурал. правда.— Уральск, 1962.—7 февр.— (Наш календарь).
 114. Гермашева Ф. Его популярность//Коммунист.— Саратов, 1962.—7 февр.
 115. Горбунов В., Мальков В. В городе Чарльза Диккенса//Моск. правда.—1962.—7 февр.
 По памятным местам Лондона.
 116. Горбунова З. Памяти Ч. Диккенса//Горьк. рабочий.—1962.—8 февр.
 Выставка в Библиотеке им. В. И. Ленина, посвященная 150-летию писателя.
 117. Грачева В. Великий гуманист//Тувин. правда.— Кызыл, 1962.—7 февр.— (Наш календарь).
 118. Дадашев Ч. Великий реалист//Бак. рабочий.—1962.—7 февр.
 119. Дайлис Ю. Автор любимых книг//На смену.— Свердловск, 1962.—6 февр.
 120. 20 миллионов книг: 150 лет со дня рождения Ч. Диккенса//Веч. Москва.—1962.—6 февр.

121. Джорбенадзе П. Великий обличитель буржуазного строя//Батум. рабочий.— 1962.—7 февр.
122. Диккенс в Грузии//Заря Востока.— Тбилиси, 1962.—8 февр.
123. Дудучава Р. Чарльз Диккенс//Веч. Тбилиси.—1962.—7 февр.— (Листки календаря).
124. Духин И. Великий реалист//Сов. Кубань.— Краснодар, 1962.—7 февр.
125. Емельянов К. Гуманист, обличитель буржуазного строя//Рабочий путь.— Смоленск, 1962.—7 февр.
126. Живой Диккенс: [Ред. статья]: К 150-летию со дня рождения писателя// Известия.—1962.—6 февр. (моск. веч. вып.); 7 февр.
127. Заржецкая Н. «Каратель лжи»//Учит. газ.—1962.—6 февр.
128. Иванов К. Каратель лжи и лицемерия//Волга.— Астрахань, 1962.—7 февр.— (Наш календарь).
129. Ивашева В. Великий гуманист//Лит. и жизнь.—1962.—7 февр. (№ 16).
130. Калапова Е. Диккенс с нами//Магадан. правда.—1962.—7 февр.
131. Канторович И. Великий английский писатель//Урал. рабочий.— Свердловск, 1962.—7 февр.
132. Киркевич А. Чарльз Диккенс//Гродн. правда.—1962.—9 февр.— (Наш календарь).
133. Клевцова Л. Чарльз Диккенс//Рабочая газ.— Киев, 1962.—7 февр.
134. Копейн Н. Великий реалист//Рабочий край.— Иваново, 1962.—7 февр.
135. Корнилова Е. Чарльз Диккенс//Знамя коммунизма.— Карши, 1962.—7 февр.
136. Корнилова Е. Чарльз Диккенс//Сов. Абхазия.— Сухуми, 1962.—7 февр.— В сокр.
137. Кухарков Н. Диккенс в СССР//Учит. газ.—1962.—3 февр.
138. Кухарков Н. Издано в СССР//Ленинец.— Иваново, 1962.—7 февр.
139. Кухарков Н. Произведения Диккенса в СССР//Прииртыш. правда.— Семипалатинск, 1962.—7 февр.
140. Ланин Е. Защитник бедных и обездоленных//Черемх. рабочий.—1962.—7 февр.
141. Линдсей Дж. И в двадцатом — с нами...//Лит. газ.—1962.—6 февр.
142. Листопад Л. Чарльз Диккенс//Мол. коммунар.— Тула, 1962.—7 февр.
143. Лозовский А. Писатель-гуманист и демократ//Сов. Хакасия.— Абакан, 1962.—7 февр.
144. Лопырев Н. Беспощадный и добрый//Крас. звезда.—1962.—7 февр.
145. Мадзигон М. Живой Диккенс//Ленин. смена.— Алма-Ата, 1962.—14 февр.
146. Матузова Н. Чарльз Диккенс//Краматор. правда.—1962.—6 февр.— (Наш календарь).
147. Матузова Н. Чарльз Диккенс//Крас. знамя.— Евпатория, 1962.—6 февр.
148. Матузова Н. Чарльз Диккенс//Кочегарка.— Горловка, 1962.—7 февр.
149. Мекебаев А., Шаймарданов С. Великий английский писатель-гуманист// Кочет. правда.—1962.—7 февр.— (Наш календарь).
150. Мечкаева М. Чарльз Диккенс//Сахал. нефтяник.— Оха-на-Сахалине, 1962.—7 февр.
151. Миронов Н. Писатель-гуманист//Таганрог. правда.—1962.—7 февр.
152. Миронова З. Чарльз Диккенс//Слава Севастополя.— 1962.—7 февр.
153. Михайлов С. Слезы и смех художника//Ленин. смена.— Горький, 1962.—7 февр.

154. Морозова А. Художник любви и гнева//Сов. Россия.—1962.—7 февр.
155. Нейбург В. Искусство любви к людям//Ленин. знамя.—Термез, 1962.—7 февр.
156. Никитин В. Чарльз Диккенс//Сов. Бухара.—1962.—7 февр.
157. Николаева З. Чарльз Диккенс//Знамя коммунизма.—Джалал-Абад, 1962.—1 февр.— (Наш календарь).
158. Оводенко В. Читая Диккенса//Белгород. правда.—1962.—7 февр.
159. Олдридж Дж. «Диккенс на Вашей стороне...»/Пер. с англ. Е. Калашниковой//Юность.—1962.— № 2.— С. 88—90: портр.
160. Он всегда верил в человека//Знамя коммунизма.—Ангарск, 1962.—7 февр.
161. Памяти английского писателя//Веч. Новосибирск.—1962.—7 февр.
Выставка в областной библиотеке к 150-летию со дня рождения Диккенса.
162. Памяти Ч. Диккенса//Правда.—1962.—7 февр.
Выставка в ГНБ им. В. Г. Короленко (Харьков).
163. Памяти Чарльза Диккенса//Ленингр. правда.—1962.—27 янв.
Вечер в Пушкинском Доме.
164. Пиккиев И. Диккенс и царская цензура//Смена.—Ленинград, 1962.—7 февр.
165. Пиккиев И. Диккенс и царская цензура//Горьк. рабочий.—1962.—6 февр.— (Наш дневник).
166. Писаренко И. Великий гуманист//Соц. Осетия.—Орджоникидзе, 1962.—7 февр.
167. Плащевская Е. Живой Диккенс//Львов. правда.—1962.—7 февр.
168. Полищук М. Чарльз Диккенс//Армавир. коммуна.—1962.—7 февр.
169. Полякова Р. Друг простых людей//Правда Востока.—Ташкент, 1962.—8 февр.
170. Потемкина Л. Чарльз Диккенс//Днепропетр. правда.—1962.—7 февр.— (Наш календарь).
171. Приворотский И. Великий реалист//Кавказ. здравница.—Пятигорск, 1962.—7 февр.
172. Проскуровский Д. Выдающийся писатель-реалист//Сов. Латвия.—Рига, 1962.—7 февр.
173. Раскин А. Чарльз Диккенс//Курск. правда.—1962.—7 февр.
174. Рогинский З. Чарльз Диккенс//Сев. рабочий.—Ярославль, 1962.—7 февр.
175. Романов Б. Чарльз Диккенс//Сов. Молдавия.—Кишинев, 1962.—7 февр.— (Наш календарь).
176. Савченко С. Писатель-гуманист//Комсомолец Киргизии.—Фрунзе, 1962.—7 февр.
177. Селигеев С. Обличитель буржуазного общества//Туркм. искра.—Ашхабад, 1962.—7 февр.
178. Силаев А. Чарльз Диккенс//Ленинск. знамя.—Липецк, 1962.—7 февр.— (Наш календарь).
179. Сиреньков А. Чарльз Диккенс//Заря.—Брест, 1962.—7 февр.
180. Султанов К. Чарльз Диккенс//Дагестан. правда.—Махачкала, 1962.—7 февр.
181. Толузакова М. Каратель лжи и лицемерия//Вост.-Сиб. правда.—Иркутск, 1962.—7 февр.
182. Травников В. Чарльз Диккенс//Прииртыш. правда.—Семипалатинск, 1962.—7 февр.— (Наш лит. календарь).

183. Туманов К. Чарльз Диккенс — великий писатель-реалист//Хорезм. правда.— Ургенч, 1962.— 7 февр.
 184. Туняева Е. Великий английский гуманист//Молодежь Грузии.— Тбилиси, 1962.— 6 февр.
 185. Тэн А. Великий писатель-реалист//Соц. Караганда.— 1962.— 8 февр.
 186. Федорова Н. Он искренне любил детей...//Семья и шк.— 1962.— № 2.— С. 35.
 187. Фиалковский Е. Чарльз Диккенс//Адыгейск. правда.— Майкоп, 1962.— 7 февр.
 188. Чарльз Диккенс//Тихоокеан. моряк.— Владивосток, 1962.— 6 февр.— (Наш календарь).
 189. Чарльз Диккенс: (К 150-летию со дня рождения)//Знамя труда.— Красноводск, 1962.— 7 февр.— (Наш календарь).
 190. Чарльз Диккенс: К 150-летию со дня рождения//Комсомолец Кузбасса.— Кемерово, 1962.— 7 февр.
 191. Чарльз Диккенс: (К 150-летию со дня рождения)//Крас. маяк.— Николаевскна-Амуре, 1962.— 6 февр.— (Наш календарь).
 192. Чарльз Диккенс: К 150-летию со дня рождения//Курорт. газ.— Ялта, 1962.— 7 февр.— (Наш календарь).
 193. Чарльз Диккенс: К 150-летию со дня рождения//Новорос. рабочий.— 1962.— 7 февр.— (Наш календарь).
 194. Чарльз Диккенс: (К 150-летию со дня рождения)//Рабочий клич.— Ковров, 1962.— 7 февр.— (Наш календарь).
 195. Чарльз Диккенс: (К 150-летию со дня рождения)//Смена.— Смоленск, 1962.— 7 февр.— (Наш календарь).
 196. Чарльз Диккенс: [Ред. статья]//Амударья.— 1962.— № 2.— С. 101—102.
 197. Чарльз Диккенс//Комс. правда.— Вильнюс, 1962.— 7 февр.— (Наш календарь).
 198. Чарльз Диккенс//Крас. знамя.— Харьков, 1962.— 7 февр.— (Наш календарь).
 199. Чарльз Диккенс: К 150-летию со дня рождения//Сов. Башкирия.— Уфа, 1962.— 7 февр.
 200. Шахובהва М. Великий английский писатель//Коммунист Таджикистана.— Душанбе, 1962.— 7 февр.
 201. Шашков Н. Чарльз Диккенс//Арзамас. правда.— 1962.— 7 февр.
 202. Эльбердов Э. Чарльз Диккенс//Кабардино-балкар. правда.— Нальчик, 1962.— 7 февр.
 203. Я служил своей стране...: (К 150-летию со дня рождения Чарльза Диккенса)//Молодежь Молдавии.— Кишинев, 1962.— 7 февр.
 204. Яценко В. Великий писатель-гуманист//Крас. знамя.— Томск, 1962.— 7 февр.
- См. также № 90.

1963

205. Бельский А. О своеобразии художественного синтеза действительности в английском романе 1810—1850-х годов//Сборник материалов к научной сессии вузов Уральского экономического района: Филол. науки (Литературоведение).— Свердловск, 1963.— С. 51—54.

О Диккенсе, с. 52—54.

206. Ивашева В. В. Переписка Ч. Диккенса//Диккенс Ч. Собр. соч.: В 30 т.— М., 1963.— Т. 29.— С. 389—391.
207. Корнилова Е. Краткая летопись жизни и творчества Чарльза Диккенса// Диккенс Ч. Собр. соч.: В 30 т.— М., 1963.— Т. 30.— С. 307—345.
208. Левин Ю. Д. Об исторической эволюции принципов перевода//Международные связи русской литературы: Сб. ст./Под ред. М. П. Алексеева.— М.; Л., 1963.— С. 5—63.

О переводах романов Диккенса И. Введенским, с. 40—43; другие упоминания о Диккенсе см. по именному указателю.

209. Пирсон Х. Диккенс/Пер. М. Кан; Послесл. В. Каверина; Под ред. Я. Рецкера.— М.: Мол. гвардия, 1963.— 512 с., 10 л. ил., фотогр.— (ЖЗЛ; Вып. 3 (360)).

Содерж.: Первые наблюдения. С. 5—20; Первая любовь. С. 21—37; Неподражаемый Боз. С. 38—57; Разногласия. С. 58—81; Великий Могол. С. 82—93; Труды и развлечения. С. 94—114; Квил и Таппертит. С. 115—139; Со своею дамой. С. 140—167; Плоды странствий. С. 168—188; Тревоги и волнения. С. 189—214; СД и ДС. С. 215—243; Дела редакционные и пр. С. 244—270; «Мрачный социалист». С. 271—291; Новый друг. С. 292—317; Блистательный. С. 318—334; Дела домашние. С. 335—355; Разлад. С. 356—378; Исторические места. С. 379—405; Последняя любовь. С. 406—431; Один. С. 432—448; Felo de se. С. 449—477; Каверин В. Диккенс. С. 478—485; Примечания. С. 486—501; Постраничный указатель имен. С. 502—506; Основные даты жизни и творчества Чарльза Диккенса. С. 507—509; Библиография. С. 510.

210. Цвейг С. Диккенс: Очерк/Пер. с нем. Ф. Зайбеля//Собр. соч.: В 7 т.— М., 1963.— Т. 6.— С. 435—463.

То же//Собр. соч.: В 4 т.— М., 1984.— Т. 4.— С. 323—347.

То же//Цвейг С. Статьи; Эссе...— М., 1987.— С. 40—61.

* * *

211. Алексеева М. Н. Русская «диккенсиана»//Сов. библиогр.— 1963.— № 4.— С. 81—83.— Рец. на кн.: Чарльз Диккенс.— М., 1962 (см. № 80).

212. В прокат поступили//Сов. кино.— 1963.— 17 авг.

Фильм по роману «Жизнь и приключения Николаса Никльби». Режиссер — А. Кавальканти (Англия) (хроникальная заметка).

213. В эту неделю сто лет назад//Неделя.— 1963.— 10—16 февр. (№ 7).— С. 24.

О выступлении Диккенса в Париже с чтением романа «Давид Копперфильд» (хроникальная заметка).

214. Кравченко К. Ключи таланта//Сов. культура.— 1963.— 21 марта.

О творчестве художника Д. А. Дубинского, специализировавшегося на книжной иллюстрации. «„Пиквик“ — подлинное открытие художника».

215. Кулешов В. Взаимодействие литератур и литературный процесс//Вопр. лит.— М., 1963.— № 8.— С. 144—154.

О Диккенсе, с. 150—154.

216. Мадзигон М. В. О романе Ч. Диккенса «Жизнь и приключения Мартина Чезлвита»: (К 120-летию первого издания)//Филол. сб./М-во высш. и сред. спец. образования КазССР.— Алма-Ата, 1963.— Вып. 2.— С. 73—90.

217. Мир Диккенса//Сов. кино.— 1963.— 5 окт.— С. 2—3.
См. аннотацию к № 212.
218. Неделин М. Глазами Диккенса//Орлов. правда.— 1963.— 3 дек.
К 120-летию со дня выхода книги «Американские заметки».
219. Пристли Дж. Б. Техника романа// Вопр. лит. — М., 1963.— № 12.— С. 137—140.

«Дэвид Копперфилд», октябрь-ский выпуск романа, цена 1 шиллинг, иллюстрации Х. Брауна

О Диккенсе, с. 138.

220. Семенова М. За тридцать лет//Вопр. лит.— 1963.— № 7.— С. 249—250.
К выходу книги Х. Пирсона о Диккенсе в серии «Жизнь замечательных людей» (см. № 209).
221. Скуратовская Л. И. Проблема положительного героя в романах Диккенса конца 1830-х — начала 1840-х гг.//Науч. зап./Днепропетр. ун-т.— 1963.— Т. 79. Сб. работ филол. фак., вып. 19.— С. 93—99.
222. Урнов Д. Примечательная фигура в английском литературоведении//Вопр. лит.— 1963.— № 2.— С. 96—99.
О взглядах Ф. Р. Ливиса на творчество Диккенса, с. 97.
223. Фильмография//Искусство кино.— 1963.— № 12.— С. 155—160.
Сообщение о выходе на советский экран фильма «Жизнь и приключения Николаса Никльби» (см. аннотацию к № 212); список исполнителей и советских актеров, дублировавших главные роли, с. 160.

1964

224. Бородянский И. А. Перевод И. И. Введенским фразеологии в произведениях Диккенса и Теккерея//Тетради переводчика/Под ред. Л. С. Бархударова.— М.: Междунар. отношения, 1964.— С. 100—108.
225. Меринг Ф. Чарльз Диккенс/Пер. с нем. Г. Блока//Меринг Ф. Литературно-критические статьи.— М.; Л., 1964.— С. 434—439.
226. Сильман Т. И. Диккенс//Краткая литературная энциклопедия.— М., 1964.— Т. 2.— С. 684—692.
227. Чуковский К. И. Высокое искусство.— М.: Искусство, 1964.— 353 с.
То же.— Сов. писатель, 1968.— 382 с.
О переводах произведений Диккенса, выполненных М. Лорие, Н. Дарузес, М. А. Шишмаревой, сравнение со старыми переводами И. Введенского. См. также № 579.

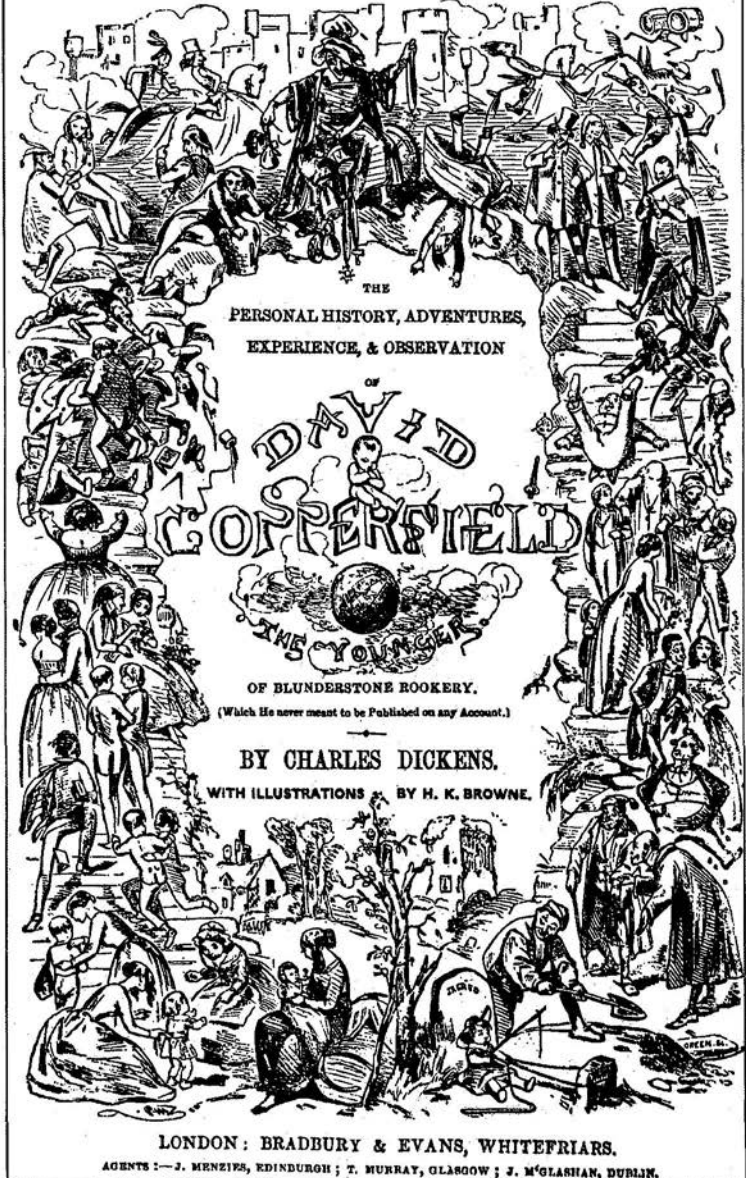
* * *

228. «Лавка древностей»//Юность.— 1964.— № 4.— С. 103.
Описание дома на Портсмутской улице в Лондоне, где, по преданию, жила героиня романа Нелли.
229. Назиров Р. Г. Диккенс, Бодлер, Достоевский: К истории одного лит. мотива//Учен. зап./Башк. гос. ун-т.— Уфа, 1964.— Вып. 17, Сер. филол. наук,

N^o. XVIII.

OCTOBER.

PRICE 1s.



THE
PERSONAL HISTORY, ADVENTURES,
EXPERIENCE, & OBSERVATION

OF
**DAVID
COPPERFIELD**
THE YOUNGER

OF BLUNDERSTONE BOOKERY.
(Which He never meant to be Published on any Account.)

BY CHARLES DICKENS.

WITH ILLUSTRATIONS BY H. K. BROWNE.

LONDON: BRADBURY & EVANS, WHITEFRIARS.

AGENTS:—J. MENZIES, EDINBURGH; T. MURRAY, GLASGOW; J. McGLASHAN, DUBLIN.

- № 7. О традициях и новаторстве в литературе и устном народном творчестве.— С. 169—182.
230. Тишков А. Дела переводческие//Вопр. лит.— 1964.— № 1.— С. 217—219.— Рец. на кн.: Тетради переводчика.— М., 1964 (см. № 224).
О Диккенсе, с. 217—218.
231. Чернавина Л. И. Гаскелл и Диккенс//Учен. зап./Моск. гос. пед. ин-т им. В. И. Ленина.— 1964.— № 218: Зарубежная литература.— С. 104—115.

1965

232. Жантиева Д. Г. Английский роман XX века, 1918—1939.— М.: Наука, 1965.— 346 с.
О Диккенсе см. по именному указателю.
233. Каверин В. «Здравствуй, брат, писать очень трудно...»: Портреты, письма о литературе, воспоминания.— М.: Сов. писатель, 1965.— 256 с.
О Диккенсе, с. 147—157.
234. Кулешов В. И. Литературные связи России и Западной Европы в XIX веке (первая половина).— М.: Изд-во МГУ, 1965.— 462 с.
То же.— 2-е изд., испр. и доп.— 1977.— 349 с.
Из содерж.: Проблема «маленького человека», положительного героя в творчестве писателей «натуральной школы» и Диккенс, с. 239—248; 183—190. Другие упоминания о Диккенсе см. по именному указателю.
235. Лорие М. Об одном хорошем переводе («Тяжелые времена» Диккенса в переводе В. М. Топер)//Мастерство перевода: Сб.— М., 1965.— С. 98—116.
236. Луначарский А. В. Диккенс//Луначарский А. В. Собр. соч.: В 8 т.— М., 1965.— Т. 6.— С. 62—72.
237. Луначарский А. В. Жизнь Чарльза Диккенса: К столетию со дня рождения//Луначарский А. В. Собр. соч.: В 8 т.— М., 1965.— Т. 5.— С. 198—204.
238. Толстой и зарубежный мир: В 2 кн.— М.: Наука, 1965.— (Лит. наследство; Т. 75).
Кн. 1.— 621 с.
Кн. 2.— 616 с.
Высказывания о Диккенсе Л. Н. Толстого, Р. Роллана, Дж. Голсуорси и др. (см. по именному указателю).

* * *

239. Выступает Диккенс...//Лит. газ.— 1965.— 7 окт.
Актер Э. Уильямс выступает в роли Диккенса с чтением его произведений.
240. Двенадцать тысяч писем Диккенса//Лит. Россия.— 1965.— 28 мая (№ 22).— С. 23.
К выходу в Англии писем Диккенса.
241. Диккенс в письмах//За рубежом.— 1965.— 26 февр.— 4 марта (№ 9).— С. 31.
К выходу в издательстве «Кларендон пресс» первого тома переписки Диккенса. Сообщение из газеты «Таймс» (Лондон).
242. Ивашева В. Письма Ч. Диккенса//Вопр. лит.— 1965.— № 6.— С. 226—

- 229.— Рец. на кн.: *The Letters of Charles Dickens. Vol. 1. 1820—1839.*— Oxford, 1965.
243. Ивашева В. Письма Чарльза Диккенса//Лит. газ.— 1965.— 17 июня.— Рец. на кн.: *The Letters of Charles Dickens. Vol. 1. 1820—1839.*— Oxford, 1965.
244. Как Смит помог Диккенсу//В мире книг.— 1965.— № 4.— С. 48.
Юмористический случай из жизни писателя.
245. Клименко Е. И. Рассказчик у Диккенса//Вестн. Ленингр. ун-та.— 1965.— № 2: История. Язык. Литература, вып. 1.— С. 128—137.
246. О'Кейси Ш. Неопубликованное письмо Шона О'Кейси. Торки, 19 марта 1958 года//Иностран. лит.— 1965.— № 3.— С. 255—257.
Высказывание о Диккенсе, с. 257.
247. Острая Ю. Расскажи о чужом сердце...: Дипломный спектакль Училища им. Щукина [«Крошка Доррит»]//Веч. Москва.— 1965.— 26 апр.
248. Рубинштейн А. Памятники литературным героям: [...«Диккенсу и маленькой Нелли»]//Лит. Россия.— 1965.— 12 февр. (№ 7).— С. 24: ил.
Памятник поставлен в 1901 г. в детском парке в Филадельфии (США).
Скульптор — Франк Эдвин Элвелл.
249. Харитонов В. «Ваш преданный друг, Чарльз Диккенс»: (К выходу первого тома полн. собр. переписки)//Вестн. Моск. ун-та. Филология, журналистика.— 1965.— № 5.— С. 86—91.
250. Чичерин А. В. Соответствия в истории разных литератур//Вопр. лит.— 1965.— № 10.— С. 171—179.
Сопоставление Гоголя как автора «Мертвых душ» с Бальзаком, Теккереем и Диккенсом; сравнение Акакия Акакиевича («Шинель» Гоголя) с мистером Чаффи из романа Диккенса «Жизнь и приключения Мартина Чезлвита», с. 175—176.

1966

251. Катарский И. М. Диккенс в России: Середина XIX в./АН СССР. Ин-т мировой лит. им. А. М. Горького.— М.: Наука, 1966.— 428 с.: портр.— Библиогр.: с. 404—407.
Содерж.: От автора. С. 5—6; Введение. С. 7—20; Начало известности Диккенса в России (1837—1841). С. 21—66; Гоголь и Диккенс. С. 67—78; Диккенс становится популярным (1842—1847). С. 79—161; После триумфа «Домби и сына» (1847—1855). С. 162—249; Иринарх Введенский — переводчик Диккенса. С. 250—274; Новые веяния в русской прозе середины XIX века и «Давид Копперфильд»: (Молодой Л. Н. Толстой и Диккенс). С. 275—307; Диккенс и ранние шестидесятники (1856—1861). С. 308—357; Диккенсовские мотивы в творчестве Достоевского 40—50-х годов. С. 357—401; Вспомогательные указатели.
252. Кеттл А. Введение в историю английского романа/Пер. В. Воронина и М. и В. Тарховых; Предисл. В. Ивашевой.— М.: Прогресс, 1966.— 445 с.
Чарльз Диккенс. «Оливер Твист», с. 142—160.
* * *
253. Диккенс и старый рыбак: Юмореска: Пер. с англ.//Мол. гвардия.— 1966.— № 4.— С. 188.

DAVID
COPPERFIELD.

BY
CHARLES DICKENS.



CONDON.
BRADBURY & EVANS BOUVERIE STREET
1850.

То же//Веч. Москва.— 1967.— 27 нояб.

254. Жегалов Н. Диккенс в России//Рус. лит.— 1966.— № 4.— С. 226—230.—
Рец. на кн.: Катарский И. М. Диккенс в России. М., 1966 (см. № 251).
255. Левин Ю. «Русский Диккенс»//Вопр. лит.— 1966.— № 9.— С. 224—228.—
Рец. на кн.: Катарский И. М. Диккенс в России. М., 1966 (см. № 251).
256. Прошкина Е. П. Свободная форма косвенной речи и ее стилистическая

Первая книжная публикация
романа «Дэвид Копперфилд»

функция в романах Диккенса//Учен. зап. Горьк. гос. пед. ин-та иностр. яз.
им. Н. А. Добролюбова.— 1966.— Вып. 27.— С. 5—19.

257. Светов Ф. Природа жанра, функция сюжета//Вопр. лит.— 1966.— № 8.—
С. 135—150.

О Диккенсе («Тайна Эдвина Друда»), с. 136—142.

1967

- 258 *. Аксельрод А. С. Диккенс-юморист и Теккерей-сатирик//Тез. докл. на студ.
конф.— Минск, 1967.— С. 201—202.

259. Мортон Г. Мистер Пиквик/Пер. Н. Бродской//Неделя.— 1967.— 18—24
июня (№ 26).— С. 19.— Из кн.: Morton H. V. In search of England.— Lon-
don, 1930.

История возникновения имени Пиквик.

260. Скуратовская Л. И. Социальный роман и «эпос частной жизни»: (О романе
Ч. Диккенса «Мартин Чезлвит»); Специфика жанра романа Ч. Диккенса
«Лавка древностей»//Учен. зап. Перм. гос. ун-та.— 1967.— № 157: Пробле-
мы метода и стиля в прогрессивной литературе Запада XIX—XX вв.— С.
142—162.

* * *

- 260а. Яценко В. М. Вопросы литературы и искусства в дневниках Ромена Ролла-
на (1886—1889)//Учен. зап. Том. гос. ун-та им. В. В. Куйбышева.— 1967.—
№ 6: Идеичность и мастерство писателя.— С. 147—160.

Роллан о «точном реализме» Толстого в сопоставлении с реализмом
Стендаля, Диккенса и Додэ, с. 154, 155, 157.

1968

261. Замятина Н. Роль заимствований и исконных элементов в словарном соста-
ве современного английского языка: (На материале сплошного анализа отрыв-
ков из книг «Домби и сын» Ч. Диккенса и «Охотник» Дж. Олдриджа)//Сб.
студ. работ Вологод. гос. пед. ин-та.— 1968.— Вып. 7.— С. 114—119.
262. Карбанова И. Ю. Тема рабочего класса в произведениях Диккенса//Проб-
лемы лингвистики и зарубежной литературы.— Рига, 1968.— С. 127—134.—
(Учен. зап. Латв. гос. ун-та; Т. 89).
263. Катарский И. Противоречивое издание: (Любовь к писателю и мастерство

- перевода бок о бок с равнодушием и экспериментаторством)//Мастерство перевода: Сб.— М., 1968.— С. 307—334.
- Об издании собрания сочинений Диккенса в 30 томах.
264. Кашкин И. А. Ложный принцип и неприемлемые результаты: (О буквализме в рус. пер. Ч. Диккенса)//Кашкин И. А. Для читателя — современника.— М., 1968.— С. 377—410.
265. Корнилова Е. В. Чарлз Диккенс (1812—1870)//Детская энциклопедия.— 2-е изд.— М., 1968.— Т. 11.— С. 160—161.
То же.— 3-е изд.— М., 1976.— С. 371—373.
266. Скуратовская Л. И. Социальный роман Диккенса 1830-х — начала 1840-х гг.: Автореф. дис. ... канд. филол. наук/ЛГУ им. Ив. Франко.— Львов, 1968.— 24, 1 с.
267. Топер В. Из архива редактора/Вступ. заметка М. Лорие//Мастерство перевода: Сб.— М., 1968.— С. 337—362.
Рецензия на рукопись перевода романа Диккенса «Холодный дом» (1951).

* * *

268. Мойкин Н. Одиночество бронзового гения//Неделя.— 1968.— 25 авг. (№ 35).— С. 10.
См. аннотацию к № 248.
269. Сердюков А. И. Английский исторический роман после Вальтера Скотта//Учен. зап. Азерб. гос. ун-та. Сер. яз. и лит.— Баку, 1968.— № 4.— С. 48—53.
О Диккенсе, с. 48—50.

1969

270. Боголепова Т. Г. Гротеск в произведениях позднего Диккенса (на материале романа «Наш общий друг»)//Филологический сборник.— Л., 1969.— С. 105—111.
271. Кеттл А. Диккенс и его творчество//Диккенс Ч. Приключения Оливера Твиста; Повести и рассказы.— М., 1969.— С. 5—14.
272. Прошкина Е. П. Несобственно-прямая речь у английских реалистов XIX в.//Филологический сборник.— Л., 1969.— С. 121—126.
273. Скуратовская Л. И. Из истории английской литературы XIX в.: Учеб. пособие для студентов-филологов.— Днепропетровск, 1969.— Разд. III: Диккенс.— С. 16—24.
274. Скуратовская Л. И. «Николас Никльби» Диккенса как роман о жизненной прозе; «Николас Никльби» Диккенса и поэтика романтизма//Вопросы романтизма и реализма в зарубежной литературе.— Днепропетровск, 1969.— С. 38—66.
275. Скуратовская Л. И. Творчество Диккенса, 1838—1842 гг.: Учеб. пособие для студентов-филологов.— Днепропетровск, 1969.— 22 с.
276. Смирнов-Сокольский Н. Моя библиотека: Библиогр. описание: В 2 т.— М.: Книга, 1969.
О Диккенсе, т. 2, с. 274—275.

* * *

277. Боголепова Т. Г. Изображение городской жизни в «Очерках Боза»//Вестн. Ленингр. ун-та.— 1969.— № 20: История. Язык. Литература, вып. 4.— С. 100—109.— Рез. англ.
278. Лурье М. Достоевский и Диккенс//Учен. зап. Ленингр. гос. пед. ин-та.— 1969.— Т. 423.— С. 30—38.

1970

279. Захаров В. Английский роман об утраченных иллюзиях//Диккенс Ч. Большие надежды.— Л., 1970.— С. 3—10.
280. История зарубежной литературы XIX века/Под ред. А. С. Дмитриева и Р. М. Самарина. Ч. 2, кн. 1.— М.: Изд-во Моск. ун-та, 1970.— 334 с.
Из содерж.: Ивашева В. В. Чарльз Диккенс. С. 181—211.
281. Луначарский А. В. Предисловие к «Повести о двух городах» Чарльза Диккенса/Публ. Л. М. Хлебникова//Литературное наследство.— М., 1970.—Т. 82: А. В. Луначарский: Неизд. материалы.— С. 346—348.
Другие упоминания о Диккенсе см. по именному указателю.
282. Рассадин В. Л. Чарльз Диккенс: Жизнь и творчество: (Материал в помощь лектору).— Чита, 1970.— 15 л.— Отпеч. на ротапринте.
283. Реизов Б. Г. Диккенс и Достоевский («Село Степанчиково и его обитатели»)// Реизов Б. Г. Из истории европейских литератур.— Л., 1970.— С. 159—169.
284. Сильман Т. И. Диккенс: Очерки творчества.— Л.: Худож. лит., 1970.— 376 с.: фронт. (портр.).
Содерж.: От автора. С. 3—5; Введение. С. 6—10; Гл. 1. «Очерки Боза». С. 11—31; Гл. 2. Проблема юмора в ранних произведениях Диккенса: «Очерки Боза» и «Пиквикский клуб». С. 32—78; Гл. 3. Проблема реализма Диккенса. С. 79—135; Гл. 4. «Лавка древностей». С. 136—168; Гл. 5. «Рождественские рассказы». С. 169—206; Гл. 6. Роман воспитания: «Домби и Сын»; «Дэвид Копперфилд». С. 207—233; Гл. 7. Романы зрелого периода: «Холодный дом». С. 234—258; Гл. 8. «Тяжелые времена». С. 259—278; Гл. 9. «Крошка Доррит». С. 279—303; Гл. 10. Последние романы Диккенса. С. 304—326; Гл. 11. «Тайна Эдвина Друда». С. 327—355; Гл. 12. Некоторые черты языкового стиля Диккенса. С. 356—375.
285. Соловьева Н. А. История зарубежной литературы XIX в.: Метод. указания для студентов-заочников. Ч. 2.— М.: МГУ, 1970.— 36 с.
То же.— 2-е изд., испр. и доп.— 1975.— 48 с.
О Диккенсе, с. 22—24; 30—34.
286. Тимонова Т. В. Чарльз Диккенс (1812—1870): Метод. материалы к вечеру, посвящ. 100-летию со дня смерти/Всесоюз. гос. б-ка иностр. лит.— М., 1970.— 39 с.

* * *

287. Аникст А. На сцене Диккенс//Неделя.— 1970.— 19—25 окт. (№ 43).— С. 16.

Концерты английского актера Эмлина Уильямса с программой «Диккенс читает свои произведения».

288. Гензелева Р. Н. Положительный герой и реализм Диккенса в романе «Мартин Чезлвит»//Учен. зап. Оренбург. гос. пед. ин-та.— 1970.— Вып. 28.— С. 127—138.
289. Диккенс — репортер//Журналист.— 1970.— № 8.— С. 69.
290. Катарский И. Чарльз Диккенс, 1870—1970//Неделя.— 1970.— 10—16 авг. (№ 33).— С. 8.
291. Кэртис Э. Диккенсу посвящается//За рубежом.— 1970.— 7—13 авг. (№ 32).— С. 31.
- Статья из журнала «Файнэншл таймс» (Лондон) к 100-летию со дня смерти писателя.
292. Посвящается Диккенсу...//Сов. культура.— 1970.— 28 мая.
Фильм о жизни Чарльза Диккенса.
293. Сахалтуев А. Лев Толстой читает Чарльза Диккенса: (По материалам яснополян. 6-ки Л. Н. Толстого)//Иностр. лит.— 1970.— № 6.— С. 224—226.
294. Соловьева Н. А. Горький об английской литературе XIX—XX вв.//Вестн. Моск. гос. ун-та.— 1970.— Сер. 10: Филология, № 1.— С. 16—22.
Высказывания Горького о Диккенсе приводятся по книге: Горький М. О литературе. М.: Сов. писатель, 1955.
295. Урин В. В гостях у мистера Пиквика//Лит. газ.— 1970.— 9 сент. (№ 37).— С. 15.
296. Чарльз Диккенс обвиняет//За рубежом.— 1970.— 24—30 апр. (№ 17).— С. 30—31.
О известном письме Ч. Диккенса об Америке к Уильяму Макриди.

К 100-летию со дня смерти

297. Александров Б. Великий реалист и демократ//Юж. правда.— Николаев, 1970.— 9 июня.
298. В честь Диккенса//За рубежом.— 1970.— № 49.— С. 31.
299. Год Диккенса//Лит. газ.— 1970.— 17 июня (№ 25).— С. 9.
300. Диккенс о США: «Я разочарован»//Иностр. лит.— 1970.— № 7.— С. 282.
О выставке, посвященной жизни и творчеству писателя, организованной в библиотеке «Пиерпорт Морган» (Нью-Йорк). Приведены отрывки из письма Диккенса во время поездки в Америку (1842). (По материалам статьи газеты «Интернешнел Геральд Трибюн».)
301. Дмитриева Н. Мир Диккенса//Комс. правда.— 1970.— 9 июня.
302. Защитник бедняков: К 100-летию со дня смерти Ч. Диккенса (1812—1870)//Комсомолец.— Ростов н/Дону, 1970.— 9 июня.
303. Зубова И. И. Чарльз Диккенс//Сред. спец. образование.— 1970.— № 5.— С. 49—51.
304. Казенс Г. Памяти Ч. Диккенса//Комсомолец Калмыкии.— Элиста, 1970.— 30 июня.
305. Карибджанян Э. Мужество гуманизма//Андиж. правда.— 1970.— 9 июня.
306. Катарский И. Великое наследие//Лит. газ.— 1970.— 24 июня (№ 26).— С. 13.
307. Кирий Г. Чарльз Диккенс//Марийск. правда.— Йошкар-Ола, 1970.— 9 июня.— (Наш календарь).

308. Ланцузский В. Живое наследие//Ленинск. знамя.— Термез, 1970.— 9 июня.
309. Ласки М. Школа чувств//Лит. газ.— 1970.— 24 июня (№ 26).— С. 13.
Перепечатка статьи «Диккенс сегодня» из английской газеты «Таймс».
310. Маркус С. «Второе пришествие» Диккенса//За рубежом.— 1970.— 24—30 июля (№ 30).— С. 31.
Перепечатка статьи из газеты «Нью-Йорк таймс».
311. Маулер Ф. Конференция, посвященная Ч. Диккенсу [в университете им. К. Хетагурова г. Орджоникидзе]//Соц. Осетия.— Орджоникидзе, 1970.— 5 июня.
312. Осипов В. Диккенс на экране//Известия.— 1970.— 21 дек.
О фильме «Скрудж» (Лондон) по рассказу «Рождественская песнь в прозе».
313. Романенко А. Искусство любви к людям//Учит. газ.— 1970.— 4 июня.
314. Сарнов Б. Надо ли быть добрым?//Пионер.— 1970.— № 6, июнь.— С. 49—53: ил.
315. Селигеев С. Воинствующий гуманист//Туркмен. искра.— 1970.— 10 июня.
316. Усырев В. Великий борец за правду//Сов. Калмыкия.— Элиста, 1970.— 10 июня.
317. Шкловский В. Он живой, он нужный...//Пионер. правда.— 1970.— 9 июня.
См. также № 291.

1971

318. Аникст А. А. Реализм//Краткая литературная энциклопедия.— М., 1971.— Т. 6.— С. 205—215.
О Диккенсе, с. 214.
319. Березкина В. И. Художественное своеобразие цикла «Наш приход» в «Скетчах Боза» Ч. Диккенса//Проблемы взаимодействия прозаических жанров: (Зарубеж. лит.).— Днепропетровск, 1971.— С. 56—58.
320. Гин М. М. Диккенсовский сюжет у Некрасова//Страницы истории русской литературы.— М., 1971.— С. 136—139.
Займствование одного из мотивов романа «Жизнь и приключения Николаса Никльби» в рассказе «Ростовщик» (1841) и в написанном совместно с А. Я. Панаевой романе «Три страны света» (1848—1849).
321. Добронеецкая Э. Г., Бакеева Д. Х. Фразеология в романе Ч. Диккенса «Оливер Твист»//Вопросы романо-германской филологии.— Казань, 1971.— С. 41—48.
322. Клименко Е. И. Английская литература первой половины XIX века: (Очерк развития).— Л.: Изд-во Ленингр. ун-та, 1971.— 144 с.
О Диккенсе см. гл. 12 «Воспитательные задачи художественной литературы» и по именованному указателю.
323. Крутов Ю. И. Роман Р. Л. Стивенсона и традиции английского исторического романа//Уч. зап. Моск. обл. пед. ин-та им. Н. К. Крупской/Под ред. З. Т. Гражданской.— М., 1971.— Т. 256, вып. 12.— С. 75—85.
О романах Диккенса «Барнеби Радж» и «Повесть о двух городах», с. 78—79.
324. Лихачев Д. С. Литературный дед Остапа Бендера//Страницы истории русской литературы.— М., 1971.— С. 245—248.

То же//Лихачев Д. С. Литература — реальность — литература.— Л., 1981.— С. 180—186.

То же.— 1984.— С. 161—166.

Прослеживается линия литературного героя: Джингль («Записки Пиквикского клуба» Ч. Диккенса) — Аметистов («Зойкина квартира» М. Булгакова) — Остап Бендер.

325. Нерсесова М. А. «Холодный дом» Диккенса.— М.: Худож. лит., 1971.— 112 с.— (Массовая ист.-лит. б-ка).

Содерж.: Диккенс трагический. С. 3—24; Писать интересно! С. 25—46; Герои «Холодного дома». С. 47—88; В мире поэзии и на подмостках. С. 89—110.

326. Прошкина Е. «Чужая речь» в творчестве Ч. Диккенса: Автореф. дис. ... канд. филол. наук/Ленингр. гос. ун-т.— Л., 1971.— 14 с.

* * *

327. Аникст А. А. Новые работы о Диккенсе: Обзор//Соврем. худож. лит. за рубежом.— 1971.— № 6.— С. 100—108.— Рец. на кн.: Leavis F. R., Leavis Q. D. *Dickens the novelist*.— London, 1970; Smith G. *Dickens, money and society*.— Berkeley; Los Angeles, 1968; Dyson A. E. *The inimitable Dickens*.— London, 1970; Daleski H. M. *Dickens and the art of analogy*.— London, 1970; Sucksmith H. P. *The narrative art of Dickens*.— Oxford, 1970.

328. Науменко Т. К. Чарльз Диккенс в восприятии Л. Н. Толстого//Науч. тр. Новосиб. пед. ин-та.— 1971.— Вып. 65.— С. 232—250.

329. Рубанова И. Гостеприимство Чарльза Диккенса//Сов. экран.— 1971.— № 12.— С. 15.

О фильме «Оливер». Режиссер — Кэрол Рид; композитор — Лайонел Барт.

330. Рукописи и рисунки Диккенса//Иностр. лит.— 1971.— № 2.— С. 274.— (Из месяца в месяц).

Выставка в музее Виктории и Альберта (Лондон) к 100-летию со дня смерти Диккенса.

331. «Скрудж»//Иностр. лит.— 1971.— № 4.— С. 273.— (Из месяца в месяц).

О фильме по мотивам рассказа «Рождественская песнь в прозе». Режиссер Рональд Ним.

1972

- 331а. Библиотека Льва Николаевича Толстого в Ясной Поляне: Библиогр. описание. 1. Книги на русском языке. Ч. 1. А — Л.— М.: Книга, 1972.— 439 с.

О Диккенсе, с. 260—261.

332. Елистратова А. Гоголь и проблемы западноевропейского романа/АН СССР. Ин-т мировой лит. им. А. М. Горького.— М.: Наука, 1972.— 304 с.

О Диккенсе см. по именному указателю.

333. Зарубежная литература: Пособие для факультатив. занятий в ст. классах сред. шк.— М.: Просвещение, 1972.— 320 с.

То же.— 2-е изд.— 1975.

То же.— 3-е изд.— 1977.

Из содерж.: Тураев С. В. Чарлз Диккенс. С. 187—192.

334. Кулешов В. И. История русской критики XVIII—XIX веков.— М.: Просвещение, 1972.— 526 с.
То же [под загл.] История русской критики XVIII — начала XX веков.— 3-е изд.— М.: Просвещение, 1984.— 528 с.
О Диккенсе см. по именному указателю.
335. Матвеева И. С. Повести-сказки Теккерей и Диккенса//Скуратовская Л. И., Матвеева И. С. Из истории английской детской литературы: Пособие по спецкурсу.— Днепропетровск, 1972.— С. 31—42.
336. Панова В. Ф. О мире Диккенса//Панова В. Ф. Заметки литератора.— Л., 1972.— С. 101—103.
337. Сильман Т. И. Диккенс//БСЭ.— 3-е изд.— М., 1972.— Т. 8.— С. 258—259.
338. Сотникова И. А. Черты идейно-художественного своеобразия «Очерков Боза» Диккенса//Эстетические позиции и творческий метод писателя.— М., 1972.— С. 77—91.
339. Чернавина Л. И. Английский сенсационный роман XIX века; «Ньюгетский» роман//Очерки по зарубежной литературе.— Иркутск, 1972.— Вып. 2.— С. 49—88.

О Диккенсе в связи с книгой У. Филлипса (Phillips W. Dickens, Reade and Collins: Sensation novelists.— New York, 1962), с. 49—65.

* * *

340. Александров Б. Великий реалист: К 160-летию со дня рождения Чарлза Диккенса//Юж. правда.— Николаев, 1972.— 6 февр.
341. Поликарпов Ю. Русский прототип персонажа Диккенса//Вопр. лит.— 1972.— № 3.— С. 184—185.

Излагается версия знакомства Ч. Диккенса с книгой Д. Тимбса «Чудаки в Лондоне», герой которой Кавалер де Сизов (Desseasov) мог послужить прототипом «Номера двадцатого» из романа «Пиквикский клуб».

1973

342. Евнин Ф. И. Об источниках романа Достоевского «Идиот»: («Идиот» и «Наш общий друг» Диккенса)//Искусство слова.— М., 1973.— С. 208—216.
343. Затонский Д. Искусство романа и XX век.— М.: Худож. лит., 1973.— 536 с.
О Диккенсе см. гл. «Туманы „Холодного дома“», с. 174—185, и по именному указателю.
344. Никонова А. Ф. Некоторые формы взаимодействия авторской речи с речью персонажей в английском романе середины XIX века: (На материале произведений Д. Остин, Ч. Диккенса, В. Теккерей)//Сб. науч. тр. Моск. пед. ин-та иностр. яз.— 1973.— Вып. 72.— С. 264—275.
345. Сотникова И. А. Жанровые особенности «Очерков Боза» Диккенса//Эстетические позиции и творческий метод писателя.— М., 1973.— С. 60—81.
346. Ф. М. Достоевский об искусстве/Сост., вступ. ст. и примеч. В. А. Богданова.— М.: Искусство, 1973.— 632 с.

О Диккенсе см. по именному указателю.

* * *

347. Мельников И. «О чем всегда говорили волны»//Дет. лит.— 1973.— № 6.— С. 45—48.
Образы детей в творчестве Диккенса.

1974

348. Боголепова Т. Г. Диккенс-очеркист (1833—1840): Автореф. дис. ... канд. филол. наук/Ленингр. гос. ун-т.— Л., 1974.— 25 с.
349. Боголепова Т. Г. Эволюция темы города в английском очерке (от Аддисона до Диккенса)//Некоторые проблемы русской и зарубежной литературы.— Владивосток, 1974.— С. 74—87.
Сущность новаторства Диккенса-урбаниста и значение его очерков как особого этапа в развитии английской очерковой литературы.
350. Дымова Л. А. О педагогических идеях Чарльза Диккенса//Проблемы педагогики и школы в капиталистических странах.— М., 1974.— Ч. 1.— С. 210—221.
351. Зарубежная детская литература: Учеб. пособие для библиотеч. фак. ин-тов культуры/Под ред. И. С. Чернявской.— М.: Просвещение, 1974.— 478 с.: ил.
О Диккенсе, с. 41—45.
352. Ивашева В. В. Английский реалистический роман XIX века в его современном звучании.— М.: Худож. лит., 1974.— Гл. IV: По прошествии столетия (Чарльз Диккенс, 1812—1870).— С. 134—193.
353. Ивашева В. Повесть о двух городах//Dickens Ch. A tale of two cities.— М.: Progress publ., 1974.— Р. 3—15.
- 353а. Ищук Г. Н. Толстой и романтизм: (К постановке пробл.)//Вопросы романтизма/Калинин. гос. ун-т.— Калинин, 1974.— С. 74—94.
О восприятии Толстым творчества Диккенса и др.
354. Разумовская Т. Ф. Проблема типического характера в творчестве Ч. Диккенса и Д. Голсуорси: (Романы «Домби и сын», «Собственник»)//Литературные связи и традиции.— Горький, 1974.— Вып. 4.— С. 117—123.

* * *

355. Акутин Ю. С доверием к Диккенсу//Веч. Москва.— 1974.— 12 сент.
О телепостановке по роману «Домби и сын». Режиссеры — Г. Волчек и В. Фокин.
356. Белоусов Р. С днем рождения, мистер Пиквик!//Лит. Россия.— 1974.— 5 апр.— С. 13.
Из истории создания романа «Записки Пиквикского клуба».
357. Гениева Е. Ю. [Реферат]//РЖ. Обществ. науки за рубежом. Сер. 7. Литературоведение.— 1974.— № 4.— С. 145—149.— Реф. кн.: Lary N. M. Dostoevsky and Dickens.— London; Boston, 1973.
358. Гравин Г. Печальные глаза малыша Дэви//Семья и шк.— 1974.— № 8.— С. 44—46.
О детстве героя романа «Дэвид Копперфилд».
359. Диккенс об Италии//За рубежом.— 1974.— 4—10 янв. (№ 2).— С. 23.
К выходу книги «Картинки из Италии» (из газеты «Морнинг стар»).
360. Кертман Л. Л. От Мистера Пиквика до Майкла Монта: (К вопр. об эволю-

ции положительного героя в англ. лит. крит. реализма)//Науч. тр. Свердл. пед. ин-та.— 1974.— Сб. 203.— С. 5—37.

361. Купченко М. Л. Проблема нравственного «воскресения» в произведениях Ч. Диккенса//Вопр. филологии Ленингр. гос. ун-та.— 1974.— Вып. 4.— С. 164—176.
362. Левин Ю. Д. [Реферат]//РЖ. Обществ. науки в СССР. Сер. 7. Литературоведение.— 1974.— № 1.— С. 98—100.— Реф. кн.: Елистратова А. Гоголь и проблемы западноевропейского романа.— М., 1972 (см. № 332).

1975

363. Аникин Г. В., Михальская Н. П. История английской литературы: Учеб. пособие для пед. ин-тов и фак. иностр. яз.— М.: Высш. шк., 1975.— 528 с. То же.— 2-е изд., перераб. и испр.— 1985.

О Диккенсе, с. 216—232.

364. Бахтин М. М. Слово в романе [1934—1935]//Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики.— М., 1975.— С. 72—233.

Анализ особенностей разговорной системы языка в юмористическом романе на примерах из романа «Крошка Доррит», с. 115—121; другие упоминания о Диккенсе см. по именному указателю.

365. Винтерих Д. Чарльз Диккенс и «Записки Пиквикского клуба»/Пер. Е. Сквайрз//Винтерих Д. Приключения знаменитых книг.— М., 1975.— С. 47—59.

То же.— 2-е изд.— 1979.

То же.— 3-е изд., доп.— 1985.— С. 61—77.

366. Тугушева М. Предисловие//Диккенс Ч. Приключения Оливера Твиста.— М., 1975.— С. 3—10.

367. Уилсон Э. Мир Чарльза Диккенса/Пер. и коммент. Р. Померанцевой и В. Харитоновой; Вступ. ст. В. Ивашевой; Ред. М. Тугушева; Худож. Е. Адамов.— М.: Прогресс, 1975.— 320 с.: ил., 15 л. ил., фронт.

Содерж.: Ивашева В. «Мир Чарльза Диккенса» Энгуса Уилсона и его место в английской диккенсиане наших дней. С. 3—22; Предисловие автора. С. 23—24; Гл. 1. Детство, 1812—1822. С. 25—56; Гл. 2. Юность, 1822—1836. С. 57—89; Гл. 3. Любовь, женитьба, победы и утраты в годы с 1827-го по 1840-й. С. 90—155; Гл. 4. Бежать от всего этого и возвращаться, 1840—1850. С. 156—222; Гл. 5. Англия, дом и красота, 1850—1858. С. 223—264; Гл. 6. В повседневных трудах, 1858—1870. С. 265—307; Комментарий. С. 308—318.

* * *

368. Аникст А. Без вдохновенья//Сов. экран.— 1975.— № 24.— С. 4.

Показ английского телефильма «Дэвид Копперфильд» в СССР. (Режиссер — Джоун Крафт, сценарист — Хью Уайтмор).

369. Диккенс всегда важен для нас//Иностр. лит.— 1975.— № 11.— С. 273—274. Спектакль театра Роял-тиэтр в Лондоне, посвященный Диккенсу. В роли Диккенса — Эмлин Уильямс (из газеты «Морнинг стар»).

370. Зверев А. Профили викторианского века//Вопр. лит.— 1975.— № 8.— С. 292—297.— Рец. на кн.: Ивашева В. В. Английский реалистический роман XIX века в его современном звучании.— М., 1974 (см. № 352).

О Диккенсе, с. 296—297.

371. Каленичева Г. С. [Реферат]//РЖ. Обществ. науки в СССР. Сер. 7. Литературоведение.— 1975.— № 4.— С. 130—137.— Рец. на кн.: Ивашева В. В. Английский реалистический роман XIX века в его современном звучании.— М., 1974 (см. № 352).

О Диккенсе, с. 132—133.

372. Рацкий И. [Рецензия]//Новый мир.— 1975.— № 9.— С. 283—284.— Рец. на

«Пиквик в Америке. Цена 1 пенни. Нужно всем. Автор Боз»

кн.: Ивашева В. В. Английский реалистический роман XIX века в его современном звучании.— М., 1974 (см. № 352).

О реализме Диккенса, с. 284.

1976

373. Катарский И. М. Достоевский и Диккенс (1860—1870-е гг.)//Достоевский: Материалы и исследования.— Л., 1976.— Т. 2.— С. 277—284.

374. Кнебель М. О. Поэзия педагогики/Ред. Н. А. Крымова; Предисл. Г. А. Товстоногова.— М.: ВТО, 1976.— 527 с.

То же.— 2-е изд.— 1984.

О романе «Наш общий друг», с. 68.

* * *

375. Анти-Диккенс//Иностр. лит.— 1976.— № 3.— С. 282—283.

Фильм американского режиссера М. Тачнера «Мистер Квилп» по роману «Лавка древностей» (из журнала «Тайм»).

376. Баскаков Э. Тайна Эдвина Друда//Молодежь Азербайджана.— Баку, 1976.— 22 мая.

О судьбе последнего незаконченного романа Диккенса.

377. Бурин С. Н. [Реферат]//РЖ. Обществ. науки в СССР. Сер. 7. Литературоведение.— 1976.— № 1.— С. 124—127.— Реф. кн.: Шахова К. А. Очерки творчества писателей-реалистов XIX—XX вв. — Киев, 1975.— Укр. яз.

О Диккенсе, с. 125.

378. Люксембург А. Нестареющий жанр//Дон.— 1976.— № 12.— С. 163—167.— Рец. на кн.: Ивашева В. В. Английский реалистический роман XIX века в его современном звучании.— М., 1974 (см. № 352).

О Диккенсе, с. 164.

379. Мурадян К. Е. [Реферат]//РЖ. Обществ. науки в СССР. Сер. 7. Литературоведение.— 1976.— № 2.— С. 221—224.— Реф. кн.: Партамян В. Х. Армяно-английские литературные связи.— Ереван, 1975.— Арм. яз.

О переводе произведений Диккенса и его влиянии на творчество А. Ширвонзаде, с. 224.

380. По кирпичику//Сов. Россия.— 1976.— 31 окт.— (Вокруг музеев).

«Дом № 11 по улице Орднанс Террас (Лондон), где Диккенс жил с 1817 по 1821 год, будет разобран и перевезен в США, где дом восстановят как туристический объект».

381. Шишкин А. Традиция и современность//Вестн. Моск. ун-та. Сер. 10. Фило-

IN PENNY WEEKLY NUMBERS



AND FOURPENNY MONTHLY PARTS.

PUBLISHED BY E. LLOYD, 62, BROAD STREET, BLOOMSBURY

логия.— 1976.— № 1.— С. 85—86.— Рец. на кн.: Ивашева В. В. Английский реалистический роман XIX века в его современном звучании.— М., 1974 (см. № 352).

382. Шкарлат Н. М. [Реферат] // РЖ. Обществ. науки в СССР. Сер. 7. Литературоведение.— 1976.— № 4.— С. 313—319.— Реф. кн.: Уилсон Э. Мир Чарльза Диккенса.— М., 1975 (см. № 367).

1977

383. Кашкин И. Ложный принцип и неприемлемые результаты: (О буквализме в рус. пер. Ч. Диккенса) // Кашкин И. Для читателя — современника.— М., 1977.— С. 371—403.
384. Филюшкина С. Н. Эволюция форм повествования в английском реалистическом романе // Вопросы поэтики литературы и фольклора.— Воронеж, 1977.— С. 92—103.
О романе «Большие надежды», с. 96.
385. Эстрина В. А. Некоторые лингво-стилистические средства выражения образа автора в романах Ч. Диккенса // Вопросы романо-германской филологии, типологии и методики преподавания иностранных языков.— Душанбе, 1977.— С. 206—213.

* * *

386. Дом Диккенса переезжает // Библиотекарь.— 1977.— № 10.— С. 79.
См. аннотацию к № 380.
387. Дом Диккенса уплывает за океан // Сов. Россия.— 1977.— 25 февр.— (Все за деньги).
См. аннотацию к № 380.
388. Микоян А. С. Основные особенности атрибутивной синтагматики Чарльза Диккенса: (На материале авт. характеристик персонажей в романах «Записки Пиквикского клуба» и «Домби и сын») // Моск. гос. ун-т им. М. В. Ломоносова. Филол. фак.— М., 1977.— 22 с.— Рук. деп. в ИНИОН АН СССР.
389. Общество Диккенса — К. И. Чуковскому от 24/1 1967 // Иностр. лит.— 1977.— № 12.— С. 262.
390. Прошкина Е. П. О внутреннем монологе в романах Диккенса // Вестн. Ленингр. ун-та.— 1977.— № 2: История. Язык. Литература, вып. 1.— С. 90—94.— Рез. англ.
391. Рогачевский М. Истоки творчества // Театр.— 1977.— № 2.— С. 81—95: ил.
Исполнение А. Н. Грибовым роли Крэгса в спектакле «Битва жизни» по повести Диккенса (3-я студия МХАТ, 1923 г.), с. 93—95.
392. Стандаров В. «Крошка Доррит» // Лит. Россия.— 1977.— 18 февр. (№ 8).— С. 16.
Прототип героини романа — Мария-Анна Купер (хроникальная заметка).
393. Сыркина Ф. Петр Вильямс // Театр.— 1977.— № 4.— С. 111—115: 4 л. цв. ил.
Об оформлении спектакля «Пиквикский клуб» (МХАТ, 1934 г.), эскизы декораций и костюмов, с. 111—112.
394. Теленько Г. М. А. В. Луначарский о Ч. Диккенсе // Вопр. рус. лит.— Львов, 1977.— Вып. 1.— С. 29—37.

1978

395. Боголепова Т. Г. Драматические элементы ранних очерков Ч. Диккенса// Структура литературного произведения.— Владивосток, 1978.— Вып. 2.— С. 108—114.
396. Прошкина Е. П. О теории стиля у Диккенса//Литературные связи и проблема взаимовлияния.— Горький, 1978.— С. 90—104.
397. Ремизов Б. Диккенс и его роман//Диккенс Ч. Домби и Сын.— Киев, 1978.— С. 5—16.
398. Самарин Р. М. Зарубежная литература.— М.: Высш. шк., 1978.— 462 с. То же.— 2-е изд., испр. и доп.— 1987.— 366 с.
О Диккенсе см. раздел «Зарубежная литература первой половины XIX века в оценке В. Г. Белинского» и по именному указателю.
399. Сотникова И. А. Эволюция жанра очерка в творчестве Диккенса: Автореф. дис. ... канд. филол. наук/Моск. гос. пед. ин-т им. В. И. Ленина.— М., 1978.— 16 с.
400. Филюшкина С. Н. Автор и рассказчик в романе Ч. Диккенса «Холодный дом»//Индивидуальность писателя и литературно-общественный процесс.— Воронеж, 1978.— С. 126—135.
401. Хардина М. В. Окаzionale использование фразеологических единиц с целью создания комического эффекта в романе Диккенса «Записки Пиквикского клуба»//Английская фразеология и устойчивые нефразеологические словосочетания.— М., 1978.— С. 53—74.
402. Хардина М. В. Окаzionale использование фразеологических единиц с целью создания комического эффекта: (На материале произведений Ч. Диккенса): Автореф. дис. ... канд. филол. наук/Моск. гос. пед. ин-т им. В. И. Ленина.— М., 1978.— 15 с.

* * *

403. Егоров Г. Г. Фонетическая обусловленность конденсации текста английской художественной прозы//Сб. науч. тр. Ташк. ун-та им. В. И. Ленина.— 1978.— № 570.— С. 24—33.
Примеры из романа «Пиквикский клуб» по книге английского актера Эмлина Уильямса «Readings from Dickens».
404. Казнина О. А. [Реферат]//РЖ. Обществ. науки за рубежом. Сер. 7. Литературоведение.— 1978.— № 5.— С. 70—75.— Реф. кн.: Tomlinson T. V. The English middleclass novel.— London, 1976.
Упоминание о Диккенсе, с. 73.
405. Краюхин С. Встреча с героями Диккенса//Известия.— 1978.— 19 июня.
Спектакль «Пиквикский клуб» в БДТ им. М. Горького (Ленинград). Режиссер Г. А. Товстоногов.
406. Левин Ю. Д. Три книги канадских русистов//Рус. лит.— 1978.— № 3.— С. 199—208.— Рец. на кн.: Lary N. M. Dostoevsky and Dickens.— London; Boston, 1973.
407. Михальская Н. П. Нравственно-эстетический идеал и система авторских оценок в романе Диккенса «Домби и сын»//Науч. докл. высш. школы. Филол. науки.— 1978.— № 5.— С. 88—97.

408. Соловьева И. Поездка в Дингли Делл в прекрасном обществе//Театр.— 1978.— № 12.— С. 62—66.
См. аннотацию к № 405.
409. Таск С. Э. [Реферат]//РЖ. Обществ. науки за рубежом. Сер. 7. Литературоведение.— 1978.— № 6.— С. 104—109.— Реф. кн.: Literature of the romantic period, 1750—1850/Ed. by R. T. Davies a. B. G. Beatty.— Liverpool, 1976.
О Диккенсе, с. 108. Сравнение романа «Барнеби Радж» с произведениями Вальтера Скотта.
410. Урнов Д. Парадоксы пристального чтения//Вопр. лит.— 1978.— № 3.— С. 110—136.
То же//Контекст, 1977: Лит.-теорет. исслед.— М.: Наука, 1978.— С. 248—274.
Критический разбор концепции Ф. Р. Ливиса о творчестве Диккенса, с. 117—124; 255—261.

1979

411. Кагарлицкий Ю. Джозеф Гримальди и его «Записки»//Гримальди Дж. Записки Джозефа Гримальди/Под ред. Ч. Диккенса.— М., 1979.— С. 11—43.
Диккенс как редактор «Записок» Дж. Гримальди.
412. Комлева Н. Контекстные условия реализации комической образности фразеологизмов в произведениях Ч. Диккенса//Контекстуально-типологические исследования.— Иваново, 1979.— С. 37—50.
413. Тугушева М. П. Чарльз Диккенс: Очерк жизни и творчества/Худож. Евг. Коган.— М.: Дет. лит., 1979.— 208 с.: ил., 15 л. фотоил.— (Для ст. возр.).
Содерж.: 1. Детство, юность, первые успехи. С. 5—14; 2. Два Сэмюэла («Посмертные записки Пиквикского клуба»). С. 15—26; 3. Урок мужества («Приключения Оливера Твиста»). С. 27—37; 4. Контрасты («Жизнь и приключения Николаса Никльби»). С. 38—49; 5. Почему уходит малютка Нелл? («Лавка древностей»). С. 50—59; 6. Вечное детство Барнеби Раджа («Барнеби Радж»). С. 60—70; 7. Старая Англия и Новый мир («Жизнь и приключения Мартина Чезлвита»). С. 71—86; 8. Гимн народу («Рождественские повести»). С. 87—97; 9. Мистер Домби вспомнил... («Домби и сын»). С. 98—112; 10. Роман о себе («Жизнь Дэвида Копперфилда, рассказанная им самим»). С. 113—125; 11. Тени сгущаются («Холодный дом»). С. 126—135; 12. В краю фабрик и «фактов» («Тяжелые времена»). С. 136—147; 13. Золушка не хочет быть принцессой («Крошка Доррит»). С. 148—160; 14. Вязанье Терезы Дефарж («Повесть о двух городах»). С. 161—171; 15. Бойтесь исполнения своих желаний («Большие надежды»). С. 172—182; 16. Хитроумный Нодди Боффин («Наш общий друг»). С. 183—193; 17. Ее величеству было не угодно... («Тайна Эдвина Друда»). С. 194—200; 18. Неподражаемый Диккенс (Заклечение). С. 201—208.
414. Урнов Д. Слезы и смех Чарльза Диккенса//Диккенс Ч. Лавка древностей.— М., 1979.— С. 5—16.
То же.— 1980. 1981. 1982. 1983. 1984. 1986.
415. Чарльз Диккенс (1812—1870)//Зарубежная литература XIX века: Хрестоматия/Под ред. Я. Н. Засурского.— М., 1979.— С. 263—267.

* * *

416. Зверев А. М. [Реферат] // РЖ. Обществ. науки за рубежом. Сер. 7. Литературоведение.— 1979.— № 1.— С. 22—28.— Реф. кн.: Skilton D. The English novel: Defoe to the Victorians. Newton Abbot [a.o.], 1977.
О Диккенсе, с. 26—27.
417. Ломбардо М. Слезы и гнев Чарльза Диккенса // За рубежом.— 1979.— 1—7 июня (№ 23).— С. 22—23.
Перепечатка статьи из газеты «Стория иллюстрата» (Милан).
418. Эпштейн М., Юкина Е. Образы детства // Новый мир.— 1979.— № 12.— С. 242—257.
Дети в мировой литературе. Об Оливере Твисте, с. 246, 251—252.

1980

419. Диккенс // Советский энциклопедический словарь / Науч. ред. А. М. Прохоров.— М., 1980.— С. 395.
То же.— 1981.
420. Из истории реализма в литературе Англии: Межвуз. сб. науч. тр.: Памяти А. А. Бельского.— Пермь, 1980.— 147 с.
Из содерж.: Селитрина Т. Л. Своеобразие реализма Дж. Элиот (роман «Миддлмарч»). С. 49—60; Петрова М. В. Особенности реалистической эстетики Э. Троллопа. С. 61—72.
Сопоставление эпизода из романа «Миддлмарч» с одной из сцен романа Диккенса «Мартин Чезлвит», с. 53—54; отношение Троллопа к Диккенсу, с. 67, 70—71.
421. Колесников Б. И. Чарльз Диккенс и его роман «Большие надежды» // Диккенс Ч. Большие надежды: Роман.— М., 1980.— С. 463—480.
422. Основные произведения иностранной художественной литературы. Европа; Америка; Австралия: Лит.-библиогр. справочник / Всесоюз. гос. б-ка иностр. лит.— 4-е доп. и перераб. изд.— М.: Книга, 1980.— 800 с.
То же.— 5-е изд.— 1983.— 670 с.
О Диккенсе, с. 145—151; 122—126.
423. Тетюхин Е. П. Эпитеты в романе Ч. Диккенса «Холодный дом» // Вопросы поэтики художественного произведения.— Алма-Ата, 1980.— С. 87—97.
424. Урнов Д. История трудного детства // Диккенс Ч. Приключения Оливера Твиста.— М., 1980.— С. 5—12.
То же.— Ташкент, 1982.— С. 3—8.
То же.— 1983.
То же.— М., 1984.— С. 5—14.
425. Эстрина В. А. Образ автора как лингвостилистическая категория текста: (На материале романов Диккенса): Автореф. дис. ... канд. филол. наук / Львов. гос. ун-т им. Ив. Франко.— Львов, 1980.— 19 с.: ил.
426. Якимович Т. К. Диккенс // Украинская советская энциклопедия.— Киев, 1980.— Т. 3.— С. 359.

* * *

427. Аникст А. Кто убил Эдвина Друда?//Лит. газ.— 1980.— 8 окт. (№ 41).— С. 8.
О советском телефильме по роману «Тайна Эдвина Друда».
428. Диккенс на лондонской сцене//Лит. газ.— 1980.— 17 сент. (№ 38).— С. 15.
Инсценировка романа «Жизнь и приключения Николаса Никльби» («Ройял Шекспир компани», режиссер Тревор Нан).
429. Дозорцев В. Встреча с Диккенсом//Сов. культура.— 1980.— 1 июля.— С. 5.
О съемках четырехсерийного телефильма по роману «Тайна Эдвина Друда».
430. Живаго О. А. [Реферат]//РЖ. Обществ. науки за рубежом. Сер. 7. Литературоведение.— 1980.— № 5.— С. 88—90.— Реф. кн.: Worth G. J. Dickensian melodrama: A reading of the novels.— Lawrence, 1978.
431. Кагарлицкий Ю. Загадки Чарльза Диккенса. ТВ: после премьеры//Сов. культура.— 1980.— 19 сент. (№ 76).— С. 5.
См. аннотацию к № 427.
432. Колесникова Н. Н. Роль синтаксического периода в повествовательной системе Диккенса//Челяб. гос. пед. ин-т.— Челябинск, 1980.— 12 с.— Рук. деп. в ИНИОН АН СССР.
433. Левидова И. [Рецензия]//Дет. лит.— 1980.— № 10.— С. 58—59.— Рец. на кн.: Тугушева М. П. Чарльз Диккенс: Очерк жизни и творчества.— М., 1979 (см. № 413).
434. Новиков В. И. [Реферат]//РЖ. Обществ. науки за рубежом. Сер. 7. Литературоведение.— 1980.— № 1.— С. 118—123.— Реф. кн.: Tillotson G. A view of Victorian literature.— Oxford, 1978.
О Диккенсе, с. 120—121.
435. Оживают страницы прозы//Веч. Москва.— 1980.— 3 апр.
См. аннотацию к № 427.
436. Самый длинный спектакль//Иностр. лит.— 1980.— № 11.— С. 265—266.
См. аннотацию к № 428. (По материалам статьи П. Китинга из газеты «Таймс литерари саплмент».)

1981

437. Перминова Г. М. Диккенс в оценке Ж. Валлеса//Проблемы зарубежной литературной критики.— Тюмень, 1981.— С. 91—96.
438. Писатели Англии о литературе XIX—XX вв.: Сб. ст./Сост. К. Н. Атаровой; Предисл. А. А. Аникста.— М.: Прогресс, 1981.— 409 с.
Из содерж.: Джеймс Г. Ограниченность Диккенса/Пер. В. Бернацкой. С. 187—190; Честертон Дж. К. Чарльз Диккенс/Пер. А. Ливерганта. С. 264—266; Пристли Дж. Б. Два Уэллера/Пер. Р. Померанцевой. С. 342—354.

* * *

439. Гениева Е. Ю. Любите ли вы Диккенса?//Иностр. лит.— 1981.— № 5.— С. 250—252.— Рец. на кн.: Тугушева М. П. Чарльз Диккенс: Очерк жизни и творчества.— М., 1979 (см. № 413).
440. Гениева Е. Ю. [Реферат]//РЖ. Обществ. науки в СССР. Сер. 7. Литерату-

- поведение.— 1981.— № 1.— С. 126—129.— Реф. кн.: Тугушева М. П. Чарльз Диккенс: Очерк жизни и творчества.— М., 1979 (см. № 413).
441. Мотылева Т. Достоевский: Новые зарубеж. работы//Вопр. лит.— 1981.— № 4.— С. 218—250.
О книге Guerard A. J. *The Triumph of the Novel: Dickens, Dostoevsky, Faulkner*. New York, 1976.— см. с. 230—233.
442. Честертон Дж. К. О литературе/Пер. и вступ. ст. А. Ливерганта//Вопр. лит.— 1981.— № 9.— С. 196—232.
Из содерж.: Краски жизни у Диккенса (1902); Споры о Диккенсе, с. 205—211.
443. «Я люблю тебя до безумия»//Театр.— 1981.— № 1.— С. 92—94.— Подпись: А. П.
Об исполнении В. Гафтом роли Джаспера в советском телефильме «Тайна Эдвина Друда».

1982

444. Гражданская Э. Т. От Шекспира до Шоу: Англ. писатели XVI—XX вв.: Кн. для учащихся.— М.: Просвещение, 1982.— Гл. 5: «Блестящая плеяда» английских романистов.
О Диккенсе, с. 103—124.
445. Зарубежная детская литература: Учеб. для студентов библиотеч. фак. ин-тов культуры/Сост. И. С. Чернявская.— 2-е изд., перераб. и доп.— М.: Просвещение, 1982.— 559 с.
О Диккенсе, с. 142—146.
446. Колесников Б. И. Диккенс//История зарубежной литературы XIX века: Учеб. пособие для ин-тов/Под ред. Я. Н. Засурского, С. В. Тураева.— М., 1982.— С. 208—216.
447. Левин Ю. Д. Иринарх Введенский и его переводческая деятельность//Эпоха реализма: Из истории междунар. связей рус. лит.— Л., 1982.— С. 68—140.
«В историю русской переводной литературы И. И. Введенский вошел благодаря воссозданию на родном языке творений великих английских романистов XIX в.— Теккерей и особенно Диккенса». О Диккенсе см. также по именному указателю.
448. Михальская Н. «Посмертные записки Пиквикского клуба»//Диккенс Ч. Собр. соч.: В 10 т.— М., 1982.— Т. 1.— С. 709—712.
449. Папсуев В. Даниэль Дефо и Чарльз Диккенс: К пробл. нац. традиции в развитии англ. романа//Национальная специфика произведений зарубежной литературы XIX—XX веков: Межвуз. сб. науч. тр.— Иваново, 1982.— С. 51—63.
Влияние Дефо на творчество Диккенса (на примере романа «Оливер Твист»).
450. Русско-английские литературные связи (XVIII век — первая половина XIX века)/Исслед. М. П. Алексеева.— М.: Наука, 1982.— 863 с.— (Лит. наследство; Т. 91).
Высказывание Томаса Эванса о романе «Пиквикский клуб» (по свидетельству Н. Ф. Павлова), с. 526.
451. Урнов М. Великий романист Чарльз Диккенс//Диккенс Ч. Собр. соч.: В 10 т.— М., 1982.— Т. 1.— С. 5—24.

452. Честертон Г. К. Чарльз Диккенс/Пер. Н. Трауберг; Предисл. и коммент. К. Н. Атаровой; Ред. М. Тугушева; Худож. Б. В. Соловьев.— М.: Радуга, 1982.— 205 с.: фронт. (портр.).

Содерж.: Атарова К. Н. Автор и его герой. С. 5—13; Гл. 1. Диккенс и его эпоха. С. 14—26; Гл. 2. Детство Диккенса. С. 27—36; Гл. 3. Молодость Диккенса. С. 37—53; Гл. 4. Записки Пиквикского клуба. С. 54—69; Гл. 5. Огромная популярность Диккенса. С. 70—84; Гл. 6. Диккенс и Америка. С. 85—101; Гл. 7. Диккенс и Рождество. С. 102—116; Гл. 8. Переходное время. С. 117—133; Гл. 9. Конец жизни и последние книги. С. 134—151; Гл. 10. Великие герои Диккенса. С. 152—164; Гл. 11. О так называемом оптимизме Диккенса. С. 165—177; Гл. 12. Несколько слов о будущем Диккенса. С. 178—183; Атарова К. Н. Комментарий. С. 184—198; Список персонажей из романов Ч. Диккенса, упоминаемых в книге. С. 199—201; Основные даты жизни и творчества Диккенса. С. 202—204.

* * *

453. Зарянов В. Новые иллюстрации к старому роману // Воздуш. трансп.— 1982.— 2 марта.

Об иллюстрациях народного художника СССР И. М. Семенова к роману Диккенса «Посмертные записки Пиквикского клуба». По материалам беседы с художником (см. № 53).

454. Левин Ю. Д. Американская книга о Достоевском и Диккенсе // Рус. лит.— 1982.— № 3.— С. 211—214.— Рец. на кн.: MacPike L. Dostoevsky's Dickens: A study of literature influence.— London, 1981.
455. Новое издание «Давида Копперфильда» // Иностр. лит.— 1982.— № 1.— С. 249.

К выходу комментированного издания романа в издательстве «Кларендон пресс», основанного на изучении рукописей писателя (по статье Д. Слейтера в журнале «Бритиш бук ньюс»).

456. Потницева Т. Н. [Реферат] // РЖ: Обществ. науки за рубежом. Сер. 7. Литературоведение.— 1982.— № 6.— С. 112—115.— Реф. кн.: Stone D. D. The romantic impulse in Victorian fiction.— Cambridge (Mass.); London, 1980.
О Диккенсе, с. 115.
457. Трейлора М. В. Синтаксический подход к сопоставительному анализу ритма прозы: На материале пер. Диккенса на латыш. яз. // Изв. АН ЛатвССР.— Рига, 1982.— № 3.— С. 60—70.

К 170-летию со дня рождения

458. Жмаев А. Этот славный маленький Оливер // Ленинск. путь.— Ош, 1982.— 27 февр.
459. Хорошухин Е. Великая гуманистическая школа // Ленинск. путь.— Самарканд, 1982.— 6 февр.

1983

460. История зарубежной литературы XIX века / Под ред. А. С. Дмитриева. Ч. 2: Страны Европы и США.— М.: Изд-во МГУ, 1983.— 544 с.
Из содерж.: Гениева Е. Ю. Чарльз Диккенс (1812—1870). С. 220—254.

461. Померанцева Р. Предисловие//Диккенс Ч. Жизнь Дэвида Копперфилда, рассказанная им самим.— М., 1983.— С. 3—16.
462. Потанина Н. Л. К вопросу о своеобразии творческого метода позднего Диккенса: (Роман «Большие надежды»)//Проблемы метода и жанра в зарубежной литературе.— М., 1983.— С. 105—117.
463. Урнов Д. Книга о странной стране//Диккенс Ч. Лавка древностей.— М., 1983.— С. 5—12.
464. Усова Г. О Чарльзе Диккенсе//Диккенс Ч. Волшебная сказка.— Л., 1983.— С. 2—3.
465. Чегодаева М. А. Тайна последнего романа Диккенса: (Опыт реконструкции)//Мастера классического искусства Запада.— М., 1983.— С. 227—285.

О романе «Тайна Эдвина Друда».

* * *

466. Андерсен — Диккенсу//Сов. культура.— 1983.— 24 марта (№ 36).— С. 7.
О письмах Х. К. Андерсена (хроникальная заметка).
467. Гамаева Н. Б. Лексическая равнозначность и ее реализация в художественном тексте: (На материале анализа романа Ч. Диккенса «Оливер Твист»)//Сев.-Осет. гос. ун-т им. К. Хетагурова.— Орджоникидзе, 1983.— 21 с.— Рук. деп. в ИНИОН АН СССР.
468. Гопман В. Л. [Реферат]//РЖ. Обществ. науки за рубежом. Сер. 7. Литературоведение.— 1983.— № 1.— С. 93—95.— Реф. кн.: David D. Fictions of resolution in three Victorian novels: «North a. South», «Our mutual friend», «Daniel Deronda».— New York, 1981.
469. Карельский А. От героя к человеку: (Развитие реалист. психологизма в европейском романе 30—60-х гг. XIX в.)//Вопр. лит.— 1983.— № 9.— С. 81—122.
О Диккенсе, с. 108—111.
470. Красильников Е. П. [Реферат]//РЖ. Обществ. науки за рубежом. Сер. 7. Литературоведение.— 1983.— № 1.— С. 40—44.— Реф. кн.: McVeagh J. Tradeful merchants: The portrayal of the capitalist in literature.— London, 1981.
О Диккенсе, с. 40, 43.
471. Максимова В. Подпись под гравюрой//Библиотекарь.— 1983.— № 1.— С. 46.
К истории создания романа «Записки Пиквикского клуба».
472. Никитин В. А. [Реферат]//РЖ. Обществ. науки за рубежом. Сер. 7. Литературоведение.— 1983.— № 6.— С. 30—34.— Реф. кн.: McMaster J., McMaster R. The novel from Sterne to James.— London; Basingstoke, 1981.
О Диккенсе, с. 31—32.
473. Николюкин А. Н. [Реферат]//РЖ. Обществ. науки за рубежом. Сер. 7. Литературоведение.— 1983.— № 3.— С. 135—140.— Реф. кн.: Lease B. Anglo-American encounters: England a. the rise of American literature.— Cambridge [a.o.], 1981.
474. Одзели М. В. Русский язык как средство обогащения национальных литератур: (На материале пер. произведений Ч. Диккенса на груз. яз.)//Литературное содружество народов СССР.— Тбилиси, 1983.— № 2.— С. 266—276.
475. Он любил Андерсена и Теккерея/Подгот. В. Сурмило//Неделя.— 1983.— 30 мая — 5 июня (№ 22).— С. 16.

Из воспоминаний А. Диккенса об отце.

476. Потанина Н. Л. К вопросу о своеобразии реализма позднего Диккенса: (Роман «Наш общий друг») // Моск. гос. пед. ин-т им. В. И. Ленина.— М., 1983.— 41 с.— Рук. деп. в ИНИОН АН СССР.
477. Сурмило В. Диккенс — редактор // Журналист.— 1983.— № 10.— С. 80.
О журнале «Домашнее чтение» («Household words»), издаваемом Диккенсом в 1851—1859 гг.
478. Эйдельман Т. Н. [Реферат] // РЖ. Обществ. науки за рубежом. Сер. 7. Литературоведение.— 1983.— № 3.— С. 104—107.— Реф. кн.: Hornback V. G. «The hero of my life»: Essays on Dickens.— Athens, Ohio; London, 1981.

1984

479. Азаров Ю. А. Трактовка авторской позиции Диккенса и Гаскелл в современном литературоведении Великобритании // Авторская позиция в художественном произведении.— Минск, 1984.— С. 87—96.
480. Анисимова Т. В. Ч. Диккенс в русской и советской критике: (Пробл. стиля) // Типологические соответствия и контактные связи в русской и зарубежной литературе.— Красноярск, 1984.— С. 110—126.
481. Вахрушев В. С. Творчество Теккерея.— Саратов: Изд-во Сарат. ун-та, 1984.— 149 с.
О Диккенсе, с. 15, 32—34, 39, 42, 46, 48, 50, 84—86, 90, 103, 122, 124, 127, 128, 138, 139.
482. Евгений Вахтангов: Сб./Сост., ред. и коммент. Л. Д. Вендровской и Г. П. Каптеревой.— М.: ВТО, 1984.— 583 с.
О постановке «Сверчка на печи» по Диккенсу (см. по именному указателю).
483. Зарубежная литература: Пособие по факультатив. курсу для учащихся VIII—X классов/Под ред. С. В. Тураева.— М.: Просвещение, 1984.— 318 с.
О Диккенсе, с. 183—189.
484. Затонский Д. Европейский реализм XIX в.— Киев: Наукова думка, 1984.— 278 с.
«Плюшкинский мир мертвых вещей, не имеющий аналогии в поэтике Бальзака, всплывает в „Холодном доме“ Диккенса», с. 89. О Диккенсе см. также по именному указателю.
485. Колесников Б. И. Чарльз Диккенс и его роман «Большие надежды» // Диккенс Ч. Большие надежды.— М., 1984.— С. 494—508.
486. Михальская Н. П. «Домби и сын» // Диккенс Ч. Собр. соч.: В 10 т.— М., 1984.— Т. 5.— С. 755—758.
487. Михальская Н. П. Роман «Дэвид Копперфилд» // Диккенс Ч. Собр. соч.: В 10 т.— М., 1984.— Т. 6.— С. 739—741.
488. Одзели М. В. Проблемы связей грузинской литературы с английской: (Груз. лит. и творчество Чарльза Диккенса): Автореф. дис. ... канд. филол. наук/Тбил. гос. ун-т.— Тбилиси, 1984.— 25 с.
489. Потанина Н. Л. Романы Диккенса 1860-х годов: Пробл. нравственно-этич. идеала: Автореф. дис. ... канд. филол. наук/Моск. гос. пед. ин-т им. В. И. Ленина.— М., 1984.— 15 с.
490. Ремизов Б. Б. Оценка художественности английского романа середины XIX в. о революционной борьбе пролетариата // Критерий художественности в литера-

- туре и искусстве: (В свете содружества наук).— Казань, 1984.— С. 48—52.
О романе «Тяжелые времена», с. 49—50.
491. Флобер Г. О литературе, искусстве, писательском труде: Письма, статьи: В 2 т.— М.: Худож. лит., 1984.
Высказывания о реализме Диккенса, т. 1, с. 424; о романе «Пиквикский клуб», т. 2, с. 109; другие упоминания см. по именному указателю.
492. Урнов М. Бессмертные «Записки Пиквикского клуба»//Диккенс Ч. Посмертные записки Пиквикского клуба.— М., 1984.— С. 5—12.

* * *

493. Гопман В. Л. [Реферат]//РЖ. Обществ. науки за рубежом. Сер. 7. Литературоведение.— 1984.— № 2.— С. 106—108.— Реф. кн.: Carlisle J. The sense of an audience: Dickens, Thackeray and George Eliot at mid-century.— Brighton, 1982.
494. Еще одна разгадка «Тайны Эдвина Друда»//Иностр. лит.— 1984.— № 7.— С. 244.
Версия Уильяма Робсона, профессора английской литературы Эдинбургского университета, изложенная в газете «Таймс литерари сапплмент».
495. Потничева Т. Н. Социально-политическая жизнь в Америке 40—60-х гг. в оценке Ч. Диккенса//Литература, журналистика и политическая жизнь в США.— М., 1984.— С. 271—281.— Рук. деп. в ИНИОН АН СССР.
496. Ракчеева Е. Е. [Реферат]//РЖ. Обществ. науки за рубежом. Сер. 7. Литературоведение.— 1984.— № 3.— С. 118—120.— Реф. кн.: Perkins D. Charles Dickens: A new perspective.— Edinburgh, 1982.
497. Солянов А. М. [Реферат]//РЖ. Обществ. науки за рубежом. Сер. 7. Литературоведение.— 1984.— № 6.— С. 119—121.— Реф. кн.: Pistorius A. Die «Trilogie» von L. N. Tolstoy und «David Copperfield» von Ch. Dickens.— Hamburg, 1982.
498. Эстрина В. А. Языковые средства выражения иронии в романах Ч. Диккенса/Душанб. гос. пед. ин-т.— Душанбе, 1984.— 9 с.— Рук. деп. в ИНИОН АН СССР.

1985

499. Гениева Е. Ю. Боз, Желтоплош и Теккерей//Thackeray W. M. Stories, parodies.— М., 1985.— Р. 11—28.
500. Гиацинтова С. В. С памятью наедине.— М.: Искусство, 1985.— 544 с., 32 л. ил.
О постановке «Сверчка на печи» по Диккенсу в Первой студии Художественного театра (1914), с. 144—150; об инсценировке Н. Венкстерн романов «Пиквикский клуб» и «Домби и сын», с. 518.
501. Завадский Ю. Марецкая//Воспоминания о Вере Марецкой.— М., 1985.— С. 1—16.
Об исполнении актрисой роли Клеменси в «Битве жизни» по Диккенсу, с. 2—3.
502. Левин Ю. Д. Русские переводчики XIX в. и развитие художественного перевода/Отв. ред. А. В. Федоров; АН СССР. Ин-т рус. лит.— Л.: Наука, 1985.— 299 с.
О Диккенсе см. гл. 6 «И. И. Введенский» и по именному указателю.
503. Потанина Н. Л. «Большие ожидания» Чарльза Диккенса: Пробл. преступно-

сти//Художественное произведение в литературном процессе.— М., 1985.— С. 98—111.

504. Сноу Ч. П. Диккенс/Пер. М. Тугушевой//Сноу Ч. П. Портреты и размышления: Худож. публицистика.— М., 1985.— С. 61—82.

Другие упоминания о Диккенсе см. по именному указателю.

* * *

505. Аникст А. По поводу Диккенса...//Искусство кино.— 1985.— № 6.— С. 135—138.

Об английском художественном фильме по роману «Повесть о двух городах». Режиссер — Ральф Томас.

506. Анисимова Т. В. Основные стилиобразующие факторы романа Ч. Диккенса «Домби и сын»/Краснояр. гос. пед. ин-т.— Красноярск, 1985.— 29 с.— Рук. деп. в ИНИОН АН СССР.

507. Артемьева И. Н. Статьи Валлеса о Диккенсе: К вопр. об эстет. программе Валлеса/Ленингр. гос. ун-т. Л., 1985.— 10 с.— Рук. деп. в ИНИОН АН СССР.

508. Махлин В. Л. [Реферат]//РЖ. Обществ. науки за рубежом. Сер. 7. Литературоведение.— 1985.— № 2.— С. 56—60.— Реф. кн.: Coates P. The realistic fantasy fiction and reality since «Clarissa».— London; Basingstoke, 1983.

О Диккенсе, с. 57—58.

509. Погарская Е. А. [Реферат]//РЖ. Обществ. науки за рубежом. Сер. 7. Литературоведение.— 1985.— № 3.— С. 62—65.— Реф. кн.: Hollington M. Dickens and the grotesque.— London [a.o.], 1984.

510. «Старинный детектив»//Говорит и показывает Москва.— 1985.— 12—18 авг. (№ 33).— С. 13.

О телеспектаклях по рассказам Э. По «Украденное письмо» и Ч. Диккенса «Пойман с поличным».

511. Тугушева М. Женщины и Диккенс//Иностр. лит.— 1985.— № 3.— С. 244—246.— Рец. на кн.: Slater M. Dickens and women.— Stanford, 1983.

512. Тугушева М. П. [Реферат]//РЖ. Обществ. науки за рубежом. Сер. 7. Литературоведение.— 1985.— № 2.— С. 105—108.— Реф. кн.: Slater M. Dickens and women.— Stanford, 1983.

513. Урнов Д. Гоголь и Диккенс//Изв. АН СССР. Сер. лит. и яз.— М., 1985.— Т. 44, № 1.— С. 38—47.

514. Урнов Д. Чарльз Диккенс и его роман «Приключения Оливера Твиста»//Диккенс Ч. Приключения Оливера Твиста.— М., 1985.— С. 5—10.

515. Ч. Диккенс — «Пиквикский клуб»: Телевиз. спектакль//Говорит и показывает Москва.— 1985.— 18—24 нояб. (№ 47).— С. 13.

См. аннотацию к № 529.

516. Шведов С. С. [Реферат]//РЖ. Обществ. науки за рубежом. Сер. 7. Литературоведение.— 1985.— № 2.— С. 65—69.— Реф. кн.: Smith P. Public and private value: Studies in the 19-th century novel.— Cambridge, 1984.

О романе «Крошка Доррит», с. 65—67.

517. Шемякин А. «Роман классический, старинный...»//Сов. экран.— 1985.— № 3, март.— С. 10.

Экранизация романа «Повесть о двух городах». Режиссер — Ральф Томас.

1986

518. Азаркович В. Г. Эдуард Анатольевич Будогоский.— Л.: Худож. РСФСР, 1986.— 56 с.: ил.
Об иллюстрациях к роману «Большие ожидания» (1935), с. 28—40; воспроизведено 6 гравюр к книге, с. 29—34.
519. Аникин Г. В. Эстетика Джона Рескина и английская литература XIX в.— М.: Наука, 1986.— 317 с.
Анализ и оценка Рескиным романа Диккенса «Тяжелые времена», с. 235—242.
520. Михаил Чехов: Лит. наследие: В 2 т.— М.: Искусство, 1986.— Т. 1.— 462 с.; Т. 2.— 459 с.
«Сверчок на печи» в Первой студии Художественного театра (1914), т. 1, с. 187—189; Чехов в роли Калеба, т. 1, с. 12; другие упоминания см. по именованному указателю.
521. Михаловская Н. В. Глазами и сердцем актрисы.— М.: Искусство, 1986.— 251 с.
М. Булгаков — исполнитель роли судьбы в спектакле МХАТ «Пиквикский клуб», с. 67—68.
522. Островский А. Н. О литературе и театре: Сб./Сост., вступ. ст. и коммент. М. П. Лобанова.— М.: Современник, 1986.— 399 с.— (Б-ка «Любителям рос. словесности»)
Черновик неоконченной заметки о романе Диккенса «Домби и сын», с. 240.
523. Театральный календарь на 1987 г.— М.: Искусство, 1986.— 239 с.: ил.
О Диккенсе (к 175-летию со дня рождения — 7 февр.), с. 37—38.
524. Урнов М. В. Великий романист Чарльз Диккенс//Урнов М. В. Вехи традиции в английской литературе.— М., 1986.— С. 90—140.
- * * *
525. Ахматова А., Гумилев Н. Стихи и письма//Новый мир.— 1986.— № 9.— С. 196—227.
О романе «Николас Никльби», с. 197.
526. Где встречались с друзьями Диккенс и... мистер Пиквик//За рубежом.— 1986.— 17—23 окт. (№ 43).— С. 23.
Старинная гостиница и таверна «Джордж и ястреб» в деловом центре Лондона на Ломберд-стрит, где бывал сам Диккенс, описана в романе «Записки Пиквикского клуба». (По материалам газеты «Санди Таймс».)
527. Год как жизни: Из запис. книжки А. Г. Достоевской [1880]/Публ. подгот. Т. И. Орнатская//Лит. газ.— 1986.— 16 апр. (№ 16).— С. 6.— (Архив «ЛГ»)
«Любил из Вал[ьтера] Скотта „Эдинбургскую темницу“ и „Роб Роя“, из Диккенса „Оливер Твист“, „Никльби“, „Лавка древностей“...»
528. Кагарлицкий Ю. Кому исправлять ошибки?//Вопр. лит.— 1986.— № 6.— С. 199—202.
Об ошибках в переводе (Собр. соч. М., 1982. Т. 1).
529. Копытковский В. «Пиквикский клуб»//Телевидение и радиовещание.— 1986.— № 10.— С. 43: ил.
Спектакль БДТ им. Горького (режиссер Г. А. Товстоногов) на телеэкране (Ленинградская студия телевидения, режиссер Е. Макаров).

530. Морозкина Е. А. [Реферат]//РЖ. Обществ. науки за рубежом. Сер. 7. Литературоведение.— 1986.— № 2.— С. 194—195.— Реф. кн.: Page N. A. Dickens companion.— London; Basingstoke, 1984.
531. Новиков А. Этот «крамольный» Диккенс, или Как нож американской цензуры кромсаёт большую литературу//Комс. правда.— 1986.— 9 февр.— С. 3.
В список запрещенных и изъятых из библиотек книг наряду с «Робинзоном Крузо» Дефо, «Приключениями Гекльберри Финна» Марка Твена, Фолкнером, Драйзером попали произведения Диккенса.
532. Романенко А. «Пиквикский клуб»: Премьера фильма-спектакля Ленингр. акад. БДТ им. М. Горького по роману Ч. Диккенса//Говорит и показывает Москва.— 1986.— 8—14 сент. (№ 37).— С. 1, 4: ил.
533. Сурмило В. «Библиотека Давида Копперфильда»//Лит. Россия.— 1986.— 3 окт. (№ 40).— С. 24.
26 апреля 1922 г. в Лондоне в доме, где в детстве жил писатель, была открыта детская библиотека.
534. Тугушева М. К проблеме взаимодействия культур//Вопр. лит.— 1986.— № 3.— С. 71—100.
Критический анализ советского телефильма по роману «Тайна Эдвина Друда», с. 94—98.

1987

535. Алмазова Н. И. Некоторые способы актуализации словесного комического образа: (На материале произведений Ч. Диккенса)//Анализ стилей зарубежной художественной и научной литературы.— Л., 1987.— Вып. 5.— С. 8—13.
536. Аствацатурова В. В. Чарльз Диккенс в «Посреднике»//Из истории русско-советского международного книжного общения (XIX—XX вв.).— Л., 1987.— С. 68—79.
Сообщается, в частности, о работе Л. Толстого над редактированием переводов из Диккенса.
537. Барзилаева Д. К вопросу о художественном своеобразии позднего творчества Ч. Диккенса//Тр./Тбил. гос. ун-т. Сер. гуманитар. и обществ. наук.— 1987.— Т. 14.— С. 306—312.
538. Добужинский М. В. Воспоминания.— М.: Наука, 1987.— 447 с.— (Лит. памятники).
О Диккенсе см. по именованному указателю.
539. Кагарлицкий Ю. И. Театр на века.— М.: Искусство, 1987.— 344 с.
«...В центре одной из лучших его [Эйзенштейна] статей „Диккенс, Гриффит и мы“ (1944) ...прекрасно показано, как Диккенс (а он был главным вдохновителем Гриффита) умело пользуется в своих романах методом параллельного монтажа», с. 318.
540. Литературный энциклопедический словарь/Под общ. ред. В. М. Кожевникова и П. А. Николаева.— М.: Сов. энциклопедия, 1987.— 751 с.
О Диккенсе, с. 26, 318, 595.
541. Михальская Н. Диккенс в России//Диккенс Ч. Собр. соч.: В 10 т.— М., 1987.— Т. 10.— С. 713—729.
542. Михальская Н. Роман Диккенса «Большие надежды»//Диккенс Ч. Большие надежды.— М., 1987.— С. 379—382.

- То же.— 1988.
543. Михальская Н. П. Чарльз Диккенс: Кн. для учащихся.— М.: Просвещение, 1987.— 127 с.— (Биогр. писателя).
Содерж.: Детство Диккенса. С. 6—17; Годы юности. С. 18—26; Боз выходит на сцену и становится знаменитым. С. 27—45; Встреча с Оливером Твистом и Николасом Никльби. С. 46—64; Бурные сороковые. С. 65—82; «Моя вера в народ беспредельна...». С. 83—121.
544. Рамирес Эспиноса Б. Э. Принципы драматизации действия в поздних романах Чарльза Диккенса: Автореф. дис. ... канд. филол. наук/Моск. гос. ун-т им. М. В. Ломоносова.— М., 1987.— 21 с.
545. Ремизов Б. Б. «Современник» — пропагандист передовой английской литературы середины XIX века//Литература некрасовских журналов.— Иваново, 1987.— С. 141—149.
546. Слепцова С. Л. Типы и функции комического на материале романа Ч. Диккенса «Посмертные записки Пиквикского клуба»//Лингвистические исследования художественного текста: Сб. науч. тр.— Ашхабад, 1987.— С. 91—115.
547. Смирнов-Несвицкий Ю. А. Евгений Вахтангов.— Л.: Искусство, 1987.— 248 с.— (Жизнь в искусстве).
О постановке в 1914 г. «Сверчка на печи» в Первой студии Художественного театра, с. 82—88.
548. Урнов Д. М. Чарльз Диккенс и его роман «Приключения Оливера Твиста»//Диккенс Ч. Приключения Оливера Твиста.— Тбилиси, 1987.— С. 3—9.
- * * *
549. Бабаева М. «Большие надежды» маленького Пипа//Телевидение. Радиовещание.— 1987.— № 10.— С. 32—33.
Радиопостановка по роману. Автор инсценировки — Т. Филиппова; режиссер — С. Яшин; композитор — Ю. Прялкин.
550. Белоусов Р. «Дворец нищеты и преступления»//Лит. Россия.— 1987.— 13 февр.— С. 24.
О прототипах героев произведений Диккенса, встреченных им в Ньюгетской тюрьме (Джингл, Троттер, Сайкс, У. Гип, Фейджин и др.).
551. Белоусов Р. Этот столик Диккенс//Кн. обозрение.— 1987.— 10 апр. (№ 15).— С. 16.— (Клуб «Библиофил». По следам лит. героев).
История жизни Айка Сэлоумена, послужившего прототипом Фейджина («Оливер Твист»).
552. Гаврон Е. Чарльз Диккенс (1812—1870)//Дет. лит.— 1987.— № 2.— С. 56.
553. Галь Н. Правда и музыка слова//Дружба народов.— 1987.— № 3.— С. 242—251.
О переводах произведений Диккенса в СССР, с. 243—244.
554. Диккенс в воспоминаниях современников//Лит. Россия.— М., 1987.— 24 июля (№ 30).— С. 22—23.
Главы из книги: «Диккенс: Интервью и воспоминания» (составитель Ф. Коллинз. Лондон, 1981).
555. «Диккенс: интервью и воспоминания»//Иностр. лит.— 1987.— № 2.— С. 251—252.
К выходу в Лондоне двухтомника воспоминаний о писателе (составитель Ф. Коллинз). (Сообщение из газеты «Санди Таймс».)

556. Кагарлицкий Ю. «Большие надежды»: Радиоспектакль по роману Ч. Диккенса // Говорит и показывает Москва.— 1987.— 21 янв. (№ 5).— С. 6.
557. Кагарлицкий Ю. Можно слушать, закрыв глаза... // Сов. культура.— 1987.— 10 марта.— С. 5.
См. № 556.
558. Михальская Н. П. [Реферат] // РЖ. Обществ. науки за рубежом. Сер. 7. Литературоведение.— 1987.— № 2.— С. 98—102.— Реф. кн.: Wheeler M. English fiction of the Victorian period, 1830—1890.— London; New York, 1985.
559. Олейник В. Т. [Реферат] // РЖ. Обществ. науки в СССР. Сер. 7. Литературоведение.— 1987.— № 3.— С. 61—66.— Реф. кн.: Урнов М. В. Вехи традиции в английской литературе. М., 1986.
О Диккенсе, с. 63.
560. «Пиквикский клуб»: Спектакль Ленингр. акад. Большого драм. театра им. М. Горького по роману Ч. Диккенса // Говорит и показывает Москва.— 1987.— 1 февр. (№ 6).— С. 4.
561. «Сверчок в очаге» в ТЮЗе (Ленинград) // Театр.— 1987.— № 2.— С. 150—151: ил.— (Рампа и жизнь).
562. Спицына Л. В. [Реферат] // РЖ. Обществ. науки за рубежом. Сер. 7. Литературоведение.— 1987.— № 5.— С. 62—64.— Реф. кн.: Golding R. Ideolects in Dickens: The major techniques and chronological development. Basingstoke; London, 1985.
563. Троллоп Т. А. Что я помню: Глава из кн. / Вступ., пер. и примеч. М. Тугушевой // Иностран. лит.— 1987.— № 2.— С. 226—232.
Воспоминания о Диккенсе. Публикуются письма Диккенса к Троллопу.
564. Цыбульская В. В. Жанровое своеобразие романа Ч. Диккенса «Тяжелые времена» // Науч. докл. высш. шк. Филол. науки.— М., 1987.— № 2.— С. 22—27.
565. Шугрин Б. Чарльз Диккенс, писатель и джентльмен: (К 175-летию со дня рождения) // Семья и шк.— 1987.— № 3.— С. 47—49: ил.

1988

566. Богдецкая Л. Д. Особенности сатиры Диккенса и Гоголя // Русско-зарубежные литературные связи.— Фрунзе, 1988.— С. 29—44.
567. Влодавская И. А. Роман Ч. Диккенса «Большие надежды» и жанровые традиции // Традиции и взаимодействия в зарубежной литературе XIX—XX веков: Межвуз. сб. науч. тр.— Пермь, 1988.— С. 41—50.
- 567а. Воропанова М. Всеобъемлющее сердце Диккенса // Диккенс Ч. Рождественские повести.— М., 1988.— С. 5—12.
568. Затонский Д. В. Художественные ориентиры XX века.— М.: Сов. писатель, 1983.— 415 с.
Диккенс в оценке С. Цвейга, с. 264—266.
569. Ингер А. Диккенсовская Англия // Диккенс Ч. Торговый дом Домби и сын: Роман: В 2 т.— М., 1988.— Т. 1.— С. 370—376.
570. Кагарлицкий Ю. «Пиквикский клуб» и его автор // Диккенс Ч. Посмертные записки Пиквикского клуба: Роман.— М., 1988.— С. 699—711.
571. Михальская И. В мире Диккенса // Диккенс Ч. Торговый дом Домби и сын: Роман: В 2 т.— М., 1988.— Т. 1.— С. 3—14.

572. Нефедов Н. Т. История зарубежной критики и литературоведения.— М.: Высш. шк., 1988.— 272 с.

О творчестве Диккенса см. по именному указателю.

573. Петрова С. М. Композиционно-стилевые особенности романа Ч. Диккенса «Приключения Оливера Твиста»//Стилистические исследования художественного текста.— Якутск, 1988.— С. 133—140.— Библиогр.: с. 139—140.

574. Поспелов Г. Н. Стадиальное развитие европейских литератур.— М.: Худож. лит., 1988.— 208 с.

Диккенс и критический реализм, с. 164—167.

575. Пристли Дж. Б. Заметки на полях: Худож. публицистика/Сост., авт. предисл. и коммент. Е. Ю. Гениева.— М.: Прогресс, 1988.— 468 с.

Из содерж.: Два Уэллера. С. 91—105; Дик Свивеллер. С. 116—125; Мистер Микобер. С. 125—144; Возвращение мистера Пиквика. С. 187—191; Диккенсовская ярмарка. С. 198—201; О Диккенсе. С. 372—375; О соре Диккенса и Теккерея. С. 375—377.

Другие упоминания о Диккенсе и героях его произведений см. по именному указателю.

576. Урнов Д. М. «Живое описание»: (Гоголь и Диккенс)//Гоголь и мировая литература.— М., 1988.— С. 18—49.

577. Урнов Д. М. О романе Чарльза Диккенса «Приключения Оливера Твиста»//Дефо Д. Робинзон Крузо; Диккенс Ч. Приключения Оливера Твиста: Романы.— М., 1988.— С. 251—258.

578. Урнов Д. Чарльз Диккенс и его роман «Приключения Оливера Твиста»//Диккенс Ч. Приключения Оливера Твиста.— Кишинев, 1988.— С. 5—11.

579. Чуковский К. И. Высокое искусство.— М.: Сов. писатель, 1988.— 349 с.

О переводчиках Диккенса: Н. Дарузес («Мартин Чезлвит»), с. 87—90, 141—143; М. А. Шишмаревой, с. 102; М. Лорие («Большие надежды»), с. 135; Н. Волжиной и Н. Дарузес («Наш общий друг»), с. 135—136; М. А. Шишмаревой («Наш общий друг», «Повесть о двух городах»), с. 147—148; И. Введенском, с. 256—262.

* * *

580. Алек Гиннес играет Диккенса//За рубежом.— 1988.— 15—21 апр. (№ 16).— С. 22—23: ил.

Об исполнении английским актером роли Уильяма Доррита в фильме по роману «Крошка Доррит». Режиссер — Кристина Эдзард. (Из газеты «Дагенс Нюхетер», Стокгольм.)

580а. Гениева Е. Англия//Театр.— 1988.— № 12.— С. 157—158.

Театр в жизни Диккенса, см. с. 157. (По статье Ли Вудса в журнале «Ти-этер джорнел».)

581. Гопман В. Четыре века великой традиции//Вопр. лит.— 1988.— № 1.— С. 237—242.— Рец. на кн.: Урнов М. В. Вехи традиции в английской литературе. М., 1986 (см. № 524).

О Диккенсе, с. 239—240.

581а. Смирнова Л. Правдивая сказка: [«Сверчок на печи» в Киров. обл. театре юного зрителя им. Н. Островского]//Сов. культура.— 1988.— 7 окт.— С. 9.

1989

- 581б. Вулф Т. Жажда творчества: Пер. с англ./Сост., авт. предисл. и коммент. В. М. Толмачев; Худож. В. И. Левинсон.— М.: Прогресс, 1989.— 407 с.: 1 л. ил.— (Зарубеж. худож. публицистика и докум. проза).
О Диккенсе см. по именному указателю.
- 581в. Гениева Е. Ю. Чарльз Диккенс//История всемирной литературы.— М., 1989.— Т. 6.— С. 120—130.
О Диккенсе см. также по именному указателю.
582. Уильям Мейкпис Теккерей: Творчество. Воспоминания. Библиографические разыскания/Сост. Е. Ю. Гениева; Отв. ред. Ю. А. Рознатовская.— М.: Изд-во «Кн. палата», 1989.— 488 с.: ил.
О Диккенсе см. по именному указателю.
- 582а. Как читали наши прадеды/Подгот. В. Сурмило//Кн. обозрение.— 1989.— 21 июля (№ 29).— С. 16.
«Когда „Домби и сын“, выходявший выпусками, доставлялся в Нью-Йорк почтовыми пароходами каждые четырнадцать дней, доки бывали запружены взволнованной толпой, чтобы поскорее узнать продолжение романа...» (из журнала «Огонек». Спб., № 26. С. 207).

ДИККЕНС В ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ЛИТЕРАТУРЕ

МОТИВЫ. ТЕМЫ. ОБРАЗЫ

583. Асеев Н. Ответ//Асеев Н. Стихотворения и поэмы.— Л., 1967.— С. 110—111.— Впервые опубли.: Асеев Н. Бомба.— Владивосток, 1921.— С. 19.
Упоминание об Оливере Твисте.
584. Асеев Н. Тайна Эдвина Друда//Асеев Н. Стихотворения и поэмы.— Л., 1967.— С. 372—373.— Впервые опубли.: Лит. и жизнь.— 1958.— 4 июля.
585. Битов А. Пушкинский Дом: Роман//Новый мир.— 1987.— № 10—12.
Один из персонажей романа назван «дядя Диккенс»: «Дядя Диккенс (Дмитрий Иванович Ювашев), или дядя Митя, прозванный Диккенсом лишь за то, что очень любил его и всю жизнь перечитывал...», № 10, с. 15.
586. Дон Аминадо. Потонувший колокол: Стихи//Октябрь.— 1988.— № 9.— С. 144.
«Где-то в трубе причитало и плакало, прямо как в повести „Домби и сын“».
587. Есенин С. Русь бесприютная//Собр. соч.— М., 1961.— Т. 2.— С. 199—202.— Впервые опубли.: Заря Востока.— Тифлис, 1924.— 16 нояб.
«Мне вспомнилась печальная история — История об Оливере Твисте».
588. Зайцев Б. Похвала книге: Рассказ/Публ. Е. В. Воропаевой, А. В. Храбровицкого//Огонек.— 1987.— № 51.— С. 12—13.
О чтении произведений Диккенса в детстве и в старости, с. 12.
589. Корнилов Вл. Вязальщица: Стихи//Новый мир.— 1987.— № 4.— С. 119.
По мотивам романа «Повесть о двух городах».

590. Крандиевская-Толстая Н. В. «Майский жук прямо в книгу...»: [Стихи]// Юность.— 1988.— № 2.— С. 46.
То же//Крандиевская-Толстая Н. В. Лирика.— М., 1989.— С. 23.— (Б-ка «Огонек», № 23).
- «Майский жук прямо в книгу с разлета упал,
На страницу раскрытую — „Домби и сын“.
Пожужжал и по-мертвому лапки поджал.
О каком одиночестве Диккенс писал?
Человек никогда не бывает один».
591. Мандельштам О. Домби и сын: Стихи//Мандельштам О. Стихотворения.— Л.: Сов. писатель, 1974.— С. 83.— Впервые опубли.: Нов. сатирикон.— 1914.— 13 февр. (№ 7).— С. 6.
592. Рождественский Вс. Воспоминание о Диккенсе//Рождественский Вс. Избранные произведения: В 2 т.— Л., 1988.— Т. 1.— С. 39—40.
593. Фаулз Дж. Подруга французского лейтенанта: Роман/Пер. с англ. М. Беккер и И. Комаровой.— Л.: Худож. лит., 1985.— 480 с.
Развернутое сравнение Сэма Фэрроу, слуги главного героя романа Чарльза Смитсона, с Сэмом Уэллером, слугою мистера Пиквика, с. 57—59.
594. Форстер М. Записки Викторианского джентльмена: Уильям Мейкпис Теккерей/Пер. Т. Я. Казавчинской; Предисл. и коммент. Е. Ю. Гениевой; Ил. Теккерей.— М.: Книга, 1985.— 368 с.: ил.— (Писатели о писателях).
В книге, стилизованной под «мемуары» Теккерей, воспроизводятся отношения Теккерей и Диккенса. Особое место уделено ссоре писателей.
См. также № 244, 253.

«Боз... способен сам задать работу критикам. Он никогда не был большим книгочеем, зато он как никто знает жизнь»

Чарльз Майер

Theatre Royal, Adelphi.

Mr. MATHEWS

AT HOME!
THIS EVENING.

MATHEWS's
Comic Annual
FOR 1830.

With humorous CUTS and other Embellishments!

Published the Day, (Monday, 24th), at 10 o'clock in the Evening, at the Theatre Royal, Adelphi.

Part I.
Song, "ZOOLOGICAL GARDENS"

Part II.
Song, "The Cork-Cutters' Festival"

Part III.
Song, "SCHOOL ORATORS"

Part IV.
Song, "IRISH BERRIN"

Part V.
Song, "FAUXHALL GARDENS"

Part VI.
Song, "THE GARDENERS"

Part VII.
Song, "THE GARDENERS"

Part VIII.
Song, "THE GARDENERS"

Part IX.
Song, "THE GARDENERS"

Part X.
Song, "THE GARDENERS"

Part XI.
Song, "THE GARDENERS"

Part XII.
Song, "THE GARDENERS"

Part XIII.
Song, "THE GARDENERS"

Part XIV.
Song, "THE GARDENERS"

Part XV.
Song, "THE GARDENERS"

Part XVI.
Song, "THE GARDENERS"

Part XVII.
Song, "THE GARDENERS"

Part XVIII.
Song, "THE GARDENERS"

Part XIX.
Song, "THE GARDENERS"

Part XX.
Song, "THE GARDENERS"

Part XXI.
Song, "THE GARDENERS"

Part XXII.
Song, "THE GARDENERS"

Part XXIII.
Song, "THE GARDENERS"

Part XXIV.
Song, "THE GARDENERS"

Part XXV.
Song, "THE GARDENERS"

Part XXVI.
Song, "THE GARDENERS"

Part XXVII.
Song, "THE GARDENERS"

Part XXVIII.
Song, "THE GARDENERS"

Part XXIX.
Song, "THE GARDENERS"

Part XXX.
Song, "THE GARDENERS"



PICTORIAL ENSEMBLES OF THE COMIC ANNUAL,

THE LONE HOUSE!

Illustrated by the same hand as the preceding.

By the same hand as the preceding.

By the same hand as the preceding.

By the same hand as the preceding.

By the same hand as the preceding.

By the same hand as the preceding.

By the same hand as the preceding.

By the same hand as the preceding.

By the same hand as the preceding.

By the same hand as the preceding.

By the same hand as the preceding.

By the same hand as the preceding.

By the same hand as the preceding.

By the same hand as the preceding.

By the same hand as the preceding.

By the same hand as the preceding.

By the same hand as the preceding.

By the same hand as the preceding.

By the same hand as the preceding.

By the same hand as the preceding.

By the same hand as the preceding.

By the same hand as the preceding.



«Великий неподражаемый»



Литературный мир
о Диккенсе



Возможно, если сообразовываться с культурно-историческими обстоятельствами, продумывая состав раздела «Великий неподражаемый», следовало бы привести классические, канонические суждения о Чарльзе Диккенсе. В самом деле, как можно обойтись без Джона Форстера, друга, первого биографа Диккенса, как не вспомнить полемику Теккерея с автором «Дэвида Копперфилда» и «Рождественских повестей», не напечатать отрывки из биографий Хескета Пирсона и других литературоведов и критиков, на работы и суждения которых обязательно и, заметим, с благодарностью ссылаются все, кто занимается творчеством, биографией, личностью Чарльза Диккенса.

Однако само название нашей книги заставило пойти по иному пути — представить на суд и рассмотрение читателя образ Диккенса так, как он возникает в работах, по разным причинам у нас долгое время не печатавшихся. Ведь классическая работа о Диккенсе, принадлежащая Честертону, в новом переводе Н. Л. Трауберг вышла совсем недавно. И к совсем недавнему времени стали относиться постоянные ссылки на эту работу, где Диккенс понимается в первую очередь не как социальный романист, но великий философ-романтик, писатель глубокого духовного склада. Казалось, что может быть неправильного в статье Ч. П. Сноу о Диккенсе, но и она не так давно увидела свет в нашей стране. Сноу смотрит на творчество и личность Диккенса с фрейдистских, психоаналитических позиций. И, надо сказать, успешно дорисовывает или же прорисовывает портрет писателя.

В этом контексте даже не надо говорить о Джордже Оруэлле, авторе знаменитого «Скотного двора», который еще несколько лет назад был фигурой *pop grata*.

Но, пожалуй, особенно существенны суждения так называемых модернистов — Вирджинии Вулф, Т. С. Элиота, Франца Кафки. Вчитаемся в слова тех, кого еще недавно мы считали ниспровергателями традиций литературных устоев. Парадокс, но они ощущают себя в вечном долгу перед Диккенсом, они — его ученики.

Так может быть, и тот образ, который мы с детства или с университетской скамьи затвердили как единственно правильный, ложен? Может быть, правда в другом? И мы еще не имеем настоящего Диккенса? Может быть, надо пристальнее взглядеться в его словесные и визуальные портреты, увидеть, что на них изображен человек эмоциональный, весь во власти минуты

и настроения, который мог быть безудержно добрым и столь же неумеренно нетерпимым даже с близкими и друзьями, который любил броскость и чрезмерность во всем: преувеличение, гротеск, романтическое кипение чувств, бушующее на страницах его романов, было и в обыденной жизни. Покрой его одежды и сочетание красок не раз повергали в ужас современников, манера и стиль поведения поражали, а часто вызывали недоумение — он, оплот и столп домашнего очага в глазах викторианского общества, сделал семейный скандал достоянием общественности.

Был ли ранний Диккенс реалистом? Грэм Грин решительно отвечает: «Нет!» «Глубокое заблуждение считать „Оливера Твиста“ реалистическим романом: только в зрелые, поздние годы своей жизни Диккенс научился реалистически описывать людей». В начале своего пути он выдумывал жизнь. Герои его произведений — это тени, блуждающие по гигантским подмосткам его туманного, трагического Лондона, который и есть удел человеческого существования. Верить в реальность Фейджина, Монкса и Сайкса нелепо, — продолжает Грэм Грин, — но нужно верить в реальность изображенного Диккенсом мира — мира без Бога, мира, в котором с каждым новым романом Диккенса остается все меньше и меньше надежд, но все отчетливее, пишет Грэм Грин, «звучит убаюкивающая нас музыка отчаяния».

В одной из своих статей известный английский новеллист Виктор Притчетт высказал парадоксальную, однако лишь на первый взгляд, мысль. «В „Улиссе“ Джеймса Джойса влияние Диккенса гораздо ощутимее, нежели в романах Герберта Уэллса». Задумаемся над этими словами. Что общего между «реалистом XIX в.» и мэтром модернизма XX столетия? И все же Дублин Джеймса Джойса — это тот же реальный, но и символический город, что и Лондон Диккенса. И люди, населяющие эти города, люди особые — реальные дублинцы и лондонцы — одновременно и жители символического вечного Города жизни. И их дороги и пути — это странствия по улицам городов, но главное — это путешествие по Городу жизни. И Диккенс, и Джойс — оба они существуют в стихии слова, речи. Герои Джойса ведут напряженный разговор с самими собой, про них мы знаем — это «поток сознания». Ну, а герои Диккенса — с кем говорят они? Почему так много нелепого, нелогичного, даже абсурдного в их диалогах и монологах? Может быть, потому что они тоже говорят сами с собой?

Великий демократ Диккенс пронзительно чувствовал одиночество. Он сам был глубоко одиноким, скрытным, таинственным человеком, унесшим многое с собой навсегда в могилу. Одиноки по своей природе и его герои, хотя вокруг них идет непрерывное кипение жизни. Пожалуй, именно ощущение бытия как обреченности на одиночество вызвало к жизни гениальные образы — символы романов Диккенса — туманы, шаги по ночным лондонским улицам, шорохи в пустом доме, пронизывающий холод лестницы, ведущей в никуда.

В этой многогранности Диккенса — секрет его вечности, его постоянного влияния на национальную и мировую литературу, тайна притягательности личности.

ГИЛБЕРТ КИТ ЧЕСТЕРТОН

«Ярмарка тщеславия»

...По какому-то чудовищному недомыслию, впервые обнаружившемуся во времена расцвета викторианского романа, но не изжитому и ныне, Теккерей сравнивают с Диккенсом — нелепо и упорно. Как будто человечество решило разделить на две партии, на два враждебных стана, где каждый почитатель должен вдеть в петлицу либо пунцовую розетку оптимиста, каким не слишком основательно считают Диккенса, либо лимонную розетку пессимиста, каким столь же неосновательно считают Теккерей. По-моему, никто ни разу не сказал, что, пользуясь свободой воли и рассудка, порою доходящего до безрассудства, можно любить обоих — Диккенса и Теккерей, равно как не любить обоих — Диккенса и Теккерей, или спросить себя, зачем вообще их нужно сравнивать, не сравнивают же Бальзака с Вальтером Скоттом или Джордж Элиот с Толстым. Сравнение Диккенса и Теккерей почти всегда бессмысленно, и лишь в одном, в чем их не сравнивали никогда, оно и впрямь полезно.

Чтоб уловить звучание «Ярмарки тщеславия», чуть слышное, превратно истолкованное многими и очень важное для понимания ее духа, нужно всмотреться в некую примету судьбы и личности писателя, всего яснее проступающую по контрасту с Диккенсом. Диккенс начинал в бедности и добился заметного достатка. Теккерей начинал как джентльмен, законно ожидающий наследства, лишился этого наследства, впал в то, что можно назвать бедностью, из-за чего был принужден работать. Из человека обеспеченного или, по крайней мере, праздного, не чуждого привычек, вкусов и потребностей людей своего круга, он превратился в эдакого литературного поденщика, немало лет топтавшего Граб-стрит, пока дождался своего часа — успеха, мало-мальски сопоставимого с великим триумфом и молниеносным признанием Диккенса. Случилось это

потому, что он как светский прожигатель жизни с небрежной барственностью промотал свое наследство — проиграл картежным шулерам, это широко известно. И тема шулерства не раз мелькает в его книгах, особенно в коротких повестях. Ярче всего она воплощена в истории почтеннейшего Перси Дьюсэйса, вот кто был ловкий негодяй.

Все это тесно связано с той интонацией романа Теккерера, которую мы правильной пойдем, сравнив двух авторов. Деньги были для Теккерера больной темой. Даже не так, они были для него саднящей раной, которую он расцарапывал до крови вновь и вновь и не давал ей затянуться. Но деньги не были больной темой для Диккенса. Ему было легко писать не только о деньгах, но и о бедности, что не в пример важнее. Зная ее с младенчества, он рано победил ее и потому нимало не стыдился. И бедняки его не так уж и несчастны — он слишком ясно помнил, как был счастлив мальчиком, даже когда был очень беден. Пожалуй, описание праздников в семействах Набблса и Крэтчитта — лучшие картины ликующего человеческого счастья, какие только есть в литературе, а радость нелегко живописать. Нередко говорят, и говорят с издевкой, что Теккерей изображает лишь богатых, что он рисует только самый высший свет. Ради него я бы хотел, чтоб так оно и было. На самом деле, в его книгах в избытке есть и темные каморки, и тяготы нужды, и даже развлечения слуг. Но он не мог поверить, что и в каморках может быть уютно — их постоянным обитателям, конечно. Чем в корне отличался от Диккенса, которому подобные каморки были Домом, как он ни мучился там в юности. Он знал, что рождество приходит и в лачуги и радуется людям. Для Теккерера это был не Дом, а жалкое, убогое пристанище для потерявших отчий кров и круг себе подобных. Дело не в том, что он не замечал лачуги бедняков, а в том, что был не в силах увидеть их изнутри. Над всем, что им написано на эту тему, как бы стоит название одной из его повестей — «История униженного благородства». Диккенс был более счастливым и гармоничным человеком и потому что некогда жил в большем унижении, и потому что по рождению был менее благороден.

Особенная интонация «Ярмарки тщеславия» слышней всего в тех сценах, где речь идет о разорении Седли. Диккенсу и в голову бы не пришло, что Седли могут быть так сломлены душевно из-за того, что Осборны лишили их огромной суммы. Парадоксально, но Диккенс

меньше опасался бедности, так как был беден прежде, и меньше беспокоился о деньгах, так как обязан был их зарабатывать. Это соединение боли и насмешки, которое и составляет интонацию «Ярмарки тщеславия», может звучать лишь у того, кто преисполнен горечи, но горечи узнавшего банкротство, а не беспомощного, не умеющего зарабатывать. Можно сказать, что это голос пессимиста, стойка, слабого человека или кого угодно; старшее поколение сочло его цинизмом, молодежь — сантиментами, и все в какой-то мере правы. Но главное и в этом разное мнений, как и в самой «Ярмарке тщеславия», состоит в том, что Теккерей тут выразил некое новое для английской литературы жизненное ощущение (которое во французской литературе уже было выражено Бальзаком). Власть чистогана — слишком неточное для него название. Ибо к нему примешивается что-то призрачное и зловещее. В нем слышен крик того, кто понял силу денег, столкнувшись с ней, преодолев ее или утратив, но не сумев согласовать ни с собственным достоинством, ни с трезвостью рассудка. Отсюда и метафора заглавия, трактующая весь наш зримый мир как действие с балаганом и марионетками — как Ярмарку Тщеславия. Я бы сказал, что Теккерей не верит в этот мир, как скептики помельче не верят в мир иной.

Ибо о Теккерее можно сказать то, что он сам сказал о Свифте. Он утверждал, что в глубине души у Свифта жило возвышенное чувство — не просветленное, но родственное вере. Викторианский век придал религии расплывчатость, классические штудии приблизили к язычеству, и все-таки она была жива, что ясно из неизреченной муки, которой подвергаются пророки и святые. По мнению Теккерея, этот мир фальшив, и значит, есть другой — мир истинный. При внешней раздражительности — о ней уже упоминалось выше, — которой объясняются наименее меткие и самые беззубые его сарказмы, он был слишком велик, чтобы не верить, и никогда в душе не сомневался, что истинное царство правды уравнивает все земные кривды и обиды. Вот почему я говорю, что он по духу ближе к древним моралистам, чем к современным пессимистам, хотя и знаю, что повторяют это часто и не к месту. Он признавался, что у него есть вкус к морализаторству. Ничуть не сомневаюсь, что многие из нынешних читателей подхватят сказанное, обратив в упрек — презрительный и яростный. Но это никакое не морализаторство. И даже не желание пофилософствовать. Он просто

склонен повторять старые истины, словно припев давно известной песни. Не мудрено, что прежде его называли циником, а нынче говорят, что он сентиментален. «А, это старая история», — легко сказать с циничным и сентиментальным чувством. Сам автор убежден был глубочайшим образом, что «Ярмарка тщеславия» — всего лишь старая история, прозренья критиков на сей счет запоздали. Но суть в ином: как большинство старых историй, она на свой лад и великая трагедия, а значит, отдана на волю Божью, и люди тут бессильны.

«Записки Пиквикского клуба»

Пылко доказывая, что Бога нет, многие тешат себя так называемыми ошибками Моисея. Я слишком внимательно изучал богоборцев, но мне кажется, главная ошибка Моисея в том, что он забыл написать Пятикнижие. Ошибки помельче, тем самым, совершил не он, а кто-то другой, столь же неведомый. Ниспровергатели Библии разносторонни, нападки их разнообразны. От мысли о том, что непричесанное Писание так же вредно школьницам, как непричесанный Шекспир, они переходят к предположению, что целовать книгу почти так же опасно, как целовать нищих детей. Казалось бы, ни в Ветхом Завете, ни в Новом нет ни одного стиха, который ученые не снабдили бы хитроумным и неумным пояснением. И все же остался текст, на который они не покусились (во всяком случае, я покушений не встречал). Указуя на него, я осчастливилу множество вольных ораторов. Речь идет о тех поразительных строках, где говорится, что свет создан раньше, чем светила. Что может быть лучше для слоновьей логики изобличителя? Подумать только, солнце создано позже солнечного света! Мысль, породившая этот стих, совершенно чужда нынешним людям — для них это так же дико, как листва раньше первого листа, детство раньше первого ребенка. Она чужда нынешним людям и, как многие чуждые им мысли, очень мудра и глубока. Что бы ни значил стих Писания, с философской точки зрения тут ничего нелепого нет. Это не первобытная мысль, мы найдем ее у Платона. Правда была до первого судьи, милость — до того, как появились несчастные.

Как бы ни обстояли дела в религии и философии, для словесности мысль эта — просто клад или, вернее, ключ. Именно в этом разница между сочинительством и творчеством: то, что сочинено, построено, сделано, можно любить только *post factum*; то, что сотворено, можно любить заранее, как любит мать еще нерожденного ребенка. Суть истинной книги предшествует книге, сюжету, героям, подробностям, и автор наслаждается этой сутью, живет ею в пророческом восторжении. Он хочет написать смешную повесть, не зная ни одной смешной сцены; хочет написать печальную, не придумав повода для печали. Не зная ничего, он уже знает дух. Люди, достаточно пошлые, чтобы относиться серьезно к юмору, говорят, что нельзя смеяться собственным шуткам. Великий писатель смеется им прежде, чем пошутит. У тех, кто наделен даром смеха, смеются глаза, когда в голове нет ни единого смешного слова. Так и творец смеется, не написав комедии, плачет, не придумав драмы. Когда явятся образы и сцены, они обрывочны, бессвязны, и видит он их чаще всего в минуты крайней усталости. Последняя страница приходит раньше первой; еще никто не влюбился, а творец уже знает все о свадьбе. Венчанье предшествует помолвке, смерть — поединку, а главное — цвет и дух повествования предшествует событиям. Вот вам довод в пользу мастерства, но изысканные стилисты слишком глупы, чтобы им воспользоваться. В одном смысле слова, очень реальном, стиль гораздо важнее сюжета и типов. Писатель знает, *какую* книгу он хочет написать, ничего другого о ней не зная.

У Диккенса «Пиквик» — глыба света, предвещающая светила, бесформенная масса, из которой возникли звезды. Можно накроить из этой книги сотни рассказов, как можно накроить из света сотни солнечных систем. Прежде всего, «Пиквик» — обещание, мечта о нерожденных героях. Диккенс еще не усвоил простых, профессиональных привычек — придумать сюжет, сосредоточиться на чем-то, написать разумную, отдельную повесть, отослать ее издателю. Он не решил, что будет писать, он только знал, о чем ему писать хотелось, и стал рассказывать десять историй сразу, смешивать нестойкие мечты и грубые воспоминания детства, бесстыдно приплетать случаи, не связанные ни с чем, словно запись в блокноте, начинать что-то, бросать, обрывать эпизоды. Но с первой страницы до последней книга исполнена простого, безымянного восторга; так восторгается человек, нашедший дело по себе. Подобно всем честным, хорошим

писателям, Диккенс научился обуздывать себя, связывать сюжет и героев, писать причудливые, странные повести — но все же повести. Однако прежде, чем создать первую из них, он удостоился виденья. Диккенс увидел свой мир: переплетенье белых дорог, нагроможденье сказочных городишек, грохочущие экипажи, бурные

«...Некоторые считают, что мистер Пекер из „Пиквикского клуба“ списан с меня. Я же думаю, что не с меня, а с моего компаньона Эллиса, который лет на десять старше и который имеет некоторые черты Пекера — например, он заядлый нюхальщик табака. Поразительные описания различных классов клерков из адвокатской конторы в 30-й главе „Пиквикского клуба“ взяты из жизни...» Эдвард Блэкмор, клерк в конторе, где работал Диккенс в 1827 г.



ярмарки, буйные харчевни, хвастливых людей. Это и был «Пиквик».

Припомним, что это верно и в житейском, биографическом смысле. Что бы «Пиквик» ни значил, для Диккенса он был «первым шансом». Новичку доверили огромное дело, чтобы он показал, на что

способен. В самом точном смысле слова, «Пиквик» — образец, работа на звание мастера. Но образец кожи — кусок кожи, образец угля — кусок угля, так и книга эта — кусок Диккенса. Диккенс спешил показать, что в нем есть. Ему больше хотелось доказать, что он может писать хорошо, чем написать эту книгу, об этих людях. Что



«„Мистер Тапмен, за нами следят! Мы открыты!“ Мистер Тапмен оглянулся. Перед ними не шевелясь стоял жирный парень и, выпучив большие круглые глаза, смотрел в беседку»

он хотел, то и сделал. Ни один подмастерье в мире не представил такого образца. Свиток кожи закрыл всю улицу, глыба угля подожгла город. Началось это все с издательского заказа; по заказу написано гораздо больше книг, чем хочется думать гордым писателям. В наши дни вечно толкуют об Аполлоне и Адмете, о том, что талант не может себя стеснять, следуя чужому замыслу. На самом же деле так творили величайшие из великих, от Шекспира, перелицовывавшего плохие пьесы и превращавшего в пьесу плохие повести, до Диккенса, создавшего шедевр для обрамления чужих рисунков. Таланты нежные, тонкие, робкие и впрямь не пойдут на это ни ради общего блага, ни ради личной выгоды. Великий талант наделен беспечной щедростью, и может делать все, что угодно.

Второстепенный поэт не сумеет писать по заказу, первостепенный — сумеет. Чем сильнее ум, чем шире кругозор, тем вероятней, что любой предмет покажется значительным и многообещающим. Несправедливо и жестоко бить человека камнем, чтобы он написал стихи; но чем он талантливей, тем вероятней, что камень заинтересу-



ет его и он о нем напишет. Нехорошо указывать на рекламу горчицы, требуя красноречия; но чем красноречивей человек, тем вероятней, что горчица его вдохновит. Далеко не в первый раз это подтвердил тот грандиозный опыт, когда Чэпмен и Холл предложили Диккенсу сочинить историйки, почти подписи, к рисункам Сеймура, хорошо

Тони и Сэм Уэллеры в пабе за кружкой пива

изображавшего спортивные сцены. Диккенс кое-что изменил, но главное принял; а главным был мистер Уинкль. Если мы подумаем, чем бы он стал у скучного «шутника» и чем стал в книге, нам покажется, что Диккенс создал живого человека из мусора и тряпок. Диккенсу предстояло блестяще и успешно трудиться на многих поприщах, писать прекрасные книги, творить бессмертных героев. Ему предстояло принимать поклонение целых континентов, как государственному мужу, и повелевать издателями, как деспоту; но лучше всего, должно быть, он творил, когда творил в оковах. Возможно, лучшую свою книгу Диккенс написал как поденщик.

Конечно, чем дальше он писал, тем свободней становился, тем легче избавлялся от чужого; так Шекспир возвестил свою свободу от старых хроник, выбросив (не без оснований) второго из дядюшек Гамлета. Поначалу клуб Нимврода, придуманный издателями, был не хуже Пиквикского клуба, придуманного молодым Диккенсом; но вскоре Пиквикский клуб стал намного лучше какой-бы то ни было издательской выдумки. Последнее ограничение исчезло по вине печальной случайности — Сеймур, из-за которого все и начали, застрелился, не сделав рисунков. Но все уже было истинной шелухой по сравнению с «Пиквиком». Диккенс набирал силу. Многие считают, что первая часть книги плохо согласуется со второй, резонно указывая, что мистер Пиквик превращается из дурака и шута в почтенного негоцианта. Но перемена еще сильнее во второстепенных персонажах. М-р Уинкль, истый идиот, внезапно становится романтическим влюбленным, влезаящим на стену и увозящим красавицу. М-р Снодграсс, который вел себя нелепо в серьезных положениях, в положении нелепом повел себя достойно, серьезно и мужественно. Один лишь м-р Тапмен почти не меняется, но мы узнаем о нем все меньше. Диккенс пишет уже всерьез — о занятом,

но всерьез, и Снодграсс с Уинклем годятся ему на роли романтических героев. Тапмен не годится и выпадает из книги.

Перемена в немалой степени обязана прекраснейшему из персонажей. Казалось бы, странно, что Сэм Уэллер придал повествованию серьезность. Однако это так. Первые плоды его появления почти случайны. К встрече с ним Сэмюел Пиквик уже не был главным шутком, и шутком стал Сэмюел Уэллер, а Пиквик, тем самым, начал обретать все больше простоты, доброй важности, истинного достоинства. Кроме того, Сэм оттеснил его от рампы, и он стал сливаться с фоном. Но все это — частности, главное — в ином. Сэм Уэллер сделал книгу серьезной, ибо вместе с ним возникла главная тема Диккенса — то, что Диккенсу было суждено проповедовать всю жизнь, и лучше всего именно тогда, когда он проповедовал бессознательно. Вместе с Сэмом Уэллером в книгу вошел английский народ.

Никто в английской словесности не сумел изобразить столь верно людей, населяющих наш остров. Бесконечный поток разумной чуши выдуман блистательно, но не так уж сильно отличается от того, что говорят бедняки. Английский бедняк живет в мире юмора, он дышит иронией. Политику или просто джентльмену шутка приходит на ум иногда, и он старается получше подать ее; бедняку редко придет в голову серьезное слово, да и оно поразительно, как шутка. Ирония для бедных — не приправа, она питательна и сытна. Помню, как-то мой кеб заехал в тупик, и я воскликнул: «Ну, что ж это!», а кебмен: «Вот это правильно!» Вызволяя лошадь из кирпичной ловушки, убежденный сатирик остался верен отточенной и освещенной временем сатире, тогда как я, принадлежащий к более скучному сословию, выразил свои чувства напрямую, с наивностью детей и дикарей.

Этот вечный источник дивной насмешки нигде не воплощен вернее, чем в Уэллере. Диккенса обвиняют в преувеличениях, часто он в них и повинен, но не здесь — он просто сгущает краски, создает символ. Сэм Уэллер преувеличивает остроумие бездомного лондонца ничуть не больше, чем полковник Ньюком преувеличивает достоинство офицера и джентльмена. Животворящий дух бедняцкого братства придал книге особую серьезность и правдивость. Бессознательные чудачества Уинкля и Тапмена развеялись как дым перед весомыми и осознанными чудачествами Сэма. Кроме того, отношения Пиквика со слугой внесли в литературу то, чего в ней

прежде не было. Комические писатели нередко рассказывали об умном мерзавце и смешном простаке; но здесь все лучше и человечней, ибо хитрый слуга — не мерзавец, а хозяин-простак — не смешон. Сэм Уэллер воплощает веселое знание жизни, Сэмюел Пиквик — еще более веселое неведение. Диккенс выразил очень



«Позвольте спросить вас, сэр, одноглазый Сквирс, грубый, но добрый Сэм Уэллер, мудрый Дик Свигеллэр, демонический интриган Квилп, Крошка Нэлл — лишь плод вашего воображения? — Нет, сэр,— ответил Диккенс.— Все они — копии. Подлинные судьбы во всех отношениях». К. Эдвард Лестер, американский журналист

глубокое чувство, порождавшее веру в святость детей, когда поставил наверху того, кто слабей и простодушней. И сметливость, и наивность прекрасны; обе они забавны. Но сметливость должна быть служанкой, наивность — госпожой.

Диккенс очень честно описал Уэллера, и это придало книге одно едва ли замеченное свойство. Здесь нет обычной трогательности — и потому кое-что трогает сильнее. Резонно полагая, что общий тон — смешной, Диккенс придерживался правил игры. Наверное, только здесь он подавлял свою чувствительность, и потому только здесь чувствительное не слащаво. Прекрасный пример — свидание

Сэма с овдовевшим отцом. Самый верный почитатель Диккенса невольно содрогнется, представив, что мог бы сделать из этой сцены любимый автор. Миссис Уэллер вопрошала бы, о чем говорят волны, а муж ее, скорее всего, ей бы ответил. Но, стремясь сохранить единый тон, Диккенс создает достойную, трогательную, поистине скорбную сцену. Отец и сын, люди простые и честные, не притворяются, что усопшая была особенно хороша; они почитают тайну смерти и немощь человеческую. Старый Тони Уэллер не говорит жене, что она стала белым ангелом, он безукоризненно добр и безукоризненно мудр:

«„Сузен — говорю — ты была мне хорошей женой. Держись, старушка, ты еще посмотришь, как я тресну твоего Стиггинса“. Она улыбкулась, Сэмивэл... а все равно померла».

Наверное, здесь в первый и в последний раз Диккенс выразил все достоинство скорби. Он сдержал сострадание; позже он его не сдерживал. Можно не сдерживать смех, в нем есть свобода, но сострадание неразрывно связано с самообузданием, скорбь по природе своей пытается себя победить. Смех — центробежен, от него можно лопнуть, говорят же: «схватился от смеха за бока». Скорбь — центростремительна, и Диккенс ошибся, когда об этом забыл. Единственная слабость великого Диккенса в том, что жалость, умиление, печаль — словом, все, что мы зовем «трогательным», — он пытался сделать общедоступным, словно газета или корь. Приятно думать, что в лучшей своей книге он от этого свободен. На солнце его славы нет и этого пятна. «Пиквик» останется навеки великим образцом того, что считают величием Диккенса, — достоинства и доброго дружества, смешных приключений на старых английских дорогах, гостеприимства английских харчевен, чести и мягкости английских манер, а прежде всего — образцом смеха или, если хотите, чудачества. Хорошая шутка священна, ее не оспоришь. Наши отношения с ней — прямые, как с Богом. Если мы видим ее, нас не опровергнешь, как и тех, кому явилось видение. «Пиквик» явился нам, и выше этого юмор Диккенса не поднимался. Он разделил гору на множество дивных царств, но в закоулок истинной печали больше не вернулся.

«Большие надежды»

В «Больших надеждах», написанных тогда, когда и жизнь, и слава Диккенса начали клониться к закату, есть спокойная насмешка, даже печаль, которых нет в других книгах. Диккенс никогда не был циничным, он слишком силен; но по сравнению с другими эта книга цинична, хотя и не безжалостным цинизмом юности, а мягким, усталым цинизмом старости. Молодой циник — подлец; Диккенс, столь чувствительный и романтичный в молодые годы, мог позволить себе даже тень сомнения только на склоне лет, после многих испытаний. Он никогда не был похож на Теккерея, оба они слишком велики для этого; но по сравнению с прочими эта книга напоминает о Теккерее, ибо исследует слабость человека и постепенное поражение. Диккенс описывает, как легко хорошему мальчику со здоровыми чувствами стать юношей, для которого сословная спесь, место в нашем обществе важнее любви и чести. «Большие надежды» — недостающая глава «Книги снобов».

Чтобы определить перемену, ознаменованную этим романом, хватит одной фразы: здесь впервые исчез герой. Герои спустились к Диккенсу по длинной лестнице, ведущей от богов, а может — от Бога. Сперва ведь Бог, потом — Его образ; сперва Бог — потом полубог, Геракл, трудом добывающий славу. Мечта о полубоге, непрестанно дразня и меняясь, оставалась живой во всех сказаниях. Полубог был героем язычников, полубог был героем рыцарей, рыцарь, намаявшийся до победы, стал героем романов, тех романов, где непременно нужно сразиться с подлецом — и выжить, загнать ночью коня — и спасти красавицу.

Нынешний герой, полубог в цилиндре, достиг высшей славы, когда Диккенс написал дивную, дикую сцену; Никлас Никлби бросает отчаянный вызов глумливо торжествующему Грайду, а грохот над головами возвещает о том, что отец красавицы, тиран, умер именно в тот миг и она свободна. Вот вершина чистого героизма, как его понимал Диккенс, понимал — и преданно славил. Может быть, больше нигде героизм этот не наделен столь беспорной красотой, силой, молодостью, доблестью. Уолтер Гэй проще и беспечней Никлби, но когда он участвует в сюжете, он — герой. Кит Наблз скромнее, но он герой; когда он хорош — он прекрасен. Даже Копперфилд, признающийся в мальчишеских

слабостях и страхах, действует рыцарственно и смело во всех решающих сценах. «Большие надежды», как «Ярмарку тщеславия», можно назвать романом без героя. У Теккерея все романы такие, кроме «Эсмонда»; у Диккенса такой роман один. Конечно, здесь есть «главное действующее лицо», более того — «герой-любовник», без которого обходятся «Пиквик», «Оливер Твист», а может — и «Лавка древностей». Здесь нет героя в том печальном, глубоком смысле, в каком его нет в «Пенденнисе». Роман этот прежде всего говорит нам, что герой лишился геройства.

Вы можете подумать, что я преувеличиваю. Пип намного приятней Никласа. Приведу довод повесомей: Пип намного милее, чем Сидней Картон. Но что поделаешь! Почти все, что делает Никлас, должно показать, какой он герой. Многие действия Пипа должны показать, что геройства в нем нет. Читая о Картоне, мы знаем, что, при всех своих грехах, он — герой. Читая о Пипе, мы знаем, что, при всех своих достоинствах, он — сноб. Пип и Пенденнис показывают нам, как обстоятельства меняют человека. Сэм Уэллер и Геракл показывают, как человек побеждает обстоятельства.

Все это необходимо сказать, если мы согласны счесть книгу особой, необычной для Диккенса. У него бывали разные настроения, все же он — писатель, но одно оставалось всегда, ибо он — писатель великий. В «Больших надеждах» этого настроения нет. Только здесь он не то чтобы любит Теккерея, или думает как Теккерея, или пишет — он Теккерея понимает. Он ставит себя на его место, видит людей под тем углом, под которым видел их автор горьких повествований о суетной жизни. Показывая Пипа, он являет нам не силу, подобную силе Геракла, а слабость, подобную слабости Пенденниса. Описывая надежды, он не считает, как в волшебной сказке, что они непременно сбудутся, — он допускает, что они приведут к разочарованию. Я где-то писал, что все книги Диккенса можно назвать «Большими надеждами», ибо все они преисполнены пылкого ожидания. В них можно ждать чего угодно от первого встречного, первой дымящейся трубы, первого происшествия, первого чувства, словом — от всего, что способно утолить живую мечту. Все книги Диккенса — «Большие надежды», только в одной надежды эти рухнули. Тогда стало утрачивать надежду блистательное, неосознавшее себя поколение, к которому Диккенс принадлежал. Вся сила и слава «среднего класса» тех времен — в том, что этот

класс их не видел; все совершенство — в том, что он был культурой нации, но этого не понял. Если бы Диккенс узнал, что он оптимист, он бы утратил радость.

Необходимо объяснить хотя бы это, главное. Диккенс пытался в «Больших надеждах» стать спокойным, отрешенным, даже циничным наблюдателем. Он пытался стать Теккереем; и одержал нежданную победу, вложив в эту скромную современную повесть ничуть не скромную и не современную силу. Он пытается быть разумным; и, против воли, пишет возвышенно. Он пытается быть точным; и, против воли, пишет великаньей кистью. Перед прочими его книгами это — Теккерей, перед Теккереем — самый что ни на есть Диккенс.

Возьмем, к примеру, снобизм. Диккенс блистательно показал тщеславие и смущение Пипа, когда тот идет по улице в новом, хорошем костюме, которым так гордится, которого так стыдится. Что может быть понятнее, особенно мужчине, чем сочетание спеси, даже наглости с обнаженной, жалкой чувствительностью к едва заметной усмешке? Пип считает, что он стал лучше «других», но боится их презрения; так и бывает с мальчишкой, с женщиной, с джентльменом. Диккенс прекрасно описал эту робкую гордыню. Диккенс прекрасно показал, как слаба она перед грубым юмором обычных людей, которых он любил, а филантропы не любят — кебменов, зеленщиков, словом, всех, кто распевает песни на местах третьего класса. Являя нам слабость Пипа, он тонок и точен, как Теккерей. Но Теккерей и сам был тонким и точным. Не только Диккенс умел бесстрастно и быстро подметить человеческие немощи. Слабость Пипа могли бы описать и Теккерей, и Джордж Элиот, силу Трэббова мальчишки — не могли бы. Конечно, они рассказали бы о нем и занятно, и наблюдательно. У Теккерей мимолетные сценки с ним передали бы самый род, самый цвет его юмора, как в романах о XVIII веке сценки со Стилом, Болинброком, Джонсоном передают род и цвет их мудрости и остроумия. Джордж Элиот в ранних своих книгах изобразила бы его говор так же умно и верно, как изобразила говор Срединных графств. В книгах поздних она очень разумно разъяснила бы его характер, а мы бы пропустили разъяснения. Но ни он, ни она не сумели бы сделать того, что сделал Диккенс — не передали бы его *прыти*. Диккенс тем и велик, тем и неповторим, что ему дано изобразить несокрушимую удачу. Он побеждал наскоком, нападавал внезапно, разил в самое сердце, словно

безрассудно смелый рыцарь. Каждый его персонаж — Сэм Уэллер, Дик Свивеллер, Микобер, Бэгсток, мальчишка Трэбба — воистину неисчерпаем. Сперва он заезжает вам в нос, потом — в живот, потом — в глаз, потом — опять в брюхо, он бьет и бьет вас, как таран. Когда мальчишка досаждаёт Пипу, изображая восторг и ужас, это еще в пределах образа, это подметил бы любой реалист. Но у Диккенса он не отстает от *вас*; прыть его обретают и автор, и читатель. Мы — с ним заодно, мы глазеем, мы дразнимся, мы черпаем силу и жизнь у неумолимого насмешника. Ко всему прочему, он — мальчишка; он достаточно мал и молод, чтобы летать, словно бумеранг, и скакать, словно мячик. Передать это мог только Диккенс. Никто не ощущает своим существом силу Феликса Холта, как ощущает силу Квилпа-карлика. Никто не ощущает, что пощечина Роудона Кроули лорду Стейну столь жива и животворна, как пинки Уэллера-старшего, когда он тащит дрожащего Стиггинса к колоде с водой. Описываешь ли это, ощущаешь ли, но именно в этом Диккенс сродни и народу, и вечности. Именно это умел делать только он. Именно это одаряет красотой и мужеством самых обычных его героев. Имя этому — жизнь, радость бытия, ведомая лишь тем, у кого ничего другого нет. Все аристократы «этого» боялись, ненавидели «это» в народе; ненавидит, боится и бедный Пип — в мальчишке Трэбба.

Великий писатель — нет, всякий, кто велик в искусстве, — символичен, сам того не зная. Он создает типы, ибо пишет правду. Шекспир мог знать, а мог и не знать, что Ричард II — философский символ; хороший историк литературы это видеть обязан. Не знаю, обязан ли писатель создавать аллегории; но хороший историк литературы обязан их узнавать. Быть может, Спенсер стал бы лучше, овладей он реализмом Филдинга. Но для хорошего историка литературы «Том Джонс» причудлив, как «Королева фей». Говоря о прекрасной книге Диккенса, мы должны разгадать мистический смысл ее простых, реальных персонажей. Пип — это Пип, но он еще и сноб, действующий из лучших побуждений.

И совсем уж важно увидеть мистический смысл двух людей, представляющих наш народ. Первое и последнее слово об английской демократии — Джо Гарджери и мальчика Трэбба. Настоящий обитатель Англии (в отличие от ирландца или француза) — посередине, между ними. Джо — бедняк, нисколько не утверждающий себя, мальчишка — бедняк, утверждающий себя

насмешкой. Теперь англичане бунтуют только по методу Мальчишки. Смех для английского бедняка — то же, что дубинка для ирландского, баррикады для французского. Это — их оружие, они им владеют. Они не рубят голов тиранам, но стараются, не без успеха, чтобы тиран потерял голову. Уличные мальчишки больших городов довели искусство глумления до такой высоты, что элегантный джентльмен проходит мимо них словно перед собранием всеведущих судей, которым подвластны и жизнь, и смерть. Настырному богачу иногда удастся отнять у бедняка простую радость, но все богачи боятся настырности бедняков.

Другой вид «простого человека» описать гораздо труднее. О хорошем вообще нелегко говорить, ибо, радуя душу, он замыкает уста. Диккенса часто называют чувствительным. В определенном смысле он таким и был; но если понимать под чувствительностью фальшь и слащавость, он по самой сути своей с ней несовместим. Он глубоко и серьезно любит добро. Честность и милость радовали его, как пища. Нередко говорят, что он любил сладкое; но гораздо больше он любил мясо и хлеб. Иногда хочется, чтобы на его столе было меньше сладостей, но главные его блюда — сытные и простые. Те, кто гнушаются сластями, не так сильны, чтобы предпочесть им хлеб и мясо; они так слабы, что предпочитают острые закуски или горький абсент. Нравственные вкусы Диккенса столь просты, что о них толком и не скажешь; что ж, пускай, как и в книге, Джо Гарджери останется таким понятным, что его и не поймешь. Но об одной из его черт скажу: он являет нам то долготерпенье бедных, ту усталую покорность, ту учтивость, от которой разрывается сердце. И думаешь поневоле, может ли быть, чтобы эта глыба безмолвного добра так никогда ничего и не получила здесь, на Земле?

Из сборника «Пригоршня авторов». 1922 г.

ДЖОН БОЙНТОН ПРИСТЛИ

Диккенс

В марте 1850 года вышел в свет первый субботний номер «Домашнего чтения» — еженедельного журнала, редактируемого Чарльзом Диккенсом, ценой 2 пенса. С этого дня Диккенс взвалил на себя пожизненную редактуру еженедельного издания, правда, впоследствии подвергнувшись изменениям. Надо сказать, что у писателя был неоценимый помощник в лице У. Г. Уиллса, заместителя главного редактора, готового сидеть в редакции и дни и ночи. «Домашнее чтение» был популярным семейным еженедельником, составленным по принципу: хоть что-нибудь для каждого читателя, и если все-таки журнал обрел свое лицо и превзошел все прочие подобные издания, то потому только, что «заправлял» им Диккенс, и делал это замечательно. Еженедельник этот не был рупором того или иного политического направления, но Диккенс верно чувствовал рождение нового читателя и был намерен дать ему журнал, стоящий на позициях сильного радикализма. И как главный редактор, и как журналист он движим был всегда одной заботой — заботой о простых тружениках. Ему случалось пересматривать свои позиции по отношению ко всем сословиям, что находило выражение в его романах, но не к трудящимся, глубокое сочувствие к которым в нем не иссякало никогда. Он знал, что рядом живут сотни тысяч, которые стремятся к лучшей доле, вполне ее заслуживая, для них он и работал, не жалея сил. Их благодарность не замедлила сказаться: первый же номер журнала разошелся в количестве ста тысяч экземпляров. Диккенс был замечательным редактором, неопытных он пестовал и наставлял, собственноручно исправлял их материалы. Он был прекрасным, возможно, и великим журналистом, умело выбиравшим темы для статей, но все же не достиг в них гениальности, которая видна в его романах. Среди писавших для журнала были и знаменитые авторы, такие, как миссис Гаскелл, и много талантливой молодежи: Саля, Йейтс, Рейн, которых называли «диккенсовскими мальчишками». Помощников могло быть даже больше, если бы Диккенс не настоял на безымянности публикаций. То было неразумное решение — в конце концов, собственное его имя появлялось на обложке каждую неделю.

Нет никаких сомнений в том, что Диккенс обратился к редакторской деятельности прежде всего потому, что хотел иметь трибуну для своих радикальных и реформистских взглядов. Но к этому его склоняли и житейские соображения. Журнал освобождал его в финансовом отношении, ибо приносил постоянный доход: Диккенс получал 500 фунтов в год как главный редактор и половинную долю прибылей как совладелец издания. Вдобавок то была новая точка приложения его поистине демонической энергии. Развлекаться он умел не хуже, чем работать, но даже развлекаясь, тратил больше сил, чем кто-нибудь иной работая. Чего он совершенно не умел, хотя нередко притворялся, будто ему того только и надо, это спокойно жить и принимать это как должное. Он хватался за все дела сразу, словно скрываясь от гнавшегося по пятам призрака.

Кроме всего прочего, его снедало ненасытное желание распорядиться, что-то затевать, приказывать и подчинять всех своей воле — желание, которое не утолить писательским трудом. Мы столько раз читали, как веселился он на вечеринках, устраивал шарады, игры, делал фокусы, что мы невольно забываем про другую сторону его натуры, из-за которой он бывал домашним деспотом и требовал, чтоб в доме все сверкало чистотой и содержалось в аккуратности, как офицер, который проверяет состояние казармы. Не случайно при первой встрече с Диккенсом молодой Генри Джеймс отметил про себя его «командирское око». Один из самых страстных почитателей и молодых друзей Диккенса Эдмунд Йейтс рассказывает: «Я слышал, как люди, знавшие писателя, называли его агрессивным, властным, нетерпимым, и мне понятны их упреки, но для меня он был всегда самою добротой и нежностью». Здесь предстают две разных стороны писателя, который был душевно сложным человеком. Должно быть, пребывание на посту главного редактора и соиздателя преуспевающего популярного журнала удовлетворяло какую-то его насущную потребность, и ради этого он был готов работать ежедневно чуть не до рассвета. Хотя мы и рукоплещем его горячему стремлению к реформам, его попыткам уберечь рабочих от болезней, невежества, уродств жизни, безволия и чувства безысходности, мы сомневаемся в разумности решения, из-за которого он так перегрузил себя работой.

Сегодня ясно, что он вступил тогда на путь страданий и изнурительных усилий, приведший его к смерти в неполные шестьдесят лет. Бесспорно, публичные чтения отнимали у него больше сил

и больше его истощали, чем обязанности главного редактора, но то был первый шаг на разрушительной стезе, приведшей его к ранней смерти. Он был необычайно добросовестным редактором, даже во время отдыха во Франции не в силах был забыть лежащий на нем долг и жил, не прерывая связи с Уиллсом и редакцией. От этого не пострадали самые важные и лучшие его романы, но от неизбежного и непрестанного перенапряжения сил пострадал он сам. Возможно, он прожил бы еще лет десять, — прозаики часто создают лучшие свои произведения на седьмом десятке лет, — если не стал бы издателем и журналистом, актером и чтецом. Наверное, он и впрямь помог в какой-то мере трудовому люду, ради которого и занимался журналистикой, но невозможно восхищаться и пленяться гениальным даром Диккенса, принадлежавшим более всего его художественному творчеству, не думая о том, что за победным выходом первого номера «Домашнего чтения» стояло рискованное, может быть, даже фатальное жизненное решение.

Еще один триумф ожидал Диккенса в ноябре 1850 года, когда отдельной книгой вышел «Дэвид Копперфилд» (до этого роман печатался помесечно в виде журнальных выпусков) с иллюстрациями Физа, на старый добрый манер. Роман не только хорошо был принят публикой и критикой, но все сошлись во мнении с Диккенсом, считавшим «Копперфилда» лучшим своим детищем. И вскоре книга стала образцом классических произведений века. Она обязана своим рождением Джону Форстеру, который посоветовал писателю создать роман от первого лица, а так как несколько начальных глав автобиографии были уже готовы, дело быстро двинулось вперед. В письме Диккенса к Форстеру есть следующие строки о «Копперфилде»: «Мне кажется, что я и впрямь пишу его оригинально, затейливо сплетая правду с выдумкой». Не подлежит сомнению, что он «и впрямь писал его оригинально», пока не подошел к последней части книги, где менее убедительно построена интрига. Любой внимательный исследователь не может не следить как зачарованный за тем, как явь перетекает в вымысел и как отдельные черты родителей писателя, нигде не обрисованные целиком, в виде законченных и выписанных образов встречаются у самых разных персонажей и в самых разных сценах, окрашенных его доподлинными чувствами к отцу и матери. Обычные читатели, которые брались за книгу ради удовольствия, испытывали радость, как и мы, от редкой прелести рассказа, от встречи с длинной вереницей образов, иные из

которых стали нарицательными, от дивного разнообразия и сцен, и мест.

Но под конец очарование меркнет. Просчеты автора: неубедительность сюжета, расплывчатость фигуры Дэвида — удачливого романиста (писателям ни при каких условиях не следует изображать писателей, даже из откровенной злонамеренности) — гораздо более заметны в поздних главах, чем созидательная мощь его таланта. Собственно говоря, главную, неиссякаемую силу «Копперфилда» составляет детство Дэвида... Специалисты по английской литературе, которые «преподают» нам Джойса, Лоуренса, Вирджинию Вулф и прочих авторов психологического направления, имеют право свысока взирать на Стирфорта, на крошку Эмили, на козни Урии Гипа, но если мастерство, с которым Диккенс воссоздал детские годы Дэвида, не внушает им благоговения, они не более чем кучка неучей. Это истинное чудо психологической прозы, в литературе и по сей день нет лучшего изображения детства. Здесь есть игра теней и света, присущая началу жизни, зловещей тьмы и лучезарной, снова возникающей надежды, бесчисленные мелочи и тайны, подслушанные у волшебной сказки, — с какою тонкостью и совершенством все это написано! Бодлер сказал, что тот, кто может мысленно вернуться в детство, гениален. Какой-то стороной своей души Диккенс остался в своем детстве. И в этом кроется секрет его невиданной животворящей силы — в «Дэвиде Копперфилде» даже столы и стулья кажутся живыми, а так умеют чувствовать одни лишь дети. И в этом же секрет его ошеломляющих комических героев. Неумно видеть в них одни карикатуры. Посредственные книги кишмя кишат карикатурами, но мы их забываем в считанные дни. Смешнейшие созданы Диккенса чудовищны, но их нельзя забыть и им нельзя не верить, ибо мы видели подобных им и раньше — то были самые нелепые друзья наших родителей, знакомые нам с детства, бессмертные, живущие, как прежде, в нашей памяти...

Из книги «Расцвет викторианской Англии». 1972 г.

ЧАРЛЬЗ ПЕРСИ СНОУ

Диккенс

...Диккенс родился в 1812 году, в семье, относившейся к самому низшему слою английской мелкой буржуазии. Родители его отца принадлежали к верхам домашней челяди, служившей в дворянских домах. Один-двое из родственников поднялись чуть выше по социальной лестнице и стали мелкими чиновниками в беспорядочном, но жизнеспособном государственном аппарате. По крайней мере один из них имел финансовые неприятности: в Англии времен юности Диккенса коррупция была частым явлением. Благодаря помощи этих родственников отец Диккенса, Джон, тоже получил должность клерка. У него были, как известно из биографических источников и знакомства с теми персонажами, для создания которых сын использовал личность отца (например, мистер Микобер и мистер Доррит), некоторые претензии на благородство происхождения, претензии мелкого буржуа, никак не желающего, чтобы его смешивали с представителями рабочего люда, социальной прослойкой, находящейся ниже, но в непосредственном соседстве. Для мистера Микобера и, несомненно, для отца Диккенса рабочий класс был явлением инородным. Мы знаем также, что Диккенс-старший был беззаботен, очарователен в общении, но недостаточно аккуратен в денежных делах и часто и безнадежно увязал в долгах, что, в соответствии с законодательством того времени, привело его в тюрьму.

Таким образом, социальное положение, полученное Диккенсом в наследство, было одновременно и скромнее, и неопределеннее, чем у других великих писателей. Оно удивительно напоминает то, в котором полвека спустя окажется Г. Дж. Уэллс, и трудно представить себе ситуацию, более благоприятствующую чувству классовой уязвимости. Диккенс был, в сущности, гораздо глубже ранен своей социальной принадлежностью, чем любой другой значительный английский литератор. Никто не писал с такой страстью, негодованием, болью о страданиях бедняков, но меньше всего на свете он хотел бы, чтобы его принимали за одного из них.

Он мог красноречиво и сокрушительно выразить классовую ненависть Брэдли Хэдстона и Чарли Хэксема, но, возможно, не

сумел бы передать ее как личное чувство, как это удалось Стендалю устами Жюльена Сореля.

Он был навсегда, как бывает с очень немногими, ранен тем обстоятельством, что в двенадцатилетнем возрасте его отправили на маленькую фабрику ваксы, расположенную близ Блэкфрайарского рынка, — последствие обычной некомпетентности, нет, хуже, чем некомпетентности, отца в денежных делах. Но для юного Диккенса это означало еще, что к нему отнеслись, как к обыкновенному мальчику, работающему с другими обыкновенными мальчиками, лишенными возможности получить образование, на что, по его мнению, он имел полное право. Он так никогда и не простил оскорбления и не говорил об этом.

Отсюда его настойчивое стремление подчеркнуть особое положение героя всякий раз, когда им является мальчик. Тогда герой в той или иной степени — часть его собственного сознания. Например, Оливер Твист, который родился в работном доме и настоящего образования не получил. Однако трущобные бродяжки сразу прозревают в нем существо высшее, непостижимым образом, если учесть воспитание и среду, владеющее правильной английской речью. А на каком языке говорил сам Диккенс в свои девятнадцать лет, когда стал поклонником Марии Биднелл? Любой обладавший тонким английским слухом человек распознал бы в его манере говорить следы городского просторечья. У Диккенса тоже был тончайший слух на английское слово, и ко времени первого успеха он сведет просторечные элементы на нет. Другой пример — Пип из «Больших надежд», самого совершенного создания его зрелого творчества, тонкий и прекрасно исполненный анализ социального восхождения парвеню. Однако читатель и здесь острее ощущает боль незаживших детских ран Пипа, чем нравственную посылку автора...

В юности, только что переступив порог отрочества, Диккенс был ослепителен. Он обладал невероятным обаянием, был денди и любил пустить пыль в глаза. Он отличался необыкновенной, какой-то странной, девически нежной красотой. Рисованные портреты, запечатлевшие его молодым, и фотографии, сделанные в зрелом возрасте, удивительно непохожи. Создается впечатление, что фотографии принадлежат другому человеку, который никогда не был двадцатилетним юношей с мягким и приветливым выражением лица. Но и в юности эта внешняя мягкость никого не обманывала. Испытания, перенесенные в детстве, не прошли для него даром, и ни

один молодой человек не мог похвастаться более твердой волей, хотя трудно себе представить, что его воля была бы менее непреклонной, живи он в самых благоприятных обстоятельствах. Он твердо решил стать тем, что называл «выдающимся человеком». Его уверенность в своих силах была беспредельна. Вообще-то не так уж много на

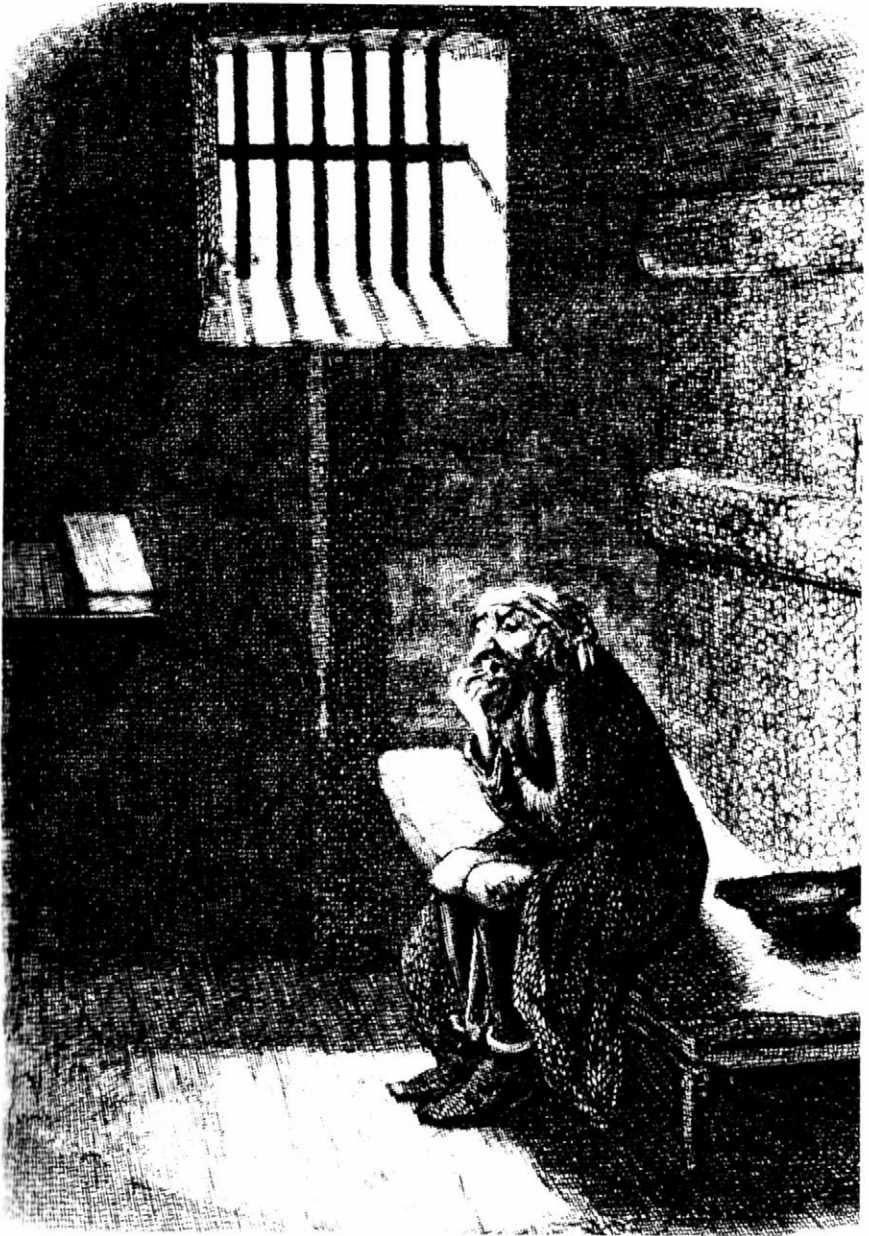
Фейджин в тюрьме. Иллюстрация Дж. Крукшенка

свете великих писателей, которым не хватает уверенности в себе. Но Диккенсу ее недоставало меньше, чем кому бы то ни было. Трудно вообразить другого писателя, который в самом начале литературной деятельности окрестил бы себя Неподражаемым, нисколько не сомневаясь в праве на этот титул.

Однако для такой уверенности в себе у Диккенса были все основания. Он был не только одарен величайшим литературным талантом, в чем мог убедиться, когда создавал свои первые беглые зарисовки (сборник «Очерки Боза»), и о чем он, возможно, догадывался еще раньше; он обладал одновременно ясным умом и большими способностями, чего нельзя сказать обо всех великих писателях, и, наверно, достиг бы успеха на любом поприще. Он, очевидно, мог стать актером, о чем вначале подумывал, и знаменитым, или стяжать репутацию видного политического деятеля радикального толка. Он проявил себя как один из самых удачливых — включая и коммерческую сторону дела — издателей.

В сущности, начав свой путь без каких-либо преимуществ, кроме одного — быть Диккенсом, он проявлял сноровку и талант во всем, за что ни брался. Он был судебным репортером (и, как Бальзак, хотя не столь профессионально, разбирался в вопросах судопроизводства, что потом сослужило ему большую службу). Он вымуштровал себя как первоклассного парламентского стенографиста и стал чем-то вроде современного комментатора-прогнозиста на службе новостей. Как журналист он освещал избирательную кампанию по всей стране (смотри Итенсуильскую баталию в «Записках Пиквикского клуба»). Он обладал неумейной физической энергией и уже имел побочный заработок, печатаясь в газетах и журналах. Немногим старше двадцати лет, еще до того, как взойшло солнце «Пиквика», он обладал надежным доходом, достаточным, чтобы жениться.

В эти блистательные годы только с женитьбой ему не повезло.



Девятнадцати лет Диккенс влюбился в Марию Биднелл. Он был не только красив, но, очевидно, физически притягателен и необыкновенно жизнерадостен. С ним было весело. По-видимому, и Мария не осталась к нему равнодушной, но она была легкомысленной и пустой девчонкой, как драматически показало отдаленное будущее. Она не распознала в Диккенсе всех его возможностей, и, что важнее, не поняла этого и ее семья. Отец Марии Биднелл был управляющим банка. Они принадлежали к самой обеспеченной прослойке английской буржуазии, а Диккенс явился в их дом молодым человеком без гроша в кармане. Возможно также, он показался им вульгарным и самоуверенным, и Мария позволила себя убедить в необходимости порвать с ним.

Он почти незамедлительно утешился. Другая девушка — Кейт Хогарт, дочь журналиста,— была из семьи, стоявшей ближе к Диккенсу в социальном отношении. Он, конечно, сразу покорила Кейт и уже до свадьбы командовал и капризничал. Таким же капризным повелителем он оставался и в браке, который продолжался двадцать лет, пока он не разорвал матримониальные узы. Почти наверное, насколько можно судить по косвенным свидетельствам, он обладал страстным темпераментом, но на удивление плохо понимал женщин. Это явствует из его романов, и в смысле проникновения в женскую психологию они не выдерживают и малейшего сравнения с бальзаковскими.

Обладая почти всеми достоинствами: привлекательностью молодости и красоты, блеском одаренности, рано пришедшей и прочной славой, а с двадцати пяти лет и до конца жизни большими деньгами,— словом, всем тем, чему могли бы позавидовать другие великие писатели, он хуже всех выбирал своих женщин. Мария, Кейт и, значительно позже, его последний выбор, сделанный уже в зрелом возрасте, были отчаянно неудачны.

Слава пришла к нему раньше, чем к кому-либо из великих, и уже навсегда. К двадцати пяти годам он стал известен всей стране. Славу принесли «Записки Пиквикского клуба», и никогда и нигде еще первый роман не вызывал такого энтузиазма.

Хорошо известно, как это произошло. Начинаящие издатели подрядили Роберта Сеймура, известного художника-иллюстратора, сделать серию рисунков. Замысел был — комически обыграть приключения группы спортсменов-любителей.

...Диккенс собирался пересоздать первоначальный, банальный

и скучный, замысел. Плоского начала он избежать уже не мог, но потом отдался на волю импровизации. Все, что ему нравилось, он старался втиснуть в этот «саквоаж». Незадачливый Роберт Сеймур застрелился. Что поделаешь: Диккенс потребовал, чтобы взяли нового художника, и уже по его собственному выбору.

Комическая история публиковалась ежемесячными выпусками, по шиллингу штука. Первые выпуски расходились плохо. Тогда Диккенс представил читающей публике забавного, сообразительного и остроумного слугу — одно из самых расхожих средств популярного искусства: очевидно, он уже давно задумал подобный образ. С этого выпуска Диккенсу сопутствовала удача. Страна с ума сходила по «Пиквику», что можно сравнить с тем, как безумствует толпа, когда побивается самый высокий рекорд. Издатели стали профессиональными, Диккенс — тоже.

Когда сегодня серьезные критики пытаются игнорировать «Пиквика», они тем самым расписываются в абсолютном отсутствии литературного и человеческого чутья. В «Пиквике» очень много от Диккенса того времени и еще больше предвосхищается. Роман переливается и сверкает огнем причудливого диккенсовского, присущего только ему веселья, в котором иногда чувствуется что-то беспокойное и навязчивое. Эту его особенную жизнерадостность позднее пригасят собственные невзгоды, хотя он сохранит способность зажигаться и впоследствии. В «Пиквике» молодой Диккенс с истинным воодушевлением писал обо всем: о дорогах Южной Англии, которые в 1890-х годах были очень живописны (если не заглядывать в сельские хижины, что стояли в стороне от проезжих дорог, но туда Диккенс никогда и не заглядывал), огромных блюдах с грубой, но вкусной едой, об английской погоде — снеге, льде, сиянии солнца, — радостях, доставляемых физической выносливостью, идиотизме парламентских выборов и английского законодательства. За все он брался со вкусом, свидетельствовавшим о простом, неизбалованном аппетите, и со столь же откровенным и заразительным неуважением к тому, что современный журналист диккенсовского склада назвал бы «истэб-лишментом». Он питал склонность к созданному им образу невинной доброты, олицетворением которой явился Пиквик. Диккенс еще долго держался этого идеала, который иногда отдавал фальшью, пока не воплотился в более утонченную и глубоко прочувствованную

форму, особенно выразительную в русской литературе (достаточно вспомнить князя Мышкина у Достоевского).

Дух безудержного веселья в «Пиквике» иногда уступает место мрачноватым интонациям. Тогда в роман вместе с короткими вставными новеллами, не имеющими никакого отношения к сюжету, входит готическая тема: вставные новеллы включались главным образом для заполнения места, публикация книги отдельными главами позволила Диккенсу удовлетворять эту потребность творческого темперамента. Интересно поразмыслить над тем, что в последнем романе, «Тайна Эдвина Друда», он дал полный простор этому качеству своего воображения; но оно присутствует и в первом романе.

И далее: он никогда не мог забыть о тенях тюрьмы. И не только потому, что они находили отклик в его эмоциональном складе, но и потому, что омрачили его собственное детство. Наверное, первых читателей «Пиквика» очень волновало то обстоятельство, что герою такого, на первый взгляд, веселого и развлекательного сочинения, любезному и приятному джентльмену, приходится отправляться в тюрьму.

Однако мы, знающие о Диккенсе больше, чем первые читатели, совершаем недопустимую ошибку, недооценивая веселый, развлекательный элемент романа. «Пиквик» — забавная книга. Она совершенно заслуженно принесла писателю репутацию юмориста. В викторианское время Диккенса читали по многим причинам, но прежде всего потому, что нравился его юмор. Теперь мы смотрим на все другими глазами, но и от нас не должна ускользать эта сторона книги.

Юмор Диккенса не имеет ничего равного в произведениях других английских писателей XIX века. Это не остроумный комментарий в подтексте, как у Джейн Остен. Не спокойная, житейски умудренная, прощающая улыбка Троллопа. В юморе Диккенса нет никакой недосказанности. Много в нем от комизма характеров и положений. В то же время это юмор молодого человека, который пребывает в благословенной уверенности, что только ему известен ответ на загадку, загаданную им окружающим глупцам. Его смех кажется добрее, чем он сам, потому что именно абсурдность человеческого поведения вызывает у него эти приступы неистового веселья. Часто такой смех заставляет чувствовать себя неудобно. Всем нашим шуткам присуще некое скрытое, а может быть, и не

столь уж скрытое злорадство. В шутках Диккенса его было немало. Так, Флора Финчинг на первый взгляд — милый комический литературный образ. Но когда нам становится известно, какие обстоятельства жизни его породили, мы ощущаем неприятную горечь во рту. Диккенс с романтическим энтузиазмом добивался встречи с постаревшей Марией Биднелл, спустя двадцать лет после разлуки. А встретившись, увидел, что это глупая, болтливая, склонная к внезапным поступкам и театральным эффектам женщина. Диккенс был слишком жестоко разочарован, чтобы попытаться взглянуть на происходящее с ее точки зрения или с точки зрения всепрощающего бога и понять, что в подобной встрече есть драматизм подлинного страдания.

Подражательный молодой юмор Диккенса особенно замечателен молниеносными ассоциациями, умением отыскать нечто общее между словами и предметами и всем тем, что имеет в себе хоть каплю смысла. Поэтому книги у него уравниваются с людьми, а люди — с дверными ручками. Искусство подражания одухотворено высочайшим мастерством. Однако, в общем и целом, Диккенсу вскоре надоело это мастерство подделки, мимикрии. В тридцать лет он еще смог создать «Мартина Чеззлвита», который имеет сильнейшие основания считаться наиболее содержательным комическим английским романом. Пексниф — прекрасный образец диккенсовского жестокого юмора (как Джонас Чеззлвит — великолепнейший пример готической фантазии, причем проникновение в психологию преступника предвосхищает открытия Достоевского). Но после «Мартина Чеззлвита», в «Дэвиде Копперфилде», опубликованном, когда Диккенсу исполнилось тридцать семь лет, мы слышим взрыв самого беспечного смеха; правда, подшучивание молодого весельчака может сосуществовать со всеми другими видами юмора.

После «Копперфилда», прежде всего по привычке и потому, что Диккенс больше, чем остальные писатели, помнил о читателе, стараясь не обмануть его ожиданий, он использует юмор подражания и с готовностью создает комические персонажи. Но почти все они литературны, все эти капитаны Каттли, Венусы и прочая умело сфабрикованная масса. Создается впечатление, что видишь стареющего артиста варьете, который повторяет надоевшую программу. Он устал, ему не по себе, и он ждет не дождется, когда же ему поручат настоящую роль в настоящей пьесе.

Диккенс — один из наиболее сложных писателей, и разнообразно-

сти его юмора так же сложны и противоречивы. Юмор подражания для читателя XX века еще не совсем ушел в прошлое, но есть иная форма комического, которую можно назвать поисками другой, сюрреалистической действительности — определение неточно, — и этой форме мы почти не можем противостоять. Возьмите Сару Гэмп у Диккенса — ведь это в высшей степени загадочное проявление его гениального комизма. Способен ли был кто-нибудь другой, не исключая Шекспира, создать нечто подобное и, повинувшись внезапному капризу, ввести такой персонаж в книгу? Триумф этой творческой изобретательности мы встречаем и в более позднем романе, в «Крошке Доррит». К этому времени комическая жила была им почти истощена, и тем не менее в сцене, где он довольно зло смеется над Флорой Финчинг, мы встречаем великолепную, фантастическую, гротескную и непостижимую тетушку Флоры.

Юмор Диккенса не столь уж мягок, вернее, менее мягок, чем можно наблюдать у других писателей в эпизодах, где есть элемент эксцентрики, но живостью и причудливостью он превосходит их всех, за исключением Пруста.

Существует из этого правила одно блистательное исключение. Это «Дэвид Копперфилд», с которым связаны самые добрые и глубокие чувства писателя. Эти чувства настолько сильны, что их не может скрыть даже блеск его гениальности. «Дэвид Копперфилд» — это в буквальном смысле его романтический дом-крепость. Диккенс гораздо снисходительнее к мистеру Микоберу, чем к другим своим совершенным комическим персонажам, это проявляется не только в авторском отношении к образу, но и в языке, каким он говорит о нем. Диккенс также гораздо снисходительнее к самому Дэвиду Копперфилду, чем к другим персонажам. Конечно, Дэвид Копперфилд — это, в сущности, сам Диккенс, и не в обычае Диккенса подвергать жестоким насмешкам это чувствительное и достойное существо. Здесь он вводит значительную толику своего самого доброго, восхитительного комизма...

Хотя в двадцать пять лет Диккенс еще не сложился в зрелого мастера, каким станет впоследствии, как сильная личность, воплощение воли и деловой человек он уже сформировался и таковым останется до конца. С того самого момента, когда он впервые познал успех, приносящий деньги, он был твердо намерен получить все, что ему причиталось. Ничто не должно мешать ему. Он был безжалостен с издателями. Если надо было разорвать договор,

он его разрывал. Лишения юности закалили его волю. Мелкие неудачи сделали ее острой, как лезвие. Он нелегко прощал. Умел мастерски торговаться, прекрасно понимая, каким источником наживы его творчество стало для издателей. Была в его натуре какая-то неуязвимость, что всегда помогала ему побеждать.

В сущности, он не был шепетилен. Он обладал способностью, как и Джордж Элиот, например, убеждать себя в собственной правоте, когда речь шла о делах. Его издатели не всегда разделяли эту убежденность. Мы тоже не думаем, что он всегда бывал прав. Но следует помнить, что в середине XIX столетия книгоиздательское дело было наполовину любительским и лишенным большого размаха, без четко определенных, всеми признаваемых принципов. В личных делах Диккенс был неукоснительно честен. Вскоре он стал жить на широкую ногу, как приличествует знатному человеку, и взял на себя ответственность за обременявших его, паразитирующих, безалаберных родственников, а со временем и за разочаровавших его сыновей. Несмотря на это, он умело распорядился своим состоянием и умер, оставив 93 тысячи фунтов стерлингов — солидная сумма для литератора в 1870 году.

Как удивительно по-разному жили видные писатели в викторианской Англии и их иностранные современники! Англичане все без исключения были сведущи в деловых отношениях и успешно распорядились деньгами: Диккенс, Троллоп (честный, но умевший жестоко торговаться), Теккерей (если не считать некоторых экстравагантностей молодости, столь же осмотрительный), Джордж Элиот (с помощью Льюиса ставшая самым искусным дельцом), Харди (бережливый до скупости). Их французские коллеги — Гюго не в счет — напротив, нередко испытывали денежные затруднения, а Стендаль и Бальзак нуждались всю жизнь. Русские писатели были либо состоятельными землевладельцами (Толстой, Тургенев), которые могли обойтись без больших литературных гонораров, либо стесненными в средствах (Достоевский), у которых денег было значительно меньше. Такое же разительное противоречие существовало между тем, какой образ жизни вели англичане и французы. Однако, что касается стиля жизни, тут сравнение не в пользу англичан.

В тридцать лет Диккенс достиг пика свершений и возможностей, доступных блестящим молодым людям. Наверное, если судить по современным меркам, он был не так уж молод, хотя все еще очень

моложав на вид. Его характер сложился полностью, обрел завершенность в большей, чем это свойственно людям его возраста, степени. Возможно, у Диккенса было предощущение, что жизнь, даже такая внешне блестящая, как у него, почему-то странно, непонятно мрачна и сулит разочарования. Его великое, зрелое мастерство было еще впереди, но литературный труд давался ему со все большим напряжением. Он уже не был источником неудержимого веселья, когда в избытке уверенности в своих силах, в упоении успехом и предвкушении счастья сочинять так же естественно, как дышать. Наверное, знавших его удивляло, что он играет в любительских спектаклях, словно хочет найти больше удовлетворения или способ забыться, но начиная с тридцати лет его настроение редко безоблачно, он все меньше чувствует себя счастливым. У него бывали приступы необузданной жизнерадостности, он твердил о счастье, но все чаще его надежды оказывались обманутыми.

Обладая безграничной жизнерадостностью юности, он тем не менее испытывал негодование, когда сталкивался с проявлениями социального зла. Это было благородное негодование, которое усиливалось по мере того, как ослабевало юное воодушевление и нарастало внутреннее беспокойство. Оно прорывается в «Рождественских повестях», но полностью выражено в романах «Холодный дом», «Крошка Доррит» и «Наш общий друг» — мрачных произведениях, где его социальное негодование откровеннее, чем когда-либо. Оно не столь явно в «Дэвиде Копперфилде» и «Больших надеждах», но там требовали выхода другие стороны его натуры.

Он был и всегда оставался в известном смысле слова радикалом. Тут, правда, необходимо сделать некоторые оговорки. Он не был политическим мыслителем. Он ненавидел многие язвы общества, в котором жил. Его критика была жестока, иногда она основывалась на непроверенных данных, но часто была справедлива.

У него был острый глаз на несправедливость страдания, глупость, он незамедлительно и страстно откликался на них. При этом Диккенс иногда слишком безоговорочно клеймил: парламент — абсурдное учреждение, власти не имеют понятия о реальном положении вещей или продажны, английское общество прогнило насквозь. Он не видел, что многие из зол — неотъемлемая часть любого общественного механизма и что всякое общество так же несовершенно, как и отдельный человек. С того времени мир многое узнал о различных видах социального устройства. Некоторые

общественные недостатки, против которых Диккенс ополчился во всеоружии своего грандиозного красноречия, были исправлены, но не теми утешительными средствами, которые он предлагал. Диккенс безоглядно верил или старался верить в то, что люди со временем станут лучше и что человечность и доброта сделают мир таким, каким ему хотелось его видеть.

Однако события развивались иным путем. Столетие спустя он смог бы убедиться, что вопиющих общественных пороков стало меньше, но благодаря более жестким мерам, чем он себе представлял.

Диккенс великолепно понимал настоящее. И как все, у кого это понимание развито особенно остро, он не очень ясно видел будущее. Можно привести характерный пример, относящийся ко времени его первой поездки в Америку, в тридцатилетнем возрасте, когда беспокойство, нетерпение, тревога начали подтачивать его энергию. Он уезжал в Америку, надеясь, что там, в Новом Свете, он увидит общество, свободное от традиций, от наследственных недостатков, которые он ненавидел в Англии, и найдет нечто близкое к своему социальному идеалу. Он обманулся в ожиданиях. Еще ни одного писателя до него не принимали в Америке так торжественно. Никого никогда не будут чествовать так, как чествовали Диккенса. Но когда он затронул вопрос о международном авторском праве (ведь он бы мог составить целое состояние на американских изданиях своих романов), его атаковала пресса. Он не любил нападков. И, как всегда в таких случаях, проявил железную волю, а его недовольство стало еще непримиримей. Вскоре он уже питал к Америке большее отвращение, чем к Англии. Интересно, но он, по-видимому, и на секунду не задумался о том, что страна может меняться.

Этот эпизод характерен для Диккенса, он так же знаменателен, как позиция радикалов-утопистов, родственных Диккенсу по духу, которые отправились в Советский Союз в тридцатые годы, ожидая найти там рай небесный, и остались разочарованы. Во времена Диккенса только рефлектирующие скептики вроде Энтони Троллопа могли представить себе будущее Америки.

В тридцать с небольшим Диккенс выглядел все еще необыкновенно молодо. Том Троллоп, старший брат Энтони, позднее один из близких друзей Диккенса, при первой встрече описал его как «щеголеватого, напоминающего хорошенького мальчика человека, удивительно моложавого... не лишенного язвительного остроумия».



Как же мало они понимали его! Диккенс уже простился с молодостью. Он вступил в ту полосу жизни, которая будет длиться до конца, полосу ничем не утолимого беспокойства. Да, выходили великие книги, но какого напряжения это стоило! Сколько сил ушло на маленькие «Рождественские повести», и все, кроме первой, полной

Билл Сайкс и его собака («Оливер Твист»). Оба несчастны, за-
травлены, а потому и так похожи

разных чудес, были вымученной самопародией, правда, очень выгодной в денежном отношении. Напряжение, с которым ему давалась работа, заставляло его пускаться на разные хитрости, чтобы отдалить тот момент, когда надо было садиться за стол. Путешествия. Игра в любительских спектаклях, которая поглощала непропорционально большую долю его неумемной энергии. Планы издания газет. Планы по изданию журналов, которые с течением времени осуществились. Затем другие планы, убийственные, насчет публичных чтений, которым тоже настал свой черед.

Трудно утверждать, но, возможно, он сам многие годы не мог понять причину этого усиливающегося беспокойства, которое с каждым днем было труднее контролировать. Казалось, у него есть все, чего только можно пожелать. Так откуда эта неудовлетворенность?

Мы знаем ответ, и со временем он тоже понял причину, но все не так просто, как кажется на первый взгляд. Его брак не задался, и — возможно, он постарался себя в этом убедить — с самого начала. Его жена, Кейт, за пятнадцать лет родила десять детей, часто с минимальными промежутками между родами и новой беременностью. Уже в первые годы после женитьбы ему стало с ней скучно, она раздражала его — при этом он не допускал и мысли, что тут не только ее вина. Она была не особенно умна и не сумела стать ему другом. Меланхолический темперамент не позволял ей делить его лихорадочную активность. Она не представляла интереса и для общества, поэтому по мере того, как возрастала известность Диккенса, его все чаще приглашали в гости одного. «Бедная, милая миссис Диккенс», — говорила о ней благожелательно настроенная миллионерша Анджела Бердет-Кутс. Семейная жизнь величайшего глашатая радостей домашнего очага таила в себе фальшь и ложь.

Диккенса преследовало ощущение, что он обделен, что он имеет меньше, чем ему положено. Жизнь стала невыносима.

Мы не знаем, задумывался ли он над тем, что подобную неудовлетворенность он испытывал бы с любой другой женщиной, хотя некоторые из близких ему людей на нечто подобное пытались намекать. Обладая пылким романтическим воображением, он, очевидно, постоянно жаждал, сейчас и непременно, совершенной любви. Обладая он способностью к углубленному самоанализу, он мог бы вспомнить одно чрезвычайно странное обстоятельство, а именно: он сразу же после свадьбы увидел свой идеал в шестнадцатилетней свояченице, а после ее смерти боготворил ее память — странность, на которую способны очень немногие из мужчин.

Диккенс не был проницателен в отношении женщины, мало зная, на что она способна. Со свойственными ему нежеланием считаться с волей других людей и преувеличенным вниманием к себе, он принимал в расчет только свою любовь, но отнюдь не ответное чувство. Описание всепоглощающей страсти Дэвида к Доре — одно из лучших описаний юношеской любви в мировой литературе, но эта любовь — как одностороннее движение. По-видимому, совершенно неважно, что и Дора может любить. Теперь нам известно, что нечто подобное произошло с самим Диккенсом. Мы не знаем, любила ли Мария Биднелл юного Диккенса, просто потому, что он сам этого не знал. Он понял лишь, что она равнодушна к Диккенсу пожилому, а также то, что воспылал безумной надеждой вернуть очарование прошлой любви. И жестоко посмеялся и над этой надеждой, и над самой Марией в «Крошке Доррит».

К сожалению, в своем отношении к женщине, как в жизни, так и в искусстве, Диккенс был сыном своего времени. Все английские писатели-викторианцы не выдерживали в этом сравнения с европейскими коллегами, и он — более других. Англичане блестяще решали свои деловые проблемы, но по сравнению с Бальзаком, Стендалем, Гюго, Толстым и Достоевским они недостаточно знали психологию женщины, тоже существа из плоти и крови. Некоторые, например Треллоуп и Харди, интуитивно глубоко постигали женскую психологию и понимали, что женщина тоже личность, а не просто объект для любви. Эта интуиция компенсировала им недостаток опыта, которым обладал Бальзак.

Но у Диккенса не было этого интуитивного знания. Ему слишком импонировало его собственное «я». Ему казалось, что он знает, чего

хочет. Он был абсолютно уверен, что достигнет всего, чего бы ни захотел, в любой сфере жизни. Кроме этой. Отсюда — горькое разочарование его последних лет. (Напрашивается сравнение с Достоевским *, который в чем-то похож на Диккенса, но который вопреки всему проявил гораздо больше мудрой терпимости, что и помогло ему чувствовать себя все более счастливым в возрасте, когда Диккенс становился все более неприкаянным и несчастным.) Отсутствие интуиции и способности судить беспристрастно — причина величайшего недостатка романов Диккенса. Во всем собрании его сочинений вряд ли можно сыскать хоть один пример тех истинных отношений между мужчиной и женщиной, где каждый играет важную роль. При таких отношениях радость общения, любовь или желание обладать не обязательны, но главное в том, что он и она — люди из плоти и крови: примером могут служить отношения Грушеньки и Мити, Наташи и Пьера, Цезаря Бирото и Констанции, Балтазара Клаэса и Жозефины.

Продолжать совместную жизнь с женой — после двадцати с лишним лет брака — стало для Диккенса невозможно. Он был не из тех, кто выносит невыносимое. Так или иначе, но разрыв был неминуем. Они расстались, причем расставание было исполнено какой-то странной жестокости. Диккенс полюбил восемнадцатилетнюю девушку. Ее звали Эллен Тернан, она выросла в семье актеров, где все женщины были интеллигентны и одарены, даже и не являясь актрисами. Его любовь была самозабвенна и, насколько можно судить, чиста — еще одна попытка догнать Дух Юности (именно так он называл ее в письмах к недоверчивым друзьям). Он подарил ей браслет, украшенный драгоценными камнями, но по ошибке ювелира счет получила жена.

Кейт горевала, возмущалась, утопала в слезах. Конечно, она и раньше знала, что их отношения переживают кризис. Ее родные, к которым Диккенс был всегда очень щедр и которые по этой причине его не любили, тоже узнали обо всем и решили, что именно она должна настаивать на разъезде. По их мнению, он был в ответе за все ее несчастья. Он не только не любил ее, он дурно с ней обращался. Она должна немедленно его покинуть, а он обязан обеспечить ее.

Диккенс впал в ярость. Не из-за предполагаемого разъезда, но

* Имеется в виду брак с молодой А. Сниткиной.

потому, что его оскорбляли, на него клеветали. Он не склонен был выслушивать упреки в несправедливости, а когда слышал их, то встречал их во всеоружии совершенно непроницаемого высококонравного негодования. Тогда Хогарты пустили слух, что Элли Тернан — его любовница. Негодование Диккенса превратилось

«Лондон — да что Лондон, вся Англия полна нищими, несчастными и преступившими закон. Писатели не позаботились описать все это. Общество отвернулось от мрачной жизни этого огромного города. Несчастные обречены проклинать холодную благотворительность себялюбивого общества. В Лондоне страдавших душ больше, чем где бы то ни было». Диккенс



почти в безумие. Он атаковал их со всей мощью своей неукротимой воли. Он не даст жене ни гроша, тем более — ее родным, если они не откажутся от клеветы, причем засвидетельствуют свой отказ документально, на бумаге, чтобы его можно было опубликовать и чтобы в документе содержалось заявление жены, безоговорочно отрицающей справедливость подобного обвинения. Несколько недель велись переговоры, и, как всегда, в единоборстве характеров победил Диккенс. Хогарты и Кейт подтвердили, что Элли чиста и ее отношения с Диккенсом невинны. Они, конечно, и минуты в это не верили, но тогда дело обстояло именно так.

Диккенс и дальше действовал словно в помешательстве. Он настаивал на опубликовании в прессе заявлений, в которых утверждалось, что разрыв с женой был необходим, но добровольен. Казалось, ему совершенно изменил здравый смысл. Он был полон

решимости убедить своих возлюбленных читателей, что он всегда был безупречен и таковым остался. Ему подали дурной совет, и, хотя он обычно не слушал ничьих советов, на этот раз своему обыкновению изменил. Издатель «Таймс» считал, что публичные объяснения послужат преградой для сплетен. Он ошибся. Слухи множились.

Диккенс нашел отдушину — единственную, которую всегда находил, — в лихорадочной деятельности. Больше театральных постановок! Больше публичных чтений! Эти последние должны были показать, как к нему относится публика. Неужели теперь она от него отвернется? Он вышел на сцену в Сент-Мартинс-Холле, владея собой в совершенстве. Ведь при всем при том он великолепно умел управлять публикой. Аудитория встретила его с неизменным восторгом и любовью, пожалуй даже большими, чем обычно. И так было по всей стране. Подобно некоторым актерам, он взывал к эмоциональной поддержке со стороны публики, словно та была женщиной, у которой он мог ее черпать, будь он другим человеком, более счастливым в любви. Однако на любовь читателей он мог положиться всегда.

Насколько можно догадываться (сведения отрывочны, но их немало), от Эллен Тернан он большой поддержки не получал. Он питал к ней восторженную любовь, любовь молодого человека, который пытался вернуть радостное возбуждение, испытанное в двадцать лет с Марией Биднелл. Он опьянел от восторга, но теперь он был опытнее. Ему не потребовалось много времени, чтобы понять: Эллен не похожа на обожаемых им инфантильных «милочек», которых так много в его прежних романах. Пришло время, и она стала его любовницей — очевидно, не выдержав натиска его неукротимой воли (и, возможно, не устояв перед соблазном некоторых мирских благ). Однако человек, который больше, чем Диккенс, понимал женщин, его друг Уилки Коллинз, который иногда увлекал его в увеселительные поездки в Париж, не приносившие менее легкомысленному Диккенсу никакого удовольствия, возможно, говорил ему, возможно, просто намекал, что женщина, уступившая натиску, не слишком склонна любить победителя. Повидимому, она относилась к нему с холодностью. Во всяком случае, хотя подобное предположение ничем не может быть подтверждено, Эллен не испытывала к нему физического влечения.

Он устраивал ее на разных тайных квартирах в пригородах Лондона, и эти странные, таинственные отношения продолжались

лет десять — до самой его смерти. Таким образом, его мечта об идиллической любви обернулась безотрадной реальностью, как и все предыдущие надежды, и он должен был понять, что надеяться больше не на что. Сама Эллен, в зрелом возрасте, с неприятным чувством вспоминала о времени, прожитом с Диккенсом.

Бесспорно, однако, что она оставила след в его творчестве. Еще до того, как он страстно ее полюбил, Диккенс, несомненно, стал более интересоваться психологией характера, но именно Эллен способствовала углублению его психологизма, во всяком случае, этот процесс совершался не без ее влияния...

В «Крошке Доррит» мы встречаем другое, столь же замечательное свидетельство нового, а может быть, до тех пор не проявлявшегося интереса Диккенса к психологии. В романе есть почти не имеющая отношения к сюжету глава «История одного самоистязания», вставленная в книгу словно для того, чтобы доказать — хотя это не нуждалось в доказательствах, — какой он великолепный мастер, которому подвластно почти все. Эта глава кажется списанной у Достоевского, но будь это даже так, мы рассматривали бы ее как великий образец, прекрасный образец сверхъестественной пронизательности, позаимствованной у русского писателя. В действительности же Достоевский тогда отбывал срок поселения в Сибири, его главные романы были впереди, и вряд ли Диккенс хоть когда-нибудь слышал его имя. Наоборот, произведения самого Диккенса оказали активное воздействие и на Достоевского, и на Толстого. Обратного влияния не существовало.

«Крошка Доррит» создавалась до того, как в жизнь Диккенса вошла Эллен Тернан. С ее приходом его внимание к психологии персонажа (не психологии настроения, а поведения, цели, смысла жизни) особенно усилилось. Есть основания предполагать, что и сама она была незаурядна, во всяком случае, ею нельзя было помыкать. Впервые в личной жизни он должен был признать, что существует женщина, с которой нельзя обращаться, как с куклой, и которая не желает жить в кукольном доме. Кстати, эти выражения, «кукла» и «кукольный дом», принадлежат Диккенсу, но, очевидно, потому, что у него так много крылатых, постоянно цитируемых фраз, они прошли незамеченными и вспомнились только много лет спустя после его смерти*.

* Аллюзия на драму Г. Ибсена «Кукольный дом».

Видимо, Эллен не относилась к числу особенно приятных молодых женщин. Эстелла из «Больших надежд» и Белла Уилфер, героиня «Нашего общего друга», очень не похожи на прежние женские образы Диккенса, созданные до знакомства с Эллен. Эстелла и Белла — существа из плоти и крови, в них нет ничего инфантильного, ничего игрушечного. Характеры у них не ангельские. Им присуще дразнящее обаяние. Белла способна на проблески доброты, но обе они неподатливы, черствы, холодны. Они жестоки к любящим их мужчинам. К тому же Белла, характер которой изображен автором более реалистически, еще и неприятно расчётлива.

В финале, правда, каждая переживает трансформацию к лучшему, повинувшись извечному диккенсовскому канону. С художественной стороны «Большие надежды» более совершенный роман, это наиболее удачное произведение с точки зрения авторского самовыражения. Самоанализ Пипа — глубочайший пример интроспекции в творчестве Диккенса. Анализ этот беспощаден и для Диккенса времен «Дэвида Копперфилда» просто недоступен. Остается впечатление (редкое для романов Диккенса, несмотря на множество их других достоинств), что жизнь такова, как изображается в романе, и иной быть не может.

Есть еще одно обстоятельство, может быть незначительное, но достойное упоминания. Еще во времена Диккенса стало в обычае утверждать, что он умеет изображать только людей низкого происхождения, джентльмены же ему не удаются. Это не так. Образ Герберта Покета из «Больших надежд» — пример прочувствованного и убедительного исследования ненавязчивого, скромного благородства, анализ, который мог сделать честь любому викторианскому роману.

Общение Эстеллы с Пипом пронизано стужей, ощущение такое, словно веет из холодильника. И все-таки хотя Эстелла производит пугающее впечатление, это реалистический образ, и любовь Пипа к ней вполне достоверна: ему, страдающему от мучительной любви, кажется, что именно ее надо жалеть и защищать, ведь она — пожизненная пленница своего холодного «я». Однако в финале, показав Эстеллу сломленной жестоким обращением мужа — заслуженное возмездие за бездушие, — Диккенс изменил первоначальному замыслу. Ранее было задумано, что она и Пип в их последнюю встречу смиренно признают каждый свое моральное

поражение и расстанутся навеки. Измененный финал общеизвестен, он был предложен Булвер-Литтоном: Эстелла и Пип встречаются, чтобы уже никогда не разлучаться, впереди у них брак, полный любви и кротости.

...Некоторым из близких казалось, что он намеренно себя убивает. Здоровье его было скверно, и это еще слабо сказано. У него постоянно болела левая нога, он сильно хромал и при ходьбе опирался на палку. У него часто распухла левая кисть, и он нередко носил руку на перевязи. Был еще один характерный симптом. Однажды он сказал другу, весьма удивленный этим обстоятельством, что не может прочесть левую сторону магазинной вывески. Сто лет спустя врачи категорически бы запретили ему всякий род деятельности, связанный с большой нагрузкой. Но необходимо помнить, что в случае с Диккенсом даже самый точный диагноз и самое мрачное предупреждение скорее всего были бы безрезультатны.

Он пытался уверять других, а может быть и самого себя, что эти маленькие неудобства не представляют ничего серьезного. Что касается ноги, то всему виной даже не подагра, просто он ее отморозил, странные же неполадки со зрением — побочное действие лекарства, принимаемого от другой болезни. Таким образом, ничто не могло заставить его отменить вторую поездку в Америку в 1867—1868 годах или сократить число публичных чтений весной по возвращении в Англию. Он даже расширил программу чтений, включив сцену убийства Нэнси Биллом Сайксом. Когда он читал, кое-кто из публики падал в обморок, а его левая кисть заметно чернела. Как и во всех трудных жизненных ситуациях, он полагался на свою героическую волю: она столько раз помогала ему побеждать, поможет и теперь.

Однако втайне он, вероятно, сознавал, что даже его несгибаемой воли недостаточно. Временами, со свойственным ему холодным мужеством, он понимал, что смерть близка. Он начал новый роман — «Тайна Эдвина Друда», и, может быть, сознание, что его власть над словом и образом так же велика, как и прежде, поддерживало его иллюзии в отношении здоровья. Тем не менее он распорядился на случай, если умрет раньше, чем закончит последний выпуск романа.

Он захотел также внести изменения в распределение завещаемых сумм. Хотя со времен Вальтера Скотта никто из профессиональных писателей не жил богаче, чем Диккенс — по образу жизни он

превзошел даже самых состоятельных торговцев и промышленников, — хотя он был щедр к друзьям, обеспечил семью, поддерживал родственников, его состояние по викторианским меркам было значительно. По сравнению с его 93 тысячами фунтов Джордж Элиот оставила среднее — между 30 и 40 тысячами, причем она владела имуществом совместно с Льюисом, что мешает назвать точную цифру, а состояние Троллопа не превысило 30 тысяч.

Однако в случае с Диккенсом цифры несколько обманчивы. Почти половина денег была заработана им во время второй поездки в Америку и последних английских чтений, которые, очевидно, приблизили его смерть, но были чрезвычайно выгодны в финансовом отношении. Это приносило ему большое удовлетворение. Разумеется, можно с видом знатока рассуждать о его желании умереть, но справедливости ради надо помнить, что Диккенс всегда любил деньги.

Когда ему снова намекнули, что, может быть, жить осталось недолго, он переписал завещание, оформив его как окончательное. В нем содержалось холодное упоминание о жене: он не простил ее, как в свое время не простил мать, определившую его на фабрику ваксы. В завещании также содержался пункт относительно Эллен Тернан, и это распоряжение никто не в состоянии понять. Диккенс оставлял ей тысячу фунтов. Он не мог не знать, что подобное распоряжение вновь подаст повод к разговорам об их отношениях. При жизни он верил или делал вид, что верит, будто никто ни о чем не догадывается — включая ее собственную сестру Фрэнсис Элинор, вышедшую замуж за старшего брата Троллопа. Конечно, эти двое все знали, как и многие другие. Теперь он давал полную возможность судачить об этом. И все-таки почему он завещал такую странную, непонятную сумму: слишком большую, чтобы считать ее безделицей, и совсем недостаточную, чтобы обеспечить Эллен? Может быть, он обеспечил ее заранее? Однако тому нет никаких свидетельств, на этот счет ничего не известно.

В последний раз он читал отрывки из своих произведений зимой 1870 года. Выступление состоялось в Сент-Джеймс-Холле. Он понял, что больше не должен появляться перед публикой. На чтении присутствовал его врач, а старший сын сидел у края стола, чтобы не дать отцу упасть, если он потеряет сознание. После каждого прочитанного эпизода врач измерял ему пульс. К концу выступления Диккенс уже не мог внятно произносить столь знакомые имена.

«Пиквик» звучал как «Пикник» или «Пеквикс». Однако ничто не могло заставить его отменить чтение. И так продолжалось до самого последнего эпизода. Когда он закончил, прочел последний отрывок (сцену суда в «Пиквике»), он услышал аплодисменты в последний раз. Возбуждение, взаимная симпатия, безумство читателей — все уходило в прошлое. Он заплакал. Диккенс обратился к публике со словами любви и признательности, кончив так: «От этих сверкающих огней я ныне удаляюсь навечно и говорю „прощай“ с сердцем, преисполненным благодарности, уважения и любви». Сильно хромя, он ушел со сцены. Буря аплодисментов заставила его вернуться. Он снова заплакал. Снова приветствовал присутствующих и снова ушел. На этот раз навсегда.

Дух его был еще силен. Его не заботило то обстоятельство, что симптомы болезни стали угрожающи, что он, по-видимому, обречен. Левая нога болела постоянно, он по-прежнему не мог читать левую сторону вывесок, но убеждал всех, кроме, возможно, самого себя, что эти явления ничего серьезного не означают и что в общем его здоровье великолепно. Как и прежде, он работал над «Эдвином Друдом» во всеоружии мастерства и самодисциплины.

В апреле и мае он участвовал в общественной жизни Лондона, которую никогда не любил, но она сделалась для него привычной. Он завтракал с премьер-министром и обедал со знаменитостями. Он даже руководил постановкой пьесы на любительской сцене и сам хотел играть в ней, но мешала сильная хромота. Эта постановка знаменовала конец его лондонской деятельности. 3 июня 1870 года он вернулся в Гэдсхилл. По утрам, повинувшись раз навсегда заведенному порядку, он работал над романом. После обеда неуклонно выходил на обычную прогулку, хотя сильно хромал. Он беседовал со своим верным другом, свояченицей Джорджиной, которая после его разрыва с женой стала хозяйкой в доме. Он беседовал с дочерью Кэти, которая держала сторону матери и с которой его отношения были сложны, потому что она знала его лучше, чем остальные дети.

8 июня вопреки обыкновению он писал «Друда» весь день напролет. Последний из эпизодов так и дышит ощущением благоденствия, хотя для нас он звучит как прощальное слово, обращенное к Рочестерскому кафедральному собору, каким Диккенс знал и любил его с детства. За обедом с лицом, искаженным болью, он сказал Джорджине, что очень нездоров. Речь его стала невнятна.

Джорджина помогла ему опуститься на пол. У него произошло сильное кровоизлияние в мозг. Больше он не приходил в сознание. Он умер вечером следующего дня.

Из книги «Реалисты». 1978 г.

ДЖОН УЭЙН «Крошка Доррит»

Порочная семья, все члены которой состоят под надзором,— так, пожалуй, вернее всего можно охарактеризовать Англию одной фразой.

Джордж Оруэлл

Задача этого очерка заключается в том, чтобы доказать, что «Крошка Доррит», являясь, по общему признанию, одним из величайших романов XIX века, занимает к тому же совершенно особое место в творчестве Диккенса. Это его самый нединамичный роман; «сюжет» в нем играет еще меньшую роль, чем это обычно бывает в диккенсовских произведениях; развитие идет скорее путем рассеянного излучения, нежели путем линейной прогрессии. Всякий, кто внимательно его прочел, может заметить, что он построен на двух метафорах; метафоры эти — тюрьма и семья.

Хотя сюжет романа скучен и неправдоподобен до такой степени, какая едва ли встречается даже у самого Диккенса, верно также и то, что этому факту можно просто не придавать никакого значения, не пытаясь как-либо его оправдать. Ибо «Крошка Доррит» в сущности роман бессюжетный. При всей внешней стремительности действия там нет и видимости настоящего движения. Это запутанный лабиринт, выстроенный таким образом, чтобы читатель, какой бы дорогой он ни шел, непременно вернулся к той точке, где перед ним возникает та или другая из главных метафор. Причем совершенно неважно, в каком месте мы входим в этот лабиринт. Разумеется, нелепо было бы думать, что Диккенс мог настолько пренебречь литературной условностью, чтобы совсем отказаться от сюжета;

такая мысль вряд ли приходила ему в голову. Но он был поглощен изобретением лабиринта, и именно в этом, а не в сюжете с его надуманными перипетиями и даже не в отдельных ярких эпизодах заключается сила, которая так живо запечатлевает эту книгу в памяти каждого читателя.

«Крошка Доррит» — самый трагический роман Диккенса. В нем и общество, и человеческие отношения даны в трагическом освещении; и задуман он так, чтобы как можно убедительнее показать, что то и другое сложнейшим образом взаимосвязано. Я думаю, что решимость, с которой Диккенс объединяет эти две темы, — это не просто стремление к художественной целостности (хотя и это было бы достаточным основанием); она проистекает из его убеждения, что, когда общество становится деспотическим, человеческие отношения внутри этого общества извращаются. В этом романе нет традиционной «счастливой концовки», хотя все проблемы разрешаются настолько успешно, насколько это возможно при сложившихся обстоятельствах — то есть автор, как обычно, связывает узамы брака своих главных героев. Главные герои — это девушка, всецело посвятившая себя облегчению страданий слабого, эгоистичного отца и доведенная этим до такого душевного истощения, что она не в состоянии даже помыслить о возможности каких-либо иных реальных отношений кроме тех, которые связывают ее с отцом; и мужчина, чьи чувства всегда грубо подавлялись властной матерью, вследствие чего он долгие годы мирился с мыслью, что нормальная семейная жизнь — не его удел. Проводив их к алтарю и не забыв присовокупить, что в будущем им предстоит выступить в роли приемных родителей («вместе с собственными детьми растить и воспитывать заброшенных детей Фанни»), Диккенс настолько близко подходит к благополучной развязке, насколько ему позволяет всепроникающая правдивость истории.

Кленнэмы будут жить вместе; они будут с нежностью и благодарностью относиться друг к другу; но более лучезарный финал противоречил бы основной мысли книги, заключающейся в том, что Англия XIX века — это место, где счастье невозможно. Это тюрьма, где все заключенные — члены одной семьи. Или иначе, это семья, которая устраивает свою жизнь по образцу тюрьмы.

Прежде чем продолжить разговор, давайте познакомимся

вкратце с сюжетом, как он изложен в *vade mecum* * читателя романов — «Оксфордском справочнике по английской литературе»:

«Уильям Доррит так долго пробыл в долговой тюрьме Маршалси, что стал зваться „Отцом Маршалси“. Он имел несчастье скрепить своей подписью невыполненный контракт с Министерством Волокиты (сатирическое наименование бюрократических учреждений того времени с невежественными, косными служащими, выведенными в образе Полипов). Его судьбу скрашивает преданность Эми, его младшей дочери, Крошки Доррит, родившейся в Маршалси, чей маленький рост с лихвой восполняется величием ее сердца. У Эми есть заносчивая сестра, Фанни, театральная танцовщица, и повеса-брат, Тип. К старику Дорриту и Эми с участием относится Артур Кленнэм, герой средних лет, к которому Крошка Доррит питает глубокое чувство, поначалу безответное. Неожиданное открытие, что Уильям Доррит — наследник крупного состояния, делает семью богатой. Все они, кроме Крошки Доррит, становятся высокомерными и спесивыми. Кленнэм же, наоборот, в результате неудачной денежной операции сам попадает в долговую тюрьму, и Крошка Доррит находит его в Маршалси, больного и отчаявшегося, и заботливо выхаживает и утешает его. В это время он уже узнает цену ее любви, но ее состояние не позволяет ему просить ее руки. Потеря этого состояния делает их союз возможным, когда Кленнэм выходит на свободу.

В эту основную тему вплетается нить причудливой тайны. Кленнэм давно подозревает, что его мать, суровая набожная парализованная старуха, живущая в мрачном доме с бывшим слугой, а ныне компаньоном, Флинтвинчем, причинила какое-то зло Крошке Доррит. При помощи отъявленного злодея Риго-Бландуа это открывается, и становится ясно, что миссис Кленнэм не мать Артура и что ее религиозные принципы не помешали ей утаить приписку к завещанию, которая была сделана в пользу семьи Дорритов».

Доблестно распутав этот узел, автор аннотации считает своим долгом коснуться и того богатого материала, который при изложении сюжета остался неохваченным:

* Путеводители (*лат.*).

«В романе есть множество мелких персонажей, среди которых наиболее примечательны образы почтенного Панкса, сборщика квартирной платы для мошенника Кэсби; болтливой дочери Кэсби Флоры, юношеской любви Артура Кленнэма; ее эксцентричной родственницы „тетушки мистера Ф.“; Мердла, дутого финансиста, и миссис Мердл, которая „кичится своей принадлежностью к обществу“; Эффери, жены негодяя Флинтвинча; „Юного Джона“ Чивери, сына тюремного сторожа Маршалси; и семей Миглзов и Гоуэнов. Сцены Маршалси более жизненны, чем все остальные, так как отец Диккенса был заключен в этой тюрьме».

Бесспорно, сюжеты Диккенса — всегда самая слабая сторона его романов, настолько слабая, что у исследователя обычно возникает искушение о них умалчивать и начинать прямо с тематического анализа. Создается впечатление, что в «Крошке Доррит» Диккенс почти все время сам идет навстречу подобному желанию, настолько «тема» высвечена, а «сюжет» затенен. И все же, взяв на себя труд придумать сюжет, который развивался бы строго параллельно теме, Диккенс порой не может удержаться, чтобы лишний раз не указать читателям на то, что в нем нет ни одного случайного звена. Когда Кленнэм, навещавший Уильяма Доррита, не вышел вовремя из Маршалси и вынужден был провести ночь в ее стенах, Диккенс откровеннейшим образом объясняет, зачем ему понадобился этот эпизод:

«Неожиданная мысль вдруг прорезала мозг Артура. Это многолетнее заточение в тюремных стенах — многолетнее затворничество его матери в собственной комнате — может ли быть, что она видит тут возможность сбалансировать некий жизненный счет? "Признаю, что была соучастницей зла, причиненного этому человеку. Но ведь я искупила вину не меньшими страданиями. Он исчез в своей тюрьме; я в своей. Мы квиты"» (кн. I, гл. 8).

На самом деле Диккенс так хорошо увязал две темы, что в подобной подстраховке не было нужды; то, что миссис Кленнэм принимала *личное* участие в разорении Уильяма Доррита и тем самым приговорила и его и себя к пожизненному заключению, едва ли имеет значение в свете воплощенной в книге идеи, что все мы связаны друг с другом. Пока Англия остается «порочной семьей, все

члены которой состоят под надзором», все там неизбежно будет идти кувырком и в общественной, и в личной жизни.

Не столь важно, с чего мы начнем. Крошка Доррит — дитя отца, чей рассудок не устоял против растлевающего действия тюрьмы, но она настолько же сблизилась с ним, насколько ее брат и сестра, пойдя по дурной дорожке, отдалились от него. Почти вся ее жизнь прошла среди бедных; и в Подворье Кровоточащего Сердца ее окружают все те же извращенные семейные отношения. Одна из ее главных подопечных, слабоумная девушка Мэгги, называет ее не иначе как «маменька». Старый Кэсби, домовладелец-кровосос, препоручив выколачивание денег Панксу, ухитряется разыгрывать из себя отца родного для своих жильцов, и они зовут его «Патриархом». Единственное гармоничное семейство в книге, Плорниши, лишилось своего истинного патриарха, потому что нужда загнала его в работный дом; все, что они в состоянии сделать — это всячески ему угождать в редкие его отлучки домой. А в это время на более высокой ступени социальной лестницы мистер и миссис Миглз совместными усилиями разрушают всякую надежду на счастье собственной дочери, заласкивая ее и ограждая от жизни до такой степени, что, став взрослой, она по крайней неискушенности выходит замуж за пустого человека, который сделает ее несчастной. Сам этот человек, Генри Гоуэн, изображен очень убедительно как продукт иного рода патологии семейных отношений. Из его истории явствует, что он едва ли мог стать лучше, чем он есть:

«Из дальнейших расспросов выяснилось, что семейство Гоуэн представляет собой отдаленную ветвь рода Полипов и что родитель мистера Генри Гоуэна некогда состоял при одном из наших посольств за границей, а впоследствии был возвращен за ненадобностью на родину и пристроен где-то в качестве инспектора чего-то, на каком-то посту и умер, зажав в руке только что полученное жалованье, право на которое он доблестно отстаивал до последнего вздоха. За столь выдающиеся государственные заслуги вдове его по представлению очередного властвующего Полипа определена была пенсия в размере двухсот или трехсот фунтов в год; а преемник этого Полипа присоединил к пенсии тихую и уютную квартирку в Хэмптонкортском дворце, где старушка и доживала свой век сообщая с другими старушками обоего пола, сетуя на дурные времена и порчу нравов. Сына ее, мистера Генри Гоуэна, не имевшего иного



подспорья в жизни, кроме весьма скромных средств, доставшихся ему по наследству от папаши-инспектора, оказалось нелегко пристроить к месту — тем более что свободных государственных синекур становилось все меньше, а ни к каким мастерствам молодой человек не проявлял склонности, кроме того, что был великим

Монкс и Фейджин смотрят на заснувшего Оливера Твиста. Иллюстрация Дж. Крукшенка

мастером мотать деньги. В конце концов он объявил о своем намерении стать художником, отчасти потому, что издавна баловался живописью, отчасти же, чтобы насолить главным Полипам, не позаботившимся о его судьбе. Дальше события разворачивались следующим образом: сперва был нанесен жестокий удар щепетильности некоторых дам из высшего круга, затем рисунки мистера Гоуэна стали ходить по рукам в великосветских гостиных, вызывая восторженные восклицания: „Настоящий Клод! Настоящий Кейп! Настоящий шедевр!” Наконец лорд Децимус купил одну из его картин и во время званого обеда, на который приглашен был весь Совет с Президентом во главе, изрек с высоты своего величия: „А знаете, мне и в самом деле кажется, что это очень хорошо написано”. Короче говоря, видные особы не щадили усилий, чтобы ввести молодого художника в моду. Однако из этого так ничего и не вышло. Помешали предрассудки, господствовавшие в публике. Люди с непонятным упорством отказывались восхищаться приобретением лорда Децимуса, с непонятным упорством считали, что на любом поприще (кроме того, на котором они сами подвизались) успех может быть достигнут лишь неустанным трудом, неуклонным рвением и непоколебимой преданностью делу. И теперь мистер Гоуэн, подобно тому ветхому ящику, который называют гробом Магомета (хоть в нем никогда не было ни останков пророка, ни чьих-либо еще), оказался подвешенным в пространстве между двумя сферами, со злобой и завистью взирая и на землю, от которой он оторвался, и на небо, которого так и не достиг» (кн. I, гл. 17).

Мистер Миглз, человек добрый и обычно проницательный, не в состоянии верно оценить Гоуэна, потому что у него есть «одна маленькая слабость, весьма распространенная среди рода человеческого, и даже тесное соприкосновение с Министерством Волокиты не

могло надолго исцелить его от этой слабости». Сия слабость, тщеславие, играет в романе одну из главных организующих ролей, и в этом качестве она более важна, чем все хитроумные сюжетные связки. В ней кроется причина не только того, почему Титам Полипам позволено плести их псевдоотеческую паутину; в ней же причина того, почему жизнь Дорритов не стала менее зависимой после того, как они получили деньги и покинули Маршалси; на ней же держится в романе Бландуа, который, пытаясь втереться в доверие к людям, постоянно напоминает, что он джентльмен.

Бэби Миглз, чья воля изнежена и чьей естественной женской прозорливости не дано было развиваться, принесена проливающимися потоки слез родителями на алтарь тщеславия, которое здесь предстает в виде аномальной формы родительской любви; таким образом она, как и Крошка Доррит,— жертва двойного *malaise* * — и в устоях семьи, и в обществе в целом. И как эта аномалия обрекла ее на брак без любви, так ее компаньонку Тэттикорэм ненормальные общественные отношения и ее собственный неуравновешенный характер побудили вообще выйти за рамки естественных чувств. На тот случай, если бы читатель, даже в 1860-е годы, не уловил того, что мисс Уэйд втянула Тэттикорэм в извращенную половую связь, Диккенс заставляет мистера Миглза встретиться с ней и недвусмысленно обвинить ее в этом: «Я и сейчас не знаю, кто вы такая, но злобную душу свою вы не скрыли, не могли скрыть. И если вы одна из тех несчастных, которые бог весть почему испытывают противоестественную радость, делая столь же несчастными и своих сестер (слыхал я о таких за свою долгую жизнь), я должен сказать ей: „Берегись этой женщины!“, а вам я скажу: „Берегитесь самой себя”» (кн. I, гл. 27).

Женитьба Бэби Миглз и Гоуэна вводит нас в мир Полипов, но к непосредственному соприкосновению высшего, великосветского мира с миром Дорритов приводит, конечно, страсть Эдмунда Спарклера к Фанни Доррит. Принято считать, что Диккенсу не удаются персонажи из высшего света, но трудно себе представить, как можно было бы усовершенствовать замечательную сцену (кн. I, гл. 20), где миссис Мердл, искусно лавируя, ведет словесный поединок с Фанни, которая унижает ее, заставляя в присутствии Крошки Доррит рассказать, как она была вынуждена вмешаться

* Неблагополучия (*фр.*).

и спасти своего сына из щекотливого положения. Попугай, злобно ползающий по прутьям клетки, по существу является эмоциональным фокусом ситуации, так как это смесь «естественного», прерывающего разговор злобными выкриками, и экзотического. Это не просто декоративный элемент, каковыми обычно бывают сопутствующие детали у Диккенса, ибо тема разговора сводится именно к тому, что все они живут в обществе, которое стало настолько неестественным, что никто больше не может руководствоваться подлинными чувствами:

«— Моя сестра, сударыня,— сказала Фанни, у которой почтительность странным образом соединялась с развязностью,— просила меня откровенно, как водится между сестрами, рассказать ей, каким образом мне выпала честь познакомиться с вами. А поскольку мы уговорились, что я побываю у вас еще раз, я взяла на себя смелость привести ее с собой, полагая, что вы, может быть, расскажете ей сами. Я хочу, чтобы она знала все, и, пожалуй, лучше, если она узнает от вас.

— Но не находите ли вы, что вашей сестре в ее возрасте... — многозначительно заметила миссис Мердл.

— Она гораздо старше, чем кажется,— возразила Фанни.— Мы с ней почти одних лет.

— В Обществе,— отвечала миссис Мердл, снова оттопырив мизинец,— есть много такого, что трудно объяснить юным особам (строго говоря, и не только юным), и потому я очень рада это слышать. Ах, если бы Общество было не так прихотливо, если бы оно было не столь требовательно... Попка, молчи!

Попугай вдруг так отчаянно заорал, как будто именно он представлял собою Общество и настаивал на своем праве быть требовательным.

— Но,— продолжала миссис Мердл,— приходится принимать его таким, как оно есть. Мы знаем, сколько в нем фальши, условностей, предрассудков и всяческой скверны, но поскольку мы все же не дикари с тропических островов (о чем я лично очень сожалею: никаких забот и климат, говорят, прекрасный) — приходится считаться с его требованиями. Таков наш общий удел. Мистер Мердл — крупный коммерсант, у него обширнейшее поле деятельности, он очень богат и очень влиятелен, но даже и он... Попка, молчи!

Попугай снова заорал и тем столь выразительно dokonчил фразу, что избавил миссис Мердл от необходимости доканчивать ее» (кн. I, гл. 20).

Впервые мы увидели попугая, когда он «лазал по золоченой клетке, цепляясь за прутья клювом и растопыривая в воздухе чешуйчатые лапки, причем нередко оказывался в самых нелепых позах, подчас даже вниз головой». Миссис Мердл, войдя, устроилась «в гнездышке из алых с золотом подушек на оттоманке близ клетки попугая». Это знакомый диккенсовский прием: поместить ее в ту же область порочной, злой нереальности, в которой находится попугай; но здесь он использован гораздо более эффектно, нежели в ранних романах. Сцена имеет такую силу потому, что все метафоры указывают в одном направлении.

Итак, ненормальные семейные отношения и особенно отношения между родителями и детьми — это одна сторона медали. Другая, оборотная сторона — это тема тюремного заключения. Заговорив о миссис Мердл, мы можем использовать ее мужа, финансиста-филантропа, как мостик от одной темы к другой. Он, на самом высоком уровне, то же самое, что Кэсби на уровне Подворья Кровоточащего Сердца: мнимый патриарх, вся деятельность которого сводится к тому, чтобы вымогать у людей деньги. И в то же время он двойник Уильяма Доррита, так как он узник в собственном доме. Он везде ведет себя, как заключенный; мажордом — его тюремный надзиратель, и даже когда ему на минуту удается спрятаться от его презрительного взгляда, он все равно стоит, «сцепив руки под обшлагами сюртука и так крепко ухватившись одной за другую, как будто он сам себя арестовал и вел в тюрьму». Мажордом для мистера Мердла — то же самое, что попугай для его жены: сопутствующая деталь, которая и чужда реальности, и осязаемо реальна. Когда Мердл кончает жизнь самоубийством, мажордом не замедляет явиться, чтобы лишить это событие всякого человеческого значения:

«— Мистер Мердл скончался.

— Я желал бы с будущего месяца получить расчет,— сказал мажордом» (кн. II, гл. 25).

Если судить по количеству прямых ссылок на тему заключения, Диккенс ставил своей целью довести ее до сознания каждого

читателя. Невозможно не понять морали истории Большого Турне семьи Дорритов; освободившись из долговой тюрьмы, они отправляются в путешествие по Европе, которое имеет не больше отношения к свободе, чем «прогулка по тюремному двору», а обязанности тюремного надзирателя принимает на себя, за хорошее вознаграждение, миссис Дженерал * (ее военное звание символично). Невозможно, как я уже заметил, не уловить этого; но на тот случай, если кто-нибудь все же не обратит на это внимания, Диккенс все самое обстоятельнейшим образом разъясняет:

«Что же до самой Крошки Доррит, то пресловутое Общество, в гущу которого они жили, казалось ей очень похожим на тюрьму Маршалси, только рангом повыше. Многих, видимо, привело за границу почти то же, что других приводило в тюрьму: долги, праздность, любопытство, семейные дела или же полная непригодность к жизни у себя дома. Их доставляли в чужие города под конвоем курьеров и разных местных фактотумов, точно так же, как должников доставляли в тюрьму. Они бродили по церквям и картинным галереям с унылым видом арестантов, слоняющихся по тюремному двору. Они вечно уверяли, что пробудут всего два дня или всего неделю, сами не знали толком, чего им надо, редко делали то, что собирались делать, и редко шли туда, куда собирались идти; этим они тоже разительно напоминали обитателей Маршалси. Они дорого платили за скверное жилье и, якобы восхищаясь какой-нибудь местностью, бранили ее на все корки — совершенно в духе Маршалси. Уезжая, они вызывали зависть тех, кто оставался, но при этом оставшиеся делали вид, будто вовсе не хотят уезжать; опять-таки, точно как в Маршалси. Они изъяснялись при помощи набора фраз и выражений, обязательных для туристов, как тюремный жаргон для арестантов. Они точно так же не умели ничем заняться всерьез, точно так же портили и развращали друг друга; они были неряшливы в одежде, распушенны в привычках — совершенно как обитатели Маршалси» (кн. II, гл. 7).

Но, конечно, не только фешенебельные европейские курорты, но все места, упоминаемые в книге, являются тюрьмой или могут превратиться в тюрьму, так же как все связи, потенциально или

* General — генерал (англ.).

в действительности, являются родственными. Начальная сцена построена на пронзительно реальном физическом контрасте между палящей жарой Марсея и промозглой сыростью тюрьмы, где мы оказываемся в обществе Риго и Жан-Батиста. Первые слова, произносимые в книге Риго: «Черт возьми это проклятое солнце, хоть бы раз заглянуло сюда» — исполнены смысла, который по мере развития действия все более раскрывается. Одно из главных абстрактных понятий, находящих конкретное воплощение в метафоре тюремного заключения, — подавление; чувства загоняются под спуд и остаются гнить там, пока не разложится весь организм. И тюрьму тюрьмой делает в частности то, что туда никогда не заглядывает солнце. Весь роман продуман так, чтобы как можно нагляднее показать, что это означает. Не случайно, например, следующая сцена подхватывает этот исходный контраст между любым безжалостным солнцем и наполненной испарениями темницей: действие переносится в Лондон, но не в густой туман (что было бы *слишком* прямолинейно), а в дождливый осенний вечер. Лондонская сцена описывается так, чтобы ее сходство с тюрьмой сразу же бросалось в глаза:

«Все то, на чем изнуренный работой человек мог хоть сколько-нибудь отвести душу, было тщательно и надежно спрятано под замок. Ни картин, ни диких животных, ни редких цветов или растений, ни природных или искусственных чудес древнего мира — на все это просвещенный разум наложил табу, нерушимой твердости которого могли бы позавидовать безобразные божки диких племен в Британском музее... На целые мили к северу, к югу, к западу, к востоку тянулись дома, похожие на колодцы или шахты, дома, обитатели которых всегда задыхались от недостатка воздуха» (кн. I, гл. 3).

В общем, начальная сцена — это необходимое введение в роман как таковой, потому что она выявляет не только физический контраст между тюрьмой и внешним миром, но также и уродующие, создающие подобные тюрьмы социальные отношения, иллюстрацией которых является разница в пище, приносимой тюремщиком двум людям в одной камере. Дочь тюремщика с ее трогательной жалостью к «бедным птичкам» — это миниатюрный эскиз самой Крошки Доррит.

Как будто бы торопясь поглубже внедрить тюремную тему в сознание читателя, Диккенс, прежде чем перенестись из Марселя в Лондон, добавляет еще один ее вариант, показав группу путешественников, включающую Кленнэма, семью Миглзов и мисс Уэйд, оказавшихся в карантине и рвущихся продолжить свое путешествие. И более того, их характеры открываются в обсуждении именно этой темы:

«Замкнутая англичанка подхватила последнее замечание мистера Миглза.

— Так, по-вашему, для арестанта возможно забыть свою тюрьму?— спросила она веско и с расстановкой.

— Это лишь мое предположение, мисс Уэйд. Не могу утверждать, что мне во всех тонкостях знакомы чувства арестанта. Я, признаться, попал под арест впервые в жизни» (кн. I, гл. 2).

Проблема мисс Уэйд, конечно, состоит в том, что ее сексуальные эмоции гипертрофированы и извращены. Другими словами, она страдает от болезни, порожденной заключением на психологическом уровне. Это связывает ее с тем лейтмотивом, который находит наиболее прямое выражение в фигуре миссис Джeneral. Точно так же, как Диккенс на удивление откровенно говорит о лесбиянстве мисс Уэйд, он постоянно упирает на то, что миссис Джeneral — враг всех естественных, включая сексуальную, сторон жизни. Сама она «холодная, восковая, потухшая женщина — которая, впрочем, никогда не светила и не грела», и это то состояние, к которому она хочет привести своих воспитанниц:

«В разговоре с миссис Джeneral нужно было избегать всего, что могло ее шокировать. Несчастья, горести, преступления — все это были запретные темы. Страсть должна была замирать в присутствии миссис Джeneral, а кровь — превращаться в воду. А то, что за вычетом всего упомянутого еще оставалось в мире, миссис Джeneral почитала своей обязанностью покрывать густым слоем лака. Обмакнув самую маленькую кисточку в самую большую банку, она покрывала лаком поверхность каждого предмета, который предлагала вниманию своих воспитанниц. Чем больше трещин было на этом предмете, тем усерднее миссис Джeneral его лакировала» (кн. II, гл. 2).

Это недоверие к естественному, непосредственному свойственно всем несимпатичным персонажам романа. Мистер Тит Полип, например, «имел обыкновение застегиваться на все пуговицы и, следовательно, обладал весом. Люди, застегнутые на все пуговицы, всегда обладают весом. Люди, застегнутые на все пуговицы, всегда внушают доверие. То ли неиспользованная возможность расстегнуться гипнотизирует окружающих; то ли принято считать, что под застегнутыми пуговицами происходит сгущение и накопление мудрости,— а если их расстегнуть, мудрость улетучится — но факт, что наиболее видными фигурами в обществе являются те люди, которые неизменно застегнуты на все пуговицы. Мистер Тип Полип утратил бы половину своего авторитета, если бы его сюртук не был всегда наглухо застегнут до самого галстука» (кн. II, гл. 12).

И миссис Мердл постоянно подается как обладательница великолепного Бюста, единственное назначение которого, о чем нам также постоянно напоминают, — служить витриной для драгоценностей. Неподвижность миссис Кленнэм в действительности объясняется причинами, которые мы теперь назвали бы психофизическими; в конце книги Диккенс подчеркивает это, заставив ее встать с кресла-каталки и пройти по улицам: ею движет та же душевная сила, которая ее парализовала.

Как и следует ожидать, все симпатичные персонажи, напротив, непосредственны и естественны. Но Диккенс был слишком мрачно настроен, чтобы сделать это противопоставление четким и полноценным. За исключением Кленнэма и Крошки Доррит, которые счастливы лишь тем, что сумели сохранить живые души, все «положительные» персонажи решены в идиллическом ключе. Жан-Батист с его неизменной и непринужденной жизнерадостностью — это англо-саксонское представление о симпатичном итальянце — антиподе злобного, вооруженного ножом даго из приключенческих историй. Плорниши, как все рабочие персонажи у Диккенса, рассматриваются сверху, что в какой-то степени обедняет эти образы. Мэгги — полная идиотка, доведенная до такого состояния ранней жестокостью и нуждой; это по меньшей мере сводит на нет тот факт, что она почти единственный персонаж в книге, который не знает ни обиды, ни жалости к себе. Эффери Флинтвинч великолепно обрисована в первом разговоре с Кленнэмом как женщина, рассудок которой находится в таком смятенном состоянии, что она может

объясняться только с помощью движений. Ее движения — это не жесты, как у Жан-Батиста; каждое из них — часть ни на секунду не прекращающейся тяжелой работы, из которой состоит ее жизнь:

«— Эффери, когда я уезжал, вы, кажется, не были замужем.

Она отрицательно покачала головой и принялась надевать наволочку на подушку.

— Как же это вышло?

— Да все Иеремия, понятное дело,— сказала Эффери, зажав уголок наволочки в зубах.

— То есть, я понимаю — он сделал вам предложение; но как все-таки это произошло? Признаться, я никогда не представлял себе, что он вдруг женится или вы выйдете замуж, и уж меньше всего думал, что вы с ним можете пожениться.

— Я и сама не думала,— сказала миссис Флинтвинч, энергично запихивая подушку в наволочку.

— Ну вот, видите. Когда же вам это впервые пришло в голову?

— А мне это никогда и не приходило в голову,— сказала миссис Флинтвинч.

Кладя подушку на место, в изголовье постели, она увидела, что Артур смотрит на нее по-прежнему вопросительно, словно ждет дальнейших разъяснений, и, наградив подушку заключительным пинком, она спросила в свою очередь:

— Как же я могла помешать ему?» (кн. I, гл. 4).

Теперь, я полагаю, моя задача выполнена. В этом эссе я ставил перед собой цель — обосновать утверждение, что «Крошка Доррит» достаточно пропорционально и логично выстроена, чтобы компенсировать этим тот недостаток динамики, который обращает на себя внимание в ранних диккенсовских романах. Каждый сейчас понимает, что Диккенс был великим романистом и что его величие заключалось в неиссякаемости творческой фантазии, в богатстве красок и выразительности деталей, в безграничности человеческого сострадания. В то же время обычно признается, что его раннее творчество отмечено удивительно легковесным оптимизмом и склонностью возводить образные построения на неглубоком фундаменте. Иногда защитники Диккенса пытаются противостоять этим двум обвинениям, представляя его прежде всего и главным образом поэтом. Справедливо, что у Диккенса было больше поэтичности, чем

у большинства стихотворцев его времени; он создал свой собственный целостный образный мир трагической абсурдности, в котором неживое начинает действовать и поглощает живое; он все время показывает нам людей, напоминающих предметы мебели, и мебель, напоминающую людей, так что скоро мы ощущаем, что оказались в мире, который мисс Дороти Ван Гент (со множеством красочных примеров) называет «Диккенсовским миром» («Сивони ревью» LVIII, 3). Также верно, что Диккенс почувствовал скрытую поэзию большого города и воплотил ее в незабываемых картинах, прежде чем эта поэзия стала одной из излюбленных тем в западноевропейской литературе. Однако, если мы начнем сравнивать диккенсовские романы, мы, я думаю, придем к заключению, что лучшими могут быть признаны те, которые имеют не только эти поэтические достоинства, но вместе с тем и романические: для меня «Крошка Доррит» — самая интересная из его книг, потому что это и грандиозный, пророческий роман, рисующий панораму человеческого общества, которая включает почти все, что заслуживает внимания, и тщательно продуманная конструкция, его самая серьезная попытка решения специфических проблем длинного художественного повествования.

1965 г.

ОСКАР УАЙЛЬД

Новая книга о Диккенсе

Биография «Диккенс» м-ра Марзайэлса... написана умно и умело, отличается прекрасной композицией и дает живое и яркое представление о странной современной драме, какой была по существу драма жизни Диккенса. Начальные главы биографии написаны превосходно, они в полной мере доказывают, что уже не однажды рассказанная история детства знаменитого романиста может быть с успехом пересказана еще раз и при этом без малейшего ущерба для свойственного ей очарования. Что же касается зрелых лет его жизни, когда он находился на вершине своей славы, то и они описаны м-ром Марзайэлсом с большим пониманием предмета

и радушием. Автору книги, действительно, удалось вплотную приблизить нас к этому человеку и наглядно показать всю его неистощимую энергию, необычайную трудоспособность, жизнерадостность и его удивительный деспотический характер. Он великолепно описывает, как читал Диккенс свои произведения перед публикой,



Дотбойз-Холл. Иллюстрация Физа. «В своих книгах я стараюсь как можно лучше и правдивее описать то, чему сам был свидетелем. Моя жизнь, мои поиски заставили меня познакомиться с бесчисленными примерами необыкновенной гнусности и затаявшегося злодейства». Диккенс

а головокружительные перипетии его турне по Америке приобретают на страницах книги внушительность настоящего комического эпоса. Тем не менее, одна из сторон характера Диккенса осталась в биографии почти незатронутой, хотя именно она заслуживает самого пристального внимания. Вполне понятно, какое горькое чувство должен был переживать Диккенс по отношению к своему отцу и матери, но то, что он, испытывая такую горечь, мог в то же время так унижительно высмеивать родителей на потребу публике и, очевидно, наслаждаться при этом собственным юмором, всегда казалось нам самой странной загадкой его характера. Мы далеки от того, чтобы порицать за это писателя. Хорошие романисты встречаются куда реже, чем хорошие сыновья, и вряд ли бы мы легко согласились расстаться с Микобером и миссис Никльби. И тем не менее факт остается фактом: этот любящий и нежный отец,

великодушный и теплосердечный друг, автор книг, в которых царит настоящая вакханалия добродушия и веселости, именно он выставил своего отца и мать к позорному столбу на осмеяние простонародья — ни один из биографов Диккенса не вправе обходить этот факт, он требует своего объяснения, насколько оно возможно.

Оценивая Диккенса как писателя, м-р Марзайэлс вынужден откровенно признаться, что считает его в лучших произведениях «величайшим из живших на свете гениев сострадания», — иными словами, он совершает поступок, являющийся прекрасным примером того, что в беллетристике принято называть «благородным подвигом отчаяния». Конечно же, ни один из биографов Диккенса не может сказать сейчас о нем ничего другого. Общеизвестные книжные серии должны выражать общеизвестные взгляды и идеи, и дешевая критика вполне извинительна в дешевых книжках. Любой человек вправе разделять мнение Г. Х. Льюиса, выраженное в его весьма неудачной максиме, гласящей, что писатель, способный выдавить из нас слезу, непременно наделен великим даром сострадания; и это тем более верно, что нашим чувствам и в самом деле очень льстит, когда за ними оставляют право на высший и окончательный суд литературного произведения. На несколько более твердую почву мы вступаем, когда м-р Марзайэлс пишет об искусстве, с которым Диккенс изображает человеческую натуру: тут мы не можем не восхититься ловкостью, которую он проявляет, обходя бесчисленные неудачи своего героя. Мы же, со своей стороны, считаем, что во многих отношениях Диккенс схож с древними ваятелями, украсившими наши готические соборы: они наделяли формой самые фантастические свои выдумки и заполняли странный мир своих грез целыми сонмами гротескных чудовищ, мало замечая благородство, достоинство и красоту обычных мужчин и женщин. Тем самым они лишали свое искусство необходимого ему здравого смысла, и оно во многом осталось несовершенным. Но эти художники, по крайней мере, сознавали предел своих возможностей, чего никак не желал признать Диккенс для своих. Когда он берется за серьезную тему, то лишь нагоняет на нас скуку, а ставя своей задачей постижение истины, неизменно скатывается к банальности. Шекспир поместил Фердинанда и Миранду рядом с Калибаном, и Жизнь не отвергла всех троих, они в равной степени дети природы. Миранды Диккенса — это сплошь молодые леди из книжек моды, а его Фердинанды — статисты из погорелой труппы третьего разряд-

ных актеров. В искусстве Диккенса, и в самом деле, столь мало здравого смысла, что он не способен даже на сатиру, его подлинная стихия — это карикатура, и м-р Марзайэлс в известной степени следует за ним: он столь же мало понимает сильные и слабые стороны писательского таланта Диккенса, отсюда его жалобы на излишнюю заостренность иллюстраций Крукшенка и заявления, что этот художник не в состоянии правильно нарисовать ни настоящую леди, ни джентльмена. Последнее, однако, вряд ли может быть поставлено в вину иллюстратору Диккенса: подобные характеры не встречаются в его книгах, если не считать, конечно, образы лорда Фредерика Верисофта и сэра Мэлберри Хоука глубочайшими исследованиями великосветской жизни. С нашей точки зрения, самая большая несправедливость по отношению к Диккенсу совершена теми, кто пытался иллюстрировать его серьезно. В заключение м-р Марзайэлс выражает свою убежденность в том, что и столетие спустя Диккенса будут читать столь же усердно, как ныне читают Скотта; с завидной уверенностью в своей правоте он утверждает далее, что, пока Диккенса будут читать, «на нас, земных людей, будет снисходить гуманное и благотворное влияние». Тем самым он прибегает к весьма расхожему клише, применимому к жизни любого популярного писателя. Помня, что из всех ошибок пророчество достается нам по самой сходной цене, мы не возьмем на себя решение вопроса о бессмертии Диккенса. Если наши потомки не будут читать его, они лишат себя великого источника удовольствия, если же будут, то, надеемся, это никак не отразится на их стиле. Впрочем, опасность последнего невелика: ни одно новое поколение не перенимает жаргона предыдущего. Что же до «гуманного и благотворного влияния» этого писателя, то, право же, не стоит относиться к Диккенсу серьезнее, чем он того заслуживает.

Из сборника «Впечатления». 1981 г.

ВИРДЖИНИЯ ВУЛФ

«Дэвид Копперфилд»

Как зреют ягоды, наливаются соком яблоки, как одно время года сменяется другим, так появляются на свет все новые и новые издания Диккенса — дешевые, в красивых обложках, с хорошей печатью, они не привлекают к себе большего внимания, чем сливы и клубника в летнюю пору; разве что ненароком появление одного из этих шедевров в свеженькой зеленой обложке заставит ощутить странное, необоримое желание заново перечесть «Дэвида Копперфилда». Быть может, никто не помнит, когда он прочитал «Дэвида Копперфилда» в первый раз. Подобно «Робинзону», сказкам братьев Гримм и романам Скотта, «Пиквик» и «Дэвид Копперфилд» не просто книги, а истории, услышанные нами изустно в таком нежном возрасте, когда реальность и вымысел сливаются воедино; они связаны с воспоминаниями и мифами, а не с эстетическими переживаниями. Когда же мы извлечем их из этой туманной атмосферы, когда осознаем, что это книга, напечатанная, переплетенная, подчиненная определенным законам искусства, — каково тогда наше восприятие «Дэвида Копперфилда»? Когда Пеготти и Баркис, грачи и шкатулка для рукоделья с собором св. Павла на крышке, Треддлс, рисующий скелеты, ослы, забегающие на лужайку, мистер Дик со своим Мемориалом, Бетси Тротвуд и Джип, и Дора, и Агнес, и Урия Гип с матушкой, и семейство Микоберов — когда все они вновь возвратятся к жизни, сохранится ли их былое очарование или скажется, что за минувшие годы они поддались тому иссушающему ветру, который веет над книгами, пока мы спим, и — даже без повторного чтения — преображает их, меняя знакомые черты?

Молва гласит, что чувствительность Диккенса отвратительна, а стиль банален, что, читая его, надо позабыть об утонченности и возвышенных чувствах; но что — со всеми этими оговорками — в нем, конечно же, немало шекспировского; подобно Скотту, он прирожденный художник; подобно Бальзаку, непомерен в своей плодовитости; но — добавляет молва — хотя мы читаем Шекспира и Скотта, мы редко находим время для чтения Диккенса.

Последний упрек можно повернуть и так: в Диккенсе не хватает

своеобычности и избирательности, он писатель для всех, а не для кого-то в отдельности, это некий общественный институт, монумент, проезжая дорога, истоптанная миллионами ног. В значительной степени подобное мнение основано на том, что из великих писателей Диккенс менее всех обаятелен и менее всего присутствует как личность в собственных книгах. Никто никогда не любил Диккенса так, как любят Шекспира и Скотта. И от него самого, и от его книг впечатление одинаковое: он обладает абсолютно всеми добродетелями, которые принято считать мужскими достоинствами. Он самоуверен, самостоятелен, самонадеян, он энергичен сверх всякой меры. Его проповедь, когда он, отбросив сюжет, выступает перед нами, проста и навязывается почти насильственно: он учит незамысловатым, «рукотворным» достоинствам — пунктуальности, порядку, усердию, добросовестности. Одержимый самыми бурными страстями, пылающий негодованием, осаждаемый странными образами, снедаемый ночными кошмарами, он как писатель, казалось бы, более других свободен от особых чар, причуд и выходов гения. Он появляется перед читателем, как верно указал один из его биографов, «подобно преуспевающему морскому капитану» — негнибаемый, закаленный, уверенный в себе и преисполненный глубочайшего презрения к утонченности, изнеженности и ротозейству. Его симпатии строго очерчены. Грубо говоря, они не распространяются на тех, у кого доход превышает две тысячи годовых, кто окончил университет и может проследить свою родословную до третьего колена. Его способности изменяют ему, когда нужно изобразить сильные чувства: обольщение Эмили, например, или смерть Доры, — когда уже больше нельзя двигаться и придумывать, а нужно тихо стоять и вглядываться, и проникать в самую глубь вещей. Его способности изменяют ему самым нелепым образом и когда он изображает то, что мы называем поворотными, кульминационными моментами жизни — признание миссис Стронг, отчаяние миссис Стирфорт, страдания Хэма, — все это неописуемо неправдоподобно, настолько, что, если бы мы услышали что-то подобное от Диккенса в реальной жизни, мы либо покраснели бы до корней волос, либо выскочили из комнаты, чтобы скрыть приступ смеха. «...Скажите ему тогда, — говорит Эмили, — что, прислушиваясь к ветру, дующему по ночам, я чувствую, как этот ветер с гневом проносится мимо него и моего дяди и мчится ввысь, к богу, чтобы свидетельствовать против меня» [пер. А. В. Кривцовой и Е. Ланна].

Мисс Дартл неистовствует по поводу «падали», и «осквернения», и «ничтожных червей», и «жалких стекляшек», и «сломанных игрушек», грозит, что она «объявит всем на лестнице» историю Эмили. Эта неудача сродни другой — неумению думать глубже, описывать тоньше. Две ипостаси, необходимые для идеального романиста и



долженствующие соединяться в нем в полном согласии, обе — и философ, и поэт — подводят, когда Диккенс призывает их.

Но чем крупнее художник, тем обширнее бесхозные области, где талант изменяет ему; всё вокруг плодородных земель превращено в пустошь, где не растет ни травинки, либо в болото, где нога

Мистер Пайк и мистер Плак
(«Николас Никльби»). Иллюстрация Физа

глубоко увязает в грязи. И, однако, пока мы находимся под его обаянием, этот великий гений заставляет нас видеть мир таким, каким он пожелает. Мы перестраиваем свою психологическую географию, когда читаем Диккенса: забываем, что могли восторгаться одиночеством, с интересом наблюдать сложные душевные движения наших друзей, наслаждаться красотами природы. А помним мы только о страстности, взволнованности, юморе, о причудах человеческих характеров; о запахах, привкусе и копоти Лондона; о невероятных совпадениях, которые сталкивают страшно удаленные друг от друга жизни; помним сити и канцлерский суд; нос у одного человека и нижнюю губу у другого; какую-то сценку в подворотне или на проезжей дороге; а надо всем этим гигантскую фигуру, настолько переполненную и опьяненную жизнью, что она вроде бы и не существует сама по себе, а будто нуждается для собственного осуществления в целой толпе других, вызывая к жизни эти отъединенные части и тем самым достигая завершенности; так что, когда она движется,— это средоточье праздника, веселья и буффонады; в комнате давка, огни пылают, тут миссис Микобер и близнецы, и Треддлс, и Бетси Тротвуд — все наслаждаются полной свободой.

Эта способность не блекнет и не ветшает, способность не анализировать, не интерпретировать, но порождать — на вид без малейшего усилия и стремления выигрышно преподнести сюжет — характеры, которые проявляются не в подробностях, не в точных и мелких черточках, но живут полной жизнью в целом ворохе безумных и, однако, удивительно проникновенных наблюдений,— пузырь громоздится на пузыре, пока дыхание творца наполняет их. А плодовитость и отсутствие рефлексии приводят к одной удивительной вещи. Они и нас превращают в творцов, а не просто

в читателей или зрителей. Когда мы видим, как мистер Микобер выступает вперед и отваживается вновь и вновь на очередной умопомрачительный полет фантазии, мы заглядываем — незаметно от мистера Микобера — в самую глубь его души. Когда мистер Микобер выступает вперед, мы восклицаем вместе с Диккенсом: «Вот

Мистер Крамльс («Николас Никльби»). Иллюстрация Физа



это в духе мистера Микобера!» Так стоит ли огорчаться, что сцены, в которых эмоции и психология выступают на первый план, — неудачны? И тонкость, и сложность есть у Диккенса, нужно только знать, где их искать, нужно только не поддаваться изумлению — ведь у нас свои условности видения, — что мы находим их не там, где хотели бы. Отличительная черта Диккенса как создателя характеров заключается в том, что он создает их, куда ни бросит взгляд, у него удивительная способность визуального изображения. Его персонажи запоминаются нам навсегда, прежде чем они сказали хоть слово, — запоминаются теми черточками поведения, которые он подметил; кажется, что именно зрение приводит в движение творческую мысль Диккенса. Он увидел, как Урия Гип «дунул в ноздри пони и тут же зажал их рукой»; он увидел Дэвида Копперфилда, заглядывающего в зеркало, чтобы убедиться, насколько покраснели у него глаза от слез по умершей матери; он видел в ту же секунду все, что происходило в комнате, — странности и промахи, жесты и поступки,

шрамы и брови... Его глаза собирали такой богатый урожай, что он не знал, как с ним управиться; они прибавляли ему отчужденности и суровости, леденили его сентиментальность и делали ее скорее уступкой публике, вуалью, наброшенной на всепроницающий взгляд, без которой он пронизывал бы до костей. Имея такую силу в своем распоряжении, Диккенс заставлял блистать свои книги, не закручивая сюжет, не оттачивая остроумия, а просто подбрасывая в огонь еще охапку новых персонажей. Интерес к рассказу падает — что ж, он создает мисс Моучер, совершенно живую, с таким количеством точных деталей, как если бы ей предстояло играть видную роль в сюжете, — а на самом деле, как только скучная часть пути с ее помощью миновала, она исчезает, она более не нужна. Таким образом, диккенсовские романы склонны превращаться в скопища отдельных характеров, довольно слабо между собою связанных (часто совершенно условно), которые стремятся разлететься в стороны и рвут на части наше внимание, так что мы в отчаянии отбрасываем книгу. Но эта опасность преодолена в «Дэвиде Копперфилде». Там, хоть герои и теснятся, хоть жизнь и бьет ключом, какое-то общее чувство — юность, веселье, надежда — окутывает всю эту сумятицу, объединяет разрозненные части и наполняет этот самый совершенный из романов Диккенса атмосферой прекрасного.

*Из сборника «Обычный читатель».
1925 г.*

ТОМАС СТИРНЗ ЭЛИОТ

Уилки Коллинз и Диккенс

Будем надеяться, что какой-нибудь ученый и склонный к философствованию критик нынешнего поколения вдохновится идеей написать книгу об истории и эстетике мелодрамы. Правда, золотой век мелодрамы миновал раньше, нежели кто бы то ни было из ее современников отдал себе отчет в том, что она существует, — в самой середине прошлого века. Но среди людей, ныне живущих, немало таких, кто не столь уж молод, чтобы не помнить театр мелодрамы до того, как его вытеснило кино, кто сживал, замороженный,

в передних рядах столичного или провинциального театра, где ставили «Ист Линн», «Белого раба» или «Без матери», и кто не столь уж стар, чтобы не заметить с необычайным интересом вытеснение театральной мелодрамы мелодрамой кинематографической и расщепление старого трехтомного романа на множество типов романа



современного, 300-страничного. Те, кто жили до появления таких терминов, как «высоколобая литература», «боевик», «детектив», понимают, что мелодрама вечна, и должны быть тем довольны. Если мы не получаем удовольствия от того, что издатели выдают за «литературу», мы начинаем читать — все меньше и меньше таясь —

«Великий лицемер» Пексниф
(«Мартин Чеззлвит»). Иллюстрация Физа

то, что называют «боевиками». Но в золотой век мелодраматической литературы такого различия не было. Лучшие романы *были* захватывающими; жанровое различие между таким-то и таким-то глубоким «психологическим» романом наших дней и таким-то и таким-то мастерски сделанным «детективом» наших дней больше, чем жанровое различие между «Грозовым перевалом» или даже «Мельницей на Флоссе» и «Ист Линн», причем последний роман «имел быстрый и шумный успех и был переведен на все известные языки, включая фарси и хинди». Мы знаем, что и некоторые современные романы «переведены на все известные языки», но мы уверены, что у них меньше общего с «Золотой чашей» или «Улиссом», или даже с «Карьерой Бьючемпа», чем у «Ист Линн» с «Холодным домом».

Чтобы получить удовольствие от книг Уилки Коллинза и оценить их, мы должны суметь собрать воедино те элементы, на которые был расщеплен современный роман. Коллинз — это сегодняшний Диккенс, Теккерей, Джордж Элиот, Чарльз Рид и даже капитан Марриет. У него есть нечто общее со всеми этими романистами; но особенно и наиболее существенно он сходен с Диккенсом. Коллинз был другом Диккенса, а иногда и сотрудничал с ним, и произведения этих двух авторов следует изучать, положив их рядом. К огорчению литературных критиков, не существует полной биографии Уилки Коллинза, да и форстеровская «Жизнь Диккенса» с этой точки зрения совершенно неудовлетворительна. Форстер был замечательным биографом, но как исследователю творчества Диккенса ему явно не хватало широты взгляда. Для любого, кто знает о факте знакомства Диккенса с Коллинзом и кто изучал творчество этих двух писателей, их отношения и их взаимное влияние не могут не быть важным предметом исследования. А сравнительное изучение их

романов способно многое прояснить в вопросе о различиях между драмой и мелодрамой в литературе.

«Лучший роман» Диккенса, быть может, «Холодный дом»; таково мнение г-на Честертона, а среди здравствующих критиков нет лучшего знатока Диккенса, чем г-н Честертон. Лучший роман Коллинза — или, по крайней мере, единственный из романов Коллинза, который знают все, — это «Женщина в белом». Так вот, «Холодный дом» — роман, в котором Диккенс ближе всего к Коллинзу (следом за «Холодным домом» идут «Крошка Доррит» и некоторые эпизоды «Мартина Чеззлвита»), а «Женщина в белом» — роман, в котором Коллинз ближе всего к Диккенсу. Диккенс превосходит Коллинза характерами — он создает характеры такой силы, каких не бывает у обычных людей. Коллинз в общем не силен в создании характеров, но он мастер сюжета и ситуаций, тех самых элементов драмы, которые наиболее существенны для мелодрамы. «Холодный дом» — прекраснейшее творение Диккенса с точки зрения построения, а в «Женщине в белом» Коллинз создал свои наиболее достоверные характеры. Графа Фоско и Марион Хэлькомб каждый знает как будто бы лично, а ведь нужно быть очень прилежным читателем Коллинза, чтобы вспомнить хотя бы полдюжины других его персонажей по именам.

Граф Фоско и Марион для нас настоящие живые люди, такие же живые, как написанные гораздо сильнее персонажи, такие же живые, как Бекки Шарп или Эмма Бовари. В сравнении с диккенсовскими персонажами им недостает лишь той степени реальности, которая почти сверхъестественна, которая вряд ли может быть органично свойственна персонажу, но является, должно быть, наитием свыше или благодатью. Лучшие персонажи Коллинза создаются — с совершенным мастерством — на наших глазах. В замечательнейших героях Диккенса мы не видим и тени расчета или процесса работы. Герои Диккенса принадлежат поэзии, как герои Данте и Шекспира, и одной-единственной фразы, сказанной ими или о них, может быть достаточно, чтобы они встали перед нами во весь рост. У Коллинза нет таких фраз. Диккенс одной фразой может заставить нас увидеть персонаж таким живым, как если бы он был создан из плоти и крови...

Персонажи Диккенса живые, потому что они ни на кого не похожи; персонажи Коллинза — потому, что они очень тщательно сработаны и правдоподобны. Тогда как Диккенс зачастую вводит

персонаж постепенно, чтобы мы не осознали — пока сюжет не продвинется достаточно далеко, — с каким мощным характером имеем дело, Коллинз — по крайней мере, в этих двух фигурах — сразу пускает в ход все преимущества драматических эффектов.

*Из сборника «Избранные эссе».
1932 г.*

ОЛДЖЕРНОН СУИНБЕРН

Диккенс

Замысел «Крошки Доррит» был гораздо более удачным и многообещающим, чем замысел «Домби и сына», о котором вообще-то и говорить нечего. Г-н Домби — кукла, г-н Доррит — бессмертный персонаж комедии в ее наитрагичнейшем выражении и трагедии в ее наикомичнейшей форме. Сама крошка Доррит скорее неверно, чем сурово характеризуется иногда как выросшая малютка Нелл или, если воспользоваться выражением Мильтона, как «то же самое, только еще хуже». Но именно в силу этой особенности она более достоверна и, следовательно, вызывает больше осознанного и искреннего сочувствия. Бесподобная нестыкованность отдельных частей, которые притворяются единым целым, подтверждается тем, что некоторые из них вообще проваливаются, а другие стесненное и спотыкающееся воображение даже не пытается разумно и естественно развивать, проявляя вместо этого горячую поспешность и сваливая все в одну кучу. Это напоминает детскую составную карту, в которой не хватает некоторых стран и королевств. Юмор в большинстве случаев — хотя, разумеется, не во всех — самый бледный, какой только можно вообразить у Диккенса; и ничего не прибавляющее повторение забавных реплик и трагических описаний персонажа как бы рассчитано на то, чтобы непрерывным раздражением воздействовать на нервы читателя не меньше, чем на его интеллект. Но через это читателю — будь он мудрее — следовало бы перешагнуть и не давать воли раздражению из чувства восхищения и благодарности за непревзойденное совершенство других прекраснейших пассажей и глав. День после смерти мистера Мердла — один

из самых памятных эпизодов во всей истории художественного творчества — или, если сказать одним словом, — во всей литературе. Сплав юмора и ужаса в великолепной главе, описывающей эту смерть, можно сравнить разве что с конгениальными произведениями таких творцов, как авторы «Отверженных» и «Короля Лира». И в творчестве Бальзака мы не найдем ничего нового, более правдивого и страшного, чем безжалостное, хотя и не вовсе немилосердное, превращение центрального персонажа этой истории. Отец Маршалси так жалок и так достоин жалости, как, впрочем, и насмешки, что, кажется, было бы невозможно вызвать у читателя презрение или сострадание более возвышенное или более глубокое. Но когда он с вершины несчастья падает в бездну преуспевания, ему удается спланировать и погрузиться в еще более трагикомичное бесчестье, еще более честолюбиво дегradировать. Конец его великолепен.

И сколько бы еще можно было сказать — уничтожь боги само время и пространство ради цели более достойной, чем счастье двух влюбленных, — о блестящих удачах, которые нельзя не найти даже в самой неудачной книге, или книгах, этого великого и неутомимого писателя! И если может показаться, что описание героя или развитие сюжета в «Крошке Доррит» — незавершенность отдельных частей или нарушение их соотношения в рамках целого — страдают затянутостью или многословием, гармония и целостность следующего шедевра с лихвой компенсируют эти недостатки. Написав «Повесть о двух городах», Диккенс во второй и последний раз оказал честь истории, поставив ее на службу литературе. В этом безупречном произведении трагического и созидательного искусства нет ничего от буйного и пестрого изобилия, которое делает «Барнаби Раджа» великолепным образцом юношеской гениальности в апрельскую пору ее пылкого, блестящего, бурного созревания. Совершенный замысел с совершенством воплощен здесь в классической и поэтической симметрии. Один или два персонажа произведения, которое непосредственно предшествовало «Повести о двух городах», навлекли на себя необычно яростные и столь же бессмысленные упреки, с которыми тупость все еще не стесняется обрушиваться на персонажей Диккенса: обвинение состояло в том, что позы и механизм действия марионеток надуманны и неправдоподобны, а сами марионетки аляповаты; оно нашло свое крайнее и в высшей степени оскорбительное выражение в трескучей схоластике и бес-

стыдной злобности такого законченного и псевдоутонченного шарлатана, как Джордж Генри Льюис. Но даже и этот непревзойденный мастер благородной науки клеветы не смог найти подходящего повода, чтобы решиться привести кого-либо из главных или второстепенных персонажей «Повести о двух городах» в доказательство своих наглых и идиотских обвинений. Трогательная и героическая фигура Сидни Картона, кажется, отбрасывает в тень относительного забвения не менее живые и восхитительные фигуры, среди которых он действует и над которыми возвышается в нашей памяти. Мисс Просс и мистер Лорри, мадам Дефарж и ее муж одинаково и безусловно узнаваемы по непреходящим жизненным приметам.

Среди самых заметных вех на пути к бессмертию, кои когда-либо воздвигал торжествующий гений Диккенса, история, рассказанная в «Больших надеждах», должна вечно выситься рядом с «Дэвидом Копперфилдом». Это его великие шедевры-близнецы. Великие в своей целостности, они не содержат, однако, эпизодов или фигур, более великих, чем те лучшие, что есть в некоторых других его книгах: ни один персонаж не превосходит и, быть может, ни один даже сравнить нельзя с Сэмюэлем Уэллером или Сарой Гэмп. Из двух детей, точнее мальчишек—героев романов-автобиографий, Дэвид — более славный паренек, хотя и не более правдоподобный, а среди всех начальных глав найдется ли хоть одна, сравнимая по выразительности, по сочетанию юмора, ужаса, жалости, фантазии и правды с той, в которой ребенок встречается лицом к лицу с каторжником в сумерках на болоте? И сама эта история, безусловно, лучшая из двух; нет, пожалуй, ничего превосходнее, вряд ли даже есть что-то равное ей во всей английской литературе. И за исключением «Ярмарки тщеславия» и «Ньюкомов» — если, впрочем, они могут претендовать здесь на исключительность, — конечно же мы нигде не найдем столько же или хотя бы приблизительно столько же живых и бессмертных героев. Трагедия и комедия, реальность и фантазии сплавлены или перемешаны рукой, лишь немногим уступающей по силе и мастерству руке Шекспира. Чтобы создать Абея Мэгвича, нужно быть поистине богом среди создателей бессмертных людей. Памблчук, конечно, лучше, и забавнее, и органичнее для поэтического мира, чем Пексниф; Джо Гарджери достоин того, чтобы его воспевали и любили сразу и Филдинг и Стерн; мистер Джеггерс и его клиенты, мистер Уэммик, его

родители и его невеста — все это персонажи, которые мог бы создать — отойди он от поэзии — Шекспир, если бы ему выпал жребий жить в более позднем веке. Есть ли еще человек или бог, о котором можно было бы сказать столько же? Страшная трагедия мисс Хэвишем могла стать одновременно и жизнеподобной и вечной только под пером Диккенса, он один мог примирить холодный и омерзительный ужас бессердечия с благородным и трогательным душевным волнением и дать почувствовать при этом возможность раскаяния.

*Из книги «Чарльз Диккенс».
1913 г.*

ГЕНРИ ДЖЕЙМС

Маленький мальчик и другие

Каким бы ни был диккенсовский отпечаток на мягкой глине нашего поколения, глубина его такова, что он спокойно сносил накаты волн времени. Вот почему высказывать несогласное суждение о том, кто его оставил, или вообще пробовать сказать, как у кого-то зарождалась самая первая попытка осмыслить это влияние, его сущность и степень, — суть вступать на землю одновременно и священную и беспредельную — сочетание свойств, которое должно было бы остеречь нас от подобного шага, покуда они над этой землей витают. Конечно, Диккенс значит для нас слишком много, чтобы мы когда-нибудь почувствовали себя от него свободными — свободными в суждениях, свободными в действиях, даже если бы нам этого захотелось, что кажется кошунственным: он возложил на нас длань свою так, что любое самостоятельное мнение, как ни в одном другом случае, оказалось бы обесцененным. Мы критикуем произведения самого разного рода, которые нам ничуть «не нравятся», но нам так или иначе нравится Диккенс, по большей части потому, что мы наполовину утратили способность оценивать его. Это происходит из факта, что критические статьи о нем и в связи с ним в той или иной степени оказываются поверхностными и безвкусными. Его собственный вкус весьма сомнителен, но Диккенс так рано вошел в плоть

и кровь нашего мышления, что и вкус его всегда считается лучшим, чем вкус того, кто о нем пишет. Открывая его сегодня и чувствуя, как что-то меня отталкивает, я попросту останавливаюсь: нет, это не отталкивание, наоборот, притяжение, и это пугает; признаю, это выглядит как усилие, как попытка освежить неповоротливый ум. Но нет, это ли освежение? Ни за что на свете я не стал бы предпринимать такую попытку, то есть не стал бы подвергать интеллектуальному испытанию сокровище, припрятанное в запыленных уголках юности. Счастлив тот дом жизни, в котором сохранились еще такие уголки, пусть по их коридорам и гуляют сквозняки интеллекта. Мы были фактически современниками, нас питали одни и те же истоки, мы листали один и тот же календарь — вот в чем все дело; и в этом была наша удача, в этом уже содержалось увлекательное приключение, и ничему, до самого конца, не оборвать его.

Проблема заключается для меня в одном маленьком воспоминании, хотя есть и другие: о том, как меня, когда мы жили на Четырнадцатой улице, однажды вечером отослали спать, по малолетству, в то самое время, когда в библиотеке, под лампой, один из моих старших олбенских кузенов, младший из четырех представителей осиротевшего рода, которого моя бабушка взяла на воспитание и который требовал довольно больших расходов, начал вслух читать моей матери новый — а может быть, это был и первый — выпуск «Дэвида Копперфилда». Я сделал вид, что ушел, а на самом деле спрятался поблизости в дружеской тени какой-то ширмы или свисающей скатерти; скрючившись за ней и прильнув к коврику, я затаил дыхание и стал слушать. Я слушал долго и жадно, и чудная картина вставала передо мной, но натянутая струна нервного напряжения в конце концов с треском лопнула, не выдержав злодеяний Мэрдстонов, и я разразился сочувственными рыданиями, выдав свое местонахождение. Я был в тот раз чувствительно наказан, но след, оставленный тогда, оказался неизгладим. Помню, вскоре после того мне попало и продолжение романа, в частности, пространное повествование об изгнанничестве Миксбергов, которое тогда было мне еще не по силам, потребовалось несколько лет, чтобы я дорос до него, — это были годы, в течение которых общее, передающееся от одного к другому понимание и не в последнюю очередь наше собственное, домашнее осознание Диккенса с трудом входило в нас вместе с «Тяжелыми временами», «Холодным домом» и «Крошкой Доррит»; семена будущего



знакомства с «Чеззлвитом» и «Домби и сыном», которое было не за горами, оказались посеянными. Я как бы почувствовал, что вновь родился, родился для более широкого восприятия многообразия мира и нахожусь в самом его зените. Ни к одному другому роману мы не обращались так часто, как к «Копперфилду», мы снимали с него

«Миссис Гэмп бессмертна, как бессмертен смех». Дж. Б. Пристли

поистине золотой урожай всевозможных ссылок и ассоциаций. Однако, если бы меня спросили, знакомство с каким романом было для меня более счастливым, то нужно сказать, что к тому времени я уже посидел над «Оливером Твистом», хотя, впрочем, теперь и не припомню точно, как опыт его прочтения соотносился со случаем, о котором я только что рассказал. Когда Оливер был внове, по крайней мере, для меня, его уже хорошо знали окружавшие меня старшие, чей взгляд на его удивительные приключения и злоключения был каким-то образом связан с собственным моим открытием и непосредственным переживанием их.

1913 г.

ДЖОРДЖ БЕРНАРД ШОУ «Большие надежды»

«Большие надежды» — последний из трех длинных романов, написанных Диккенсом в форме автобиографии. Из них «Холодный дом», представляющий собой автобиографию мисс Эстер Саммерсон, естественно, наименее личное произведение не только потому, что Эстер женщина, но и потому, что от ее резонерства можно сойти с ума, хотя нас усиленно пытаются убедить в том, что такие образцы существуют и, возможно, заслуживают благоговейного восхищения, с каким смотрит на них Диккенс. Исключая этот роман, мы имеем «Дэвида Копперфилда» и «Большие надежды». Когда-то, во всяком случае в течение какого-то времени, Дэвид был любимым ребенком Диккенса, быть может, потому, что в нем он выразил горечь того

эпизода из собственного своего детства, который глубже всего ранил его мальчишеское достоинство. Ибо Диккенс, несмотря на избыток чувств, был глубоко замкнутым человеком: избыточность была свойственна его воображению и деятельности (воображение его было неумным, а внешняя жизнь — подвигом деятельности от начала до конца); и мы никогда не узнаем, не начал ли он понимать в этой своей беспредельной широте взгляда и знания о мире, проявившихся в «Тяжелых временах» и «Крошке Доррит», романах, которые оставили далеко позади все его ранние работы, что зарабатывать на жизнь, наклеивая этикетки на баночки с ваксой, и якшаться с мальчиками, которые недостаточно хорошо воспитаны, нисколько не позорно, не больше, чем быть благовоспитанным учеником в конторе мистера Спенлоу или стенографистом, записывающим нескончаемую чушь, произносимую в Палате общин и на трибунах для предвыборных выступлений всех Итенсуиллей страны.

То, что в его системе ценностей произошла трагическая перемена, показывает сопоставление Микобера с Уильямом Дорритом: легкомысленный Микобер вдруг превращается в простую марионетку — эдакого Панталоне с мешком забавных трюков, которые он повторяет до тех пор, пока это становится уже невыносимым, в то время как Доррит — портрет беспощадно и глубочайше правдивый и жизненный. А теперь сравните Дэвида и Пипа и поверьте, если сможете, что Диккенс вовсе не пересматривал оценки своего любимого ребенка Дэвида как создания искусства и даже как носителя жизненного опыта. Взрослый Дэвид блекнет и становится, как говорят в театре, статистом. Возвращение мистера Диккенса в образе подмастерья кузнеца можно рассматривать как своего рода извинение перед Мучнистой картошкой.

Диккенс наверняка отдавал себе отчет в том, что «Большие надежды» — его самая сжатая и совершенная книга. Во всех других его книгах есть эпизоды, которые кажутся очаровательно сумасбродными и чрезвычайно забавными, если они приходят к вам в соответствующем возрасте, но которые выглядят отчаянно нелепыми с точки зрения знания о человеческой природе. Даже в «Крошке Доррит», этом диккенсовском шедевре из шедевров, есть сцена, в которую совершенно невозможно поверить: абсолютно достоверный мистер Панкс останавливает не менее достоверного мистера Кэсби в толчее лондонской улицы и отрезает ему волосы;

и хотя злобная тетушка мистера Ф. — это блестящее исследование клинического случая старческого слабоумия, ее стычки с Артуром Кленнэмом слишком смешны, чтобы воспринимать их всерьез. О Кэсби, Панксе и тетушке мы не можем сказать, как говорим о Сэме Уэллере, что таких людей никогда не существовало на самом деле, потому что большинство из нас встречало их точные копии в реальной жизни, но мы можем сказать, что диккенсовское чувство юмора подвело его при создании этих персонажей. Если бы в нас самих не было чувства юмора, мы даже могли бы мрачно констатировать, что здесь допущен ляпсус, нарушающий художественную целостность трагической картины английского общества, составляющей предмет этой книги.

В «Больших надеждах» действуют Уопсл и мальчишка из мастерской Трэбба; у них в романе своя роль и задача, и они не престаупают границы законов природы. Вряд ли правильно сравнивать тетушку мистера Ф. с мисс Хэвишем, но все же, сравнивая этих сумасшедших, приходишь в содрогание при мысли о том, что мог бы сделать Диккенс из мисс Хэвишем, прими он ее за комический персонаж. Потому что в «Больших надеждах» жизнь — не повод для смеха; эта книга целиком и последовательно правдива, ни одна другая сравниться с ней не может, даже лаконичная «Повесть о двух городах», представляющая собой от начала до конца чисто сентиментальную мелодраму и очень нуждающаяся хоть в какой-то философии истории там, где речь идет о Французской революции.

Диккенс никогда не считал себя революционером, хотя, несомненно, был им. Его неуважение к Палате общин, основанное на личном опыте парламентского репортера, было неколебимо, начиная с описания выборов в Итенсуилле и интервью, которое мистер Пагстайлс берет в «Николае Никльби», и кончая выборами Вениринга в «Нашем общем друге», последней его книге («Эдвин Друд» — лишь прощальный жест на три четверти мертвого человека). И это не было просто сатирой, на которую он был так щедр. Диккенс был первым писателем, который понял и ясно заявил, что Палата общин с ее партийной системой является исключительно действенным средством преобразования всей нашей реформаторской энергии и способностей в партийные дебаты и — когда надо что-то срочно делать — для нахождения способа «как бы ничего не сделать». Потребовалось очень немного времени, чтобы принять крайне неэффективное фабричное законодательство. И потребова-

лось пятьдесят лет, чтобы сделать его эффективным, хотя условия труда на заводах и в шахтах все это время оставались ужасными. После смерти Диккенса потребовалось тридцать лет, чтобы принять закон о самоуправлении Ирландии, который был тут же отвергнут воинственной плутократией, и вопрос было предоставлено решить

«Я ручаюсь, лицемера Пекснифа можно найти в душе каждого».

Диккенс

с помощью кровопролития и сжигания домов, как это было принято когда-то у дикарей. Свобода в рамках британской парламентской системы означает рабство для девяти десятых народа и эксплуатацию рабов или паразитическое идолопоклонство и снобизм для остальной его части. Парламентские мужи — их не назовешь государственными мужами — и даже историки не устают повторять, что британская парламентская система — один из величайших даров, преподнесенных миру британским политическим гением; и мир поверил им на слово и внедрил подобия этой системы по всей Европе и в Америке, всюду с одним и тем же результатом: люди, занимающиеся политикой вне парламента, вскрывают самые ужасающие социальные пороки и указывают средства их излечения, а парламент игнорирует их сколько может, а затем засасывает и превращает из реформаторов либо в своих сторонников, предоставляя им власть, либо в оппозицию правительству, выступающую по делу или не по делу — не важно («долг оппозиции быть в оппозиции»). В середине девятнадцатого века Диккенс понял это и сказал об этом вслух. На него, разумеется, никто не обратил внимания, поскольку он не представлял парламент и не имел влияния.

Европе пришлось на опыте постигать то, чего она не захотела узнать от Диккенса. Фашистская и коммунистическая революции, смахнувшие великое парламентское притворство в мусорный ящик, породили колоссальную анархическую войну, о которой у Диккенса ничего не сказано, но в отношении парламента он был таким же пророком, каким Маркс был в отношении экономики для Советов. Хотя один молодой автор, возражающий против восхищения Диккенсом, утверждает, что тот «никогда не обгонял своего читателя».



Маркс и Диккенс были современниками, жили в одном городе и занимались одним и тем же литературным трудом, хотя нам они представляются существами, принадлежащими к разным видам и живущими в разных мирах. Если бы Маркс когда-нибудь об этом задумался, он отнес бы Диккенса к разряду революционеров. Разница между революционером и тем, кого Маркс называл буржуа, состоит в том, что буржуа считает существующий общественный порядок постоянным и естественным для человеческого общества, требующим реформ время от времени то тут то там, но исходно хорошим, здоровым, правильным, достойным уважения, приличным и вечным. Для революционера же он преходящ, ошибочен, неестествен и вызывает протест: социальную болезнь следует лечить, а не продлевать. Стоит лишь сравнить Теккерей и Троллопа с Диккенсом, чтобы увидеть этот контраст. Теккерей поносит господствующие классы со свирепостью, которая у Диккенса показалась бы неблагородной: своим персонажам из правящего класса он отказывает даже в элементарных положительных качествах и достоинствах, коими должны обладать дамы и джентльмены, описывая их подлыми, необразованными, бесчестными, невежественными, лживыми до степени, превосходящей все человеческие возможности, в то время как Диккенс, даже когда он представляет своих аристократов смешными и пустыми, по крайней мере не отказывает им в благородстве. У Троллопа, который считал Теккерей своим учителем и образцом для подражания, не было и тени его злобы, и он оставил нам гораздо более взвешенную и правдивую картину состоятельного викторианского общества, нигде сознательно не приукрасив ее и изобразив на ней полный комплект черных овец обоих полов. Однако политические взгляды Троллопа, как и взгляды Теккерей, были политическими взглядами помещика. Соответственно, Теккерей и Троллоп были приняты и признаны в светском обществе с полным доверием. Диккенс, хоть и мог вызвать восхищение у любого класса, никогда не был так принят и признан, за исключением, пожалуй, лишь общества совсем уж добродушных или глупых дам и господ, которые просто не способны критически относиться к тому, кто заставил их смеяться и плакать. Ему говорили, что он не умеет описать джентльмена и что «Крошка Доррит» — чушь. А причина в том, что в его книгах рай Уэст-Энда показан как рай для глупцов, который должен исчезнуть, а не быть обязательной подготовительной ступенью к Откровению

в Новом Иерусалиме. Одна из почтенных энциклопедий сообщает, что Диккенс «не знал сельских помещиков». Будет ближе к истине сказать, что Диккенс знал о сэре Лестере Дедлоке все, что действительно важно, а Троллоп не знал о нем ничего, что действительно важно. Троллоп и Теккерей были завсегдатаями Чесни-Уолда, а Диккенс видел его насквозь. И для Диккенса то, что там происходило, не было забавно. Он был глубоко этим обеспокоен, понимая, что революции начинаются со сжигания дворцов.

Разница между Марксом и Диккенсом состоит в том, что Маркс знал, что он революционер, в то время как у Диккенса даже и мысли подобного рода не возникало. Сравните молодого Диккенса, ищущего места в адвокатской конторе или изучающего стенографию, чтобы избавиться от конторского стула и попасть на галерку для репортеров, с молодым Троцким или молодым Лениным, совершенно сознательно идущими на постыдную бедность, избирающими революцию своей профессией и презирающими буржуазную обеспеченность и респектабельность, которые были им гораздо доступнее, чем Диккенсу.

И здесь мы подходим к положению Диккенса как представителя образованных и культурных классов, который не был ни образован, ни культурен. Это оказалось своеобразной удачей и для него и для мира, поскольку он избежал школьной и университетской рутины, отягощающей культурное филистерство умонастроениями воинственных краснокожих. Лучше уж вовсе никакой школы, чем школа Рэдьярда Киплинга и Уинстона Черчилля. Но есть дома, в которых мальчик с пытливым умом может приобщиться к изящным искусствам. Я сам ничему не учился в школе, но дома приобрел обширные и в высшей степени серьезные познания в музыке. Я имел возможность читать иллюстрированные книги по живописи, что привело меня в Национальную галерею; я даже мог зарабатывать на жизнь, выступая в роли музыкального и художественного критика, так же как Диккенс содержал себя с помощью стенографии. Я пожирал научные книги и книги о религиозных диспутах того времени. Именно таким способом, а не с помощью привилегированных школ и университетов удалось сохранить в Англии культуру таковой, какова она есть.

Сейчас Диккенсы представляются нам совершеннейшими варварами. Диккенс описывает восторг, в который он пришел, обнаружив на чердаке ворох романов восемнадцатого века. Но Смоллет был еще

большим варваром, чем Диккенс. «Дон Кихот» и сказки «Тысячи и одной ночи», хотя и пробудили чувствительное воображение Диккенса, оставили его в полном неведении относительно современных ему философии и искусства. Для него философ, интеллектуал был фигурой комической. На графа Смоллторка он взирает как



дителя улицы: ему невдомек, что применявшийся графом метод изучения китайской метафизики — изучение Китая и метафизики и «совмещение информации» — был не только разумным и верным, он был единственно возможным. Для Диккенса, как для большинства англичан викторианской эпохи, метафизика была смешна, бесполезна, непрактична, и тяга к ней свидетельствовала о глупости. Он был достаточно музыкален, чтобы овладеть репертуаром популярных баллад, которые распевал на весь дом, чтобы держаться в голосе; и он как приятным достоинством наделил Тома Пинча способностью играть в церкви на органе, но я не припомню, чтобы он

когда-нибудь пошел на концерт классической музыки, я даже не уверен, что он вообще слышал о существовании подобного рода развлечений. Статьи о Национальной галерее в «Круглом годе», хотя они чрезвычайно забавны в части описания «Апофеоза» Уильяма Молчаливого (чего стоит одно название!), и о некоторых светских

Лачуга Квилпа. Иллюстрация Каттермоля

событиях, хотя они весьма здравы,— это статьи законченного филистера. Нельзя сказать, что ему не нравился никто из художников, памятуя его дружбу с Маклишем и Кларксоном Стэнфилдом, но эта дружба находилась вне сферы культуры: Стэнфилд был театральным художником, чьи работы отвечали той английской любви к пейзажу, которую так часто путают с любовью к искусству, а Маклиш был иллюстратором, изображавшим сцены из шекспировских пьес точно так, как они были представлены на сцене. Когда Диккенс хотел показать персонаж, к которому испытывал неприязнь, он наделял его какой-нибудь художественной профессией. Генри Гоуэн в «Крошке Доррит» — художник. Пексниф — архитектор. Гарольд Скимпол — музыкант. Он описывает их с настоящей ненавистью.

Я далек от намерения утверждать, что образы эти фальшивы и нежизненны. Художники нередко действительно бывают мерзкими существами, и знаменитый «Анти-Скребок», официально именовавшийся Обществом по охране старинных зданий, был создан Уильямом Моррисом и его друзьями для защиты старинных зданий от архитекторов. Более того, сверхтворческие художественные школы — прерафаэлиты и эстеты, группировавшиеся вокруг Россетти, Морриса и Рескина, все были поклонниками Диккенса, сделавшими что-то вроде культа из мальчишки Трэбба; они сочли бы меня предателем, прочти они то, что я сейчас пишу. Они лучше чем кто бы то ни было знали, что Ли Хант заслужил все то, что получил от Диккенса в роли Гарольда Скимпола, что плоская живопись Гоуэна была сплошным занудством и что архитектура была как раз подходящей профессией для паразитировавшего на Солсберийском соборе Пекснифа. Но весь их энтузиазм по отношению к Диккенсу и правдивость диккенсовских образов не могут отменить того факта, что с искусством как явлением культуры он был знаком настолько

мало, насколько это вообще возможно для личности столь достойной в отношении предмета столь общественно значимого. Вы можете прочесть романы Диккенса от начала до конца, так и не почувствовав, что он жил в период бурного возрождения и революционных движений в искусстве, философии, социологии, религии — словом, в культуре. Настоятель собора Индж попал в яблочко, заметив, что «количество великих предметов, которыми Диккенс совершенно не интересовался, удивительно». Что же касается того, чтобы найти среди его персонажей фигуру, подобную Карлу Марксу, то можно с таким же успехом искать редкого моллюска в... детской.

И все же «Крошка Доррит» — более подстрекательская книга, чем «Капитал». По всей Европе мужчин и женщин сажают в тюрьмы за памфлеты и речи, которые в сравнении с «Крошкой Доррит» то же, что красный перец в сравнении с динамитом. К счастью для общественного развития, власти никогда не знают, куда нанести удар. Барнаклы и Стилтсокинги были слишком самоуверенны, чтобы узнать себя в персонажах Диккенса. В парламенте, за несколько лет доводящем своих лидеров до изнеможения бесконечными нудными поисками способов, как бы ничего не сделать и как бы все обратить в болтовню, заподозрить не могли, что это их головоломное мастерство имеет какое-то отношение к уморительным дебатам о Кудле и Дудле в кабинете сэра Лестера Дедлока. Что же до Министерства Околичностей, должно быть, сотрудники, обязанные своими постами чьему-то покровительству и рассматривающие их как синекуру, относились к людям свысока и ничуть не пострадали от такой ерунды, как выпады какого-то смешного человека по фамилии Диккенс, но то, что они были бесполезны как общественная служба, оказалось, по правде говоря, даже хорошо, поскольку давало предметный урок превосходства частной инициативы. Какой-нибудь мистер Спарклер оскорблен не был: прикованный к своей работе, он никогда ничего не читал. Для него что «Крошка Доррит», что «Капитал» — все было едино: они никогда не проникали в его мир, а для него его мир был всем миром.

Масса читателей Диккенса, находя всех этих людей слишком забавными, чтобы поверить в них, продолжала боготворить Кудла и Дудла как великих государственных мужей и не делала никакого различия между Джоном Стюартом Миллом из Индийского оффиса и мистером Спарклером. И дело не только в том, что картина была слишком смешной, чтобы в нее поверить, — она была слишком

правдивой, чтобы в нее поверить. Однако самому Диккенсу вовсе не было смешно: правда была чересчур горька. Если вы смеетесь над Джеком Бансби или над персонажем, которому ручка штопора, отскочив, разбила подбородок, можете не сомневаться, что Диккенс смеется вместе с вами как уличный мальчишка — это, разумеется, не относится к трагическому концу Бансби. Но если вы смеетесь над Спарклером или молодым Барнаклом, Диккенс сохраняет полную серьезность: он считает, что обоим им место в мусорном ящике, если мы хотим, чтобы Англия выжила.

И все же Диккенс никогда не считал себя революционером. Ему никогда не приходило в голову, как Марксу, основать Красный интернационал или даже просто вступить в одно из дюжин окружавших его обществ, ставивших своей целью политические реформы. Он был английским джентльменом свободной профессии, который не позволил бы своей дочери пойти на сцену, потому что это не было прилично. Он так мало знал о революционерах, что когда Мадзини пришел к нему с визитом, Диккенс, увидев его карточку, был весьма озадачен, решил, что неизвестный иностранец нуждается в деньгах, и, желая отделаться от него, любезно передал ему соверен. Все несчастья, которые он обнажал, он как бы открывал для самого себя, и у него не было ни ощущения принадлежности к некоему движению, ни какого бы то ни было желания объединиться с другими, разделяющими его подрывные взгляды. Для религиозного и исторического образования своих детей он написал «Детскую историю Англии» без скидок, однако, на то, что она предназначалась детям, и «Житие нашего Господа» — пересказ Евангелия, приспособленный для маленьких детей. Лучше бы он оставил историю Маленькому Артуру, миссис Маркхэм и Голдсмиту и положился на выдающееся воспитательное значение английского перевода Библии как литературного произведения. Вероятно, о себе как о художнике слова он думал столь же мало, сколь и о себе как о революционере; и он сыграл свою роль в бунте против сверхъестественного притворства Библии, который не мог не закончиться модой на агностицизм и понтификатом Дарвина. Это-то и не позволило тогдашнему поколению увидеть художественную ценность того факта, что в момент, когда произошел мощный взрыв литературной энергии, когда Шекспир только что умер, а Мильтон только что родился, лучшие гуманитарные силы взяли на себя заботу о переводе на английский язык того, что, по их убеждению, было самым Словом

Божьим. Во власти этой убежденности они превзошли все свои естественные возможности, преобразовав оригинальные тексты в литературные шедевры такого величия, какого простые смертные писатели даже надеяться не могли снова когда-нибудь достичь. Но то ли девятнадцатый век побаивался думать о Библии подобным

Смерть Крошки Нэлл. Иллюстрация Каттермоля

образом, делая из нее только фетиш, то ли, наоборот, причиной тому тогдашняя яростная борьба против фетишизма вообще, но за так называемым Священным Писанием не признавали никакой художественной ценности. Во всяком случае, Диккенс считал, что стиль речи малютки Нелл больше подходит его детям, нежели английский язык вдохновенных писателей эпохи короля Джеймса. Он водил детей (по крайней мере какое-то время) в унитарийские церкви, которые позволяли одновременно и быть скептическими, и не выходить за рамки приличий, но во что верил или не верил сам Диккенс, метафизически и метаполитически, сказать трудно, хотя он не оставил нам никаких сомнений относительно своего мнения о Боге, Палате общин и государственных учреждениях накануне Крымской войны.

В позитивном плане сказать ему было нечего. Марксизм и дарвинизм появились слишком поздно для него. Он мог бы стать контристом — может быть, ему и следовало им стать, — но он им не стал. Он был независимым диккенсовцем, чем-то вроде нефилософарадикала, абсолютно не верящего в народное правление и равно ненавидящего правительство, не имеющее других интересов, кроме своих собственных. Он разоблачал множество злоупотреблений и страстно призывал правителей народа найти средство от этого зла, но он никогда не обращался с призывами к самому народу. Ему бы скорее пришло в голову призывать народ писать собственные романы.

Меж тем он обременил себя и свою несчастную жену такой кучей детей, что вынужден был убивать себя работой, чтобы обеспечить им и себе приличное существование, к какому он привык. Читающая публика не выносила мысли о том, что ее любимые писатели могут бороться с экономическими затруднениями: это часто так жестоко сказывается на творческих силах гения. Диккенс переносил такие

затруднения тяжелее, чем многие более бедные люди. У него было твердое буржуазное сознание, и он не мог позволить жене и детям умирать с голоду в то время, как он сам следовал бы по пути, предначертанному провидением. Маркс допускал то, что его жена сходила с ума от нескончаемой бедности, в то время как сам он писал



книгу, совершившую переворот в умах во всем мире. Но Маркс воспитывался в достатке и получил соответствующее образование в немецком духе. Диккенс же гораздо больше знал об ужасе безденежья, чтобы позволить своей жене пройти через все то, через что прошла его мать, или допустить, чтобы его дети наклеивали этикетки на баночки с ваксой. Он должен был либо угождать публике, либо впасть в такую именно бедность. В подобных обстоятельствах бытовое сознание неизбежно вытесняет сознание художественное на второй план. Мы никогда не узнаем, насколько

бодрый оптимизм Диккенса не совпадал с его истинным взглядом на жизнь. Он достаточно много испытал на своем веку, чтобы было ясно, что если он заразительно не смеется, он пребывает в меланхолии. Артур Кленнэм — это своего рода Неудачник Джемми в литературе. В поисках добродушного веселья нам следует обратиться к уморительному Диккенсу Свивеллеру, который, кстати, был задуман как отвратительно циничный охотник за богатыми невестами, но появляется в этом качестве в одной-единственной сцене, неожиданно пробуждает у Диккенса вкус к комическому и постепенно превращается в высшей степени забавного и абсолютно фантастического клоуна. Это было естественное превращение, а не уступка вкусам публики, а вот в случае Уолтера Гэя из «Домби и сына», чья возвышенность духа замышлялась как прелюдия к его перерождению и падению, мы имеем дело с откровенно искусственным счастливым концом, придуманным, чтобы не травмировать читателя. Мартин Чеззлвит начинается как исследование эгоизма, а кончается ничем. Мистер Боффин, развращенный богатством, сохраняет тем не менее незапятнанной свою репутацию, так как он, нам объясняют, лишь притворялся, с благородными целями. Но у нас остается подозрение, что в иных случаях он вовсе не притворяется. Джарндис, отчаянно хороший человек, все время совершает благородные поступки, а кончает тем, что бестактно, даже с какой-то бессердечной жестокостью обманывает Эстер Саммерсон, чтобы преподнести ей приятный мелодраматический сюрприз. Я далек от того, чтобы утверждать, что романы Диккенса полны грустных намерений, которые он не решился довести до несчастливо-го конца, но он не показал нам ни одного живого счастливого героя или героини после Пиквика (который вначале, как Дон Кихот, служит лишь мишенью для насмешек и презрения). Счастливые окончания его романов искусственно сконструированы, чтобы сделать приятное публике. Всякий, кто осилит романы эмансипированных женщин нашего двадцатого века, романы, которые несравненно умнее и несут гораздо больше информации, чем романы Диккенса, и которые преднамеренно и безжалостно оставляют читателя безнадежно разочарованным и несчастным, испытывает только благодарность к Диккенсу за его человечность, проявившуюся в том, что он желает уходящим со счастливыми лицами гостям доброго пути, поворачиваясь от мира, где царит судьба, к миру случайных удач; но по мере того как разум наш крепнет, иные из его

утешений начинают казаться необязательными и даже раздражают. Вот таким-то утешением кончаются и «Большие надежды».

Они не всегда так кончались. Диккенс написал два варианта конца и перемешал их. В первом варианте, от которого Булвер Литтон уговаривал его отказаться, Пип берет маленького Пипа на прогулку по Пикадилли, там его останавливает Эстелла, проезжающая мимо в карете. Она состоит в благополучном браке с доктором из Шропшира и просто говорит Пипу: «Здравствуй», затем целует малыша перед тем, как они двинутся каждый своей дорогой и навсегда исчезнут из жизни друг друга. Этот вариант, хоть он и подпорчен благочестивой надеждой Пипа, что, может быть, хоть муж вколотит в Эстеллу понимание того, сколько страданий она ему причинила, естествен. Но он слишком скучен, чтобы завершать трагедию. К тому же в подобном контексте не могло быть никакой Пикадилли, и проезжающая мимо карета была бессознательно заимствована из романа Ливера «Дневная прогулка. Романтическая повесть о жизни», который настолько не пользовался успехом, что Диккенсу пришлось написать «Большие надежды», чтобы заменить его в «Круглом годе». Но в романе Ливера карету останавливал мужчина и лишь для того, чтобы быть зарезанным дамой. Диккенс не мог не почувствовать, что такой конец не годится, и Булвер подтвердил его сомнения. Соответственно, он написал другой конец, в котором избавился от Пикадилли и нашел замечательно подходящие и прекрасно трогательные время и атмосферу для этой встречи. Он отверг шропширского доктора и мальчика. Таким образом, новый конец был, по всему, лучше первого.

К сожалению, то, чего хотел Булвер, было ничем иным, как пресловутый счастливый конец, где Пип и Эстелла предстают воссоединившимися возлюбленными, которые собираются вступить в брак и впредь всегда жить счастливо. И Диккенс, хоть и не мог заставить себя участвовать в этом откровенно сентиментальном обмене, все же позволил себе, в самой последней строке, заметить, что широкие просторы расстились перед героями, «не омраченные тенью новой разлуки». Если бы Пип сказал: «Со времени нашей разлуки я имел возможность поразмыслить об Эстелле без прежнего чувства печали, но я никогда не пытался снова увидеться с ней и знаю, что никогда не стану этого делать», у него оставалась бы, по крайней мере, хоть надежда сносно устроить жизнь. Но мысль о том, что он сможет когда-нибудь быть счастлив с Эстеллой, более того,

что кто бы то ни было вообще может быть с ней счастлив,— вызывает решительный протест. Если не ошибаюсь, Кауден-Кларк рискнули высказать сомнение в том, что союз Бенедикта и Беатриче обещает быть таким уж счастливым, но в нашем случае сомнения гораздо серьезнее, потому что образы Пипа и Эстеллы несравнимы по своей жизненности с образами Бенедикта и Беатриче. Шекспир мог позволить себе поиграть в пьесе «Много шума из ничего», которая по всеобщему признанию является халтурой, но «Большие надежды» — дело другое. Диккенс вложил в эту книгу едва ли не все свои мысли. Это слишком серьезная вещь, чтобы быть заурядно счастливой. В ее начале — несчастье, в середине — несчастье, и искусственный счастливый конец — это грубое насилие над ней.

Эстелла — любопытное пополнение в галерее непривлекательных женских портретов, нарисованных Диккенсом. В юности моей было принято говорить, что Диккенс не способен создать женский образ. Люди, говорившие это, имели в виду Агнес Уикфилд и Эстер Саммерсон, крошку Доррит и Флоренс Домби и воспринимали их как смешную идеализацию женского пола. Гиссинг положил этому конец, задавшись вопросом: разве мегеры вроде миссис Рэдл, миссис Мак-Стинджер, миссис Гарджери, дурочки вроде миссис Никльби и Флоры Финчинг, изломанные старые девы вроде Розы Дартл и мисс Уэйд не являются блестящими женскими портретами? Просто все они отталкивающи. Но после знакомства с Бетси Тротвуд, очень милой, сказочной крестной матерью, в чьем характере в то же время нашли отражение интересные наблюдения над человеческой природой, и с прелестной старушкой миссис Боффин возникает искушение спросить: встретилось ли Диккенсу когда-нибудь в жизни хоть одно приятное женское существо? Превращение Доры во Флору — дьявольское превращение, но оно пугающе правдоподобно. Конечно же Диккенс с его воображением мог дюжинами придумывать приятные женские образы, но почему-то он не мог или не хотел вдохнуть в них жизнь, как делал это в других случаях. Сомнительно, чтобы он знал когда-нибудь некую крошку Доррит, но Фанни Доррит безусловно взята из самой жизни. Как и Эстелла. Ее характер более сложен, чем характер Фанни, и, смею предположить, столкнулся с ним Диккенс позднее.

Работая над «Большими надеждами», Диккенс жил отдельно от жены и пользовался свободой заводить более близкие знакомства с женщинами, чем может себе позволить домосед. Я ничего не знаю

о его похождениях в этот период жизни, хотя думаю, что большую часть их раскопала немногочисленная секта антидиккенсовцев, чей фанатизм был спровоцирован существованием диккенсовских братств. Вовсе не обязательно речь идет о любовных приключениях, ибо и в мимолетном взгляде Диккенс умел уловить намек, которого ему было достаточно, чтобы развернуть полноценный образ. Тема эта занимает нас сейчас лишь потому, что она возникает в конце «Больших надежд»: а именно потому, что Эстелла — прирожденная мучительница. Она умышленно все время терзает Пипа ради собственного удовольствия, и то немногое, что мы узнаем о ее взаимоотношениях с другими, тоже не дает оснований предположить в ней даже зародыш доброты: по существу, мучая Пипа, она проявляет к нему почти привязанность, в противоположность холодному презрению, которое испытывает к людям, не достойным, с ее точки зрения, даже того, чтобы их мучить. Не удивительно, что несчастный Бентли Драмл, за которого она выходит замуж по сущей порочности своей натуры, вынужден защищаться от ее изощренной злобности кулаками: это утешение нам за разбитое сердце Пипа, но не слишком убедительное, потому что в жизни Эстеллы обычно одерживают верх над Бентли Драмлами. Во всяком случае, сахарный финал, в котором высказано предположение, что Эстеллу исправили побои Бентли и утрата собственных денег и что она смогла бы впредь счастливо жить с Пипом, даже у старшего сына Диккенса вызвал протест, и справедливо.

Если же отвлечься от финала, то этот роман — наиболее совершенное из творений Диккенса. В нем он обходится без смехотворных тайн, которые как отголоски каменного века присутствуют во всех его книгах, начиная с «Оливера Твиста» и до самых последних. Сюжет выстроен вокруг единственной и простой коллизии: Пипу открывается первопричина его больших надежд. Правда, след былого поклонения тайнам все же есть и здесь: Эстелла оказывается дочерью Мэгвича, что обеспечивает трогательно счастливый конец этому героическому Уорминту. Но у кого хватит духу сердиться за это на Диккенса?

По мере того как наше общественное сознание охватывает все новые сферы жизни и становится острее, классовый снобизм девятнадцатого века перестает казаться столь уж естественным, и трагедия «Больших надежд» не вызывает у нас былого отклика. Я уже задавал себе вопрос, понимал ли Диккенс, что его мучитель-

ные переживания из-за баночек с ваксой и негодование по поводу того, что мать не позволяла ему оставить это занятие, были слишком снобистскими, чтобы вызывать у нас такое сочувствие, на какое он рассчитывал? Сравните его с Г. Д. Уэллсом, наиболее близко стоящим к девятнадцатому веку. Уэллсу так же ненавистно было ремесло помощника торговца мануфактурой, как Диккенсу — роль мальчика на побегушках, но он ничуть не стыдился этого и не винил мать в том, что она рассматривала это его занятие как предел своих мечтаний в отношении сына. Хотя обаятельному игроку в крикет, отцу мистера Уэллса, судьбой был навязан совершенно для него не подходящий источник существования в виде маленького магазинчика, молодой Уэллс вовсе не считал, что держать магазин — ниже его достоинства, в то время как для благородного Диккенса служба мальчиком в лавке была непереносимым падением. И все же не могу не высказать предположение, что если бы Диккенс не надорвался преждевременно, зарабатывая деньги для своей чрезмерно многочисленной семьи, он бы достиг того состояния, в котором мог бы извлекать столько же юмора из баночек с ваксой, сколько извлекал мистер Уэллс из своего ненавистного мануфактурного прилавка.

Диккенс подобного состояния так и не достиг, и ничто в «Больших надеждах» этого не предвещает, ибо ему так и не приходит в голову задаться вопросом: а почему, собственно, Пип должен отказаться от дара Мэгвича и бежать от него с нечеловеческим отвращением? Мэгвич, без сомнения, был, с точки зрения благородных Диккенсов, Уорминтом, да он и сам так считал; вот Виктор Гюго, тот сделал бы из него великолепного героя, второго Жана Вальжана. Одержимый абсолютно благородной идеей, Мэгвич находит в себе мужество сойти с пути преступления и честным путем добывает состояние для ребенка, накормившего его, когда он умирал с голоду. Если бы Пип не мучился тем, что стал тунеядцем, вместо того чтобы стать честным кузнецом, у него, по крайней мере, были бы большие основания претендовать на доходы Мэгвича, чем те, что, как он считал, позволяли ему рассчитывать на собственность мисс Хэвишем. Забавно, что Диккенсу это и в голову не приходит, ибо трудно представить себе более сокрушительное разоблачение тунеядства Пипа, чем то, которое есть в романе. Если единственный (так он думал) результат того, что Пип был нахлебником мисс Хэвишем, состоял в привилегии стать одним из «Зябликов в роще», ему не было нужды ощущать зависимость еще и от Мэгвича, чтобы

оказаться в разладе со своим совершенно бесосновательным чувством собственного достоинства. Но Пип — и, боюсь, в этом смысле его следует идентифицировать с Диккенсом — не мог видеть в Мэгвиче существо того же порядка, что он сам или мисс Хэвишем. Его понятия полностью отвечают природе снобизма, и его создатель ни словом не возражает против этого эфемерного предрассудка.

А дело, в сущности, в том, что Пип, как и его творец, лишен культуры и веры. Джо Гарджери, когда Пип возводит гору напраслины на мисс Хэвишем, советует ему покаяться в своих молитвах, но Пип никогда не молится, и церковь для него — лишь высокопарная декламация мистера Уопсла. В этом он похож на Дэвида Копперфилда, у которого были аристократические замашки, но ни культуры, ни веры не было. Мир Пипа поэтому — всегда мир меланхолии, и его поведение, хорошее ли, плохое ли, всегда беспомощно. После того как Карлейль поколебал его в его мелкобуржуазном бодряческом оптимизме, Диккенс старался преодолеть мрачный фон своих книг. Утратив веру в буржуазное общество, а вместе с ней и добросердечность, он не обрел опоры ни в экономической утопии, ни в заслуживающей доверия религии. Его мир становится миром больших надежд, жестоко обманутых. Мир Уэллса — это мир все больших и больших надежд, последовательно сбывающихся. Это огромный шаг вперед. У Диккенса никогда не было времени, чтобы создать свою философию или определиться в вере, и его более поздние и более великие книги омрачены злом, которое совершается под солнцем; но во всяком случае он сохранил чистоту помыслов в мере, достаточной, чтобы избежать зловещего псевдонаучного фатализма, который опускался на мир в последние годы его жизни и был основан на нелепом заблуждении, касающемся первопричины сущего, согласно которому будущее определяется настоящим, которое, в свою очередь, определено прошлым. Истинная же причина сущего всегда, разумеется, состоит в непрерывном и непреодолимом, жадном процессе эволюции.

ДЖОРДЖ ОРУЭЛЛ

Чарльз Диккенс

По правде говоря, критика Диккенсом общественного института носит почти всегда чисто нравственный характер. И как следствие этого — в его книгах вы никогда не найдете какой-либо конструктивной идеи по поводу общественного переустройства. Он критикует юриспруденцию, парламентское правительство, систему образования и так далее, не предлагая при этом никаких конкретных альтернатив. Конечно, вовсе не обязательно писателю, и к тому же сатирику, выдвигать конструктивные идеи, но отношение Диккенса к существующему порядку в основе своей не несет и разрушительного начала. У писателя мы нигде не найдем явных доказательств того, что он хочет ниспровергнуть существующий порядок или что он верит в то, что если порядок этот был бы свергнут, это имело бы принципиальное значение. Ибо на самом деле его мишень не столько «общество», сколько «природа человека». Весьма нелегко найти в его произведениях абзац, где писатель утверждал бы, что экономическая система никуда не годна как система. Нигде, к примеру, он не критикует частное предпринимательство или частную собственность. Даже в таком романе, как «Наш общий друг», в котором мертвецы распоряжаются судьбой живых с помощью нелепых завещаний, автору не приходит в голову простой вывод — человек не должен быть наделен такой безграничной властью. Конечно, читатель сам может прийти к этому заключению, как может прийти к нему, прочитав комментарий писателя по поводу завещания Баундерби в конце романа «Тяжелые времена», и конечно же, все романы Диккенса подводят читателя к пониманию дьявольской природы «laissez-faire»* капитализма; но сам Диккенс подобных выводов не делает. Говорят, Маколей отказался отрецензировать «Тяжелые времена», потому что ему претил «угрюмый социализм», проповедуемый этим романом. Очевидно, Маколей использует здесь слово «социализм» в том же смысле, в каком двадцать лет назад тощее мясо или полотно кубиста имели обыкновение называть «проявлением большевизма». В книге не

* Пустить на самотек (*фр.*).

найдешь ни единой строчки, которую можно было бы с чистой совестью назвать социалистической, в действительности ее пафос, если уж на то пошло, — прокапиталистический, потому что ее мораль сводится к тому, что капиталисты должны быть добренькими, а не к тому, что рабочие должны быть бунтовщиками. Баундерби — задира и пустомеля, а Гредграинд — безнравственный тип, но будь они людьми более приличными, общественная система всех бы устраивала — вот каков смысл романа. Более глубокой социальной критики вы не найдете у Диккенса, разве что сами начнете за него договаривать. Идейное содержание его творчества на первый взгляд воспринимается как чудовищная банальность: если бы люди вели себя прилично, мир был бы приличным.

Естественно, в результате он создает образы сильных мира сего, и впрямь ведущих себя прилично. Отсюда и столь частый у Диккенса образ Доброго Богача. Этот персонаж нередко встречается в книгах раннего Диккенса-оптимиста. Обычно он негодичант (нам не всегда говорят, какой именно торговлей он занимается), этакий исключительно гуманный старый джентльмен с золотым сердцем, вечно куда-то торопящийся, повышающий своим рабочим зарплату, глядящий ребятишек по головке, вытаскивающий должников из долговой ямы, в общем, ведущий себя, как старая добрая фея. Конечно же, он плод чистейшей фантазии, еще менее реальное существо, чем, например, Сквирс или Микобер. Однако даже Диккенс вынужден был призадуматься над тем фактом, что с готовностью расстается со своими деньгами тот, кто не зарабатывал их в поте лица своего. Мистер Пиквик, к примеру, «был в Сити», но трудно себе представить, что там он сколачивал себе состояние. Тем не менее этот персонаж — точно связующая нить почти всех ранних произведений. Пиквик, братья Чирибл, старик Чеззлвит, Скрудж — это один и тот же образ, появляющийся на страницах романов: Добрый Богач, раздаривающий гинеи. Диккенс даже прослеживает эволюцию этого образа. В книгах же среднего периода Добрый Богач почти исчезает из поля зрения. В «Повести о двух городах» уже нет персонажа, исполняющего роль добренького богача, нет его и в «Больших надеждах»; «Большие надежды» на самом деле — непримиримая критика покровительства, а в «Тяжелых временах» лишь с натяжкой можно назвать исполнителем этой роли Гредграинда (после того, как он «переродился»). Он появляется в романе в несколько ином облики. К Миглзу в «Крошке Доррит» и Джону Джарндису

в «Холодном доме» читатель, может быть, добавит Бетси Тротвуд из «Дэвида Копперфилда». Но в этих произведениях Добрый Богач несколько тускнеет — он теперь уже не негоциант, а рантье. Это важный штрих. Рантье — часть класса имущих, он может, порой и не подозревая об этом, заставить других работать на себя, тем не менее у него в руках почти нет реальной власти. В отличие от Скруджа и братьев Чирибл он не может исправить положения дел тем, что повысит всем зарплату. Довольно мрачные романы, написанные Диккенсом в пятидесятые годы, подсказывают следующий вывод: к этому времени писатель понял безнадежность и обреченность человека с благими намерениями в коррумпированном обществе. Тем не менее в последнем завершённом романе «Наш общий друг» (опубликован в 1864—1865 гг.) Добрый Богач вновь появляется в сиянии нимба в образе Боффина. Боффин по происхождению пролетарий, разбогател он, получив наследство, но он — типичный *deus ex machina* *, он буквально осыпает всех золотым дождем, поспешая каждому на помощь. Он тоже вечно куда-то «торопится», как Чирибл. В некоторых аспектах «Наш общий друг» — возвращение писателя к ранней манере, причем возвращение небезуспешное. Мысли Диккенса словно вернулись на круги своя. И снова доброта человека — панацея от всех зол...

Судя по всему, нападая на общество, Диккенс неустанно призывает к совершенствованию духа, а не общественной структуры. Не пытайтесь найти у него указание на какое-либо конкретное средство, тем более какую-либо конкретную политическую доктрину. Он ведет свой поиск в области морали, а его программа сформулирована в характеристике школы Стронга, отличавшейся от школы Крикла, «как хорошее отличается от плохого». Два явления могут быть весьма похожи, но при этом оставаться абсолютно разными. Рай и ад находятся в одном и том же месте. Бессмысленно менять институты, не «изменившись душой», — это главное, что он прокламирует.

Но если бы его философия заключалась только в этой установке, он был бы просто писателем-бодрячком, ретроградом-болтуном. «Изменение души» — алиби для тех, кто не хочет ставить под угрозу свой *status quo*. Но Диккенс не болтун, разве что в ничего не значащих вещах; в его романах читателя больше всего поражает его

* Бог из машины (лат.).

ненависть к тирании. Я писал уже, что Диккенс — не революционный писатель в привычном смысле. Но кто сказал, что, критикуя чисто нравственный аспект жизни общества, нельзя быть таким же революционером (революция, в конце концов, означает пересмотр и изменение всех сторон жизни), как и тот, кто занимается модной нынче политико-экономической критикой?! Блейк не был политиком, но в стихотворении «Странствие» поэт гораздо глубже проникает в суть капиталистического общества, чем три четверти авторов социалистической литературы. Прогресс — не иллюзия, а реальность, но он наступает медленно и приносит разочарование. Всегда находится тиран, рвущийся принять от своего предшественника бразды правления — обычно он не такой уж и плохой, но все-таки тиран. Соответственно существуют две точки зрения, у каждой из которых — ярые защитники. Сторонники одной вопрошают: как вы добьетесь совершенствования природы человека, покуда не изменится общественная система? Сторонники другой говорят — что толку менять систему, пока вы не измените человека? Они апеллируют к разным типам людей и имеют тенденцию меняться местами во времени.

Моралист и революционер ведут постоянную тайную борьбу друг против друга. Маркс взорвал сотни тонн динамита, и мы по сей день слышим отголоски этого чудовищного взрыва. Но уже тут и там снова ведут работу саперы, подкладывают свежий динамит, чтобы теперь отправить Маркса на Луну. А потом Маркс или кто-нибудь из его последователей вернется, прихватив еще больше динамита, и так до бесконечности. Какой же будет конец у этой истории, нам не дано предугадать. Центральная проблема — как помешать злоупотреблению властью — остается нерешенной.

Диккенс не сумел понять, что частная собственность — серьезная помеха, но серьезность проблемы злоупотребления властью он понимал. Фраза «если бы люди вели себя прилично, мир стал бы приличным» — не так уж банальна, как кажется...

Это не просто случайное совпадение, что Диккенс никогда не писал о сельском хозяйстве, зато без конца писал о разных яствах. Он был кокни, а Лондон — центр мира, точно так же как чрево — центр тела. Это город потребителей, людей глубоко цивилизованных, но никчемных. Вдумываясь в романы Диккенса, обнаруживаешь, к своему величайшему удивлению, что он, как и все писатели XIX века, весьма невежествен. У него лишь отдаленное

представление о действительной стороне дела. На первый взгляд, это мое утверждение может показаться просто лживым, поэтому необходимы некоторые пояснения.

У Диккенса есть верные наблюдения «жизни низов» — жизни в долговой яме, например: его произведения были популярны среди

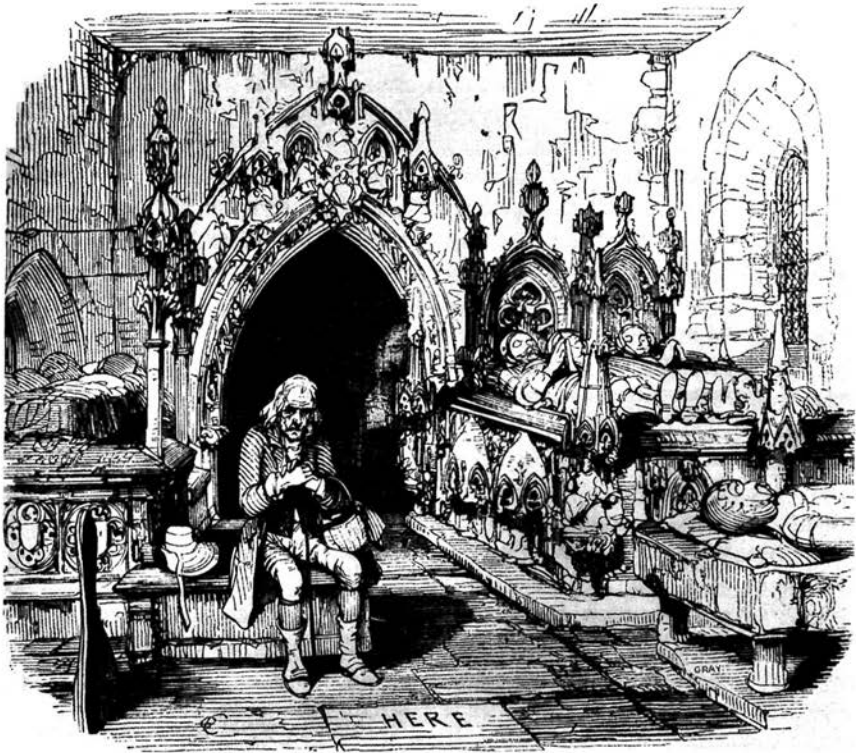
«Он сидел у могилы, будто терпеливо поджидая кого-то». Иллюстрация Каттермоля

широкого читателя, он умел писать о простых людях. Этими же качествами обладали все ведущие английские романисты XIX века. Они легко ориентировались в той действительности, в которой жили сами, тогда как современный писатель так безнадежно оторван от окружающего мира, что типичный роман сегодня — роман о самом писателе. Даже когда Джойс, к примеру, около десяти лет терпеливо старался понять «человека из народа», «человеком из народа» в конце концов оказался еврей, и потому несколько «высоколобый». Диккенс, по крайней мере, этим недостатком не страдал. Он без труда вводил в повествование простые человеческие чувства — любовь, честолюбие, алчность, месть и так далее. О чем он не писал, тем не менее, так это о труде.

В романах Диккенса все, касающееся процесса труда, происходит «за кадром». Единственный его герой, обладавший убедительно описанной профессией, — Дэвид Копперфилд, вначале он стенографист, а потом, как и сам Диккенс, — писатель. Как большинство его героев зарабатывает на жизнь — тоже остается тайной. Пип, например, «начал заниматься бизнесом в Египте», нам не говорят, каким именно, а описание деловой стороны жизни Пипа занимает в романе всего лишь полстраницы.

Кленнэм участвовал в каком-то бизнесе в Китае, потом вступает в какое-то более определенное дело с Дойсом, Мартин Чеззлвит — архитектор, но не очень-то усердствует в своей работе. Перипетии, претерпеваемые героями Диккенса, никогда не проистекают из их работы. В этом плане Диккенс разительно отличается, скажем, от Тrolлопа. И одна из причин, без сомнения, заключается в том, что Диккенс очень плохо разбирался в профессиональных делах, которыми якобы занимались его герои. Что производили фабрики Грейд-граинда? Как зарабатывал Подснеп свои капиталы? Как Мердл об-

стряпывал свои делишки? Известно, что Диккенс даже не мог описать в деталях парламентские выборы и аферы биржевых дельцов, как умел Троллоп. Когда речь заходила о торговле, финансах, промышленности или политике, он начинал «темнить» или искал помощи в сатирических приемах письма. Это касается даже юриди-



ческих вопросов, в которых он был в принципе сведущ. Сравните описание судебного процесса в романах Диккенса с описанием, скажем, в «Ферме Орли».

И этим частично объясняются ненужные отступления в романах Диккенса, ужасный викторианский «сюжет». Конечно, не все его романы в этом смысле одинаковы. «Повесть о двух городах» — очень хорошая, удивительная, безыскусная история, хорош — хоть и по-другому — роман «Тяжелые времена», но именно про эти два романа

всегда говорят, что они «не диккенсовские», — и в связи с этим их не публиковали в ежемесячных журналах. Два романа, написанных от первого лица, — тоже прекрасные произведения, если отвлечься от сопутствующих побочных сюжетных линий. Но повествование типичных романов Диккенса — «Николас Никльби», «Оливер Твист», «Мартин Чеззлвит», «Наш общий друг» — строится вокруг мелодрамы, и центральные события меньше всего удерживаются в памяти. С другой стороны, думаю, каждый из нас, прочитав роман Диккенса, помнит полюбившуюся ему страницу до самой смерти. Диккенс создавал убедительных, из плоти и крови, героев, они всегда предстают в аспекте своей личной жизни как «характеры», а не как функциональные члены общества, другими словами, он представлял их в статике. Соответственно самый большой успех выпал на долю «Пиквикского клуба» — это вовсе не роман-история, а просто серия зарисовок; развития характеров в нем практически нет, действующие лица просто проходят своей чередой перед читателем, точно безумцы в загробном мире. Как только он пытается заставить своих героев совершать поступки, действовать, он сбивается на мелодраму. Он не может строить действие вокруг какого-нибудь обычного происшествия или дела; отсюда — шарады, совпадения, интриги, убийства, разоблачения, захороненные завещания, братья, потерявшие друг друга на долгие годы, и т. д. В конце концов даже такие люди, как Сквирс и Микобер, оказываются затянутыми в эту воронку.

Конечно, нелепо утверждать, что Диккенс — просто путаный, «темный» или мелодраматический писатель. Большая часть написанного им насыщена фактами, а в таланте создания образов ему, пожалуй, нет равных. Стоит Диккенсу дать описание какого-нибудь человека, и ты вспоминаешь его всю жизнь. Но реальная конкретность его воображения отчасти — показатель того, что ему недостает. Ибо, в конечном счете, плод его творчества — то, что любой видит обычно: внешний нефункциональный облик предмета. Тот, кто по-настоящему занят изучением пейзажа, никогда его даже и не замечает. Удивительно, но Диккенс — великолепный мастер описания *внешнего облика* — не часто с таким же мастерством описывает процесс действия. В нашей памяти, как правило, остаются навсегда сцены, созданные пером Диккенса будто живые, такие же мы наблюдаем на досуге: в кафетерии провинциальных гостиниц или в окно кареты; его внимание задерживают вывески на гостиницах, бронзовые дверные молотки, раскрашенные кувшины, торговый зал

магазинов, дома, одежда, лица и — чаще всего — яства. Все изображается с точки зрения потребителя. Когда он пишет о Кокстауне, ему достаточно нескольких пассажиров, чтобы в воображении читателя возник образ Ланкашира, каким его видит южанин, в котором этот городок вызывает раздражение и отвращение...

За исключением, да и то с натяжкой, Дэвида Копперфилда (наделенного судьбой самого Диккенса), в его романах не найти действующего лица, для которого главное — работа. Его герои трудятся лишь для того, чтобы заработать себе на жизнь и жениться на героине, а вовсе не потому что испытывают непреодолимую тягу к какой-либо профессии. Мартин Чеззлвит, например, вовсе не сгорает от желания быть архитектором; он точно так же мог бы подвизаться на поприще медицины или быть стряпчим. Как бы то ни было, в типичном диккенсовском романе в последней главе «*deus ex machina*» вторгается в действие с мешком золота и спасает героя от дальнейшей борьбы за существование. Чувство — «ради этого я родился на белый свет. Все остальное мне неинтересно. Я буду этим заниматься, даже если буду голодать», — делающее людей разных темпераментов учеными, изобретателями, художниками, священниками, испытателями, революционерами, просто неведомо героям романов Диккенса. Сам писатель, это всем хорошо известно, трудился в поте лица своего и веровал в смысл своего творчества как мало кто из писателей. Но, видно, он не представлял себе, что человек может быть так же предан какому-нибудь другому делу, кроме писательства (и, может быть, актерства). И в сущности, это естественно, учитывая его весьма скептическое отношение к обществу. Он ничему не поклоняется, ни на что не уповает, только на обычную порядочность. Наука неинтересна, промышленность жестока и уродлива. Бизнес — удел негодяев, таких как Баундерби. А что до политики — пусть ею занимается Тайт Барнакл. Вот и получается, что человеку ничего не остается, как жениться на героине, осесть где-нибудь, вести уединенный образ жизни и быть добрым. И все это удастся лишь в отдалении от общества.

И тут, быть может, мы взглянем на сокровенные устремления Диккенса. Как мечтал он жить? Когда Мартин Чеззлвит помирился со своим дядей, когда Николас Никльби женился по расчету, когда Джон Харман обогатился с помощью Боффина — что они делали?

Сам собой напрашивается такой ответ: они ничего не делали.

Николас Никльби вкладывает капитал жены в дело братьев Чирибл и становится богатым и процветающим «негоциантом», но, поскольку он тут же уезжает в Девоншир, легко догадаться, что он не слишком утруждает себя работой. Мистер и миссис Снодграсс «покупают небольшую ферму и работают на ней скорее для того, чтобы занять себя чем-нибудь, а не для того, чтобы получать прибыль». Такой нотой заканчивается большинство книг Диккенса — лучезарным будущим. Если он упрекает своих молодых героев в лени (Хартхаус, Гарри Гоуэн, Ричард Карстон, Рейберн до своего «перерождения»), то потому что они циничны и безнравственны или потому что они — обуза другому; если ты «хороший», сам себя кормишь, нет причин, почему бы тебе пятьдесят лет кряду не жить на дивиденды. Жизнь в кругу семьи — предел мечтаний. И, в сущности, в то время все так полагали. «Джентльмен со средствами», «достаток», «джентльмен, не стесненный в средствах» (или «в благоприятном положении») — фразы, свидетельствующие нам о странной, пустой мечте среднего буржуа XVIII или XIX века. Это была мечта об абсолютном безделье...

Перед нами типичный викторианский «хэппи энд» — образ большой дружной семьи трех или четырех поколений; домочадцы толкуются в одном доме и без конца размножаются, подобно устрицам. Что поражает в их быте, так это удивительно беззаботное, обеспеченное, праздное существование. Это даже не воинствующее безделье, какое ведет сквайр Вестерн. Таково объяснение присутствия «городского фона» в романах Диккенса и его равнодушия к подлой, низменной, разгульной, военной стороне жизни. Стоит его героям заполучить денежки, «осесть», как они не только перестают работать, они перестают скакать на лошадях, охотиться, стрелять, сражаться на дуэлях, крутить романы с актрисулями, проигрывать на бегах. Они просто тихо и размеренно живут себе в своих гнездышках, предпочтительно по соседству со своими единокровцами; причем образ их жизни как две капли воды похож на тот, какой ведут сородичи.

...Сомнений нет, для Диккенса такая модель жизни — идеальная. В «Николасе Никльби», в «Мартине Чеззлвите» и в «Пиквикском клубе» она становится реальностью, в той или иной степени удается осуществить ее почти во всех романах. Исключение составляют «Тяжелые времена» и «Большие надежды» — последний хоть и заканчивается «хэппи эндом», но логика развития сюжета

противоречит подобной концовке, она была дописана по настоянию Бульвера Литтона.

Идеал, за который сражаются герои Диккенса, на поверку оказывается приблизительно таким: сто тысяч фунтов, старый дом причудливой конструкции, обросший плющом, красивая милая жена, куча деток и — праздность. Все надежно, приятно, спокойно и самое главное — уютно. На церковном погосте, поросшем мхом, внизу, у дороги — могилы милых сердцу близких, ушедших в мир иной еще до «хэппи энда». Слуги — комичны и патриархальны, детки вьются вокруг родителей, старые друзья съезжаются на огонек и, сидя у камина, вспоминают былое, бесконечная вереница снеди, холодный пунш и вишневый негус, пуховые перины и грелки, рождественские праздники с шарадами и жмурками, больше ничего не происходит, только раз в год появляется на свет младенец. Как ни странно, перед читателем возникает картина подлинного счастья; Диккенсу блестяще удается создать это ощущение, его удовлетворяет такой идеал жизни. Одного этого достаточно, чтобы утверждать, что первая книга Диккенса была написана более ста лет назад. Никто из наших современников не смог бы объединить подобные бесцельность и жизнеспособность воедино.

Любой поклонник Диккенса, дочитав мою статью до этого места, наверняка разгневется на меня.

До сих пор я рассуждал о Диккенсе лишь в контексте «идейного содержания» его произведений, практически не обращаясь к художественным особенностям его таланта. Но всякий писатель, особенно всякий романист, обладает «идеями», признает он это или нет, и мельчайшие детали его произведений оказываются во власти этих идей. Всякое искусство — пропаганда. Ни сам Диккенс, ни большинство викторианских романистов и не думали отрицать это. Как я говорил ранее, Диккенс принадлежит к числу писателей, которых стоит обокрасть. Его обокрали марксисты, католики и — больше всех — консерваторы. Вопрос только: что же там красть? Почему всем до Диккенса дело? Почему мне до него дело?

На подобный вопрос нелегко ответить. Как правило, когда сосредоточиваешь внимание на эстетических проблемах, то даже трудно объяснить, что именно тебя интересует, или же твой анализ столь подпорчен неэстетическими мотивами, что невольно приходишь к мысли, не является ли литературная критика чистейшим



надувательством и вздором? В случае с Диккенсом фактором, усложняющим понимание его таланта, оказывается его популярность. Он один из тех «великих писателей», которыми забивали голову буквально всем с детства. Тогда это вызывало в нас бунт и тошноту, но позднее это приводит к другим результатам.

Миссис Пипчин. Одна из двенадцати иллюстраций Физа к «Домби и сыну»

К примеру, почти все испытывают тайный восторг перед патриотическими стихами, заучиваемыми наизусть в детстве: «О, моряки Англии», «Атака легкой бригады» и т. д. Мы восторгаемся не самими стихами, а воспоминаниями, связанными с ними. С Диккенсом вступает в действие тот же принцип ассоциаций. Почти во всех английских домах непременно есть книги Диккенса. Дети узнают героев Диккенса на картинках, еще не умея читать; ему повезло с художниками-иллюстраторами. То, что стало опытом в таком раннем возрасте, неподвластно никакому критическому суждению. Когда пытаешься его вынести, начинаешь думать о том, что же Диккенсу не удалось и глупо выглядит — железобетонные конструкции «сюжета», персонажи, не удавшиеся писателю, длинноты, абзацы с белыми стихами, ужасные «патетические» страницы. И приходит в голову: может, когда я говорю, что люблю Диккенса, мне просто нравится вспоминать мое детство? Может, Диккенс просто «понятие»?

Если так, то он «понятие», от которого никуда не денешься. Насколько часто мы думаем о каком-нибудь писателе, даже о том, который нравится, — трудно сказать, но я сомневаюсь в том, что человек, действительно прочитавший Диккенса, может прожить неделю, не вспомнив его по тому или иному поводу. Нравится он вам или не нравится, он есть, как колонна Нельсона. В любую секунду вы можете вспомнить какой-нибудь эпизод или персонаж, не вспоминая даже, из какой это книги.

Речь идет не о книгах, а о целом мире, это не просто смешной комичный мир, потому что мы помним в Диккенсе его викторианскую болезненность, некрофилию, сцены с кровью и раскатами грома — смерть Сайкса, самовоспламенение Крука, Фейгина в камере смертника, женщин, занимающихся вязанием возле гильотины.

Удивительно, но все это настолько вошло в наше сознание, что мы и не задумываемся над подобными вещами. Комедиант из мюзикхолла может (во всяком случае, мог до последнего времени) выйти на сцену и изобразить Микобера или миссис Гэмп, зная наверняка, что зритель его поймет, хотя мало кто в зале прочитал какую-нибудь книгу Диккенса от начала до конца. Даже те, кто делает вид, что ненавидят его, сами того не подозревая, цитируют его.

Диккенс — писатель, которому можно подражать, но до определенного предела. Авторы массовой литературы... имитируют просто традиционные приемы, позаимствованные самим Диккенсом у своих предшественников и развитые им, это относится к «культу героя», то есть к оригинальности, самобытности персонажа. Но самое ценное его изобретение, не поддающееся имитации, — не столько его герои, еще меньше «ситуации», сколько строй его речи и внимание к конкретной детали. Самая яркая, никому не присущая особенность Диккенса — его описание необязательной детали... И во всех наиболее характерных для Диккенса пассажах — одна и та же примета. Его воображение буквально заполонило страницы его книг, точно сорная трава. Сквирс решает сказать мальчишкам несколько слов, и тут же мы узнаем об отце Болдера, не доплатившего двух фунтов и десяти пенсов, и о мачехе Мобса, которая слегла в постель, услышав о том, что Мобс не желает есть сало, и с тех пор очень больна и очень хочет, чтобы мистер Сквирс высек его — уму-разуму научил. Миссис Лио Хантер пишет «Оду издыхающей лягушке»; автор приводит две строфы целиком. Боффину взбрело в голову позировать для портрета нищего, и тотчас же нам рассказывают ужасные истории из жизни бродяг и нищих восемнадцатого века, приводятся имена вроде Вольтера Хопкина и преподобного Блюберри Джонса, а главы называются «История пирога с барашком» и «Сокровища Данхилла». Миссис Хэррис — лицо вымышленное и в действительности не участвующее, описывается с большими подробностями, чем любые три действующих лица вместе взятые в обычном романе. Чуть ли не в середине предложения мы узнаем, например, что ее племянник-младенец выставлен на обозрение публики в бутылки на ярмарке в Гринвиче, вместе с розовоглазой леди, русской карлицей и живым скелетом. Джо Гарджери рассказывает, как в дом к лабазнику Памблчуку, торговцу кукурузой и зерном, вломились бандиты и... «забрали его выручку и денежный ящик, выпили его вино, угостились его провизией, надавали ему

оплеух, нос чуть на сторону не свернули и самого привязали к кровати, всыпали горяченьких, а чтоб не кричал, набили ему полон рот семян однолетних садовых». И снова перед нами — Диккенс, его ни с кем не перепутаешь, особенно эти «семена однолетних садовых», которыми набили рот бедняге; любой другой писатель упомянул бы лишь половину кошмарных подробностей. Все нагромождено одно на другое — деталь на деталь, украшение на украшение. Тщетно доказывать, что подобный литературный метод называется рококо — с таким же успехом можно то же самое сказать и о свадебном торте. Или вам это нравится, или не нравится...

Показательно, что самые популярные произведения Диккенса (а не самые талантливые) — «Записки Пиквикского клуба», которые не назовешь романом, «Тяжелые времена» и «Повесть о двух городах» — совсем не смешные. Его врожденная плодовитость мешает ему как романисту, потому что он не в силах преодолеть свою тягу к бурлеску, врывавшемуся в ситуации, по замыслу — серьезные. Ярким примером этого служит первая глава «Больших ожиданий». Беглый каторжник Мэгвич отловил на церковном погосте шестилетнего Пипа. Начало эпизода — весьма мрачное и вселяющее страх, оно дается через восприятие Пипа. Внезапно меж могил возникает преступник, облепленный грязью, с цепью, волочащейся по земле, он хватает ребенка, переворачивает вверх ногами и обыскивает карманы. Потом начинает его запугивать, требует, чтобы тот принес еды и подпилоч:

«Потом выпрямился одним рывком и, все еще держа за плечи, заговорил страшнее прежнего:

— Завтра чуть свет ты принесешь мне подпилоч и жратвы. Вон туда, к старой батарее. Если принесешь и никому ни слова не скажешь, и виду не подашь, что встретил меня или кого другого, тогда, так и быть, живи. А не принесешь или отступишь от моих слов хоть вот на столько, тогда вырвут у тебя сердце с печенкой, зажарят и съедят. И ты не думай, что мне некому помочь. У меня тут спрятан один приятель, так я по сравнению с ним просто ангел. Этот мой приятель слышит все, что я тебе говорю. У этого моего приятеля свой секрет есть, как добраться до мальчишки и до сердца его, и до печенки. Мальчишке от него не спрятаться, пусть лучше и не пробует. Мальчишка и дверь запрет, и в постель залезет, и с головой одеялом укроется, и будет думать, что вот, мол, ему тепло и хорошо и никто его не треплет, а мой приятель тихонько к нему подберется, да

и зарежет!.. Мне и сейчас-то, знаешь, как трудно сделать, чтобы он на тебя не бросился! Я его еле держу, до того ему не терпится тебя сцапать. Ну, что ты теперь скажешь?!» [пер. М. Лорие].

В этой главе Диккенс просто поддался искушению. Начать с того, что голодный человек, за которым гонится полиция, не стал бы так говорить. Более того, хотя судя по манере беседовать, этот человек прекрасно знаком с особенностями детской психики, сами слова абсолютно выбиваются из нужного тона. В результате Мэгвич выглядит злым дянькой из какой-нибудь пантомимы или же, если смотреть на все глазами ребенка,— жутким чудовищем. Дальше, по ходу повествования, он предстает перед читателем ни тем, ни другим, и его преувеличенная благодарность, ставшая пружиной в развитии сюжета,— выглядит правдоподобной как раз из-за этого его монолога. Как всегда, воображение писателя взяло верх. Живописные детали были слишком хороши, чтобы пожертвовать ими. Даже создавая образы персонажей, более убедительных, чем Мэгвич, Диккенс оказывается на ложном пути из-за какой-нибудь соблазнительной фразы. К примеру, мистер Мэрдстоун обычно ежеутренние занятия с Дэвидом Копперфилдом заканчивает какой-нибудь устрашающей арифметической задачей. «Если я зайду в сырную лавку и куплю пять тысяч глостерских сыров по четыре с половиной пенса каждый и заплачу за них наличными деньгами...» Задачи всегда так начинаются. Снова типично диккенсовская деталь — глостерские сыры. Но это слишком человеческая деталь для Мэрдстоуна; он бы просто сказал — «пять тысяч наличными». Всякий раз это бросается в глаза, и страдает цельность романа. Это не играет решающего значения, Диккенс, безусловно, писатель, которому части удаются больше, чем целое. Он весь в отрывках, в деталях — прогнившее строение, но дивные украшения,— то же самое относится и к его персонажам: он выстраивает характер и вынуждает его потом совершать непоследовательные поступки.

Конечно, обычно критика не замечает, что его герои ведут себя непоследовательно. Как правило, его обвиняют в противоположном. Его персонажи воспринимаются как «типажи», каждый из которых — примитивное воплощение какого-нибудь одного качества, его награждают ярлыком, по которому вы его потом узнаете. Диккенс «всего лишь карикатурист» — таково обычное обвинение критиков, что более или менее справедливо. Но прежде всего он сам не считал себя карикатуристом, он постоянно втягивал в действие

персонажи, которые должны быть статичными. Сквирс, Микобер, мисс Моучер, Вегг, Скимпоул, Пексниф и многие другие в конце концов оказываются участниками «интриги», где они неуместны и где ведут себя неправдоподобно. Они предстают поначалу как слайды волшебного фонаря, а потом оказываются героями низкопробной кинокартины. Иногда достаточно остановиться на каком-нибудь предложении, и иллюзия рассеивается. В «Дэвиде Копперфилде» тоже есть такое предложение. Дэвид провожает гостей после знаменитого званого обеда (на котором подавали баранину). Он задержал Трэдлса на лестничной площадке:

«— Трэдлс! — шепнул я.— Мистер Микобер никому не хочет зла. Но на вашем месте я бы ему, бедняге, ничего не давал взаимы.

— Дорогой Копперфилд, да у меня ведь нет ничего! — улыбаясь, ответил Трэдлс.

— Но у вас есть имя,— сказал я» [пер. А. В. Кривцовой и Е. Ланна].

Прочитав эту реплику в данном месте романа, читатель испытывает раздражение, но рано или поздно нечто в подобном роде неизбежно было бы написано. Повествование романа весьма реалистично, Дэвид подрастает, он неизбежно вынужден увидеть мистера Микобера в подлинном свете — скандалиста и сутенера. Потом, конечно же, сентиментальность возобладает в Диккенсе, и он заставит Микобера перемениться, начать новую жизнь. Но после этого подлинный Микобер так и не появится в романе, несмотря на отчаянные попытки писателя. Как правило, «интрига», в которую оказываются втянутыми действующие лица Диккенса, не очень-то достоверна, но в ней, по крайней мере, есть претензия на достоверность, тогда как мир, которому они принадлежат, — несуществующая земля, некая вечность. Тут-то мы и убеждаемся, что «всего лишь карикатурист» — на самом деле не уничижительное определение. Тот факт, что Диккенса всегда считали карикатуристом, хотя он упорно старался быть еще кем-нибудь, — может, самый серьезный признак его гения. Чудовища, созданные им, по сей день воспринимаются как чудовища несмотря на то, что они участвуют во всевозможных претендующих на правдоподобность мелодрамах. Их непосредственное воздействие столь сильно, что ничто, происходящее потом, не может ослабить его. Их помнишь как тех, кого встретил в детстве, помнишь постоянно, как они себя однажды в чем-нибудь проявили или что-то там однажды сделали. Миссис Сквирс

вечно дает детям серу и патоку вместо лекарства, миссис Гаммидж вечно в слезах, миссис Гарджери вечно бьет своего мужа головой об стенку, миссис Джеллиби целиком погружена в документы, связанные с африканским проектом, ее дети предоставлены самим себе, все они запечатлены навечно, как крошечные поблескивающие миниатюры на крышке коробочки для нюхательной соли, абсолютно фантастические и неправдоподобные, но при этом более «прочные», безмерно более запоминающиеся, чем плоды усилий серьезных романистов. Даже по меркам своего времени Диккенс был удивительно неестественным писателем. Как заметил Раскин, «он решил работать в кольце сценического огня». Его герои искажены и упрощены даже больше, нежели герои Смоллета. Но не существует правил создания романа, и для любого произведения искусства существует лишь одно испытание, о котором следует помнить,— проверка временем. Это испытание герои Диккенса выдержали успешно, даже если люди, помнящие о них, и не думают о них как о живых существах. Они — чудовища, но, по крайней мере, они *существуют*.

Как бы то ни было, создавать монстров не очень-то плодотворное занятие. В конце концов это означает, что Диккенс мог говорить лишь о некоторых проявлениях человеческого характера. Он даже и не прикасался к иным важным сферам сознания человека. Ни в одной его книге вы не найдете поэтической интонации, подлинной трагедии, даже плотская любовь вне поля его зрения. На самом деле, его книги не такие уж выхолощенные, какими их порой объявляют, а если учитывать времена, когда он творил, то он был даже — в умеренных границах — откровенен. Но в его романах вы не найдете и следа того чувства, каким пронизаны «Манон Леско», «Саламбо», «Кармен», «Грозовой перевал». Олдос Хаксли вспоминает, как Дэвид Герберт Лоуренс сказал однажды, что Бальзак — «гигантский карлик», в каком-то смысле это относится и к Диккенсу. Существуют целые миры, о которых он или ничего не знает, или не хочет о них писать. Читатель не сможет многое узнать из книг Диккенса, разве что приобретет кое-какие приблизительные сведения. А сказать это — значит, тут же вспомнить о великих русских писателях XIX века. Почему размах Толстого кажется настолько мощнее, чем у Диккенса, — почему кажется, что он может сказать вам о *вас самих* куда как больше? Нет, он не талантливее и не умнее, если подходить со строгими мерками. Происходит это оттого, что он пишет о людях, находящихся в развитии. Его герои бо-

рются за совершенствование души, тогда как герои Диккенса уже достигли совершенства. Я лично гораздо чаще и гораздо нагляднее представляю себе героев Диккенса, чем героев Толстого, но всегда в одном и том же виде, как картины или предметы мебели. Вы не сможете вообразить себе разговор с персонажем Диккенса, а скажем, с Пьером Безуховым — можете. И это не только оттого, что Толстой гораздо серьезнее... Это оттого, что у героев Диккенса нет духовной жизни. Они говорят то, что они должны сказать, но представить себе, что они говорят еще что-нибудь, невозможно. Они никогда не учатся, никогда не размышляют. Вероятно, больше всех склонен к размышлению Поль Домби, но в голове у него полная каша. Значит ли все это, что романы Толстого «лучше» романов Диккенса? Нелепо сравнивать по принципу «лучше» или «хуже». Если бы меня заставили провести сравнение между Толстым и Диккенсом, я сказал бы, что Толстого будет читать гораздо большее число людей и гораздо дольше, потому что Диккенс вряд ли был представителем иных, не англоязычных культур; с другой стороны, Диккенс доступен простому читателю, а Толстой — нет. Герои Толстого способны пересекать границы, а героев Диккенса можно рисовать на коробках из-под сигарет. Но никого не заставляют выбирать между ними, это равносильно выбору между сосиской и розой, а это, что ни говори, совсем разные вещи.

1934 г.

АРНОЛЬД ЦВЕЙГ

Диккенс

Нет, о том, как любили Чарльза Диккенса его современники, надо спрашивать не в книгах и не у биографов. Любовь живет и дышит только в изустном слове. Нужно, чтобы кто-нибудь рассказал вам об этом, лучше всего — англичанин, из тех, что еще помнят годы первых успехов Диккенса, и теперь, спустя вот уже пятьдесят лет, все еще не могут решиться назвать автора «Пиквика» Чарльзом Диккенсом, а упрямо величают его Бозом — старым, привычным и ласковым прозвищем. По их умилению, овеванному грустью воспоминаний, можно судить об энтузиазме тысяч людей, с бурным

восторгом встречавших каждую синюю книжечку с очередной частью его романа (ныне эти книжечки, став драгоценностью для библиофила, желтеют в ящиках и шкафах). В день получения почты, рассказывал мне один из этих old Dickensians *, они никогда не могли заставить себя дожидаться дома почтальона, который наконец-то нес в сумке новую синенькую книжку Боза. Целый месяц они томилась в ожидании, они надеялись и спорили, на Доре или на Агнесе женится Копперфилд; радовались, что Микобер опять попал в критическое положение: они ведь знали, что он с честью выйдет из него с помощью горячего пунша и веселого настроения! И неужели они еще должны были ждать, пока притащится на своей сонной кляче почтальон и разрешит им все эти веселые загадки? Нет, это было свыше их сил. И год за годом все, от мала до велика, встречали в положенный день почтальона за две мили, лишь бы поскорее получить свою книжку. Уже на обратном пути они принимались читать: кто заглядывал в книгу через плечо соседа, кто начинал читать вслух, и только самые большие добряки во всю прыть бежали домой, чтобы поскорее принести добычу жене и детям. И так же, как этот городок, любили Диккенса каждая деревня, каждый город, вся страна, а за ее пределами — все, кто говорил по-английски и жил в колониях, разбросанных по всем частям света; его любили с первой минуты знакомства с ним и до последнего часа его жизни. За все девятнадцатое столетие нигде больше не было такой неизменной сердечной близости между писателем и его народом. Слава Диккенса взвилась стремительной ракетой, но так и не угасла: она остановилась над миром, озаряя его, подобно солнцу. Первый выпуск «Пиквика» был напечатан в четырехстах экземплярах, пятнадцатый — уже в сорока тысячах, такой мощной лавиной обрушилась его слава на эпоху. Скоро эта слава проложила себе дорогу в Германию, сотни и тысячи дешевых книжек вселяли смех и радость даже в самые зачехленные сердца; маленький Николас Никльби, бедный Оливер Твист и тысяча других образов, созданных неутомимым творцом, проникли в Америку, Австралию и Канаду. Сейчас в обращении находятся уже миллионы книг Диккенса: большие и маленькие, толстые и тоненькие, дешевые издания для бедных и шикарное американское издание (ни одного писателя не издавали так дорого, это издание для миллиардеров стоит что-то около трехсот тысяч

* Старые поклонники Диккенса (англ.).

марок), но и по сей день в каждой из этих книг гнездится радостный смех, готовый вспорхнуть птицей и залиться на разные голоса, едва только перелистаешь первые страницы.

Популярность этого автора была неслыханной, и если она не возрастала с годами, то лишь потому, что любовь к нему и так уже была безмерной. Когда Диккенс решился выступить с чтением своих произведений и впервые встретился лицом к лицу со своими читателями, Англия была в упоении. Залы брали приступом, они всегда были набиты до отказа; энтузиасты облепляли колонны, залезали под эстраду, лишь бы послушать любимого писателя. В Америке люди спали в страшный мороз перед кассами на принесенных с собой матрацах, кельнеры приносили им еду из соседних ресторанов; давка становилась невыносимой. Все залы оказывались малы, и в конце концов писателю уступили для чтения церковь в Бруклине. Самовона читал он приключения Оливера Твиста и историю маленькой Нелли. Ничто не омрачало этой славы, она оттеснила в сторону Вальтера Скотта, все годы затмевала гений Теккерея, и когда пламя угасло, когда Диккенс скончался, английский мир был потрясен. Совершенно незнакомые люди передавали эту весть друг другу на улице, Лондон пришел в смятение, как после проигранной битвы. Похоронили его между Шекспиром и Филдингом, в Вестминстерском аббатстве, пантеоне Англии; туда устремились тысячи людей, и много дней утопала в цветах и венках скромная могила. И еще сегодня, спустя сорок лет, редкий день не найдешь там рассыпанных благодарной рукой цветов: слава и любовь не увяла за все эти годы. Сегодня, как и в тот давно миновавший час, когда Англия вручала ему, безвестному и ничего не подозревавшему, неожиданный дар мировой славы, Чарльз Диккенс — самый любимый, самый желанный и почитаемый рассказчик всего английского мира.

Такое неизмеримое, распространяющееся и вширь и вглубь влияние писателя становится возможным лишь благодаря редкому сочетанию двух обычно противоборствующих стихий, благодаря совпадению устремлений гения с традицией его эпохи. Обычно взаимодействие традиционного и гениального подобно взаимодействию огня и воды. Пожалуй, отличительный признак гения и состоит в том, что он олицетворяет дух нарождающейся традиции, враждует с традицией отживающей и, явившись родоначальником нового поколения, вызывает на кровавый бой отмирающее. Гений и его время подобны двум светилам, свет и тень от которых, правда,

смешиваются, но чьи орбиты никогда не совпадают, хотя и пересекаются. И вот перед нами тот редкий на звездном небе миг, когда тень одного светила полностью закрывает светящийся диск другого, и они сливаются: Диккенс — единственный из великих писателей девятнадцатого века, субъективные замыслы которого целиком совпадают с духовными потребностями эпохи. Его романы полностью удовлетворяют вкусам тогдашней Англии, его творчество является воплощением английской традиции; Диккенс — это юмор, опыт, мораль, эстетика, духовная и художественная сущность шестидесяти миллионов человек по ту сторону Ла-Манша, их своеобразное мироощущение, порой чуждое нам и зачастую вызывающее чувство горячей симпатии. Не он создал эти произведения, но английская традиция, самая мощная, самая богатая, самая своеобразная и потому самая опасная из современных культурных традиций. Нельзя недооценивать ее жизненную силу. Каждый англичанин является в большей степени англичанином, чем немец немцем. Английское начало придает человеку не только внешний лоск — оно пронизывает всю его сущность, глубоко проникает в кровь, налагает отпечаток на самое важное и сокровенное, на самое индивидуальное — на творчество. Как художник, англичанин находится в большей зависимости от национального, чем немец или француз. Поэтому в Англии каждый художник, каждый настоящий писатель боролся с английским началом в своей душе, но даже самая пылкая, страстная ненависть оказывалась бессильной сломить традицию. Она добирается своими нежными артериями до самых сокровенных глубин, и тот, кто хочет вырвать из своей души английскую сердцевину, разрывает весь организм и истекает кровью. Несколько аристократов, страстно желая стать свободными гражданами вселенной, решились на это — Байрон, Шелли, Оскар Уайльд хотели вытравить в себе английское, потому что они ненавидели в англичанине его извечную буржуазную сущность. Но они лишь разбили собственную жизнь. Английская традиция — самая сильная, самая победоносная на свете, но и самая опасная для искусства. Самая опасная потому, что она коварна: это совсем не холодная пустыня, необитаемая и негостеприимная, она манит теплом очага и мирным уютом, но в то же время ставит пределы морали, ограничивает, требует порядка и не терпит свободного вдохновения. Это — скромное жилище, без свежего воздуха, защищенное от жизненных бурь, светлое, приветливое и гостеприимное, настоящий

home *, с его пылающим камином буржуазного самодовольства, но это тюрьма для того, чей дом — вселенная, чье глубочайшее наслаждение — беззаботно искать приключений, кочуя в безграничном просторе. Диккенс уютно устроился в английской традиции, по-домашнему расположившись в четырех ее стенах. Он хорошо себя чувствовал в родной обстановке и за всю свою жизнь ни разу не нарушил художественных, моральных или эстетических границ Англии. Он не был революционером. В его душе художник хорошо ладил с англичанином и мало-помалу совсем растворился. Творчество Диккенса — это неосознанная воля народа, ставшая искусством, и, отмечая мощь, редкие достоинства и упущенные возможности его творчества, мы все время ведем спор с самой Англией.

Диккенс — высшее художественное выражение английской традиции в эпоху между героическим веком Наполеона и веком империализма, между славным прошлым и предвидением будущего. И если его творения представляются нам лишь выдающимися, но не грандиозными, как сулил его гений, то помехой этому была не Англия, не национальное начало само по себе, а бесславная современность — викторианский век Англии. Шекспир ведь тоже был наивысшим проявлением, поэтическим воплощением одной из эпох английской истории — эпохи елизаветинской, воплощением сильной, деятельной, юношески бодрой и чувственной Англии, которая впервые протягивала свои щупальца к *imperium mundi* **, которая вся пылала и трепетала бьющей через край силой. Шекспир рожден веком действия, воли, энергии. Взору открывались новые горизонты, в Америке шло покорение диковинных царств, вековой враг был разгромлен, из Италии сквозь северный туман пробивался свет Ренессанса, со старым богом и религией было покончено, нужно было наполнять мир новыми живыми ценностями. Шекспир — венец героической Англии, Диккенс — символ Англии прозаической. Он был лояльным подданным другой королевы, кроткой, домовитой, незначительной *old queen* *** Виктории, гражданином чопорного, уютного, благоустроенного государства, где не было места ни размаху, ни страстям. Его порывы сдерживал тяжкий груз эпохи, которая была сыта и хотела только переваривать; ленивый ветер

* Родной дом (англ.).

** Власть над миром (лат.).

*** Старая королева (англ.).

лишь играл парусами его корабля, никогда не унося его от английского берега в опасную красоту неизвестности, в неисхоженную бесконечность. Он всегда предусмотрительно держался вблизи от всего домашнего, привычного, стародавнего; и как Шекспир олицетворяет бесстрашие алчущей Англии, так Диккенс — осмотрительность сытой.

Он родился в 1812 году. В тот самый момент, когда его глаза начинают различать окружающее, в мире становится темно — гаснет великое пламя, грозившее уничтожить гнилое здание европейских государств. Гвардия под Ватерлоо разбита английской пехотой, Англия спасена и смотрит, как ее заклятый враг, лишенный короны и власти, одиноко гибнет на далеком острове. Всего этого Диккенсу не довелось пережить самому; он не видел, как из одного конца Европы в другой катилось огненное зарево мирового пожара; его взор блуждает в английском тумане. Юноша уже не находит вокруг себя героев: время героев прошло. Правда, несколько человек не желают этому верить, силой своего энтузиазма они хотят повернуть вспять колесо катящегося вперед времени, хотят вернуть миру его прежний стремительный бег, но Англия желает покоя и отталкивает их от себя. Спасаясь, они бегут в тайники романтизма, пытаются разжечь из жалких искр пламя, но судьбы не пересилишь. Шелли тонет в Тирренском море, лорд Байрон сгорает от лихорадки в Миссолунги. Эпоха не желает больше никаких приключений. Мир становится серым, как пепел. Англия преспокойно поглощает еще залитую кровью добычу; повсюду царят буржуа, лавочник и маклер, с видом властелина лениво развалившийся в своем кресле. Англия переваривает. И, чтобы нравиться в такое время, искусство должно легко усваиваться, не беспокоить, не потрясать бурными эмоциями, а лишь поглаживать и тихонько щекотать; ему дозволялось быть сентиментальным, но не трагичным. Хотелось легкого испуга, а не ужаса, что как молния поражает грудь, захватывает дух, леденит кровь; все это было слишком хорошо знакомо из жизни, об этом сообщали французские и русские газеты, хотелось только немного жутких, смешных и пространных рассказов, чтобы пестрый клубок повествования, разматываясь, развлекал и забавлял. В ту пору был спрос на каминное искусство, на книги, которые приятно читать, сидя у камина, когда стены содрогаются от бури, на книги, в которых так же уютно горел бы и потрескивал безобидный огонек сюжета; была потребность в искусстве, которое, как чай, согревает сердце, но

не пьянит его горячей радостью. Позавчерашние победители, которые хотят только удерживать и сохранять, ничего не меняя и ничем не рискуя, стали так трусливы, что боятся даже собственных сильных чувств. В книгах, как и в жизни, они желают видеть только хорошо размеренные, благопристойно проявляемые чувства. В Англии тех лет счастье отождествляется с созерцательностью, эстетика — с нравственностью, чувственность — с жеманством, патриотизм — с лояльностью, любовь — с браком. Жизнь становится малокровной. Англия довольна и не хочет перемен. Поэтому искусство, какое может признать столь сытая нация, само должно быть каким-то образом довольно действительностью, должно одобрять ее и не рваться за ее пределы. И это желание иметь приятное, ласковое, легко достижимое искусство находит своего гения, подобно тому как некогда елизаветинская Англия нашла своего Шекспира. Диккенс — это воплотившиеся в творения искусства художественные запросы тогдашней Англии. Он явился вовремя — и это принесло ему славу, но его трагедия в том, что он был укрощен вкусами своего времени. Его искусство было вскормлено ханжеской моралью, уютом сытой Англии, и если бы исключительная художественная мощь его творений, равно как и блистательный, сверкающий золотыми искрами юмор не заставляли забывать внутреннюю бесцветность чувств его героев, то он имел бы значение только для самого английского мира и был бы столь же безразличен для нас, как авторы тысяч романов, бойко фабрикуемых по ту сторону Ла-Манша. Только ненависть до глубины души лицемерную ограниченность викторианской культуры, можно с невольным восхищением оценить гений человека, который заставил нас почувствовать интерес и даже симпатию к этому отвратительному миру сытого самодовольства и открыл поэзию в банальнейшей прозе жизни.

Диккенс никогда не выступал против этой Англии, но в глубине его сознания художник все время боролся с англичанином. Первое время он твердо и уверенно шел своим путем, но мало-помалу, теряя силы, все больше увязал в рыхлом песке современности и все чаще оказывался на широкой, проторенной стезе традиций. Диккенс был побежден своей эпохой, и, думая о его судьбе, я всегда невольно вспоминаю приключения Гулливера у лилипутов. Пока великан спит, пигмеи тысячами маленьких тонких нитей накрепко привязывают его к земле, а когда он просыпается, держат его в неволе и возвраща-



ют ему свободу, лишь когда он капитулирует и дает клятву никогда не нарушать законов их страны. Вот так и английская традиция опутала объятного сном безвестности Диккенса и лишила его свободы — она принесла ему успех, который придавил его к английскому клочку земли, она обрушила на него славу и ею же связала ему руки...

«Диккенс все время морализирует, и его Домби предостережение против гордыни». Неизвестный проповедник

Его великая и незабываемая заслуга состоит, собственно, в том, что он нашел романтику в обыденности, открыл поэзию прозы. Он первый опозэтизировал будни самой непоэтической из наций. Он заставил солнце пробиться сквозь эту беспросветную серую мглу, а кто хоть однажды видел, какой лучезарный блеск льет солнце, разгорающееся в пасмурном клубке английского тумана, тот знает, как должен был осчастливить свой народ писатель, который претворил в искусство этот миг избавления от свинцовых сумерек. Диккенс — это золотой свет, озаряющий английские будни, ореол вокруг скромных дел и простых людей, это английская идиллия. Он искал своих героев и их судьбу на тесных улицах окраин, мимо которых равнодушно проходили другие писатели в стремлении найти далекое, необычайное, исключительное, искавшие своих героев под люстрами аристократических салонов, на дорогах в волшебный лес *fairytale* *. Простой смертный был для них воплощением силы земного притяжения, а им нужна была лишь драгоценная душа, в пламени восторга рвущаяся в небо, нужен был лишь человек чувства или подлинный герой. Диккенс не постеснялся сделать своим героем простого труженика, поденщика. Он сам был *self-made man* **, выходцем из низов, сохранившим к ним трогательное уважение. Он с удивительным энтузиазмом относился ко всему банальному, его приводил в восторг каждый пустяк, каждая незначительная стародавняя вещица. Его книги сами представляют собой этакую *curiosity shop* ***, заваленную старьем, которое всякий другой счел бы не имеющим никакой ценности; это беспорядочная

* Сказки (англ.).

** Человек, всем обязанный самому себе (англ.).

*** Лавка древностей (англ.).

смесь необычайных происшествий и смешных пустяков, которые десятилетиями тщетно дожидались любителя. А он взял эти старые, обесцененные, запыленные вещи, начистил их до блеска, расставил по порядку, осветил солнцем своего юмора. И тогда они неожиданно заиграли невиданными красками. Так он извлекал много маленьких нецененных чувств из груди простого человека, вслушивался в них и до тех пор налаживал их механизм, пока они не начинали тикать, как живые. Потом они вдруг принимались, словно часики с курантами, жужжать, гудеть и, наконец, напевать тихий старинный напев, говоривший сердцу больше, чем все унылые баллады рыцарей легендарных стран и канцоны «леди с моря». Он разрыл пепел забвения, под которым был погребен мир простых людей, вновь придал ему блеск и стройность: только в его творчестве этот мир действительно вновь ожил. Все глупости, вся ограниченность этого мира стали понятны благодаря его снисходительности, а красоты — ощутимы для тех, кому он был дорог; все предрассудки превратились в новую и очень поэтическую мифологию. В его повествовании трескотня сверчка на печи превратилась в музыку, новогодние колокола заговорили человеческим голосом, волшебство рождественской ночи примирило поэзию с религиозным чувством. В самых маленьких радостях он обнаружил глубокий смысл; он помог простым людям найти поэзию в их будничной жизни, заставив их еще больше полюбить то, что им и так было дороже всего, — их home, тесную комнатку, где красным пламенем пылает камин и потрескивают сухие дрова, где на столе шумит и поет чайник, где люди, отказавшиеся от суетных желаний, укрываются от алчных бурь, от буйной дерзости мира. Он хотел раскрыть поэзию будней всем тем, кто был обречен на вечные будни. Он показал тысячам и миллионам, что в их бедной жизни много непреходящих радостей, что под пеплом будней тлеет искра тихой радости, и учил их раздвигать из этой искорки веселый, благодатный огонь. Он хотел помогать беднякам и детям. Все, что в духовном или материальном отношении выходило за пределы этого среднего состояния, вызывало у него неприязнь — он любил всем сердцем только заурядное и обыкновенное. К богатым, к аристократам, баловням судьбы он относился враждебно. В его книгах они почти всегда подлецы и скряги, это редко портреты и почти всегда — карикатуры. Он не мог их терпеть. Слишком часто носил он ребенком отцу письма в долговую тюрьму, в Маршалси, и видел, как описывают

имущество; слишком хорошо знал острую нужду в деньгах. Годы провел он на Хэнгерфордстэз, в грязной каморке под самой крышей, наполняя сапожной ваксой и перевязывая нитками сотни и сотни коробок в день, пока детские ручонки не начинали гореть и глаза не застилала слезы обиды. В холодном утреннем тумане лондонских улиц он слишком хорошо познал голод и лишения. Тогда никто не помог ему: кареты и всадники проезжали мимо дрожавшего от холода ребенка, ворота оставались запертыми. Лишь маленькие люди были добры к нему, и поэтому только их хотел он отблагодарить. Творчество Диккенса в высшей степени демократично, но он не был социалистом, не понимая всей необходимости радикальных мер, и лишь любовь и сострадание придают ему высокий пафос.

Больше всего он любил мир простых людей, над которыми всю жизнь висела угроза попасть в работный дом и чью душу согревала мечта о ренте; только с ними было ему хорошо. Он описывает их комнаты так подробно, так заманчиво, будто собирается жить в них сам; сплетает им пестрые, всегда согретые яркими солнечными лучами судьбы, предается их скромным мечтам; он их защитник, их наставник, их любимец — светлое, всегда теплое солнце над скучным, серым миром.

...Сила его изображения не оставляет свободы для фантазии читателя, которую он совсем подавляет (поэтому он и стал идеалом писателя для нации, лишенной фантазии). Дайте его книги двум десяткам художников и закажите им портреты Копперфилда и Пиквика — рисунки будут очень похожи. С необъяснимым сходством будут изображены толстый господин в белом жилете, с ласковыми глазами за стеклами очков и красивый белокурый нерешительный мальчик в почтовой карете, направляющийся в Ярмут. Диккенс рисует все так отчетливо и детально, что невольно подчиняешься его гипнотизирующему взгляду. У него не было магического взгляда Бальзака, у которого образы героев вырастали из хаоса огненных страстей; глаз Диккенса был совершенно земной — глаз моряка, охотника, соколиный глаз, замечавший еле заметные особенности человека. Но в мелочах, сказал он однажды, весь смысл жизни. Его взор ловит мелкие, но выразительные детали: он видит пятно на платье, слабые и беспомощные жесты смущения, замечает прядь рыжих волос, выглядывающую из-под черного парика, когда его владелец приходит в ярость. Он чувствует все нюансы, различает при рукопожатии движение каждого пальца,

улавливает в улыбке все ее оттенки. Прежде чем стать литератором, он долгое время был парламентским стенографом и научился обобщать подробности, обозначать одним штрихом слово, одним завитком — предложение. Позже он стал прибегать к своеобразному поэтическому стенографированию действительности, заменяя одной характерной подробностью целое описание, дистиллируя из пестрых фактов действительности квинтэссенцию наблюдений. Он с поразительной дальнзоркостью различал мелкие внешние признаки, его взгляд, ничего не упуская, схватывал, как хороший объектив фотоаппарата, движения и жесты в сотую долю секунды. Ничто не ускользало от него. Эта зоркость еще увеличивалась благодаря удивительному свойству его глаза: он отражал предмет не в его естественных пропорциях, как обыкновенное зеркало, а, словно вогнутое зеркало, преувеличивал характерные черты. Диккенс всегда подчеркивает своеобразные особенности своих персонажей,— не ограничиваясь объективным изображением, он преувеличивает и создает карикатуру. Он усиливает эти черты и возводит в символ. Дородный Пиквик олицетворяет душевную мягкость, тощий Джингл — черствость, злой превращается в сатану, добрый — в воплощенное совершенство. Диккенс преувеличивает, как и каждый большой художник, но стремится не к грандиозному, а к юмористическому. Невыразимо комический эффект его изображения зависел не столько от прихоти писателя или его озорства, сколько заключался в той замечательной особенности его зрения, благодаря которой этот пронизательный взгляд отражал все явления жизни, каким-то образом преломляя их и превращая в диковинки и карикатуры.

И в самом деле, гениальность Диккенса не в особых свойствах его души, немного мещанской, а именно в этой оригинальной оптике. Он, собственно говоря, никогда не был психологом, который магически постигает человеческую душу, заставляя ее светлые или темные семена прорасти и распускаться во всем многообразии форм и красок. Его психология начинается с видимого, он характеризует человека через чисто внешние проявления, разумеется, через самые незначительные и тонкие, видимые только острому глазу писателя. Он, как английские философы, начинает не с предпосылок, а с признаков. Он подмечает малейшие, вполне материальные проявления духовной жизни и через них, при помощи своей замечательной карикатурной оптики, наглядно раскрывает весь

характер. По признакам он заставляет определять особенности характера. Школьного учителя Крикла он наделяет слабым голосом, так что тот с трудом выдавливает из себя слова. И вы уже заранее чувствуете страх детей перед этим человеком, у которого от напряжения голосовых связок вздувается на лбу вена. Руки Урии Гипа всегда холодные и потные — и образ уже вызывает неприятное чувство брезгливого отвращения. Это мелочи, внешние детали, но всегда такие, которые влияют на психику. Иногда то, что он изображает, является, в сущности, только воплощением какой-либо странности, причудой, принявшей облик человека, механической куклой, движимой капризом. Иногда он характеризует своего героя через его спутника — кем был бы Пиквик без Сэма Уэллера, Дора без Джипа, Барнеби без ворона, Кит без пони! — и отмечает особенности образа не на самой модели, а на ее гротескной тени. Его характеры, в сущности, — только сумма признаков, но так тонко выписанных, что они во всех отношениях дополняют друг друга, составляя превосходный мозаичный портрет, и поэтому они воздействуют в большинстве случаев лишь внешне, наглядно, рождая яркие зрительные представления и довольно смутные чувства.

Стоит нам назвать одного из героев Бальзака или Достоевского, *père Goriot* * или Раскольникова, — и сразу, как эхо, возникнет чувство — воспоминание о самоотречении, отчаянии, хаосе страстей. При имени Пиквика всплывает портрет: веселый, более чем полный господин с золотыми пуговицами на жилете. И тут мы чувствуем: образы Диккенса представляются произведениями живописи, образы Бальзака и Достоевского — музыкой. Ибо они создавали свои миры, а Диккенс только воспроизводил увиденное им; у них духовное зрение, у Диккенса только физическое. Он подстерегает душу не там, где она, как призрак, поднимается из мрака бессознательного, покоренная лишь семикратно палящим огнем пророческого заклинания; он подстерегает бесплотную стихию там, где она оставляет свой след в действительности; он схватывает тысячи проявлений души в телесном и уж здесь ничего не упускает. Его фантазия, в сущности, только наблюдательность, поэтому ее хватает лишь на умеренные чувства и образы, живущие земным; его герои чувствуют себя хорошо лишь в умеренной температуре нормальных чувств. В накале жарких страстей они подобны

* Отец Горио (*фр.*).

восковым фигуркам и либо истекают сентиментальностью, либо коченеют от ненависти и становятся хрупкими. Диккенсу удаются только прямолинейные натуры, а не те, несравненно более интересные, в душе которых переплетаются бесчисленные переходы от добра ко злу, от бога к зверю. Его персонажи всегда однозначны:



это либо безупречные герои, либо подлые негодяи; характеры predetermined заранее — чело украшает ореол святости или клеймо. Созданный им мир качается, как маятник, между good и wicked *, между чувствительностью и бесчувственностью. За эти пределы, в мир таинственных связей и загадочных сцеплений, он

«Лицо Флоренс мне кажется зрым не по летам». Диккенс

проникнуть не может. Грандиозное не схватишь, героическое не изучишь. В этом-то и заключается слава и трагедия Диккенса, что он всегда оставался посередине, между гением и традицией, неслышанным и банальным — на упорядоченных земных путях, в сфере ласкового и трогательного, приятного и мещанского.

Но ему этой славы было мало: автор идиллии тосковал по трагическому. Он все снова и снова пытался подняться до трагедии, но каждый раз приходил лишь к мелодраме. Тут был его предел. Эти опыты неудачны: пусть в Англии «Повесть о двух городах» и «Холодный дом» считаются высокими творениями, нашим чувствам они ничего не говорят, ибо их широкий жест — надуманный. Напряженное стремление к трагическому в них действительно достойно удивления: в этих романах Диккенс нагромождает один заговор на другой, над головами его героев нависают, словно каменные глыбы, грозные катастрофы, он прибегает к ужасам дождливых ночей, народных восстаний и революций, пускает в ход весь аппарат устрашения и запугивания, и все-таки душа не ощущает возвышенного ужаса, чувствуешь только дрожь — чисто физический рефлекс страха. В его книгах не бушуют бурные грозы глубоких потрясений, от которых, словно после удара молнии, в страхе тоскливо сжимается сердце; одна опасность следует за другой, и все же вам не страшно. У Достоевского иногда внезапно разверзаются пропасти, и дух захватывает, когда чувствуешь, как в собственной душе распахиивается эта тьма, эта безымянная бездна; чувствуешь, как уходит из-под ног почва, испытываешь внезапное головокружение, опасное и в то же время такое сладостное; так и тянет ринуться вниз, и содрогаяешься от этого чувства, в котором радость и боль раскалены добела, так что их почти

* Добро и зло (англ.).

невозможно отличить друг от друга. И у Диккенса есть свои пропасти. Он широко распахивает их, наполняет тьмой и предупреждает, что они полны опасности,— и все-таки не страшно, нет того сладостного головокружения, когда сердце падает,— этой, может быть, наивысшей прелести эстетического наслаждения. Все время чувствуешь себя в безопасности, словно держишься за перила, знаешь, что он никому не даст упасть; знаешь, что герой не пропадет; два белокрылых ангела, витающих в мире этого английского писателя — сострадание или справедливость,— непременно перенесут его невредимым через все теснины и пропасти. Для подлинного трагизма ему не хватает суровости и мужества. Он не героичен, он сентиментален. Трагизм — это решимость идти наперекор всему, сентиментальность — это грусть по слезе. Диккенс никогда не достигал высоты предельного страдания: без слез и слов кроткое умиление, скажем, смерть Доры в «Копперфилде», — самое серьезное чувство, которое он в состоянии изобразить в совершенстве. Когда он и впрямь размахивается для мощного удара, его всякий раз удерживает жалость. Каждый раз масло сострадания (часто прогорклое) умиряет разбуженные было его волшебством стихии; сентиментальная традиция английского романа подавляет стремление к грандиозному. Финал должен быть апокалипсисом, Страшным судом,— добрые вознаграждаются, злых постигает кара. И Диккенс, к сожалению, перенес это правосудие в большинство своих романов: его негодяи тонут или убивают друг друга, надменные богачи разоряются, а герои благоденствуют. И эта сугубо английская гипертрофия морализирования как-то отрезвляла писателя, укрощала грандиозные порывы Диккенса написать трагический роман. Потому что в этих книгах суждение о вещах, которое, словно волчок, кружится в них, поддерживая равновесие,— это уже не правый суд свободного художника, а правосудие английского буржуа. Вместо того чтобы дать волю чувствам, он подвергает их цензуре; он не допускает, как Бальзак, чтобы они, вскипая, стихийно выплескивались через край, а, используя запруды и канавки, направляет их в русло, заставляя вращать жернова буржуазной морали. Проповедник, достопочтенный пастор, философ *common sense* *, школьный наставник — все они незримо присутствуют в мастерской художника и, вмешиваясь в его творчество, соблазняют превратить

* Здравый смысл (англ.).

серьезный роман в произведение, скромно отражающее свободную действительность, в книгу, могущую дать пример молодежи и предостеречь ее. Такой похвальный образ мыслей был, разумеется, оценен после смерти Диккенса: епископ Винчестерский превозносил его произведения за то, что их спокойно можно дать в руки любому ребенку, но именно то, что они показывают жизнь не в ее реальности, а так, как ее хотят представить детям, снижает их убедительность. Для нас, неангличан, они слишком уж начинены благонаравием, слишком уж выставляют его напоказ. Чтобы стать героем Диккенса, нужно быть воплощением добродетели, пуританским идеалом. У Филдинга и Смоллетта, которые ведь тоже были англичанами, хотя и детьми более жизнерадостного века, герою нисколько не вредит то, что он другой раз расквасит в драке противнику нос или, несмотря на свою пылкую любовь к благородной даме, переспит с ее горничной. У Диккенса таких ужасных вещей не позволяют себе даже самые беспутные. Его гуляки, в сущности, совсем безобидны; их развлечения таковы, что любая *spinster* * может, не краснея, читать о них. Вот распутный шалопай Дик Свигеллер. В чем же, собственно, заключается его распутство? Господи, да он выпивает четыре стакана эля вместо двух, весьма неаккуратно платит по счетам, немножко повесничает — вот и все. И в конце концов, он в нужный момент получает наследство — небольшое, конечно, — и совсем благопристойно женится на девушке, которая помогла ему выбраться на стезю добродетели. Даже негодяи у Диккенса не насквозь аморальны, даже они, несмотря на все их дурные инстинкты, малокровны. Эта английская ложь, отрицающая полнокровность чувств, сидит в его произведениях как гангрена; косоглазое лицемерие, видящее только то, что оно желает видеть, отводит чуткий взгляд Диккенса от реальной действительности. Англия времен королевы Виктории помешала Диккенсу осуществить его сокровенное желание написать подлинно трагический роман. И она бы совсем затянула художника вниз, в свою сытую посредственность, где в цепких объятиях популярности он стал бы адвокатом ходячей морали, не будь для него открыт иной мир, в котором могло спастись его творческое вдохновение, не обладай он серебряными крыльями, что возносили его над душной сферой утилитарности, — своим радостным и почти неземным юмором.

* Старая дева (англ.).

Единственно радостный, алкионически свободный край, куда не проникает английский туман, — это мир детства. Английское лицемерие глушит человеческие чувства и подчиняет взрослого своей власти, а дети еще беззаботно, словно в раю, предаются своим чувствам; это еще не англичане, а лишь маленькие яркие завязи цветов человеческих, дымовая завеса лицемерия еще не бросает тени на их пестрый мир. И здесь, где Диккенс мог творить свободно, где ему не мешала совесть английского буржуа, он создал бессмертные вещи. Годы детства в его романах неподражаемо прекрасны; я думаю, что в мировой литературе никогда не затеряются эти детские образы, эти веселые и серьезные эпизоды, что случаются на заре жизни. Кто сможет забыть одиссею маленькой Нелл, забыть, как она, простая и нежная, уходит со своим старым дедушкой из дыма и мрака больших городов в пробуждающуюся зелень полей, среди всех тревог и опасностей невозмутимо, до самой смерти сохраняя свою ангельскую улыбку? Это по-настоящему трогательно, без тени сентиментальности, и затрагивает самые подлинные, самые живые человеческие чувства. Вот Трэддлз, толстый мальчишка в тесных штанах, который забывает боль побоев, увлеченный рисованием скелетов; вот Кит, наипреданнейший из преданных; маленький Никльби и затем этот то и дело возвращающийся на страницы романов хорошенький, «очень маленький и не очень-то обласканный мальчик» — сам Чарльз Диккенс, писатель, обессмертивший радости и печали своего детства, как никто другой. Все снова и снова рассказывал он об этом униженном, одиноком, запуганном, мечтательном мальчишке, которого родители сделали сиротой; и здесь его пафос вызывает настоящие слезы, звонкий голос становится полновзвучным, как колокол. Этот хоровод детских образов в романах Диккенса невозможно забыть. Смех и слезы, великое и смешное сливаются здесь в сплошную радугу; сентиментальное и возвышенное, трагическое и комическое, правда и поэзия примиряются и образуют нечто новое и небывалое. Здесь он преодолевает английское, преходящее, здесь Диккенс беспредельно велик и несравненен. И если ставить ему памятник, то надо окружить его бронзовую статую мраморным хороводом детей — он был их отцом, защитником, братом. Он всей душой любил их как самое чистое проявление сущности человека. Желая внушить чувство симпатии к своим героям, он наделял их детскими чертами. Ради маленьких он любил и тех, кто не был ребенком, но впал в детство, — слабоумных

и душевнобольных. В каждом из его романов есть один из этих кротких безумцев, бедные, растерянные мысли которых парят, словно белые птицы, высоко над юдолью забот и печали, для которых жизнь не тяжкий труд и сложная задача, а лишь блаженная, непонятная, но красивая игра. Трогательно видеть, как он изображает этих людей. Прикасаясь к ним осторожно, как к больным, он венчает их ореолом большой доброты. Они для него — блаженные, навеки оставшиеся в раю детства, потому что детство в произведениях Диккенса — это рай...

Юмор Диккенса возносит его творчество в область непреходящего, делает его вечным. Как Ариэль, витает этот юмор в его книгах, наполняя их таинственной музыкой, увлекает их в вихревую пляску, в огромную радость жизни. Он вездесущ. Он светится, как огонек шахтерской лампочки, из глубоких штолен самой мрачной тревоги, разрешает самые напряженные положения; слишком сентиментальное он смягчает тонкой иронией, чрезмерно преувеличенное снижает, используя его тень — гротеск; юмор — это всепримиряющий, уравнивающий, непреходящий элемент его творчества. Разумеется, это, как и все у Диккенса, английский, чисто английский юмор. Ему тоже недостает чувственной полнокровности, он не забывается, не упивается собственным настроением, никогда не претупает границ дозволенного. Он остается степенным даже в порыве восторга, не горланит и не рыгает, как у Рабле, не кувыркается от дикого восторга, как у Сервантеса, и не скачет сломя голову в немыслимое, как американский юмор. Он всегда прям и сдержан. Диккенс улыбается, как и англичане вообще, одними губами, а не всем телом. Его веселость не сжигает себя, она лишь искрится и мерцает тысячами огоньков, вливая капельки своего света в артерии людей. Это очаровательный плутишка, насмешливо сотворяющий призраки и блуждающие огни в самой гуще жизни. Его юмор (такова уж судьба Диккенса — всегда быть где-то в середине) — тоже компромисс между чувственным упоением, буйной прихотью и сдержанно улыбающейся иронией. Он не похож на юмор других великих англичан. В нем нет ничего от всеразьедающей язвительной иронии Стерна, от озорного юмора деревенского дворянина, героя Филдинга; он не растравляет человеческую душу так больно, как Теккерей; он несет добро и никогда не ранит, весело, как солнечные зайчики, играя при малейшем повороте головы или рук своих героев. Он не хочет ни преподносить мораль, ни создавать

сатиру, не собирается скрывать под шутовским колпаком ничего торжественно-серьезного. Он вообще ничего не хочет. Он просто существует. Его существование не преследует никакой цели, и, само собой разумеется, проказник таится все в той же замечательной способности Диккенса видеть все по-особому, и поэтому он расписывает, сгущая краски, своих героев, наделяет их забавными свойствами и комическими вывертами, которые приводят потом в восторг миллионы. Все попадает в этот сноп света, образы светятся как бы изнутри; даже мошенники и негодяи имеют свой юмористический ореол, словно весь мир невольно улыбается, стоит только Диккенсу взглянуть на него. Все сверкает и кружится, страна туманов кажется навеки избавленной от тоски по солнцу. Речь кувыркается, одна фраза перебивает другую, они отскакивают в разные стороны, играют в прятки со своим смыслом, перебрасываются вопросами, дразнят друг друга, сбивают с толку,— веселье подбивает их на пляску. Юмор Диккенса ничего не боится. Он сохраняет вкус, лишенный соли чувственности, в которой ему отказала английская кухня; его не могут смутить неприятности, что причиняет писателю издатель, потому что и в минуты гнева, и в нужде, и в болезни Диккенс умел писать только весело. Его юмор неотразим, он крепко сидел в этих славных зорких глазах и угас, только когда угас их свет. Ничто в мире не могло устоять перед ним, бессильно перед ним и время. Потому что я не могу себе представить людей, которым не полюбили бы такие новеллы, как «Сверчок на печи», и которые способны не поддаваться веселому настроению многих эпизодов из этих книг. Духовные запросы, как и литературные, могут меняться, но пока в людях будет жить жажда веселья, когда в моменты покоя засыпает воля к жизни и в душе только ласково колышется ощущение жизни,— в эти моменты люди в Англии и во всем мире будут тянуться к этим неповторимым книгам.

Это земное, даже слишком земное творчество таит в себе солнечную энергию, оно светит и греет — в этом его величие и бессмертие. О великих произведениях искусства следует судить не только по их внутренней напряженности, не только по тому человеку, который стоит за ними, но также по их распространенности и силе их воздействия на людей. И о Диккенсе мы вправе сказать: он приумножил радость мира...

АЛЕН

«Рождественские сказки»

Погрузившись в «Рождественские сказки», я уже не могу от них оторваться, ведь с их вершины обозрим весь Диккенс. Мир Диккенса естественным образом вырастает из реальности «Сказок», — к счастью, она достаточно просторна, ибо объемлет город и реку, мосты и дома, наконец, всех будущих героев. Мне кажется, у Диккенса игру воображения порождает именно восприятие окружающего, поэтому писатель и переходит от фантастического к реальному. Посредственное воображение довольствуется ассоциациями, великое — создает сюжетные построения, то есть тиранически подчиняет факты своему замыслу. По «Рождественским сказкам» мы видим, что работа воображения у Диккенса естественно принесит такие плоды, и главное — суметь с первого взгляда угадать мощь его созданий.

Что же такое «Рождественская сказка»? Мои собственные воззрения на Рождество слишком тяжеловесны для диккенсовских романов. Но как бы то ни было, Рождество — это всегда зима, снег и огни. Человек живет по особым, рождественским законам (так!) — значит, он затерян во мраке и продрог до костей. Во мраке реальность теряет свои грубые очертания и покорно уступает место сказке. Вот первая причина, побуждающая автора писать, и писать именно сказки. Но это и основа любой «Рождественской сказки». Можно с полной очевидностью утверждать, что из рождественской сказки вышли все романы Диккенса. Пролог к ней всегда представляет картину хаоса. Когда действие начинается, мы видим героев сквозь снежный вихрь, в порывах ветра, в клочьях тумана, — природа лишена гармонии форм; таков подлинный диккенсовский мир, исключительно — мир «Сказок»! Сказки следуют одна за другой. Сверхъестественного здесь в избытке, как всегда — Рождество, холод, близость смерти. Вечное странствие, дорога, город и поля; реальность, вечно порождаемая сновидением, и переходящая в сновидение, и бесконечно множимая странствием. Отсюда ясно, что реальность подобна видению или воспоминанию, — вот суть диккенсовского колорита. Сверхъестественное растворилось где-то между домом и улицей, его скорее чувствуешь, чем видишь, и

благодаря фантастическому окаймлению самые простые вещи становятся весьма выразительными. Как прежде над автором, сновидение властвует над читателем, и он это знает.

Сверхъестественное у Диккенса — Дух, существо, увлекающее человека в полет над миром. Метафора поистине великолепна, ибо картины прошлого, настоящего и будущего рождены фантазией Духа. Под этим углом зрения я перечел историю Скруджа, этого сквалыги, которому по воле Духа довелось стать свидетелем рождественского праздника и мужества бедняков. В этом творении главная фигура — воплощение святых, Дух, кропящий маслом из своего светильника жилища и праздничные кушанья. Явление пришельца порождает многочисленные символы, и все они возвышенны. Так, Дух показывает своему спутнику группку возбужденных детей. «Кто это?» — спрашивает Скрудж. Дух отвечает: «Это дети человеческие; когда они страдают, то призывают меня». В самом деле, кого же им еще призывать? Я попадаю в мир Диккенса и чувствую, как меня влечет за собой творящий действие Дух, *Veni creator!**. Ухватимся же покрепче за руки, взлетим — и нам откроются необозримые пространства. Ибо постичь Диккенса — значит постичь род человеческий, поладить разом со всеми людьми. Впрочем, ни один романист не обнажал так своих приемов. Ну и что с того? Ведь Диккенс могуществен и умело пользуется своим могуществом.

Добрый гений Рождества — божество английских семейств. От Диккенса ждали только «рождественских сказок», где Дух возносился бы над землей, а дьявол выгодно оттенял бы сей персонаж. Известно, что «Лавка древностей» была задумана как «рождественская сказка», печаталась «с продолжением» в «Часах мистера Хамфри», — и единственная из всех вещей имела успех, поэтому выбирать жанр Диккенсу не пришлось. Он создал свою «рождественскую сказку», описав полный тяжелых испытаний, зловещий путь ангела рука об руку со стариком из города в деревню, путь от порока к чистоте. И здесь дело не обошлось без гримасничающего дьявола — это знаменитый карлик Квилп, наводящий порчу гримасами, один из самых фантастических персонажей романиста, плод вымысла, соприкасающегося с реальностью, которая начинает вдруг играть всеми красками. Итак, Диккенс, чье воображение столь

* Прииди, творец! (лат.).

прочно зиждется на предметной основе, принимается размышлять о Рождестве... и сразу пускает в ход свое искусство, создавая атмосферу повествования. Каким же образом? Да попросту ведя рассказ о приметах Рождества, самых вульгарных и избитых, вроде индюшек, пудингов и тому подобных яств, выставленных в окнах лавок. Он не устает описывать простые, обычные вещи, он «берет» не столько качеством их, сколько количеством, — нескончаемый прием позволяет ему живописать все празднество, а также душевные состояния и мысли героев. Никакой утонченности здесь нет, одно перечисление и нагромождение. Да, вот полог с кольцами, вполне реальный полог: потому призрак и ужасен в своей реальности, что рука его отдергивает реальный полог кровати. Мощь творческого гения заставляет даже сквалыгу Скруджа взмыть в воздух — и становится ясно, как, когда художника посещает вдохновение. Подобный же метод использован в «Колоколах». Неумолчный перезвон колоколов наполняет эту сказку. Музыка начинает звучать в силу необходимости, она служит общим фоном действия, и мало-помалу мольбы Трухти взлетают вверх на волнах звуков, паря высоко над людьми. Здесь-то воображение Диккенса и наносит удар предметному миру, в конце концов ломая его каноны. Плод вымысла, по сути, — чудеснейшим образом подмеченная реальность, вступившая в свои права, — индюшки, пудинги, колокола. Автор неустанно использует простейший метод перечисления, разламывает и рушит основы вселенной силой своего творческого духа. Развивая эту мысль, вспомним, что вселенная Диккенса обретает реальное воплощение лишь в столкновении с гигантскими вымыслами: фигура чудовищного Квилпа оттеняет кроткую миссис Квилп и ее мать, наделенных несколькими правдоподобными черточками: женщины счастливы, когда Квилп отсутствует, готовы поверить, что карлика нет в живых, и неутешно его оплакивают... Сопряжения могут шокировать, но я хочу передать мощь Диккенса, которая далеко превосходит мощь любого писателя. Разумеется, его грандиозные карикатуры исполнены так же. Это резко очерченные восприятия, и, подталкивая вперед чудовищ, взятых из повседневной жизни, Диккенс восхваляет ее и укрывает под ее сенью своих героев. Нужно знать и не забывать, что реальность человеческого бытия абсолютно обманчива, отсюда — общепринятые, но глубоко ошибочные взгляды на мужчину и женщину, на счастье. Проницательный наблюдатель должен прежде покончить с этой видимостью,

с поверхностным отражением, и только тогда ему откроется истинный облик человека, только тогда. Я вижу, что в «Рождественских сказках» Диккенс подменяет нестройную картину мира стройным и цельным миром видений. Повторяю — видений, ибо припасы, выставленные в лавках, — это видения, и вовсе не

«Нет, мои герои не карикатуры.
В них больше жизни, чем в самой
жизни». Диккенс

бесплотные. Вот какие мысли приходят нам в голову на святках — иные невообразимы. Тут полнокровные фантазии и соприкасаются с реальностью, придавая ей весомость. Что до характеров, здесь не все столь ясно, но зато не менее правдоподобно: цельная основа характера определяет героя, и, скажу еще не раз, у Диккенса характеры постоянны. Не представляю, как существовали бы они без вымысла. Отсюда их постоянство — персонажи весомы, узнать их вполне легко.

«Колокола» в этом отношении предельно ясны; читая сказку, мы буквально становимся очевидцами работы художника. Трезвон колоколов вызывает к жизни фантастические видения, которыми упивается Трухти. Этих видений не было бы без колоколов, которые заставляют нас забыть о суетном мире и создают богатую основу, расцвечиваемую фантазиями. Эта «рождественская сказка» — своего рода размышление Диккенса о вымысле. Исходя из нее и следует пояснять особенности творческого гения романиста. Описаний вы нигде не найдете, герои словно бы рождаются из хаоса. Хаос — истинно диккенсовская стихия. Он необходим Диккенсу, словно Богу, и писатель творит его! Герои являются из хаоса — мы обнаруживаем их. Например, в «Крошке Доррит»: нельзя сказать, что мы впервые видим Мердла, — он возникает у нас на глазах из хаоса, он в нем и пребывал. Точно так описания города — мы просто находимся в нем, он окружает Скруджа с Духом, разрастается вокруг них. Любая страница «Рождественских сказок» напоминает грезы больного, лежащего в полузабытьи. Вселенная еще совсем молода; ее бытие определяется лишь ослепительно правдоподобным образом какого-нибудь чудовища, обнажающим изнанку этой серо-черной вселенной.

Мы не совершили бы серьезной ошибки, рассматривая, допустим,



некий неизвестный роман Диккенса как развернутую «рождественскую сказку». Характерная черта этого жанра состоит в том, что действие начинается во мгле, сквозь которую едва проступают контуры домов и силуэты героев. Но вскоре мы узнаем Лондон, его башни, мосты и текущую по его улицам разномастную толпу. Начало задано, дело завертелось, каждый герой окутан своим клочком тумана. Это мы видим в «Барнеби Радже», в «Оливере Твисте», и особенно — в «Нашем общем друге», прекрасно выстроенном на всех уровнях, от общего плана до мелких деталей. Даже в «Лавке древностей», как я уже говорил, мы узнаем колорит и стиль «Рождественских сказок». Правда, одной отличительной особенностью недостаточно: здесь еще немислимое множество коридоров и лестниц, населенных вечными диккенсовскими персонажами, и каждый — на своем месте. Воображение у Диккенса, в общем и целом, всегда идет от хаоса к бытию, словно при сотворении мира; вот почему его произведения дороги нам — их существование столь же неоспоримо, ведь вселенную принимаешь такой, какая она есть. Мы видим, что герой затерян в этой бесконечности и, боясь неведомых преград на своем пути, склонен чувствовать себя слабым и покинутым, а наш автор смело пользуется его вечной легковёрностью. Так называемый реальный мир тает как дым, его заменяет истинный мир, причем ужасающий; мне кажется, в нем могут жить только представители судейского сословия, например, переписчик судебных бумаг из «Холодного дома», который сдает внаем отвратительные каморки, руководствуясь тем доводом, что они-де прекрасно обузывают горячие умы, дабы те послужили впоследствии вящей славе Англии. И начинаешь верить, будто это правда и будто англичане — замечательная нация, непобедимая уже в силу существования легенды о непобедимости Англии. Ясно, что бытие англичан покоится на этой чудесной вере, составляющей основу «пиквикского духа»: вот чем объясняется чудесный успех «Пиквика». Пиквик — сама Англия, все ему на редкость удается, и он удивительно просто избегает любой опасности.

Такова, на мой взгляд, сущность «Рождественских сказок», сочинений безусловно английских, приносящих всем англичанам уверенность в том, что быть англичанами хорошо. Романы Диккенса — лишь вариации на тему, которую праздник Рождества воскрешает в памяти и оживляет; все достоинство «рождественской сказки» заключается в возможности неизменных ее вариаций.

В итоге родился национальный обряд, к полному изумлению диких племен, которые тотчас же подверглись колонизации. Было бы несправедливо не упомянуть здесь о мире Филдинга, английском на тот же самый флегматический манер. Сей дух присущ сочинениям писателя, творящего на острове и занимающего тем самым более выгодное положение в сравнении с собратьями. Этим же духом проникнуты произведения Вольтера, потому что и он уединился на острове, отвергнув суеверия диких племен. Французский XVIII век открыл таким образом Англию — и совершил затем свою Революцию, ненавистную всякому англичанину: ведь непростительно бунтовать против режима, который держится лишь благодаря отказу от бунта и признанию Духа как власти. Мы возвращаемся к Духу, посетившему Скруджа, — Духу Рождества. Не спрашивайте англичанина, зачем празднуют Рождество, ибо он тут же вас колонизирует. Мне случилось видеть, как сказки и романы Диккенса, все вместе, спасали человечество и, отводя совсем было готовые разразиться великие бедствия, создавали атмосферу покоя — непремennую основу всех видов спорта и рекордов: хороший водитель всегда спокоен, хороший боксер тоже, а драться следует до тех пор, пока противник не поймет, что побежден раз и навсегда (вспомним Ютландское сражение). Итак, становитесь англичанином, если вы им не родились. И начинайте с чтения Диккенса: он научит вас живому английскому языку, а этого не даст вам ни одна грамматика.

*Из книги «Читая Диккенса»
1945 г.*

ФРАНЦ КАФКА

Из дневников

8 октября. За это время: жалобные письма от Ф. Б., грозитя прислать письмо. Безотрадное состояние (courbature *). Кормление коз, изрытое мышами поле, копка картофеля («Как ветер дует нам в задницы»), сбор шиповника, крестьянин Ф. (семь девочек, одна

* Чрезмерная усталость (фр.).



маленькая, с милым взглядом, на плече белый кролик), в комнате висит картина «Император Франц Иосиф в часовне капуцинов», крестьянин К. (могучий, продуманное изложение всемирной истории его хозяйства, но дружелюбен и добр). Общее впечатление от крестьян: благородные люди, нашедшие спасение в сельском

Викторианский модерн. Иллюстрация к «Домби и сыну» конца XIX века

хозяйстве, где они так мудро и безропотно организовали свою работу, что она полностью слилась с мирозданием и до блаженной кончины оберегает их от всяких колебаний и морской болезни. Истинные граждане земли.

Парни, которые вечером гоняются за разбегающимся, рассыпанным по широким холмистым полям стадом и при этом все время должны тащить стреноженного, упирающегося молодого быка.

«Копперфилд» Диккенса («Кочегар» — прямое подражание Диккенсу; в еще большей степени — задуманный роман). История с чемоданом, осчастливливающий и очаровывающий, грязные работы, возлюбленная в поместье, грязные дома и др., но прежде всего манера. Моим намерением было, как я теперь вижу, написать диккенсовский роман, но обогащенный более резкими осветителями, которые я позаимствовал бы у времени, и более слабыми, которые я извлек бы из себя. Диккенсовское богатство и могучий, неудержимый поток повествования, но при этом — места ужасающе вялые, где он утомленно лишь помешивает уже сделанное. Впечатление варварства производит бессмысленное целое — варварства, которого я, правда, избежал благодаря собственной слабости и наученный своим эпигонством. За манерой, затопляемой чувством, скрыта бессердечность. Эти колоды необработанных характеристик, которые искусственно подгоняются к каждому персонажу и без которых Диккенс был бы не в состоянии хотя бы раз быстро взобраться на свое сооружение. (Общность Вальзера с ним — в расплывчатом применении абстрактных метафор).

20 августа. Читал о Диккенсе. Это так трудно — да и может ли сторонний человек понять, что какую-нибудь историю переживаешь с самого ее начала, от отдаленнейшего пункта до встречи с наезжающим локомотивом из стали, угля и пара, но и в этот момент

не уходишь от нее, а хочешь и находишь время, чтобы она гнала тебя, и ты по собственному порыву мчишься впереди нее туда, куда она толкает и куда ты сам влечешь ее.

1917—1918 г.

СВИДЕТЕЛЬСТВА СОВРЕМЕННОКОВ

Томас Троллоп,
брат Энтони Троллопа

...Глаза Диккенса были не голубые, но самые настоящие карие, словно у лани, и столь же блестящие. По традиции считается, что такие же были у Шекспира. Диккенс действительно был худощав и невысок, но вовсе не очень маленького роста. Думаю, не ниже обычного среднего. Конечно, наше знакомство относится к более позднему времени (а потом мы близко сошлись с ним), но вот что весьма любопытно: если бы меня попросили описать его по первому впечатлению, я, наверное, сказал бы, что он очень маленький... Безусловно, автору «Пиквика» было свойственно изящество почти женственное, и, значит, правдив хорошо известный маклизовский портрет, где он выглядит несколько хрупким.

Впоследствии он совершенно расстался с обликом щеголя, а лицо его приобрело цвет красной бронзы, как у моряка, пребывающего на воздухе в любую погоду. Более того, повстречайся я с ним несколько позднее в Лондоне, я бы прошел мимо, не узнав, потому что никогда в жизни мне не приходилось видеть человека, так удивительно переменившегося внешне.

Всякое желание набросать верный действительности портрет Диккенса, с тех пор как появилось мастерское и тщательно, до малейшей подробности прослеженное его жизнеописание, принадлежащее Джону Форстеру, может быть воспринято как излишняя, если не самонадеянная, попытка. Но, думаю, каждому позволено обнародовать свое впечатление, рассказать о каком-нибудь происшествии или забавном случае, которые остались в памяти, и разрешение на то дал сам великий писатель. В предисловии к «Американским

заметкам» (впервые опубликованном в форстеровской «Биографии») он говорит: «Очень многие произведения, имеющие ту же тему и цель, были уже опубликованы, но кажется мне, что и эти два тома не нуждаются в извинении. Интерес, который представляют подобные сочинения, если они вообще его представляют, заключается в разнице впечатлений, производимых одними и теми же непривычными явлениями на умы разных людей, а вовсе не в каких-то открытиях того, что еще неизвестно, или передаче происшествий чрезвычайных»...

Когда я впервые встретился с Диккенсом, ему было только тридцать три года, то есть он был на два года моложе меня. Я уже рассказал о своем первом впечатлении. Позднее и до конца дней его облик производил настолько сильное впечатление мужественности, насколько это вообще возможно, причем не только внешность, но и вся манера держаться. Особенно поражало лучезарное сияние его глаз. При этом, кажется, никто никогда не замечал, что эти необыкновенные глаза, которые видели так много и так пронизательно, были чуть-чуть близоруки, но об этом мало кто знал даже из числа самых близких к нему людей, потому что он постоянно упражнял зрение, тщательно рассматривая отдаленные предметы, и это удавалось ему очень хорошо без всяких вспомогательных средств. Вот пример свойственной ему силы воли, которая заставляла человека, от природы несколько деликатного сложения, вести себя подобно атлету. Форстер в своей книге говорит о том же, то есть что «привычки Диккенса пристали бы человеку физически крепкому, но здоровье его таковым не было». Насколько могу судить, замечание совершенно справедливое.

Не в моих силах дать тем, кто никогда не видел Диккенса, хоть малейшее представление о его обаянии. Оно, конечно же, было следствием его гениальности. Ведь Диккенс мог быть еще одним великим писателем, но не согревать окружающую его атмосферу как солнце. А он излучал тепло. Смех его кипел радостью жизни, но в нем слышался какой-то протест, словно, рассказывая о чем-то смешном или внимая чему-то особенно нелепому, Диккенс говорил: «Честное слово, это уж слишком смешно! Это переходит все границы» — и вновь раздражался хохотом, словно комический смысл услышанного захлестывал его с головой. Этот смех неодолимо завладевал всеми присутствующими. Энтузиазм его был всемогущ. Он проникал во все его слова и поступки, настолько велика была его

BLICK HOUSE

BY

CHARLES DICKENS.



LONDON.

BRADBURY & EVANS, BOUYERIE STREET,

1853.

творческая сила, богатство мысли и чувства — характерные черты его гения.

Только те, кто совсем не понимает, в чем суть литературного мастерства, могут читать его личные письма и остаться равнодушными к безудержному потоку воображения, юмора, к меткости

«Холодный дом». 1853 г. Титульный лист Х. Брауна

наблюдений. В его письмах не было никаких умолчаний или сдержанности, продиктованных желанием произвести выгодное впечатление на адресата или потомков. То же самое можно отнести и к его разговору — любые мысль, причуда, чувство были выражаемы им с величайшей живостью и экспансивностью, с которыми могут сравниться только в чрезвычайной степени присущие ему бережность и деликатность, и они всегда проявлялись, когда в них была нужда.

То, что в его творчестве считается преувеличениями, было продиктовано — нимало в этом не сомневаюсь — особенной, всеозаряющей силой его воображения. Он видел и воплощал такие, например, характеры, как Пексниф или миссис Никльби, точно так же, как мы видим в телескоп объекты Солнечной системы. Обычно мы видим своих пекснифов и миссис никльби в другом масштабе, но Диккенс, проникая взглядом в суть своих созданий, давал нам с нашими ограниченными способностями возможность столь же острого проникновения. Доказательством может служить и то, что мы не только постоянно цитируем его бессмертных персонажей, но часто приписываем этим вымышленным созданиям новые речения и комические ситуации.

Очень трудно даже тому, кто знал его близко, изобразить Диккенса таким, каков он был; это не менее трудно, чем воздать должное его гению. Постараюсь, однако, немного показать, что он был за человек. Думаю, к нему особенно применим эпитет, который от частого и бессмысленного употребления утратил силу и значительность, но в отношении Диккенса это слово — самое точное. Он был сердечный человек, и не было сердца горячее. Наверное, он больше, чем кто-либо, воплощал божественный завет: «Возлюби ближнего, как самого себя». Его благорасположенность, его деятельное, неутомимое желание добра всем земным созданиям

и неугомонное, беспокойное стремление к достижению этой цели всегда и везде волновали его сердце.

Но он же обладал, и в достаточной степени, той добродетелью, которая, по моим наблюдениям, осуждена среди нас на медленное вымирание — доблестью нравственного негодования. Люди и их поступки не были в его глазах примером совершенства. Ему совсем не было свойственно безразличие и так называемая философская умеренность, которая при виде негодяя или подлости замечает, что обе стороны по-своему правы. Диккенс ненавидел подлость, ненавидел низменные чувства, и эта ненависть была сродни отвращению, которое мы испытываем при виде чего-то отталкивающего, до чего и дотронуться противно. Он мог быть сердит, и те, на кого он гневался, не скоро о том забывали.

Было еще одно свойство нравственного порядка. Мне о нем напомнило высказывание, которое, по словам Форстера, принадлежит миссис Карлейль: «Казалось, молния ежесекундно освещает каждую черту его лица. Казалось, оно выковано из стали». Первая часть наблюдения вполне правильна и выражена точно, однако сравнение со сталью исключительно неудачно. В выражении и чертах лица Диккенса не было ничего от жестокой бездушности этого металла. Пылкая жизнерадостность, искреннее веселье — вот что видели на его лице те, кто встречался с ним в обществе, но близкие знали также, что его никак не «стальное» лицо могло тонко выразить, и часто выражало, нежность и участливость почти женские.

Мэри Диккенс, старшая дочь Чарльза Диккенса

Папа предпочитал работать в одиночестве, но отблески приключений его героев мы наблюдали на его лице в течение всего дня. В часы, когда он работал, тишина соблюдалась неукоснительно, малейший звук роковым образом сказывался на работе. Хотя, как это ни странно, в эти часы шум и суэта большого города были, кажется, ему необходимы...

Как я уже говорила, работал он обычно в одиночестве. Но были, разумеется, и исключения. И я сама была им причиной. Когда мы жили в Тэйвистон Хаус, я долго и серьезно болела, потом долго

выздоровливала. И папа просил, чтобы меня каждый день приносили к нему в кабинет. И хотя я очень боялась помешать ему, он убеждал, что очень хочет видеть меня рядом во время работы. Однажды я лежала на диване в папином кабинете и изо всех сил старалась не мешать. Папа быстро и увлеченно писал что-то. Вдруг он вскочил и бросился к зеркалу, которое висело тут же. Я увидела, как он принялся гримасничать перед ним. Затем он быстро вернулся к столу, несколько минут очень скоро записывал что-то, а потом вновь поспешно обратился к зеркалу и продолжал свою пантомиму. Затем, отвернувшись от зеркала, по-прежнему не замечая меня, папа начал бормотать что-то низким голосом. Но, быстро перестав, вернулся к столу и не вставал уже до второго завтрака. Помню, меня тогда потрясло его поведение. И лишь много позже я все поняла. Со свойственной папе страстностью он полностью перевоплощался в рожденный им персонаж. В такие минуты он не замечал вокруг себя никого и вел себя так, как должны были вести себя создания его пера...

Чарльз Диккенс-младший, старший сын Чарльза Диккенса

Когда отец писал очередную толстую книгу и с головой уходил в разработку сюжета, то проживал в это время две жизни. Одну — среди нас, своих домашних, другую — в окружении им же выдуманных персонажей. Более того, я уверен, что временами создания его фантазии были для него более реальными, чем мы, живые. Часто я слышал от отца, что он не может заставить свои персонажи действовать по его воле, что они ведут себя, как считают нужным. Я очень хорошо помню, как отец рассказывал, будто его герои толпятся вокруг его письменного стола. Так бывало в те летние утренние часы, когда он, против обыкновения, рано садился за работу. И каждое из его созданий требовало постоянного внимания только к себе одному. В эти дни персонажи не оставляли его в покое даже на прогулке. И все мы понимали, что означает его молчание. Отец не просто прерывал разговор — он с головой уходил в свои мысли. Ему никто не мешал. Многие мили прошагал я рядом с молчащим отцом. Он шел быстро, смотрел прямо перед собой, губы

его едва заметно шевелились, как шевелились они лишь тогда, когда он размышлял или писал. Отец не замечал того, кто шел рядом, и обгонял спутника. Когда же он наконец находил решение, то вновь принаравливал свои шаги к шагам идущего с ним рядом и возобновлял разговор, будто долгой паузы не было вовсе.

Бетси Тротвуд («Дэвид Коплер-филд»). Иллюстрация Физа

Энн Теккерей Ритчи, старшая дочь У. М. Теккерера

Я с удивлением думаю сейчас о том, как много значил в нашей детской жизни дом Диккенса — ведь мы бывали там нечасто и жили далеко, но его книги занимали в наших душах место такое же, как книги отца.

Наиболее яркими событиями нашей с сестрою лондонской поры были, конечно, детские праздники у Диккенса, все остальное меркло рядом с ними. Ходили мы и на другие праздники, и там бывало очень хорошо, но это было несравнимо с домом Диккенса — нигде мы больше не встречали эту легкость, блеск и неумное веселье. Возможно, я преувеличивала, наверное, не все и не всегда там было дивным совершенством, как виделось тогда, но, несомненно, каждый ощущал дух праздника и доброго веселья, которым так чудесно заправлял хозяин дома, имевший этот чародейский дар. Не знаю, как назвать его могучую способность вливать в других одушевление и радость. Особенно запомнился мне праздник, который, право, длился бесконечно, так много было музыки, веселья, маленьких детей, поток которых прибывал и убывал безостановочно. На нас с сестрой были ни разу не надеванные башмачки и ленточки, стеснявшие нас несколько своею новизной, к тому же было страшновато входить в залу самим, но миссис Диккенс нас окликнула и усадила рядом переждать, пока все дотанцуют долгий танец. Потом мисс Хогарт подвела к нам мальчиков-партнеров, и мы влились в толпу танцующих. Помню, как я разглядывала белые атласные туфельки и длинные свисающие кушаки с бантами маленьких дочек Диккенса, которые были нашими сверстницами, но несравненно более грациозными, в очень изящных платьицах. А мы носили клетчатые



пояса, преподнесенные отцу поклонником-шотландцем, один был синий, другой — красный, и нам они совсем не нравились (надеюсь, это запоздалое признание не выглядит неблагодарностью?), и башмачки были у нас всего лишь бронзовые. Надо ли говорить, что эти маленькие тучки немного омрачали лучезарный горизонт? Впрочем, довольно было нам пуститься в пляс, и тотчас стало радостно и весело — как всем.

Когда мы незаметно для себя переместились после танцев в длинную столовую, где все было уже накрыто к ужину, я оказалась рядом с Диккенсом, а *vis-à-vis* сидела очень маленькая девочка — гораздо меньше моего, вся голова ее была увита славными, напоминавшими пружинки локончиками, на шейке красовалась нитка бус. Хозяин дома был с ней очень ласков, все уговаривал спеть что-нибудь собравшимся, и для того, чтобы приободрить немного девочку, приобнял ее одной рукой за плечики (то была маленькая мисс Хулла). И вот она — о чудо! — соглашается, и запекает очень робко, с дрожью в голосе, но понемногу, все еще краснея и дрожа, поет свободней, лучше, и вот уже *jeunesse dorée* * — все мальчики встают и рукоплещут, рукоплещут, а мистер Диккенс улыбается и тоже аплодирует. Вот, положив ладонь на стол, он произносит маленькую речь — благодарит *jeunesse dorée* за рыцарскую вежливость — и, улыбаясь, снова аплодирует, но тут мои воспоминания теряют ясность, зыбятся.

Я помню только, как мы танцевали, ужинали, снова танцевали, и вот мы, наконец, стоим в огромном, ярко освещенном холле, украшенном рождественской омелой, и все вокруг мне кажется таким чудесным, исполненным значительности и с каждым мигом, по мере появления гостей, поток которых неустанно прибывает, становится еще чудесней и значительней. Холл переполнен, вдоль широкой лестницы двумя рядами выстроились мальчики — помоему, их там не меньше тысячи, и все в лад двигают руками, головами и ногами, шумят, кричат, и этот шум сливается в конце концов в ура, потом еще в одно ура — всем этим дирижирует старший сын Диккенса, — и вдруг мы замечаем нашего отца, который, разумеется, пришел за нами, тут в третий и последний раз звучит ура, и кто-то приближается к отцу. Да это мистер Диккенс, который говорит ему с улыбкой: «Это в вашу честь!», и наш отец

* Золотая молодежь (*фр.*).

растроганно, и удивленно, и обрадованно вглядывается в лестницу и, наконец, надев очки, серьезно кланяется мальчикам...

Примерно полтора года спустя после смерти отца К. Э. сказала нам с сестрой: «Знаю, вы можете отказаться, но я хочу провести вас на чтение „Дэвида Копперфилда“ в Сент-Джеймс Холл. Это последнее чтение в Лондоне. Места для вас я заказала». Она так горячо настаивала, что мы сдались. И я всегда буду благодарна ей за этот вечер. До того дня я лишь раз слышала, как читает Диккенс. Но после того выступления его голос запомнился мне на всю жизнь. Наши места были перед сценой — чуть справа. Большой зал был довольно тускло освещен — особенно если учесть огромное количество народа, собравшегося там. На помосте одиноко стоял худощавый человек, спокойно взирая на длинные ряды слушателей. Казалось, он, стоя на совершенно пустой сцене, таинственным образом держит в напряжении весь зал. И тут он начал читать... Копперфилд, Стирфорд, Ярмут, рыбаки, Пеггоги, внезапно начавшаяся буря — все было здесь, все окружило нас... Не было ни актеров, ни музыки — ничего, но я до сих пор ясно вижу перед собой возникшие картины. Свет горит в окошке рыбацкой хижины, стихает смех, начинается буря. Затаив дыхание, все мы следим за ней с берега, и (это я помню особенно отчетливо) огромная волна обрушилась на сцену откуда-то сверху, сметая все на своем пути... Баркас, фигура Стирфорда, который в красной матросской шапочке борется за жизнь, ухватившись за обломок мачты... Все кончилось. Мы смеялись и плакали от пережитого волнения...



«Блаженны краткие духом» —
Флоренс с женихом. Иллюстрация
Физа

STRICTLY PRIVATE.

Amateur Performance,

AT MISS KELLY'S THEATRE, 73, DEAN STREET, SOHO,

On Saturday Evening, September 20th, 1845,

WHEN WILL BE PERFORMED

BEN JONSON'S COMEDY OF

EVERY MAN IN HIS HUMOUR.

CHARACTERS

KNOWELL *Mr. Brayker* An Old Gentleman.
EDWARD KNOWELL *F. Dickens* His Son.
BRANDISH *Master Lamer* The Father's Man.
GEORGE INDOLENT *D. Corbell* A plain Squire.
WELLBRED *Mr. Flomson* His half brother.
KITELY *Mr. Tomlin* A Merchant.
CAPTAIN BOBADI *C. Dickson* A Fool & Soldier.
MASTOR STEPHEN *D. Swell* A Country Gull.
MASTOR MATHIAS *Mr. Leach* The Town Gull.

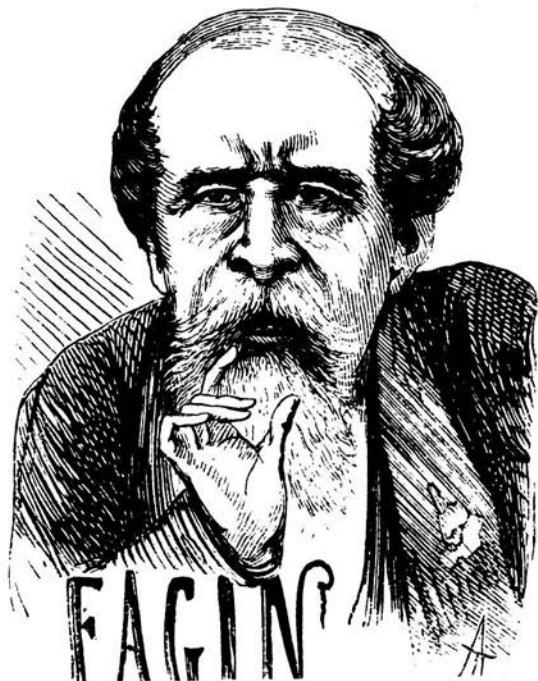
THOMAS LAMB *King Dickson* Kitely's Coachman.
OLIVER COB *Mr. Laigh* A Water Carrier.
JEREMY CLEMENT *J. Stone* An old wily Magistrate.
ROBERT FORDHAM *Mr. Evans* His Clerk.
WILLIAM *Mr. & Richard* His Servant.
JAMES *General P.* Willford's Servant.
DANIEL KITELY *Miss Trillem* Kitely's Wife.
MISTRESS BRIDGET *Mr. Knowlton* His Sister.
TIP *Mr. Unknown* Old Wife.



Диккенс на сцене



В творческой судьбе Диккенса театр играл гораздо большую, чем это обычно принято считать, роль. Театром Диккенс «заболел», когда ему было около восьми лет, а в двадцать он уже серьезно думал об актерской карьере. И если бы не внезапная болезнь, жизнь Диккенса, наверное бы, освещалась яркими лучами рампы.



Хотя профессиональным актером Диккенс не стал, юношеское увлечение театром не прошло. Напротив, будучи уже признанным романистом, Диккенс со всей страстью своего неукротимого темперамента отдавался любительским постановкам, не только с удовольствием играл сам, но и ставил спектакли.

Он боготворил знаменитого английского комика Джозефа Гримальди, преклонялся перед Макриди, который не уставал его поражать феноменальным даром перевоплощения. В свою очередь, и Макриди серьезно относился к театральным увлечениям Диккенса. Диккенс, писал Макриди, «не только великий романист, он самый великий английский актер-любитель».

Диккенс-актер прекрасно знал свои природные физические недостатки: коротковатые ноги, отсутствие грациозности. Поэтому он старался выбирать роли, в которых его изъяны были не столь заметны, а, напротив, шли на пользу изображаемому характеру: особенно любил играть чудаковатых стариков. Диккенс обладал



Публичные чтения становились для Диккенса жизненной необходимостью. Трудно сказать, кому они нужны были больше — актеру или его слушателям. Залы были переполнены, зрители слушали Диккенса, затаив дыхание. Близкие, друзья, коллеги считали, что эти публичные чтения могут кончиться трагически. Но Диккенс на их предупреждения отвечал: «Поздно. Для меня пути назад уже нет».

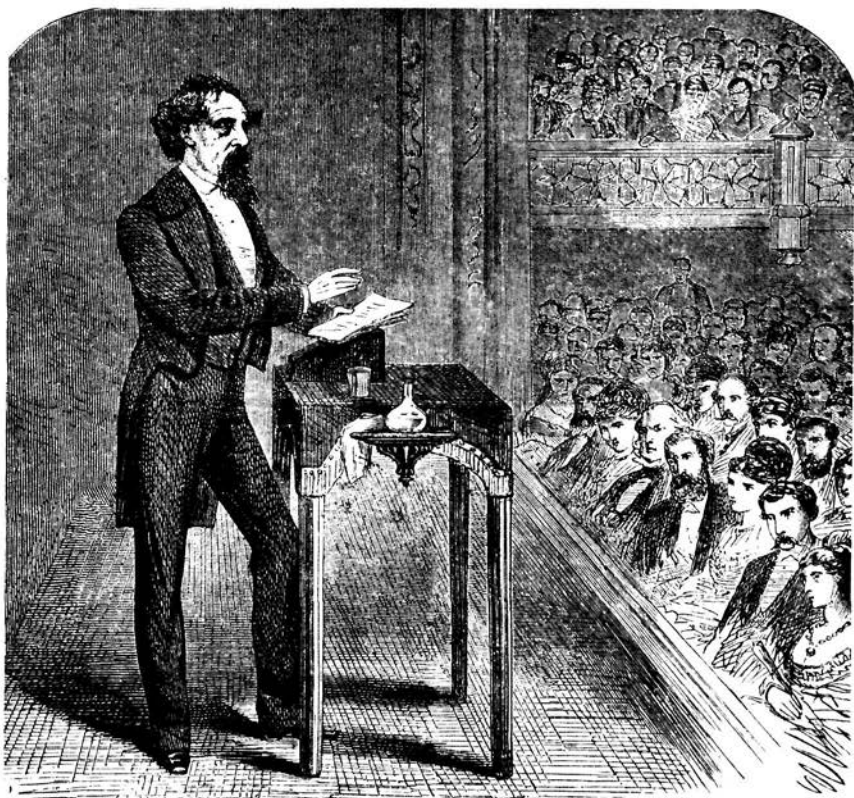
Дар его перевоплощения был феноменальным. Он мог быть Фейджином, Скруджем, Крошкой Нэлл. Причем все это было без грима. Голос, мимика делали живыми бессмертные диккенсовские персонажи

удивительно выразительным лицом. Но ему было мало того, что дала природа. И он постоянно работал над мимикой и, зная, сколь она может быть выразительной и завораживающей, не щадил себя, играя при самом ярком освещении. Он безжалостно эксплуатировал свой замечательный голос. Поэтому так любил длинные монологи в пьесах.

Диккенс сыграл более двадцати ролей. По воспоминаниям современников, Диккенсу особенно удалось роли Бобадила в пьесе Бена Джонсона «Всяк в своем нраве» и Ричарда Уордрла в драме Уилки Коллинза «Замерзшая бездна», которая, кстати, шла в постановке Диккенса. Надо сказать, что в «Замерзшей бездне» Диккенс не просто изобразил безумие: он показал, как постепенно

болезнь завладевает человеком, искажает характер, меняет душу.

Театральные законы диккенсовского времени были особыми: серьезные пьесы полагалось сопровождать фарсами, но почему-то считалось нежелательным, чтобы один и тот же актер играл в серьезной части и в комической. Диккенс решительно выступил



против этой традиции. Ему всегда хотелось сыграть за вечер не менее двух ролей. Изобретательность его была такова, что он подыскал для себя шестнадцать театральных сочетаний, а потому иногда исхитрялся появиться на сцене трижды за один вечер.

В этой потребности к постоянному перевоплощению есть что-то экзистенциальное. Некоторые биографы Диккенса полагают, что подобные метаморфозы были необходимы Диккенсу в трудные

периоды его жизни, в частности, когда он мучительно переживал расставание с женой. Но все же главная причина, как кажется, в другом. У Диккенса была глубокая, возможно, даже врожденная потребность, лишь развившаяся с годами, периодически ощущать себя «другим человеком». Эта же потребность появилась и во время



Часто Диккенс выходил на сцену больным, усталым, разбитым. Но к концу вечера он снова был полон энергии

Попробовал себя Диккенс и на актерском поприще, как говорили современники, — с успехом

его публичных чтений, снискавших Диккенсу особую славу и популярность. Проблема раздвоения личности, сочетания в одном характере «дневной» и «ночной» сути всегда очень занимала Диккенса. Видимо, его театральная деятельность, в первую очередь актерская, помогла Диккенсу-романисту разрешить и эти психологические загадки.

Многие иллюстрации этой книги представляют Диккенса-чтеца, актера. Вглядитесь в его лицо, мимику, жесты. Они расскажут об этом характере, может быть, больше, нежели подробные биографические описания.

Первоначально у составителей было намерение включить в книгу

Марджори Бич

Юные годы Чарльза Диккенса

ДЕЙСТВУЮЩИЕ ЛИЦА:

ДЖОН ДИККЕНС, *отец Чарльза.*

ЧАРЛЬЗ ДИККЕНС, *сначала мальчик, потом юноша,
затем 57-летний человек.*

КАПИТАН ПОРТЕР.

ФАННИ ДИККЕНС, *четырнадцатилетняя сестра
Чарльза.*

ЭЛИЗАБЕТ ДИККЕНС, *мать Чарльза.*

МИССИС БИДНЕЛЛ.

МАРИЯ БИДНЕЛЛ.

ЭНН БИДНЕЛЛ.

ГЕНРИ КОЛЛЕ.

ДЖОРДЖ ХОГАРТ.

МИССИС ХОГАРТ.

КЭТРИН ХОГАРТ.

МЭРИ ХОГАРТ.

ДЖОН ФОРСТЕР.

АННИ, *горничная.*

КЭТ КОЛЛИНЗ, *двадцатидевятилетняя дочь Чарльза
Диккенса.*

ТОППИНГ, *кучер Чарльза Диккенса.*

*Голоса героев Диккенса: ДЭВИДА КОППЕРФИЛДА,
БАРКИСА.*

Пролог ИДИЛЛИЯ

На сцене ДЖОН ДИККЕНС, девятилетний ЧАРЛЬЗ, гуляющая публика. Время действия — 1821 год. Звучит нежная, пасторальная музыка той эпохи, потом стихает.

ГОЛОС ВЕДУЩЕГО. Как чудесно они гуляли в густом, тенистом лесу. Легкий ветерок нежно шелестел в пышных кронах.

Занавес медленно поднимается. На сцене залитый солнцем идиллический пейзаж весеннего Кента с рекой, пастбищем, церковным шпилем и деревьями.

ГОЛОС ВЕДУЩЕГО. ...Радостно щебетали на деревьях птицы. *(Через сцену проходят, прогуливаясь, господин и дама.)* Поросшие мхом вековые деревья были увиты плющом, изумрудная трава шелковым ковром стелилась под ногами...

В глубине зала появляется Джон Диккенс, красивый жизнерадостный мужчина в расцвете сил, с сыном Чарльзом, живым, пытливым девятилетним мальчиком. Оба луются счастьем. Отец с сыном пересекают зал и поднимаются на сцену.

ГОЛОС ВЕДУЩЕГО. ... По берегам Медуэя до самого горизонта расстилались пшеничные поля, луга, вдали кое-где видны были ветряные мельницы и сельские церквушки...

Приближаясь к сцене, отец и сын начинают петь...

Давно вы по душе мне, мисс.
Вернувшись из-за моря.
Без долгих проволочек, мисс,
Женюсь на вас я вскоре.

Подходят к скамье.

ДЖОН Д. Ты делаешь заметные успехи в пении, Чарльз, мой мальчик. Твои голосовые данные становятся все лучше... Весьма, весьма отрадно... В ближайшую субботу, Чарльз, тебе необходимо выступить в «Митре и Кларенсе» перед мистером Луком.

ЧАРЛЬЗ. Вы думаете, я справлюсь, папа?

ДЖОН Д. Нисколько в том не сомневаюсь и ожидаю твоего немалого успеха, который непременно воспоследует. *(Оба садятся на скамью.)*

ЧАРЛЬЗ. Ах, как бы мне хотелось, чтобы суббота была первого августа.

ДЖОН Д. Я полагаю, что август наступит в свое время, а не в избран-

ный тобою день, мой мальчик, но объясни мне, чем тебе так пришелся по сердцу вышеозначенный отрезок времени?
ЧАРЛЬЗ. Приедет цирк... Я так мечтаю снова побывать там.
ДЖОН Д. И побываешь, нисколько в том не сомневайся, побываешь все непременно.



7 февраля 1812 года в этом доме в Портсмуте родился Чарльз Диккенс. Сейчас здесь музей

ЧАРЛЬЗ. И будет много клоунов?

ДЖОН Д. О, предостаточно! Наверное, целый полк или, по меньшей мере, трое или четверо.

ЧАРЛЬЗ. А какими бывают клоуны у себя дома? Они всегда едят в обед одни сосиски? И носы у них всегда красные?

ДЖОН Д. (*рассудительно*). Не думаю, чтоб выступающая часть лица в свободное от работы время была у них более алой, нежели у других людей.

ЧАРЛЬЗ. А где они живут зимой? Их не преследуют по закону за то, что они вытаскивают у людей часы? Они ведь это делают нарочно, чтобы посмешить? И как относятся к тому, что они клоуны, в их семьях?

ДЖОН Д. О, это ты поставил весьма философский вопрос...

ЧАРЛЬЗ. Знаете, папа, я бы хотел стать клоуном, когда вырасту. Как вы находите, смогу я выступать?

ДЖОН Д. Я думаю, что это не выходит за границы допустимого.

Будем же пристально следить за тем, что нам предложит жизнь.

ЧАРЛЬЗ. Как мне понять вас, папа?

ДЖОН Д. А вот как: поживем — увидим... *(Взглянув на часы.)*

Бог ты мой, как стремительно бежит время. Ну-с, поспешим домой, чтобы твоя дражайшая матушка не отдалась во власть дурных предчувствий.

ЧАРЛЬЗ. Обед, наверное, уже готов?

ДЖОН Д. О, вне всякого сомнения. *(Оба встают.)*

ЧАРЛЬЗ. Я так люблю наши прогулки, папа. Мне кажется, я мог бы так гулять целую жизнь.

ДЖОН Д. *(с нескрываемым удовольствием)*. И так оно и будет, так и будет.

ЧАРЛЬЗ. Да, пусть так и будет, я лишь об этом и мечтаю. А как называется это место?

ДЖОН Д. Гейдсхилл. По замыслу Шекспира, в этих краях произошло нападение грабителей на Фальстафа на Кенсалгринском кладбище. Ты не забыл, как несколько недель назад смотрел «Генриха IV» в «Королевском театре»?

ЧАРЛЬЗ. Еще бы! Как бы я мог забыть!.. А что, Фальстаф и принц Хел и вправду здесь бывали? На том же самом месте, где мы сейчас стоим?

ДЖОН Д. В воображении Поэта, мальчик мой, в очах его души.

ЧАРЛЬЗ *(указывая вниз, на рампу)*. Что это за дом там, папа?

ДЖОН Д. Это Гейдсхилл-Плейс.

ЧАРЛЬЗ. Как красиво! Глаз не оторвешь!

ДЖОН Д. Вполне с тобой согласен, милый мой. Это прекрасный дом с великолепным портиком, который — обрати внимание — прекрасно выделяется на фоне красной кирпичной кладки.

ЧАРЛЬЗ. А что за чудо маленькая башенка над крышей!

ДЖОН Д. Это, мой мальчик, колоколенка, а такая кровля с плавным,

выступающим и резко обрывающимся скатом, носит название мансарды.

ЧАРЛЬЗ. Мансарда... Что за дивный дом!

ДЖОН Д. Если ты будешь настойчив, Чарльз, будешь упорно трудиться, в один прекрасный день ты, может статься, здесь поселишься.

ЧАРЛЬЗ (*забежав вперед, со смехом*). Вы в самом деле в это верите? Как бы мне этого хотелось! Больше всего на свете!

З а н а в е с

Действие I ПРЕДГОРЬЯ

Сцена 1

На сцене убого обставленная комнатка с маленьким оконцем, в которое видна высокая, зубчатая стена, находящаяся всего лишь в полуметре от дома, от чего возникает чувство клаустрофобии. Посередине сцены — сосновый стол и стулья. За столом сидят ДЖОН ДИККЕНС и капитан ПОРТЕР. Капитан Портер — неопрятного вида мужчина с всклокоченной бородой, в пальто и без малейших признаков сорочки. Джон Диккенс тщательно одет, причесан и выбрит. Заключение Маршалси избрали его своим старейшиной.

КАПИТАН ПОРТЕР (*льстиво*). Как вы красиво все переписали, мистер Диккенс.

ДЖОН Д. Благодарю, вы очень любезны. Если позволите, я прочитаю вам написанное, а вы мне выскажете свое мнение — открыто и нелицеприятно. (*Прочищает горло*): «Прошение на имя Его Величества короля Георга IV. Испытывая страстное желание воздать положенные почести своему Государю и поднять заздравный кубок в день Его рождения, обитатели Маршалси, по недостатку средств, не в силах обеспечить себя — э-э, ну, скажем, — необходимой искрометной влагой, и посему просят о соответствующем вспомоществовании щедрейшего из монархов с тем, чтобы заявить себя его почтительными и верными подданными». Ну-с, что скажете?

КАПИТАН ПОРТЕР. Отлично, мистер Диккенс, превосходно. У вас поистине дар красноречия и дар, позволю себе сказать, могучий.

ДЖОН Д. Спасибо, капитан. Теперь, я полагаю, под этим документом следует подписаться всем нашим сотоварищам. Дайте-ка поду-

мать. А не собратсья ли нам в три часа пополудни, скажем, в моей ка... комнате? Не затруднит ли вас оповестить всех заинтересованных лиц о времени и месте? Я бы и сам охотно это сделал, но поджидаю своих старших — сына с дочерью, они должны прийти ко мне с визитом.

КАПИТАН ПОРТЕР. Не сомневайтесь, сэр. Я прослежу, чтоб все явились вовремя.

Стук в дверь. Тюремный сторож впускает ЧАРЛЬЗА, которому пошел тринадцатый год, и четырнадцатилетнюю ФАННИ. На Фанни изящное платьице, она выглядит довольной и счастливой. Чарльз тоже очень опрятен и тщательно одет, но, в отличие от Фанни, бледен и грустен, хотя старается бодриться.

ЧАРЛЬЗ и ФАННИ (входя). Здравствуйте, папенька!

ДЖОН Д. Ну, вот и вы! Чарльз! Фанни, милочка! Как поживаете, мои хорошие?

ЧАРЛЬЗ. Благодарю вас, сэр, здоров.

ДЖОН Д. *(с чрезмерной учтивостью, словно на рауте в Букингемском дворце, делает широкий приглашающий жест).* Входите и располагайтесь. Капитан, это мои старшие. Вам уже приходилось встречаться с капитаном Портером, дети?

ЧАРЛЬЗ. Да, я...

КАПИТАН ПОРТЕР. Как поживаете? По-моему, мы знакомы с юным джентльменом. Он заходил ко мне недели две тому назад за ножом и вилкой, верно?

ЧАРЛЬЗ. Да, сэр, и там еще была ваша семья... *(Замолкает, чувствуя, что он сказал что-то не то и капитан не женат.)* Там еще были девочка и мальчик.

КАПИТАН ПОРТЕР. Да-да, так точно, так точно, юный джентльмен. И мне пора к ним возвратиться, а то они встревожатся, куда я подевался. Прощайте, мистер Диккенс. Прощайте, мои славные. *(Треплет по плечу Фанни, она старается побороть брезгливость и не отшатнуться.)*

ДЖОН Д. Как подвигаются твои занятия, Фанни? Усердно трудишься? Выводишь гаммы?

ФАННИ. Да, папа, учитель говорит, что я продвигаюсь медленно, но верно.

ДЖОН Д. «Медленно, но верно...» Что ж, недурно. А ты, Чарльз, ты тоже подвигаешься на... на избранном тобою поприще?

ЧАРЛЬЗ. Не надо так шутить, отец. Вы знаете, как я ненавижу фабрику.

ДЖОН Д. Да, разумеется, мой мальчик, я предпочел бы для тебя иное дело, но нужно терпеть; чего не выдержишь, когда испытываешь денежные затруднения. Зато ты сам себя содержишь, мой милый, и вправе этим гордиться. Шесть шиллингов в неделю не такая малость в твои годы. Хватает ли тебе на твои нужды?



Молодой Диккенс. 1840—1843 гг. Портрет Лейна. «Помню ли я его? Еще бы! С тех пор у кого я только не работал, в больших домах, в домах похуже, но ни для кого не работал с такой охотой, как для господина Чарльза. Настоящий джентльмен был, настоящий. Всегда носил белый котелок и сюртук. Теперь таких не увидишь». Джордж Вули, садовник Диккенса

ЧАРЛЬЗ. Да, сэр, конечно. Я раскладываю заработанное по шести фунтикам и каждый день беру по одному.

ДЖОН Д. Чудесно, превосходно. Нет ничего надежней твердости и даже больше — непреклонности в распределении своих доходов... Это такая мудрость, которую нельзя усвоить слишком рано. О, если б я умел рассчитывать свои доходы, мы не попали бы в такое затруднительное положение.

ЧАРЛЬЗ. Папенька, а нельзя ли... Нельзя ли мне оставить фабрику и возвратиться в школу? Это ужасно... с утра до ночи клеить этикетки на жестянки с ваксой... Подумайте, что я теряю... Мне

столько хочется узнать... столькому научиться. *(Не в силах справиться с волнением, он замолкает и только смотрит на свои стиснутые кулаки.)*

ДЖОН Д. *(ласково, но довольно равнодушно)*. Ну-ну, мой мальчик, откуда же взять денег? Твоей сестре назначили стипендию...

Если б и ты мог получить стипендию...

ЧАРЛЬЗ. Как же мне получить ее? Ведь я не посещаю школу с тех пор, как мы уехали из Чатема.

ДЖОН Д. Ну да, ну да, тут нет твоей вины. Финансовые трудности не позволяют мне дать тебе то образование, какое мне желалось бы. Но это не беда. Зато ты вправе ощущать себя мужчиной, который своим собственным трудом отваживает чудище нужды от семейного очага.

ЧАРЛЬЗ *(безнадежно)*. Да, разумеется.

ДЖОН Д. *(оглядывает комнату бегающим взглядом, явно подыскивая повод улизнуть)*. Вы уж простите меня, мои милые, если я на минуту отлучусь, с тем чтобы оповестить иных из арест... хм-хм... тутошних моих друзей о том, что им надлежит прийти и подписать прошение. *(Встает и направляется к двери.)* Сюда вскоре придет ваша матушка. Она с младшими детьми отправилась в Грин-парк подышать воздухом в сопровождении служанки... Никак не упомню, как ее зовут...

ЧАРЛЬЗ. Салли.

ДЖОН Д. Да, Салли. Такая странная малютка... Этот отсутствующий вид, аристократичные манеры, нисколько не согласующиеся с истинным ее по... можно порой вообразить, будто перед тобой переодетая маркиза. *(Уже в дверях.)* Я не заставлю себя ждать...

ЧАРЛЬЗ *(горько, стараясь не расплакаться)*. Отца не трогает, что я так опускаюсь. Он только говорит, говорит, говорит...

ФАННИ. Ну, что ты, Чарли. И очень трогает, и очень огорчает. А говорит он много только потому, что не умеет иначе переносить несчастья...

ЧАРЛЬЗ. О, это нестерпимо! Какая трата сил, какое расточительство! Я чувствую, что мог бы сделать очень много. Но все напрасно... Попусту уходит время... Я никто и ничто.

ФАННИ. Ты говоришь «очень многое». Что, например?

ЧАРЛЬЗ. Не знаю. *(Отворачивается, подходит к тюремному окну.)*

ФАННИ. А что у тебя за товарищи? Жуткие?

ЧАРЛЬЗ. Они малые грубые.

ФАННИ. Но тебя... они... не обижают?

ЧАРЛЬЗ. Да нет, не очень. Порой смеются, дразнят «юным джен-тльменом». Весь день кричат, дерутся, сквернословят.

ФАННИ. Тебе, наверное, страшно среди них?

ЧАРЛЬЗ. Один из них довольно славный... Боб Фейджин... у него брат — уотермен.

ФАННИ. Но они не... бьют тебя?

ЧАРЛЬЗ. Не так уж часто... Я, понимаешь ли, держусь от них на расстоянии.

ФАННИ. Да, разумеется...

ЧАРЛЬЗ (*посветлев лицом, воодушевленно*). Боб Фейджин давеча был добр ко мне. У меня разыгрался один из моих приступов, боль была прямо-таки адская. Он постелил соломы, уложил меня, налил горячей воды в бутылку из-под ваксы и подложил под спину...

ФАННИ. Какой милый!

ЧАРЛЬЗ. А после работы не захотел отпускать меня домой одного, сказал, что я еще недостаточно окреп, и мы проделали часть пути вместе. (*Переходя на шепот.*) Но ты понимаешь, я не мог показать ему, где я живу...

ФАННИ. Да-да, конечно...

ЧАРЛЬЗ. Ну, я и распростился с ним на крыльце какого-то дома у Саутуортского моста и сделал вид, будто я там живу.

ФАННИ. Что было дальше?

ЧАРЛЬЗ. Он подвел меня к двери и пошел себе, но по дороге то и дело оборачивался и махал мне на прощанье, так что в конце концов пришлось мне позвонить.

ФАННИ. Какой ужас!

ЧАРЛЬЗ. Почтенная леди открыла дверь и я спросил, здесь ли живет Роберт Фейджин. (*Смеется.*)

ФАННИ (*тоже смеясь*). Ох, Чарли! Такое только ты можешь придумать.

ЧАРЛЬЗ (*просияв от похвалы*). Как жаль, что мне так редко выпадает счастье побродить по улицам. Как я люблю все эти старые проулки, рыночную сутолоку, смех и разговоры!

ФАННИ. Я побоялась бы отправиться туда одна.

ЧАРЛЬЗ (*чувствуя себя мужчиной*). Ну, не знаю, я привык рассчитывать только на себя. Мне и у реки нравится бывать, хотя по-

рою в сумерки мурашки по спине бегают. Однажды из кучи грязи блеснули крысиные глазки...

ФАННИ (*вскрикивает*). Ой, Чарльз!

За дверью слышен голос миссис Диккенс и сторожа.

МИССИС ДИККЕНС. Дети уже здесь?

СТОРОЖ. Да, мэм.

Входит **МИССИС ДИККЕНС** с закутанным в шаль младенцем Альфредом на руках.

МИССИС ДИККЕНС (*светски-любезным тоном*). Ну как вы, мои милые? (*Целует Фанни, склонившуюся над малюткой.*) Фанни, Чарльз!

Чарльз целует мать. Она наклоняется, не отрывая взгляда от младенца.

ФАННИ. Как Альфи себя чувствует?

МИССИС ДИККЕНС. Можешь подержать его минутку, пока я не уложила его в колыбельку. (*Фанни принимает на руки младенца и, напевая, баюкает его на коленях.*) Чарльз, милый мой, ты что-то бледненький. Нужно гулять побольше. Дядя моей бесценной матушки, тот, что служил поверенным, часто говаривал: «Здоровью нужен свежий воздух, его ничем не заменить».

ЧАРЛЬЗ. Я работаю от восьми до восьми.

МИССИС ДИККЕНС. Ну да, конечно. Ты, разумеется, не волен распоряжаться своим временем... но все равно, роптать не стоит, правда? Ведь с этим местом тебе очень повезло! Со стороны кузена Джона Лэмберта было очень великодушно так о тебе позаботиться. (*Побелевший от гнева Чарльз хранит молчание. Миссис Диккенс достает из бумажного пакета съестное, выкладывает баночку джема, хлеб, расставляет посуду, готовясь к чаепитию.*) Фанни, уложи малютку и помоги мне накрыть на стол.

ФАННИ. Сейчас, мама.

МИССИС ДИККЕНС (*не в силах отвлечься от затронутой темы*). Я никогда не забываю, какое чудо свежий воздух. Уходя, я велела Салли побыть с детьми еще полчаса на воздухе, это им лишь пойдет на пользу.

Возвращается **ДЖОН ДИККЕНС**.

ДЖОН Д. А, вы уже здесь, моя любовь? Удалось ли вам обзавестись чем-нибудь вкусным к чаю?

МИССИС ДИККЕНС. Я купила немного креветок, Джон. Я бы купила больше, но...

ДЖОН Д. (*наблюдая за тем, как она выкладывает на тарелку две унции креветок*). Хм, да. Хотелось бы, конечно, подать к столу что-либо более существенное, когда дети приходят домой в воскресенье.

ЧАРЛЬЗ (*быстро отзывается на этот знак отцовского внимания*). Не беспокойтесь, папа.

ДЖОН Д. (*усаживаясь во главе стола*). Надеюсь, Чарльз, ты разумно пользуешься своим жалованием? Где ты обычно подкрепляешься в дневное время?

ЧАРЛЬЗ. Где-нибудь между мостом Ватерлоо и Хангерфордским мостом. Захожу в какую-нибудь лавочку, где продают пудинги, или в кофейню.

ДЖОН Д. Что ты, к примеру, ел вчера?

ЧАРЛЬЗ. Немецкую малую.

ДЖОН Д. Немецкую — что? Такого лакомства мне не случалось пробовать. Что это такое?

ЧАРЛЬЗ. Это сосиска, папа. В витрине я прочел объявление: «Немецкая малая — пенни за штуку»; ну, раз уж я знал, что продается, и за сколько, я вошел и купил.

ДЖОН Д. А что еще ты покупаешь?

ЧАРЛЬЗ. Когда хватает денег, горячий пудинг с коринкой, но чаще — холодный с изюмом, он вполовину дешевле.

ДЖОН Д. Очень поучительно. Я полагал, что пудинг с изюмом ценится выше, чем с коринкой. А что тебе дает на ужин миссис Роуленс?

ЧАРЛЬЗ. Бутерброд с сыром.

ДЖОН Д. Ну что ж, это питательно... весьма питательно. Как хорошо, что мы сумели подыскать тебе жилье вблизи от службы. Фанни и миссис Диккенс кипятят на спиртовке и заваривают чай.

ЧАРЛЬЗ. О, папа, я ненавижу эту службу. (*Роняет голову на стол и рыдает так, будто у него сейчас разорвется сердце. Джон Д. гладит его по плечу.*)

ДЖОН Д. (*с искренним сочувствием*). Ну-ну, перестань, сынок.

Миссис Диккенс перестает накрывать на стол и озабоченно глядит на сына. Фанни быстро пробирается за стол, садится рядом с Чарльзом, обнимает его.

ДЖОН Д. Что же тебе так не по душе?

ЧАРЛЬЗ (*не скрывая отчаяния*). Там ужасно. Она только притворяется доброй, а на самом деле она скупая и злая... да и другие



мальчики... Там такая грязь, что лечь негде... Как вы могли оставить меня там?

ДЖОН Д. Но я не знал. Я ничего такого не предполагал.

ЧАРЛЬЗ (*плачет, не может успокоиться*). До меня никому нет дела...

Я как в пустыне... Лучше бы я умер...

Портрет Диккенса работы Мак-
лиза. 1839 г.

ДЖОН Д. Ну что ты, что ты, перестань... Мне пришло в голову...
МИССИС ДИККЕНС. Чарльз, миленький, не надо так преувеличивать.

Я думаю, что там не так уж страшно. Джон Лэмберт обещал при-
сматривать за тем, как ты устроишься... Обещал заниматься
с тобой во время ленча...

ЧАРЛЬЗ. Он попытался раза два... Но все это уже давно забыто. Он
говорит, что очень занят. (*Снова плачет.*)

ФАННИ. Чарльз, миленький, не плачь, мы все тебя так любим, так
хотим помочь.

ЧАРЛЬЗ. Чем вы мне можете помочь?

ФАННИ. Можем, конечно, можем. Что делать, папа?

ДЖОН Д. (*встревожен не на шутку*). Не знаю, но что-то предпринять
необходимо. Я и не знал, что ты так мучишься, мой мальчик.
Я проявил преступное отсутствие воображения. Но мои соб-
ственные горести были так велики. К несчастью, мы все боль-
ше опускаемся на дно. (*Рыдания Чарльза стихают понемногу.*)
Да... (*Глубоко задумывается.*)

МИССИС ДИККЕНС (*подходит к Чарльзу*). Выпей-ка лучше чаю,
Чарльз. Нам всем необходимо подкрепиться чашкой горячего
чая. О боже мой, какие тяготы нам выпали на долю. Боюсь и ду-
мать, что нас ждет. Если бы моя дорогая матушка могла нас ви-
деть. (*Опускается на стул у дальнего конца стола и плачет.*)

ФАННИ. Мама, мамочка, не плачьте.

ДЖОН Д. Ну что вы, успокойтесь, дорогая. Возьмите себя в руки ради
нас. (*Воцаряется молчание. Медленно говорит, обращаясь к
Чарльзу.*) У меня появилась мысль. А что если подыскать тебе
жилье поближе к зданию тю... словом, поближе к нам, и ты бы
ежедневно приходил к нам завтракать и ужинать. Как ты на
это смотришь?

ЧАРЛЬЗ. О, это было бы чудесно!

ДЖОН Д. До службы тебе, правда, будет дальше, но может быть, тебя это не слишком затруднит?

ЧАРЛЬЗ. О нет, нисколько.

ДЖОН Д. Тогда обдумаем дальнейшие шаги... Да-да, обдумаем дальнейшие шаги... Дайте-ка поразмыслить. Поблизости, должно быть, многие сдают жилье внаем. Если бы подыскать что-нибудь подходящее, положим, на Лант-стрит, можно сказать, что ты бы отказался под крылышком у родителей...

МИССИС ДИККЕНС (у которой уже высохли слезы). Любовь моя! Совсем недавно капитан Портер упоминал семью, которая осталась без жильца из-за того, что этот юноша поступил на корабль, вы помните, мой дорогой?

ДЖОН Д. Да, что-то мне припоминается. Вроде бы там сдают чердак...

ЧАРЛЬЗ. Пойдем тотчас же, узнаем у капитана, как зовут хозяев. (Живо вскакивает на ноги.) Пойдемте поскорее, папа.

ДЖОН Д. Да, он как раз вчера об этом говорил... вроде бы почтенный пожилой джентльмен с женой и, кажется, калеккой-сыном.

ЧАРЛЬЗ. Тогда я каждый день смог бы всех вас видеть.

ДЖОН Д. Ну что ж, отправимся скорее к капитану Портеру и спросим, где живут хозяева. Тогда рассудим, как нам быть, не правда ли. (Отец с сыном идут к выходу.)

Занавес

Сцена 2

Гостиная в лондонском доме банкира Биднелла на Ломбард-стрит, 2. На заднике окно, завешенное нарядной кружевной гардиной, рядом пальма в белой кадке и кресло. Сбоку сцены — диван, в центре круглый стол, покрытый обширной бахромой скатертью. По обе стороны двери стоит по стулу.

Генри Колле — восемнадцатилетний юноша, очень уравновешенный и выдержанный. Чарльзу Диккенсу семнадцать с половиной лет. На нем щеголеватый костюм с чересчур пестрой жилеткой и слишком броской булавкой для галстука. Он еще не обрел умения держаться в обществе и потому чрезмерная непосредственность сменяется у него застенчивостью, но в целом он очень обаятелен и замечательно умен. Мария Биднелл — очень хорошенькая, юная, веселая пустышка; ее сестра Энн старше и рассудительнее; миссис Биднелл — типичная викторианская матрона лет сорока пяти, всецело поглощенная заботами о доме и семье.

ГЕНРИ КОЛЛЕ сидит на диване, ЧАРЛЬЗ — на стуле у дверей, вблизи стола. Они ждут появления хозяев. Чарльз пытается за бойкой манерой скрыть напряжение.

ЧАРЛЬЗ. Что-то их долго нет.

КОЛЛЕ. Должно быть, прихорашиваются.

ЧАРЛЬЗ. А может быть, хотят нас раззадорить.

ГЕНРИ (*с горячностью*). Только не Энн, она на такое не способна.

Это самая славная девушка на свете.

ЧАРЛЬЗ. Вне всякого сомнения, Колле. Я не хотел задеть ваши чувства.

ГЕНРИ. Нимало в том не сомневаюсь. Но вы и сами убедитесь, когда ее увидите. Она вас очарует, покорит.

ЧАРЛЬЗ. Хочется верить, что трезвость мне не изменит. Она ведь ваша нареченная.

ГЕНРИ. Я знаю, что говорю. Довольно будет вам услышать, как она играет на лютне.

ЧАРЛЬЗ. Надеюсь, она нам что-нибудь сыграет... а на каких инструментах играют ее сестры?

ГЕНРИ. Маргарет поет, голос у нее небольшой, но приятный.

ЧАРЛЬЗ. А третья сестра, как вы сказали ее зовут... Мэри?

ГЕНРИ. Мария. Она арфистка.

ЧАРЛЬЗ (*оживленно*). Что ж, значит, мы сможем поглядеть на ее руки.

ГЕНРИ (*холодно*). Не знаю, не обращал внимания.

Чарльз барабанит по столу пальцами.

ГЕНРИ. Не нужно, не стучите, Чарльз. Не знаю, что с вами такое сегодня, вы как-то взвинчены.

ЧАРЛЬЗ. Разве? Прошу прощения.

ГЕНРИ (*заметив открывающуюся дверь*). Вот и они!

Молодые люди встают при виде МИССИС БИДНЕЛЛ, которую сопровождают ЭНН и МАРИЯ.

ГЕНРИ. Добрый вечер, сударыня. Добрый вечер, мисс Энн, мисс Мария.

ВСЕ ТРИ. Здравствуйте, Генри.

ГЕНРИ. Позвольте вам представить моего друга мистера Чарльза Диккенса, миссис Биднелл.

ЧАРЛЬЗ. Как поживаете, сударыня?

МИССИС БИДНЕЛЛ. Здравствуйте, мистер Дикин.

ЭНН. Мистер Диккенс, маменька.

МИССИС БИДНЕЛЛ. Я так и сказала.

ЧАРЛЬЗ (*кланяется Энн и Марии*). Миссис Биднелл, мисс Мария. (*Не может отвести глаз от Марии, явно очарованный.*)

МАРИЯ (*держит на руках собачку*). А это Дафни. Поздоровайся с мистевом Диккенсом, глупышка.

ЧАРЛЬЗ (*старается как можно лучше выйти из положения*). Какое прелестное имя — Дафни!

МАРИЯ. Вы находите? Оно ей очень подходит, пзавда?

Мэри Хогарт. Портрет кисти Маклиза. Мэри Хогарт умерла внезапно, 7 мая 1837 г. От этого удара Диккенс так и не смог никогда оправиться. Перед похоронами он снял кольцо с пальца Мэри и носил его до конца своих дней. Он хранил ее вещи, а когда описывал смерть Крошки Нэлл, заставил себя вспомнить все, что пережил, когда хоронил «дорогую девочку, которая была благословением моей жизни»



Миссис Биднелл и Энн беседуют с Генри.

МАРИЯ. А у вас есть собака, мистев Диккенс?

ЧАРЛЬЗ (*не сводит с нее глаз*). Нет, к сожалению.

МИССИС БИДНЕЛЛ. Присаживайтесь, мистер Дикин. (*Указывает на стул.*) И вы, Генри.

Генри и Энн садятся на диван, миссис Биднелл располагается в центре сцены на стуле. Чарльз сидит за столом, Мария на пуфе. Затянувшееся молчание.

МИССИС БИДНЕЛЛ. Генри говорил нам о вас. Вы служите в адвокатской конторе, если не ошибаюсь?

ЧАРЛЬЗ. Служил прежде, сударыня, сейчас я репортер в Докторс-Коммонс.

МИССИС БИДНЕЛЛ. А что такое Докторс-Коммонс?

ЧАРЛЬЗ. Как бы сказать? Это такое место, где разбираются судебные дела церкви и Адмиралтейства, а также порою разбираются тяжбы, имеющие касательство и к кораблям.

МИССИС БИДНЕЛЛ (*явно скучая*). Очень занимательно.

ГЕНРИ (*спешит Чарльзу на помощь*). Чарльз знает стенографию.

МИССИС БИДНЕЛЛ. Вот как?

МАРИЯ. О, мистев Диккенс? Вы в самом деле умеете стенографировать? И знаете, что значат эти точки и заковычки? Какой вы умный!

ЧАРЛЬЗ. Для этого необходимо лишь упорство. Я все никак не мог запомнить, что закорючка в виде согнутой мушиной лапки означает «в настоящее время», а если повернуть ее чуть-чуть в другую сторону, получится совсем другое выражение.

МАРИЯ. Это, должно быть, очень твудно. Меня бы это довело до умопомешательства.

ЧАРЛЬЗ (*довольно смело*). Не думаю, что стенография предназначена для очаровательных юных барышень. (*Мария бросает на него лукавый взгляд.*)

ГЕНРИ (*обращается к Энн*). Что вы нам сегодня сыграете?

ЭНН. Что бы вы хотели услышать?

ГЕНРИ. Один из елизаветинских мадригалов. Вы так чудесно их поете.

МИССИС БИДНЕЛЛ. Вы — школьный друг Генри, мистер Дикин?

ЧАРЛЬЗ. Нет, не совсем. Мы познакомились уже после школы. Через мою сестру, которая учится в Королевской музыкальной академии. На музыкальных вечеринках Генри нередко к нам присоединяется.

МИССИС БИДНЕЛЛ. Как приятно! Вы учились в Лондоне?

ЧАРЛЬЗ (*после короткой паузы*). Да, сначала в небольшой школе в Чатеме, потом в Веллингтоновской домашней академии.

МИССИС БИДНЕЛЛ. Веллингтоновской академии? Никогда о такой не слышала.

МАРИЯ. Тепеть не могу увоки. Какое счастье, что с ними покончено. Вы любили школу, Генви?

ГЕНРИ. Пожалуй. Ходил я в школу с охотой, но теперь рад, что все уже позади.

ЧАРЛЬЗ. А мне там очень нравилось. *(После фабрики по производству ваксы школа, конечно, казалась ему раем. Все смотрят на него с нескрываемым удивлением.)*

МАРИЯ. Нравилось?

ЧАРЛЬЗ. Правда, не столько на уроках, сколько после них. Нам было очень весело всем вместе. Мы издавали свой журнал, устраивали кукольные представления, дрессировали белых мышей.

МАРИЯ. Мышей? Фи! Какая гадость!

ЧАРЛЬЗ. О нет! Ничуть! Они выделывали всяческие штуки и были более ученые, чем мы. *(Все смеются, и это его воодушевляет.)* У одного учителя всегда торчали беленькие шарики из ушей — луковицы гладиолуса. Кто-то ему сказал, что они излечивают тугоухость.

МАРИЯ. Как пвотивно!

ЭНН. Отвратительно!

МАРИЯ. По-моему, в мужских школах цвтит такая гвубость нвавов, пвавда, мистев Диккенс? Все эти двакки, избииения... Вам доставалось там, мистев Диккенс?

ЧАРЛЬЗ. Не так уж часто. *(Он улыбается и явно радуется ее интересу к своей особе.)* Правда, один юный джентльмен... по имени Глобсон, поставил мне шишку, но, получив известие, что я ожидаю посылки из дома с вареньем из индийской гуавы и консервами из целого выводка куропаток, сменил гнев на милость и заявил, что шишка появилась у меня на лбу вследствие допущенной им логической ошибки. *(Все смеются, кроме миссис Биднелл, которая настороженно относится к происходящему.)*

ГЕНРИ *(обращаясь к Энн)*. Что Маргарет? Присоединится к нам попозже?

ЭНН. Должно быть, не сумеет, ей нездоровится.

МИССИС БИДНЕЛЛ. Она прихворнула, у нее болит зуб.

ГЕНРИ. Какая жалость!

МИССИС БИДНЕЛЛ *(заметив, что Чарльз и Мария легко нашли общий язык)*. Мария, я очень была бы тебе признательна, если бы ты поднялась ее проведать.

МАРИЯ. Хорошо, маменька. *(Уходит. Чарльз смотрит ей вслед.)*

МИССИС БИДНЕЛЛ *(грозно)*. Вы тоже поете или играете на каком-нибудь инструменте, мистер Дикин?

ГЕНРИ. Чарльз замечательно поет комические песни.

МИССИС БИДНЕЛЛ. Прекрасно. Как-нибудь я попрошу вас спеть одну из них.

ЧАРЛЬЗ. Буду счастлив, сударыня.

МИССИС БИДНЕЛЛ. Пожалуй, вы можете спеть сегодня после ужина.

(Приглашение сделано столь холодно, что Чарльз падает духом.)

ГЕНРИ *(старается поправить положение)*. Кроме того, Чарльз превосходно ставит любительские спектакли. Мы ставим сцены из оперетт и музыкальных комедий с участием домашних и друзей. Получается очень забавно.

МИССИС БИДНЕЛЛ. Признаюсь, я не большая охотница до любительских спектаклей. *(Не скрывает своего осуждения, будто Генри сказал, что его друг зарезал родную бабушку.)*

ЧАРЛЬЗ. Но мы относимся к ним отнюдь не по-любительски, а очень серьезно.

МИССИС БИДНЕЛЛ. Я не ставлю под сомнение ваше искусство, но нахожу, что это малоподходящее занятие для молодых людей. В годы моей юности оно считалось неприличным.

ЭНН. Ах, маменька, что же тут плохого?

МИССИС БИДНЕЛЛ. Не стану сейчас входить в обсуждение.

Повисает молчание. Миссис Биднелл вперяет взор в пространство. Чарльз мрачно смотрит на свои руки.

ГЕНРИ *(обращаясь к Энн)*. Я очень надеюсь, что Маргарет поправится до воскресенья и сможет прийти со всеми вами на завтрак к моим родителям.

ЭНН. Я тоже очень этого хочу. Мы все так ждем этого дня.

Возвращается Мария, уже без песика.

МАРИЯ. Маргарет что-то совсем неможется. Она просит дать ей гвоздичного масла, маменька.

МИССИС БИДНЕЛЛ. Кажется, я видела в аптечке целый пузырек. Прощу меня простить. *(Идет к двери.)* Энн, отец пришел. Будь добра, пойдй справься, как он себя чувствует.

ЭНН. Слушаю, мама.

МИССИС БИДНЕЛЛ и ЭНН уходят.

МИССИС БИДНЕЛЛ *(из-за двери)*. Мария!

МАРИЯ. Иду, маменька. *(Выбегает, послав улыбку Чарльзу.)*

ГЕНРИ. Неотразима, правда?

ЧАРЛЬЗ. Само очарование!

ГЕНРИ. Не забывайте, что она просватана за меня.

ЧАРЛЬЗ. Я о Марии. Она самая прелестная девушка на свете.

Сцена 3

Комната погружена в полутьму. Проектор освещает Чарльза Диккенса, склонившегося над письмом. Закончив, он читает вслух:

Дорогой Колле, обращаясь к Вам с просьбой передать мисс Биднелл прилагаемую записку, я, несомненно, чувствовал бы себя неловко, если бы не два обстоятельства. Прежде всего, Вы так хорошо осведомлены о моем нынешнем положении, что должно быть, понимали неизбежность появления такой записки, к тому же, если бы не то, что мне не удается обмануть бдительность пожилого джентльмена, я предпочел бы не писать, а довести ее содержание до сведения адресата устно. К вышеперечисленному можно добавить также, что я ничуть не возражаю против того, чтобы Вам было известно все написанное от первого до последнего слова.

Надеюсь, что, принимая во внимание вышеизложенное, Вы не откажетесь проявить величайшую любезность и передадите записку сегодня днем, как только представится подходящий случай, присовокупив устную просьбу к мисс Биднелл прочесть ее наедине. (Вы, разумеется, не в счет.)

Согласившись исполнить мою просьбу, дорогой Колле, Вы окажете мне величайшую услугу.

Неизменно ваш Чарльз Диккенс.

Задумывается на секунду и делает приписку: P. S. Срочно!

Гаснет свет.

Чарльз и не думал посылать это напыщенное письмо и писал, чтобы облегчить душу. Зажигает свет и пишет:

...Глубокоуважаемая миссис Биднелл!

Не сомневаюсь, что от Вас наделенной великой пронизательностью, отрицать которую было бы кощунством, и чисто женским даром сочувствовать всем юным и пылким сердцам, не укрылась горячая привязанность, которую я питаю к Вашей прелестной дочери...

Нахмурившись, рвет написанное. Начинает новое послание, читает его вслух по мере написания.

Досточтимая госпожа Биднелл! Я более не в силах выносить ежедневное мучение, которое мне причиняет безнадежная любовь к той, чье имя я не стану называть. Должно быть, мне было бы легче вынести палящий африканский зной и ледяную стужу Гренландии, чем мою нынешнюю жизнь. Если мне суждено

добиться признания и украсить свое имя славой, я совершу это ради несравненной девушки. Если мне суждено разбогатеть, я сложу все сокровища к ее ногам. Если же мне суждено пасть жертвой в схватке с жизнью...

Вздыхает, комкает написанное и выбрасывает.

Свет гаснет

Сцена 4

В саду у Биднеллов год спустя. В центре стоит резная скамья, за ней виден силуэт белого цветущего дерева. Возле скамьи стоит ЧАРЛЬЗ ДИККЕНС. Входит МИССИС БИДНЕЛЛ.

МИССИС БИДНЕЛЛ (*довольно приветливо*). Мистер Дикин, мне нужно обменяться с вами несколькими словами. Присядьте на минутку. Я знаю, вы увлечены Марией...

ЧАРЛЬЗ. О сударыня, гораздо больше, чем способен выразить. Она...

МИССИС БИДНЕЛЛ (*делая предостерегающий жест*). Да-да, я знаю ваши чувства, но вряд ли они уместны. (*Обращает на него взор, у него вытягивается лицо.*) Вам не следует так много о ней думать. Она еще очень молода, совсем дитя, и чувства у нее ребяческие.

ЧАРЛЬЗ (*пылко*). Я готов ждать. Я буду ждать послушно и терпеливо.

МИССИС БИДНЕЛЛ. Нет, это ни к чему не приведет, мистер Дикин.

У меня нет ни малейшего предубеждения против вас... но вам ведь предстоит еще пробить себе дорогу в жизни...

ЧАРЛЬЗ (*не дослушав*). Я буду работать, сколько хватит сил. К тому же, в Докторс-Коммонс я не навсегда. Я стану журналистом.

Буду работать парламентским репортером через несколько месяцев. У меня есть влиятельный друг, он обещал...

МИССИС БИДНЕЛЛ. Это не подлежит обсуждению.

ЧАРЛЬЗ. Так сказала Мария?

МИССИС БИДНЕЛЛ. Так я сказала. Я не справлялась о ее мнении.

ЧАРЛЬЗ. Вы отказываете мне от дома?

МИССИС БИДНЕЛЛ. О нет! Но полагаю, что вам с Марией было бы полезно видеться пореже. (*Встает.*) Ну-ну, мистер Дикин. Не следует так падать духом. Мы будем видеться... порой.

ЧАРЛЬЗ (*с горечью*). Прощайте, миссис Биднелл. Передайте, пожалуйста, мое последнее прости Марии.

Уходит. На лице у миссис Биднелл написано недоумение. Она начинает расхаживать по саду. Появляется МАРИЯ.

МАРИЯ. Такое квасивое новое пла... А где Чавльз?

МИССИС БИДНЕЛЛ. Мистер Дикин ушел.

МАРИЯ. Ушел? Так неожиданно?

МИССИС БИДНЕЛЛ. Должно быть, у него было неотложное дело.

МАРИЯ (*надувшись*). Он меня не пведупвелд.

МИССИС БИДНЕЛЛ (*берет дочь под руку*). Мария, тебе не следует так флиртовать с этим несчастным юношей.

МАРИЯ. Фливтовать?

МИССИС БИДНЕЛЛ. Не притворяйся, милочка моя. Это бессердечно с твоей стороны. Ты прекрасно видишь, что он по уши влюблен в тебя.

МАРИЯ. Я не виновата в том, что ему нвавлюсь.

МИССИС БИДНЕЛЛ. Но виновата в том, что поощряешь его интерес к себе, это непорядочно.

МАРИЯ. Но, может быть, когда-нибудь... я тоже.

МИССИС БИДНЕЛЛ (*в сердцах*). Довольно, Мария. Ты знаешь, что он тебе не пара.

МАРИЯ. Но он такой квасивый, умный, славный.

МИССИС БИДНЕЛЛ. Не в этом дело. Его положение в обществе оставляет желать лучшего. Я слышала, что его отец...

МАРИЯ. Да, но...

МИССИС БИДНЕЛЛ. Мария, ты совершенно отбилась от рук. Мы с отцом считаем, что тебе было бы полезно пожить годик за границей. Лучше всего в Париже.

МАРИЯ (*расстроенная*). Ой, мамочка, не нужно. Не отсылайте меня. Васстаться со всеми вами... уехать из дому...

МИССИС БИДНЕЛЛ. Ну, мы еще посмотрим. Возможно, вы поедете вдвоем с Маргарет. На прошлой неделе мне как раз рассказывали о превосходном пансионе для благородных девиц. Пансионерок возят в Оперу и в Лувр... Тебе понравится...

МАРИЯ. Пожалуйста, не нужно, мамочка.

МИССИС БИДНЕЛЛ. Еще ничего не решено. Но я уверена, что тебе там понравится. И поможет направить твои мысли в нужное русло.

МАРИЯ. Ох, обещайте мне, что вы меня не будете пвинуждать.

МИССИС БИДНЕЛЛ. Никоим образом. Ты просто не привыкла к мысли об отъезде, но когда ты хорошенько обдумаешь мое предложе-

ние... Тебе это сейчас внове. (*Встает.*) Становится прохладно. Мне пора в дом. Не задерживайся в саду, детка.

Уходит. Мария плачет. В калитке появляется ЧАРЛЬЗ.

Тихо идет по саду.

ЧАРЛЬЗ. Мария!

МАРИЯ (*вздрагивает*). Вы меня напугали!

ЧАРЛЬЗ. Я не мог уйти, не попрощавшись. Вы плакали?

МАРИЯ. Нет, вам показалось.

ЧАРЛЬЗ. Мария, дорогая, что случилось?

МАРИЯ. Вовным счетом ничего.

ЧАРЛЬЗ. Вы так грустны.

МАРИЯ. Нет, нет, все очень ховошо. (*Поворачивается, идет через сцену, начинает спускаться в зал по ступенькам.*)

ЧАРЛЬЗ. Я лишь хотел сказать, что с нетерпением жду следующей недели.

МАРИЯ. Следующей недели? Почему?

ЧАРЛЬЗ. Но мы же собирались пойти в Друри-Лейн с Энн и Генри.

МАРИЯ. Боюсь, что я не смогу.

ЧАРЛЬЗ. Не сможете? Но почему?

МАРИЯ. Мне кажется, я не должна отчитываться певед вами.

ЧАРЛЬЗ. Мария!

МАРИЯ (*оборачиваясь к нему*). Почему вас это удивляет, Чавльз?

ЧАРЛЬЗ. Но вы так радовались, когда я это предложил.

МАРИЯ. А тепевь мои намеwienia певеменились.

ЧАРЛЬЗ. Я... огорчил вас?

МАРИЯ. Нет, пвосто мои намеwienia певеменились, я певедумала.

ЧАРЛЬЗ. Ничего не могу понять. (*Она стоит, отвернувшись от него. Он с большой нежностью.*) Мария!

Она оборачивается к нему, тронутая его отчаянием, быстро идет к нему.

МАРИЯ. Пвостите меня, Чавльз! (*Протягивает к нему руки.*)

МИССИС БИДНЕЛЛ (*в дверях*). Мистер Дикин, я желаю вам всего хорошего.

Занавес быстро опускается

Действие II

ВОСХОЖДЕНИЕ

Сцена I

Новая комната Чарльза в Фернивалз-инн. На заднем плане белеют переплеты окон, выдержанных в георгианском стиле, и жалюзи. На переднем плане — сосновый стол, три простых деревянных стула, упаковочный ящик с книгами. Время действия — май 1834 года. Возле ящика с книгами стоит на коленях ЧАРЛЬЗ и разбирает книги. Раздается стук в дверь.

ЧАРЛЬЗ (*открывая*). Дорогой мой Колле! Входите... Как я вам рад!
ГЕНРИ (*входя*). Я тоже! Целую вечность вас не видел. Что нового?

Однако, старина, какие поместительные комнаты!

ЧАРЛЬЗ. Вам нравится? Хозяин потребовал с меня 35 фунтов вперед.

Но, кажется, они того стоят. Идемте к окну, я покажу вам свою белую березу.

ГЕНРИ (*смотрит в окно*). Какой прелестный двор!

ЧАРЛЬЗ. Да, здесь тихо и тенисто. Я мечтал как раз о таком.

ГЕНРИ. Да, вам этого не хватало. Как пишется?

ЧАРЛЬЗ. Благодарю. Еще не кончил.

ГЕНРИ. Энн очень часто вспоминает, как вы нам читали «Миссис Джозеф Портер из дома напротив». Мне, разумеется, нравятся и другие очерки, которые публиковались позже, но в этом есть какое-то особое очарование.

ЧАРЛЬЗ. Да, и для меня. Не забуду до конца дней, что я ощутил, когда увидел свой первый очерк напечатанным. Редактор не предупредил меня, я открыл «Мансли мэгезин» и он там был. Признаюсь заодно, дружище, что мне случилось провести полчаса в Вестминстер-холле гораздо раньше, чем я дорос до этой чести.

ГЕНРИ (*горячо пожимает ему руку*). Даже сказать не могу, до чего я рад вашим успехам. Вы самый знаменитый репортер «Морнинг кроникл», теперь все только и делают, что спрашивают, кто ведет там лондонскую хронику.

ЧАРЛЬЗ. Вы очень добры, Генри, благодарю за теплые слова. Кто-то, а вы-то знаете, что я взялся за перо, чтобы забыть Марию... Какой я невнимательный хозяин! Не хотите ли пива? Простите, что принимаю вас среди всего этого запустения. Мне еще не доставили мебель. (*Приглашает Генри сесть, выносит из-за занавески*

веса бутылку пива и две надтреснутые чашки. Шутливо.) Вот вам мои серебряные гравированные кубки. *(Разливает пиво.)* Как поживают Энн и мой крестник?

ГЕНРИ. Благодарю, прекрасно. Я пришел пригласить вас отужинать у нас в воскресенье. Вы так давно у нас не были... Мария не придет.

ЧАРЛЬЗ *(после минутного колебания)*. Благодарю. Приду охотно.

ГЕНРИ. Возможно, вы со мной не согласитесь, но я придерживаюсь мнения... я нахожу, что вся эта история... с Марией... словом, все получилось к лучшему.

ЧАРЛЬЗ. Надеюсь, вы не ждете, что я разделяю ваш взгляд на происшедшее.

ГЕНРИ. И все же она очень легкомысленна и любит пококетничать... нет, это ни к чему хорошему не привело бы.

ЧАРЛЬЗ. Очень возможно. Какое счастье, что я нашел себе настоящее дело! Мне довелось исколесить всю Англию, описывая непостоянство взглядов и причуды избирателей. По-моему, ни один газетчик не ездил столько по стране и не видал так много за такой короткий срок.

ГЕНРИ. Как это увлекательно!

ЧАРЛЬЗ. Да, времени для грустных размышлений у меня не оставалось!

ГЕНРИ. Зато теперь со всей этой историей покончено... вы ее вычеркнули из памяти.

ЧАРЛЬЗ. В какой-то мере так и есть, пожалуй. Правда, в душе остались шрамы. Я уже не тот, каким был до встречи с нею. И больше не способен довериться всецело другому человеку. Она разрушила мою веру в возможность полного душевного слияния двух существ. *(Чувствуется, что ему себя смертельно жалко.)*

ГЕНРИ. Да, да, понимаю...

ЧАРЛЬЗ. Что это я, простите, меня, Генри! Все о себе да о себе. Лучше-ка выпьем. *(Наливает.)* Но на душе у меня кошки скребут.

ГЕНРИ. У вас непри...

ЧАРЛЬЗ. Да, связанные с моим отцом... Все, что я заказал из мебели, — ковры, и книжный шкаф, посуда... от всего пришлось отказаться, чтоб уплатить отцовским кредиторам.

ГЕНРИ. Как обидно! А я было решил...

ЧАРЛЬЗ. А вы решили, что я недурно обеспечен. *(Горько смеется.)*

И так оно и есть. За репортерскую работу я получаю пять гиней в неделю, да еще две за очерки в «Кроникл», но это безнадежно.

Он не способен ни платить долги, ни жить по средствам.

ГЕНРИ. Как вам, должно быть, трудно!

ЧАРЛЬЗ. Больше чем трудно, просто невыносимо... Он омрачает мою жизнь. *(Короткая пауза.)* Нет, это у меня напрасно вырвалось.

На свой лад он прекрасный человек. Великодушный. Добросовестный работник. У него любящее сердце... Сколько бессонных ночей он провел у моей детской кровати, когда я болел.

ГЕНРИ. У каждого из нас есть и хорошие, и плохие стороны.

ЧАРЛЬЗ. Но у него они слишком сложно перемешаны. Порою я теряю всякую надежду. При том, что он человек способный, очень деятельный. В сорок лет самостоятельно изучил стенографию — уж после того, как лишился работы в морском ведомстве... получил место в «Мирор», но сейчас уже потерял его. Когда все это кончится, понятия не имею!

ГЕНРИ. Но вы ни в малейшей степени не унаследовали эту слабость.

Я имею в виду отношение к долгам. Я помню, как с год тому назад получил от вас письмо, в которое были вложены полтора шиллинга и записка: «Я с ужасом сегодня вспомнил, что задолжал вам восемнадцать пенсов и позабыл отдать их вчера вечером». Мне это врезалось в память.

ЧАРЛЬЗ. Я всегда видел перед собой пример отца, погрязшего в долгах, и это мне внушало ужас. Без всяких преувеличений.

ГЕНРИ. Понимаю.

ЧАРЛЬЗ. Сейчас мне будущее представляется мрачным. Ума не приложу, как мне удастся содержать отца, мать, братьев и сестер и как-то справляться с собственными расходами.

ГЕНРИ. Ну что вы, старина, не отчаивайтесь. С вашим талантом ничто не стра... *(Раздается стук в дверь.)*

ЧАРЛЬЗ *(идет к дверям)*. Кто бы это мог быть? Я никого не жду. А, это вы, отец, входите.

Входит Джон Д.

ДЖОН Д. Вот и я, мой мальчик. Простите, мне нужно отдышаться.

Три лестничных пролета даются мне не так легко, как прежде.

ЧАРЛЬЗ. Это Колле, отец. Вы его, конечно, помните.

ДЖОН Д. *(сама приветливость и импозантность)*. О, разумеется, дорогой сэр. Очень приятно снова с вами встретиться.

ГЕНРИ. Как поживаете, сэр?

ДЖОН Д. Благодарю вас, превосходно, как нельзя лучше. Дайте-ка вспомнить, ведь вы теперь женатый человек, не правда ли? Как поживает ваша супруга?

ГЕНРИ. Спасибо, очень хорошо.

ДЖОН Д. Отлично. Вы, сколько помнится, банкир. Я знаю многих замечательных людей среди финансистов.

ГЕНРИ. Но я...

ДЖОН Д. Сам я не финансист по своим природным склонностям, но часто думал, что с удовольствием вошел бы в мир коммерции.

ГЕНРИ. Мне кажется, что в наши дни иметь банк малоинтересно, и я охотно занялся бы чем-нибудь иным.

ЧАРЛЬЗ. Должно быть, вы войдете в дело вашего отца, ведь у него есть, кажется, миткалевая фабрика?

ГЕНРИ. Я давно об этом подумываю.

ДЖОН Д. Миткаль! Что за картины навеивает это слово! Так и воображаешь себе черных нянюшек в светло-сиреневых платьях и накрахмаленных белых фартуках. Если вы вступите в отцовское предприятие, вы поступите очень дальновидно.

ГЕНРИ. Очень возможно. Но я бы предпочел начать свое собственное дело.

ДЖОН Д. Весьма достохвально и отважно с вашей стороны. Сейчас открывается так много возможностей для деловых людей, желаю вам удачи.

ГЕНРИ. Благодарю вас, сэр.

ЧАРЛЬЗ (*протягивая отцу стакан пива*). Вы не присоединитесь к нам, отец?

ДЖОН Д. Охотно, мой мальчик. (*Возносит стакан широким жестом.*)

Да сопутствуют тебе успех и процветание. Надеюсь, впоследствии, когда у тебя выдастся время, ты... э-э... устроишь себе уютное гнездышко, обставишь дом по всем канонам... ну, а пока пусть майская безоблачность и пыл сердечной дружбы согреют эти стены.

ЧАРЛЬЗ (*с сардонической улыбкой*). Благодарю.

ГЕНРИ. Ну, мне пора. Я заглянул лишь на минутку... пригласить Чарльза отужинать с нами в воскресенье. (*Встает.*) Энн уже заждалась меня.

ДЖОН Д. Да, да, не будем заставлять дам ждать.

ГЕНРИ. Ни в коем случае. Всего доброго, мистер Диккенс.

ДЖОН Д. Всего наилучшего, мистер Колле.

ГЕНРИ (*идет к двери в сопровождении Чарльза*). До встречи, Чарльз. Мы ждем вас в воскресенье.

ЧАРЛЬЗ. Прибуду с превеликим удовольствием. (*Генри уходит.*) Мне кажется, отец, что ваше замечание насчет уютного гнездышка не отличалось безупречным вкусом. Уж вы-то прекрасно знаете, почему я не могу меблировать квартиру.

ДЖОН Д. Знаю, конечно, знаю, и, поверь, весьма признателен тебе за то, что ты ссудил меня некоторой... (*встречается взглядом с Чарльзом*) ссудил меня значительной суммой и очень мне помог преодолеть случившиеся временные затруднения. Но я полагал, что, тем не менее, ты в состоянии позволить себе купить разные мелочи, необходимые для жизни.

ЧАРЛЬЗ (*холодно*). Вы превосходно осведомлены, сэр, что все, причитавшееся мне в этом месяце, перечислено в уплату ваших долгов.

ДЖОН Д. (*испытывая неловкость*). Но я не представлял себе всех подробностей... К тому же, это временно. Да, я пришел с хорошей новостью, Чарльз. Мне предложили должность.

ЧАРЛЬЗ (*обрадованно*). Не может быть! Я так рад, отец. Что это за должность?

ДЖОН Д. В «Морнинг гералд». О большем я и мечтать не смел. Нужно лишь начать, а дальше воспоследуют неслыханные перемены. Однако пока я пребываю в столь бедственном положении, что... э-э... подвергаюсь риску снова угодить в темницу. Короче говоря, я опасаюсь, что не смогу подтвердить свою платежеспособность...

ЧАРЛЬЗ. Сколько вы задолжали в этот раз?

ДЖОН Д. (*вытаскивает пачку долговых расписок*). К несчастью, кредиторы насаждают... мясник... особенно назойливы виноторговцы. Если б ты мог снабдить меня какой-нибудь пустячной суммой, чтоб удержать их в рамках благопристойности. Я думаю, мне бы хватило фунтов двадцати.

ЧАРЛЬЗ (*взволнованно ходит по комнате*). Но вы же понимаете, отец, что это невозможно... Я вам ссудил... я отдал все, что у меня было, до последнего пенни. Живу среди голых стен, хожу в поношенной одежде... Мне еле хватит на еду до следующего жалования.

ДЖОН Д. Дорогой сын, ты просто не знаешь себе цену. Ты один из самых известных парламентских репортеров в Англии. Своими очерками ты стяжал себе известность. Репутация у тебя безуп-

речная. Друзья прекрасные... Тебе будет легко занять необходимое, чтоб справиться с твоими временными финансовыми затруднениями.

ЧАРЛЬЗ (*горько*). С моими финансовыми затруднениями!

ДЖОН Д. Ну хорошо, с нашими общими. Мы все живем одной дружной семьей, не правда ли?

ЧАРЛЬЗ. Ах, отец! Если бы вы были бережливей.

ДЖОН Д. (*с раздражением*). Бережливей! Да я сама бережливость. Дело в моих чудовищно неблагоприятных обстоятельствах. Такое огромное семейство. Я всегда трудился не покладая рук, чтоб дать вам все, что могу. Трудился в поте лица для вас, моих детей, всю свою жизнь.

ЧАРЛЬЗ (*всегда любивший и ценивший его*). Да, да, конечно, отец.

ДЖОН Д. Просто судьба ко мне неблагоприятна.

ЧАРЛЬЗ. Я знаю, папа, но сейчас вы просите, чтоб я запродам себя в рабство.

ДЖОН Д. (*закрыв лицо руками*). Ты помнишь Маршалси, Чарльз?

ЧАРЛЬЗ (*взволнованно*). Могу ли я забыть ее?

ДЖОН Д. Мне угрожают... виноторговцы говорят, что объявят меня несостоятельным должником. Меня вновь водворят в долговую тюрьму. Необходимо что-то предпринять, Чарльз. (*Теряя самообладание.*) Я в отчаянии, Чарльз.

ЧАРЛЬЗ. Успокойтесь, отец. Я попрошу займы у Тома Миттена, но только на этот раз...

ДЖОН Д. (*немедля приободрившись*). Отличная мысль. У адвокатов всегда водятся деньжата. Прекрасно.

ЧАРЛЬЗ. Но при одном условии. Вы переберетесь с Бентик-стрит в какое-нибудь более скромное жилище. Это вам не по средствам.

ДЖОН Д. Переехать с Бентик-стрит! По-моему, это неразумно.

ЧАРЛЬЗ. Отец!

ДЖОН Д. Ну ладно, ладно, раз ты настаиваешь, я согласен, дорогой мой мальчик. И все-таки не забывай, какие перспективы открываются передо мною в «Мирор». Можно сказать, передо мною новые материи. Не пройдет и нескольких месяцев, как мы сможем себе позволить кое-что получше Бентик-стрит.

ЧАРЛЬЗ (*невольно улыбаясь*). Очень возможно. Поживем — увидим.

Допивайте пиво, отец, и я отправлюсь к Миттену.

ДЖОН Д. За богиню процветания! Я слышу в воздухе шелест ее крыл!

Сцена 2

Небольшая гостиная Хогартов. Уютная, но несколько обшарпанная и грязноватая. Повсюду лежат ноты. На сцене двойное широкое кресло или диван. Круглый столик с книгами. Папоротник в цветочном горшке. Стулья стоят как придется.

Джордж Хогарт, редактор «Ивнинг кроникл», — шотландец лет сорока пяти с приятным, открытым лицом. Образованный человек, знаток музыки.

Миссис Хогарт, его жена. Говорит с шотландским акцентом, замечательно практичная особа лет сорока.

Кэтрин Хогарт, их дочь — хорошенькая, очень уравновешенная, пухленькая девица лет двадцати.

Мэри Хогарт — их младшая дочь, четырнадцатилетняя девочка, очень живая и привлекательная. Она в том возрасте, когда необходимо иметь кумира.

На сцене МИССИС ХОГАРТ и КЭТРИН. Сидя на диване или в двойном кресле, они раскладывают мотки шелковых вышивальных ниток. МИСТЕР ХОГАРТ сидит за круглым столом, разбирает партитуру. МЭРИ, сидя на низкой табуреточке, читает вслух «Очерки Боза».

МЭРИ. «Сестры Крамптон были девицы чрезвычайно рослые, на редкость худые и до удивления костлявые, к тому же, прямые, как палки и лицом желтые. Мисс Амелия Крамптон определяла свой возраст в тридцать восемь лет, а мисс Мария утверждала, будто ей — Марии — сорок, хотя утверждение это было совершенно излишним, так как при первом же взгляде на нее всякому становилось ясно, что она уже давно перешагнула за пятый десяток. Проявляя незаурядную самобытность вкуса, сестры Крамптон одевались во все одинаковое, точно близнецы, и вид у них был не менее цветущий и жизнерадостный, чем у двух облетевших одуванчиков»*. Какое дивное описание!

МИСТЕР ХОГАРТ. Этот молодой человек далеко пойдет. Он умеет писать.

МЭРИ. Интересно, почему он назвал себя Боз? Надо спросить его.

КЭТРИН. Да, давайте спросим, когда он придет. Что-то он сегодня задерживается.

МИСТЕР ХОГАРТ. Он, должно быть, еще не вернулся из Бирмингема, а может статься, очень утомился и прилег вздремнуть, чтобы восполнить недостаток сна.

МЭРИ. Ах, как бы мне хотелось быть репортером и ездить по всей стране... Это мне было бы по вкусу. Только подумайте, заказывать кареты, лошадей, не беспокоясь о цене...

* Пер. Н. Волжиной.

МИСТЕР ХОГАРТ. Надо отдать должное «Кроникл», там не скупятся на расходы. Они знают: чтобы обойти соперников, нужно тратить деньги.

Раздается звонок дверного колокольчика.

МИССИС ХОГАРТ. По-моему, звонят.

КЭТРИН. Я не слышала.

МЭРИ. А я слышала. Это, наверное, мистер Диккенс. Так хочется, чтобы это был он.

Входит ГОРНИЧНАЯ, за ней ЧАРЛЬЗ ДИККЕНС, он хорошо одет, в его костюме уже нет налета былой крикливости. Очень оживлен и весел. Ему двадцать три года.

ГОРНИЧНАЯ. Мистер Чарльз Диккенс.

ЧАРЛЬЗ. Добрый вечер, миссис Хогарт, мисс Кэтрин. Здравствуйте, сэр. *(В ответ звучит целый хор приветствий.)*

МИССИС ХОГАРТ. Проходите, садитесь. Мы жаждем услышать, как прошла ваша поездка в Бирмингем.

ЧАРЛЬЗ. Благодарю, все было восхитительно, за исключением погоды. Дождь лил не переставая, так что все вымокли до нитки, включая кандидата. Я бы не сумел записать его речь, если бы два любезных молодых человека не согласились держать платок над моим блоком наподобие балдахина, чтоб защитить бумагу от дождя.

МЭРИ. Ах, если б я могла быть репортером! Это так интересно, и так весело...

ЧАРЛЬЗ *(улыбается ей)*. Не думаю, что это подходящий образ жизни для юных девушек.

МЭРИ. Мне бы понравилось.

ЧАРЛЬЗ. Не уверен. Вряд ли бы вам понравилось писать на коленях в тряской карете, менять лошадей морозной ночью, жить в ледяных гостиничных номерах, пытаться при оплывающих свечах писать статью.

МЭРИ. Нет, мне все это по душе. По-моему, это замечательно.

КЭТРИН *(томно улыбаясь)*. А мне это чуждо.

МИССИС ХОГАРТ. Прошу простить, я отлучусь, чтобы отдать распоряжения к ужину.

КЭТРИН. Не нужно ли помочь, маменька?

МИССИС ХОГАРТ. Нет, нет, спасибо, детка. Почти все уже готово, да и Милли в кухне.

МИСТЕР ХОГАРТ *(Чарльзу)*. Вы уже были там, до «Таймс»?

ЧАРЛЬЗ. Да, сэр, я пробыл полчаса.

МИСТЕР ХОГАРТ. Прекрасно.

ЧАРЛЬЗ (*собираясь сесть рядом с Кэтрин*). А мисс Джорджина к нам не спустится сегодня?

КЭТРИН. Боюсь, что нет. Ей пора спать. Она так горевала, что не увидит вас.

ЧАРЛЬЗ. И я по ней соскучился. Что вы вышиваете, мисс Кэтрин?

КЭТРИН. Кошелек. К вечерним туалетам.

ЧАРЛЬЗ. Какой изящный! Дивная работа!

КЭТРИН. Благодарю. Я делаю это с удовольствием.

МЭРИ. Mister Диккенс, мы хотели вас спросить... мы как раз читали один из ваших очерков, когда вы пришли. Почему вы стали называться Бозом?

ЧАРЛЬЗ. Это домашнее прозвище моего младшего брата Огастеса. Оно появилось, когда мы читали «Векфилдского священника» Голдсмита, и я вместо «Мозес» все время говорил «Бозес» из-за сильного насморка. После имя сократилось до «Боза», и мы так стали называть Огастеса.

МЭРИ. Я вижу, что это и впрямь какое-то необыкновенное имя, зато оно хорошо запоминается. Мы читали сейчас о сестрах Крамптон. Что за прелесть эти «Очерки»...

ЧАРЛЬЗ. Вы очень добры! Очень приятно это слышать. А вам, мисс Кэтрин, они тоже нравятся?

КЭТРИН. Необыкновенно. Я их читала с наслаждением.

МИСТЕР ХОГАРТ. У моих дочерей хороший литературный вкус.

ЧАРЛЬЗ. Вы шутите?

МИСТЕР ХОГАРТ. Нимало.

ЧАРЛЬЗ. Хочу сообщить вам приятную новость, сэр. Макрони решил издать «Очерки» отдельной книгой и предложил вполне приличный гонорар.

МИСТЕР ХОГАРТ. Очень рад слышать. Примите мои поздравления, дорогой мой мальчик. Хоть вы достойны много большего.

ЧАРЛЬЗ. Я никогда не забываю, скольким вам обязан, сэр. Прекрасно помню вашу первую хвалебную рецензию.

МИСТЕР ХОГАРТ. Я написал лишь то, что в самом деле думаю.

ЧАРЛЬЗ. Тем лучше для меня. Я не забыл и ваши хлопоты, благодаря которым мне повысили гонорар за статьи в «Ивнинг кроникл».

МИСТЕР ХОГАРТ. Ну, что за мелочи.

КЭТРИН. Вас в самом деле издадут отдельной книгой? Но это же чудесно!

ЧАРЛЬЗ. Спасибо.

МЭРИ (*вскакивает*). Как интересно! Если бы про меня такое сказали, я бы прыгала до потолка.

МИСТЕР ХОГАРТ. Можно не опасаться, что тебе придется так высоко прыгать, пока у тебя хромает стиль.

МЭРИ. У меня? Стиль?

МИСТЕР ХОГАРТ. Кто только что сказал «про меня» вместо «обо мне»?

МЭРИ. Ой, я не заметила. Побегу сообщу маме новость... она так обрадуется.

Джордж Хогарт возвращается к своей партитуре. Чарльз и Кэтрин сидят рядом, ни на секунду не забывая о присутствии друг друга.

ЧАРЛЬЗ. Я подарю вам первый экземпляр...

КЭТРИН. Благодарю вас, Чарльз. Для меня это бесценный подарок, я буду его бережно хранить.

ЧАРЛЬЗ. В самом деле?

КЭТРИН. Разумеется.

ЧАРЛЬЗ. Я думаю, что все так получилось благодаря моей дружбе с Хэррисоном Эйнсуортом. Он познакомил меня с Макрони.

КЭТРИН. Скоро вы перезнакомитесь и со всеми важными и знаменитыми людьми и перестанете заглядывать к нам часто.

ЧАРЛЬЗ. О нет, этого можно не опасаться. Я никогда не забуду те счастливые часы, которые провел под этим кровом. Для меня нет и не будет ничего дороже этих стен.

КЭТРИН (*потупившись*). Я рада, если так...

МИСТЕР ХОГАРТ (*наблюдая за ними*). Мм... я, кажется, забыл последнюю страницу. Пойду поищу в кабинете, уж вы меня извините. (*Оставляет их наедине.*)

ЧАРЛЬЗ. Из всех живущих в этом доме вы навсегда останетесь для меня самым дорогим существом... самым сильным магнитом, притягивающим меня сюда.

КЭТРИН. Правда?

ЧАРЛЬЗ. Всегда и неизменно. (*Берет ее за руки.*) Милая моя. Вы ведь знаете, что я люблю вас.

КЭТРИН. Но я считала... мне казалось...

ЧАРЛЬЗ. Когда я стану больше зарабатывать, вы согласитесь стать моей женой?

КЭТРИН. Я?.. Вашей... может быть... когда-нибудь... в один прекрасный день...

ЧАРЛЬЗ. О, не говорите «может быть», не будьте так безучастны. Мне это больно слышать. Скажите, что вы согласны, Кэт.

КЭТРИН. Ну да, я... я согласна, Чарльз. *(Он целует ей руку.)* И я не безучастна... Совсем напротив. Но только я чувствую, что вас ждет блистательное будущее... в котором вряд ли для меня найдется место.

ЧАРЛЬЗ. Любимая моя! Какие пустяки вы говорите! Всегда, всю жизнь я буду любить вас так же, как сегодня.

КЭТРИН. О Чарльз, вам это только кажется!

ЧАРЛЬЗ. Какие могут быть сомнения? Но если вы ко мне переменитесь, Кэт, если вы подарите ваше расположение кому-нибудь другому, вы сами скажете мне это, обещайте.

КЭТРИН. Мне не придется этого делать. Но обещайте, что вы признаетесь, если...

ЧАРЛЬЗ. Тс-с, ни слова, любовь моя, ну что за вздор вы говорите. *(Целует ее.)* Радость моя!

КЭТРИН. Чарльз, дорогой мой...

ЧАРЛЬЗ. Наверное, следовало бы сначала спросить вашего отца. Я не собирался... но когда увидел, как вы, такая нежная, серьезная, склонились над вышиванием, я просто не мог вытерпеть ни одной минуты промедления...

Джордж Хогарт возвращается с недостающей нотной страницей.

МИСТЕР ХОГАРТ. Вообразите, последняя страница оказалась в спальне. Где только я ее ни искал! Было бы лучше, если бы я клал вещи на место.

КЭТРИН. Отец!

МИСТЕР ХОГАРТ *(рассеянно)*. Да, моя душечка.

КЭТРИН *(Чарльзу)*. Говорите. *(Отцу.)* Чарльз хочет вам кое-что сказать... простите, я пойду. *(Выходит.)*

МИСТЕР ХОГАРТ. Что это стряслось с Кэт?

ЧАРЛЬЗ. Нет, ничего, не беспокойтесь, сэр. Дело в том, что... я хотел просить вашего согласия...

МИСТЕР ХОГАРТ. К вашим услугам, дорогой мой.

ЧАРЛЬЗ. Ваш дом так много значит для меня... В последнее время он стал для меня родным домом. Вы все встречали меня так радушно.

МИСТЕР ХОГАРТ. Голубчик, для нас было большой радостью делить

с вами досуг... вы просто вдохнули жизнь во все наше семейство...

ЧАРЛЬЗ. Вы очень добры, сэр. Я хотел спросить, не будете ли вы возражать... не согласитесь ли вы отдать мне руку Кэтрин?

МИСТЕР ХОГАРТ (*встает, протягивая Чарльзу руку*). Мой милый мальчик!

ЧАРЛЬЗ. Мои финансовые обстоятельства вам известны... надеюсь, что они будут все время улучшаться... и я надеюсь, что через год...

МИСТЕР ХОГАРТ. А что об этом думает Кэтрин? (*Хитро поглядывает на Чарльза*.) Вы уже перемолвились с ней словечком?

ЧАРЛЬЗ. О, простите меня, сэр, я собирался обратиться сначала к вам... но...

МИСТЕР ХОГАРТ (*со смехом*). Ни слова больше. Прежде чем я выскажусь, я должен поговорить с женой, но не предвижу никаких серьезных затруднений.

В комнату заглядывает КЭТРИН.

КЭТРИН. Отец, он сказал вам? (*Вводит в комнату мать*.) Маменька...

МИСТЕР ХОГАРТ. Я вижу, что вас уже посвятили в тайну, дорогая.

Позволим ли мы этому молодому человеку похитить у нас старшую дочь?

МИССИС ХОГАРТ. Чарльз, дорогой! Как счастливы мы будем все вместе!

ЧАРЛЬЗ. Да, сударыня... (*Он очень растроган, душевно размягчен, не помнит себя от счастья*.) Вы... ваша забота... я ее всегда чувствовал.

Вбегает МЭРИ.

МЭРИ. Ужин готов. (*Замирает и обводит всех взглядом*.) Что это с вами?

ЧАРЛЬЗ. Кэтрин согласилась выйти за меня замуж.

МЭРИ. Ой, какое счастье! Вы будете моим братом! (*Бросается обнимать его*.)

МИСТЕР ХОГАРТ. Пойдем скорей в столовую и выпьем за нареченных.

Шампанского у нас, боюсь, что нет, но (*обращается к жене*) что-нибудь, наверное, найдется?

МИССИС ХОГАРТ. Есть полбутылки «Элдерберри».

МИСТЕР ХОГАРТ. Вот и чудесно. Пospешим.

ЧАРЛЬЗ (*берет об руку обеих девушек и идет с ними к двери*). Это самый счастливый день в моей жизни.

Сцена 3

Та же обстановка. Несколько месяцев спустя.

КЭТРИН сидит в одиночестве с книгой в руках, но время от времени отрывая взгляд от страницы, рассеянно глядит в пустоту.

ЧАРЛЬЗ тихо входит в комнату с книжным свертком под мышкой. Кэтрин не замечает его. Он кладет книги на стол, подкрадывается и закрывает ей глаза руками. Она вскакивает.

ЧАРЛЬЗ. Кэтрин, милая. *(Успевает поцеловать ее в щеку.)*

КЭТРИН *(холодно)*. Добрый вечер, Чарльз.

ЧАРЛЬЗ. Что с вами?

КЭТРИН *(не глядя на него)*. Ничего, ровным счетом ничего.

ЧАРЛЬЗ. Но вы так холодны.

КЭТРИН. Разве я холодна?

ЧАРЛЬЗ. Вы сами знаете, что это так.

КЭТРИН. Мне не очень хочется здороваться с человеком, который так редко у нас бывает.

ЧАРЛЬЗ *(с раздражением)*. Но вы ведь знаете, я занят, Кэт.

КЭТРИН. Да, я так и поняла.

ЧАРЛЬЗ. И что вы в связи с этим думаете?

КЭТРИН. Вы сами знаете.

ЧАРЛЬЗ. Вы говорили себе, что если бы я захотел, то мог бы появляться чаще.

КЭТРИН. Да, именно это я себе и говорила.

ЧАРЛЬЗ. Но, дорогая моя Кэтрин, вы понимаете, должно быть, все, что я делаю, я делаю прежде всего ради вас? Чтобы мы могли пожениться.

КЭТРИН. Мы не виделись целую неделю, и вы расщедрились лишь на короткую записочку.

ЧАРЛЬЗ. Я с утра до вечера сидел в парламенте, записывал дебаты, и в каждую выдававшуюся свободную минутку старался хоть чуть-чуть продвинуться с очерками.

КЭТРИН. Разве вы не проводили время со своими важными новыми друзьями?

ЧАРЛЬЗ. Я никого из них не видел. *(Расхаживает по комнате.)*

Но если бы и видел, разве это преступление? *(Она не отвечает.)*

Вы удивляете меня, Кэтрин. Боюсь, что я не понял ваш характер.

Вы мне казались такой мягкой и уступчивой. Я не заметил, что вы склонны и к угрюмости.

КЭТРИН. Мне жаль, что я разочаровываю вас.

ЧАРЛЬЗ. Вы должны больше доверять мне. Я делаю все, что в моих силах, чтобы построить наше будущее счастье. Если вследствие этого я принужден отлучаться и огорчать вас своим отсутствием, значит, вам предстоит огорчиться. Тут уж ничего не поделаешь. Отворачивается, вертит в руках бумажку. Воцаряется молчание. Кэтрин начинает всхлипывать и мять в руках красивый батистовый платок. Чарльз видит ее слезы, но не спешит утешить. Через несколько секунд она осушает слезы и подходит к нему.

КЭТРИН. Простите меня, Чарльз. Мне стыдно, что я в вас усомнилась. Вы еще сможете любить меня?

ЧАРЛЬЗ (*глядя ее по волосам*). Мой мышонок, я и не переставал любить вас. И никогда не перестану. Но вам нужно уразуметь важность того, что я делаю.

КЭТРИН. Да, Чарльз.

ЧАРЛЬЗ. Не поддавайтесь своей привычке обижаться из-за мелочей...

КЭТРИН. Я постараюсь.

ЧАРЛЬЗ. ...и воспитывайте в себе доверие ко мне... Не стоит так легко впадать в уныние... тогда мы будем счастливы безмерно. (*Целует ее в лоб, она кладет ему голову на плечо.*)

КЭТРИН. А что в этом свертке?

ЧАРЛЬЗ (*идет к столу, разворачивает сверток с книгами. Церемонно кланяется и говорит шутливо*). Примите с благосклонностью в дар от меня «Очерки Боза», изданные моим приятелем Макрони.

КЭТРИН (*с неподдельным восторгом, который так очевиден, что доставляет Чарльзу удовольствие*). О Чарльз, какое счастье! (*Открывает книгу, читает:*) «На память Кэтрин с неизменной любовью». Я чувствую себя польщенной.

ЧАРЛЬЗ. У меня с собой еще один экземпляр — подарок вашим родителям, и еще один для моего отца и матери. О, Кэт! Я чувствую в себе кипение сил и знаю, что я много сделаю. Я это предчувствую.

КЭТРИН. Я тоже.

ЧАРЛЬЗ. Макрони дал мне за эту книгу сто пятьдесят фунтов аванса.

КЭТРИН (*сразу сникает*). Это прекрасно.

ЧАРЛЬЗ. А ну, мышонок, признавайтесь, что случилось?

КЭТРИН. Вам показалось, ничего.

ЧАРЛЬЗ. Ну же, Кэт.

КЭТРИН. Не заставляйте меня говорить, Чарльз, я лучше промолчу.
 ЧАРЛЬЗ. О чем промолчите?

КЭТРИН. Вы каждый раз повторяете, что стараетесь для меня... и мечтаете о том, чтобы мы поженились поскорее. Но мне не нужно роскоши, Чарльз... мне хватит и совсем скромного домика, в котором я могла бы жить, не разлучаясь с вами.

ЧАРЛЬЗ. Нам не грозит роскошь, об этом можете не беспокоиться.

КЭТРИН. Простите, но... я так боюсь новых недоразумений. Я лучше спрошу прямо. *(В смущении отводит взор, но храбро продолжает.)* Чего мы ждем?.. У вас приличное жалованье, а теперь еще... этот аванс Макрони. Вы ведь не можете сказать, что мне это мерещится... не сердитесь на меня, но я все время ощущаю, что вы ко мне переменялись... *(Она не может сдержаться и снова начинает плакать, на этот раз с неподдельной горечью.)*

ЧАРЛЬЗ *(взволнованно мерит шагами комнату)*. Не нужно плакать, дорогая. Я должен кое в чем признаться, мне следовало это давно сделать. Но это нелегко... Я намекал... я думал, что вы слышали... *(Продолжает, набравшись решимости.)* Моя семья... короче говоря, мой отец всегда в долгах, и почти весь мой заработок уходит на содержание моей семьи.

КЭТРИН. Боже мой!

ЧАРЛЬЗ. Я как-то раз сказал вам, что задолжал и мне необходимо расплатиться... Напрасно я дал вам повод думать, будто наделал долгов... по юношеской расточительности... Напрасно, это было неразумно. Но я не в силах был признаться.

КЭТРИН. Бедный мой Чарльз!

ЧАРЛЬЗ. Все дело в том, что мой отец постоянно залезает в долги, которые не в силах погасить. Порой я чувствую себя словно в тисках и сам не знаю, как мне вырваться. Я совершенно потерял покой.

КЭТРИН. Мой милый, бедный, простите, ради бога! Я и помыслить не могла! Как жаль, что вы не объяснили все сначала. Я постаралась бы помочь вам и была бы избавлена от очень многих горьких минут.

ЧАРЛЬЗ. Да, разумеется, мне следовало вам признаться. Но я был... слишком горд. И допустил ошибку. Я был не вправе делать вам предложение, но любовь лишила меня рассудка. Сможете ли вы простить меня?

КЭТРИН. Еще бы! Теперь мне будет легче ждать!

ЧАРЛЬЗ (*снова очень жизнерадостно*). Зато у меня есть новость.

И совершенно неожиданная. Вчера ко мне приходил мистер Холл, один из владельцев издательства «Чэпмен и Холл».

КЭТРИН. Сам мистер Холл?

ЧАРЛЬЗ. Да, и предложил делать подписи под серией юмористических рисунков. Что-то на тему приключений членов спортивного клуба.

КЭТРИН. Но Чарльз! Это же чудесно!

ЧАРЛЬЗ. Рисунки заказали Роберту Сеймуру. Наверное, вы слышали это имя.

КЭТРИН. По-моему, слыхала.

ЧАРЛЬЗ. Мне предложили сделать что-нибудь забавное, веселое, живое о дружеской компании, которая охотится, занимается рыболовством.

КЭТРИН. По-моему, очень интересно.

ЧАРЛЬЗ. Честно говоря, это не совсем по моей части. Я ничего не знаю о спортивных увлечениях. О чем и сообщил им. Мне представляется, что будет лучше, если картинки будут рисовать к написанному мной, а не наоборот. После недолгих возражений они со мною согласились.

КЭТРИН. Вы настояли на своем?

ЧАРЛЬЗ. Да, мне будет предоставлена определенная свобода. Я опишу компанию друзей, которые путешествуют по Англии, попадают во всякие истории, порой никак не связанные со спортом.

КЭТРИН. Вы уже начали писать?

ЧАРЛЬЗ. Я сразу сел и придумал мистера Пиквика.

КЭТРИН. Мистера Пиквика?

ЧАРЛЬЗ. Такого пожилого добродушного джентльмена, с которым вечно что-нибудь случается. По правде говоря, меня это не слишком увлекает, но очень уж соблазнительны условия, и я не устоял — четырнадцать фунтов в месяц.

КЭТРИН. Дорогой мой, как чудесно!

ЧАРЛЬЗ. Хоть написать это не так-то просто, но я хочу дерзнуть...

Подумайте, радость моя, мы сможем пожениться много раньше, чем надеялись.

КЭТРИН. О, Чарльз!

ЧАРЛЬЗ. Но при условии, что вы не будете брюзжать и сетовать на то, что я все время занят, Кэтрин.

КЭТРИН. О, можете не опасаться.

ЧАРЛЬЗ (*берет ее за талию и кружит в танце, поддавшись порыву веселья*). Любимый мой мышонок, все идет прекрасно! (*Оба смеются. Кэтрин вскрикивает «Отпустите!», потому что замечает у дверей Мэри.*)

Кейт Диккенс. Портрет кисти Маклиза. Кейт была очень непохожа на свою сестру Мэри. Она часто хандрила, была печальна, предоставляя заниматься хозяйством Мэри. Наверно, без Мэри этот брак рухнул бы еще раньше...



МЭРИ. Что здесь происходит? Мне показалось, что...

ЧАРЛЬЗ. Выяснилось, что вскоре я разбогатею, и мы сможем обвенчаться в очень близком будущем.

МЭРИ. Какая красота! Можно я буду подружкой невесты?

КЭТРИН. Конечно, но это будет очень скромное венчание.

МЭРИ. Все равно тебе нужна подружка невесты... вернее, две подружки... Джорджина тоже захочет. Ой, как интересно!

ЧАРЛЬЗ. Что же ты вздыхаешь?

МЭРИ (*сразу погрустнев*). Дома без тебя станет так скучно, Кэт... да и вы, Чарльз... Наверное, не будете к нам больше приходить.

ЧАРЛЬЗ. Ничего подобного.

МЭРИ. Но все равно, по-старому уже не будет... вы уже не будете заглядывать по вечерам... а я... как я буду жить без Кэтрин?

КЭТРИН. Ты будешь гостить у нас, сколько захочешь, правда, Чарльз?

ЧАРЛЬЗ. Конечно, очень часто. И у тебя будет не один, а два родных дома.

МЭРИ (*подходит к Кэтрин, обнимает ее*). Ну что ж, тогда все хорошо. (*Робко протягивает руку Чарльзу.*)

ЧАРЛЬЗ. Все будет не просто хорошо, а замечательно, даю вам слово.

Занавес

Действие III

ВЕРШИНА

Сцена I

Гостиная на Даути-стрит в новом доме Диккенса. В задней части сцены — продолговатое окно в георгианском стиле, в которое видна кованая железная ограда. На сцене один-два позолоченных стула, два кресла, сервант с серебряной посудой, на этажерке ваза с цветами.

Май 1837 года.

Занавес поднимается. На сцене появляются ЧАРЛЬЗ ДИККЕНС и его большой друг ДЖОН ФОРСТЕР, известный литературный критик, тридцатилетний человек плотного сложения. Мужчины во фраках. За ними следуют КЭТРИН ДИККЕНС и МЭРИ в изящных вечерних туалетах и бархатных накидках.

МЭРИ (*оживлена, полна огня*). Что за чудесный вечер!

ФОРСТЕР. О, дивный! (*Обращается к Мэри.*) Разрешите помочь вам. (*Снимает с нее накидку.*)

Чарльз помогает Кэтрин, забирает накидку Мэри и у Форстера и вешает их на стул.

ЧАРЛЬЗ (*с чувством удовлетворения*). Зал был полон. (*Звонит в колокольчик.*) Яблоку негде было упасть.

КЭТРИН. Да, не было ни одного свободного места. Милый, чудный Сент-Джеймссский театр, как я его люблю!

ФОРСТЕР. И что за отзывчивая публика!

ЧАРЛЬЗ. Как мило с вашей стороны, что вы это отметили, Форстер. (*Обращается к вошедшей горничной.*) Унесите, пожалуйста, накидки.

КЭТРИН. И будьте добры, Анни, подайте кипяток и чашу. Вы, наверное, хотите приготовить пунш, Чарльз?

ЧАРЛЬЗ. Как вы на это смотрите, Форстер?

ФОРСТЕР. Буду в восторге.

КЭТРИН. Пожалуйста, еще два стакана горячего молока для нас с мисс Мэри и, конечно, сэндвичи.

АННИ. Слушаю, мэм. (*Уходит.*)

ЧАРЛЬЗ. Присаживайтесь, дружище. Думаю, что вы не прочь немного подкрепиться. Что до меня, то я весьма не прочь.

МЭРИ. Как это было трогательно! Когда мы появились в ложе, публика узнала вас, Чарльз, зал встал и начал аплодировать.

ЧАРЛЬЗ (*сдержанно*). Не скрою, это было лестно.

ФОРСТЕР. Но удивляться не приходится — автора «Пиквикского клуба» теперь повсюду узнают. Как вы думаете, дражайший Диккенс, что я сегодня утром видел на Шефтсбери-авеню?

ЧАРЛЬЗ. Не имею ни малейшего понятия.

ФОРСТЕР. В одной из витрин выставлены на продажу шляпы и трости á la Пиквик.

ЧАРЛЬЗ. Не может быть!

ФОРСТЕР (*улыбаясь*). Беспримерный успех. (*Быстро прибавляет, чтобы Чарльз не успел подумать, что над ним подшучивают.*) И совершенно заслуженный.

ЧАРЛЬЗ. Благодарю за добрые слова. Никогда не знаешь, что понравится публике. Ведь «Пиквик» расходился поначалу со скрипом, пока я не ввел Сэма Уэллера, и тотчас популярность книги выросла стремительно.

ФОРСТЕР. Мне кажется, что вместо пяти тысяч он принес пятьдесят. За месяц или два прибыль удесятерилась.

ЧАРЛЬЗ. Так и есть.

Входит АННИ с подносом в руках, на подносе кипяток, чаша, горячее молоко.

КЭТРИН. Спасибо, Анни. Поставьте на сервировочный столик, пожалуйста.

АННИ. Слушаю, мэм. (*Ставит поднос на столик и выходит.*)

КЭТРИН (*подходит к столику*). Вот твое молоко, Мэри.

МЭРИ. Спасибо.

ЧАРЛЬЗ (*за столом готовит пуни*). Кэтрин, стол стоит не на своем месте. Вы не предупредили Анни, что я прошу не двигать мебель?

КЭТРИН. Я говорила, Чарльз, но она так усердствует во время уборки, что забывает. Передвигает мебель и не всегда ставит точно на место. Не помнит точно, где она стояла. Но если и сдвигает, то совсем чуть-чуть, всего на несколько дюймов.

ЧАРЛЬЗ (*твердо*). Но я хочу, чтоб все стояло на своих местах.

Прошу вас снова предупредить Анни.

КЭТРИН. Конечно, я накажу ей вновь, раз вы этого хотите.

ФОРСТЕР (*берет у Чарльза пунш*). От ваших глаз ничто не укрывается, дорогой Диккенс. Мне кажется, что я бы не заметил, если бы мой стол сдвинули на целый ярд.

ЧАРЛЬЗ. Люблю, чтоб все было на своем месте. Когда мы выбирали мебель для дома, я мысленно ее расставил и хочу, чтоб так все и стояло.

КЭТРИН (*с преувеличенным, неестественным оживлением*). Чарльз — хозяин в своем доме.

ФОРСТЕР. Так и должно быть.

ЧАРЛЬЗ. Как пунш, пришелся вам по вкусу?

ФОРСТЕР. Отменный, спасибо.

КЭТРИН. Вы слышите, мне кажется, малютка плачет. Простите, я пойду взгляну.

ЧАРЛЬЗ. Кэтрин очень преданная мать, она просто не в силах оторваться от своего сынишки.

ФОРСТЕР. Я нахожу, что это украшает женщину.

ЧАРЛЬЗ. Я тоже. Но очень рад, что Мэри всегда готова сопровождать меня в театры и на обеды.

МЭРИ. Это я рада, что вы меня берете с собой, Чарльз.

ЧАРЛЬЗ. Вы недооцениваете себя, моя дорогая. Правда, Джон? Кого бы не осчастливило общество такой прелестной, юной дамы?

ФОРСТЕР. О, еще бы!

ЧАРЛЬЗ. А сколько здравого смысла в этой детке! Когда мы сбились с ног, подыскивая дом, она была неподражаема. Все время возвращала меня с небес на землю. Это она расспрашивала хозяев о канализации и плате.

МЭРИ. Вы просто посмеиваетесь надо мною, Чарльз.

ЧАРЛЬЗ. Нисколько, моя радость. Я просто на это не способен. (*Смотрит на нее с любовью.*) Не могу поверить, что мы живем здесь только пять недель.

ФОРСТЕР. Вы очень быстро устроились.

ЧАРЛЬЗ. Я уже чувствую себя здесь дома. Тут веет... даже не знаю, как сказать... пожалуй, покоем... и после Фернивалз-инн мне кажется, что очень много места.



ФОРСТЕР. Да, эти стены излучают тепло... вернее, не стены, а их обитатели.

ЧАРЛЬЗ. Я понял, что вы очень чуткий человек еще тогда, когда появилась ваша первая рецензия на меня. (*Форстер смеется. Отдает должное сэндвичам. Мэри бьет озноб.*) Вам холодно,

Эллен Тернан, актриса, любовница Диккенса

Мэри? Вы чуточку бледны. Я разожгу огонь в камине.

МЭРИ. Что-то познабливает. Пойду наброшу шаль.

ФОРСТЕР. Что за очаровательная девушка!

ЧАРЛЬЗ. О да! Они с Кэтрин очень близки. Любят друг друга с младенчества... и ни одной размолвки, ни малейшей тени за все долгие годы.

ФОРСТЕР. У нее любящее сердечко.

ЧАРЛЬЗ. Какое счастье, что она вошла в нашу семью! Это так облегчает жизнь, особенно сейчас, когда Кэтрин очень занята. (*Подходит к семейному портрету кисти Маклиза, на котором изображены все трое: он, Кэтрин и Мэри.*) Как вы находите, удалось Маклизу передать сходство?

ФОРСТЕР. О, в высшей степени! Такая плавная и выразительная линия.

ЧАРЛЬЗ. Позвольте, я долью вам. (*Наливает пуни в стакан, они садятся на прежние места.*) Ну вот, мы и одни, дорогой мой Джон, и я могу спросить у вас совета.

ФОРСТЕР. Я весь внимание.

ЧАРЛЬЗ. Я не хочу оправдываться нашей дружбой. Ведь мы не так давно знакомы.

ФОРСТЕР. О, что такое время для двух столь родственных натур!

ЧАРЛЬЗ. Благодарю вас, Джон. Суть дела сводится к тому, что я позволил себя опутать обязательствами перед несколькими издателями одновременно. Наверно, вы понимаете, как это получилось. От полной безвестности, необходимости пробивать каждую строчку я вдруг попал в положение, когда меня одолевают самые известные издатели и просят написать хоть что-нибудь. Я взвалил на себя больше, чем в силах выполнить.

ФОРСТЕР. Много больше.

ЧАРЛЬЗ. В прошлом году, еще до того, как «Пиквик» стал пользо-

ваться успехом, я обещал к декабрю написать для Макрони роман — который должен называться «Габриэль Варден», — за двести фунтов. Но в августе Бентли предложил мне напечатать у него два романа за 1000 фунтов и в придачу выпустить альманах, а, как вы знаете, в расчет нужно принять и «Оливера Твиста», которого я пишу.

ФОРСТЕР. Вы явно попадаете в кабалу.

ЧАРЛЬЗ. Да, в истинную кабалу. К тому же, все эти контракты, быть может, выгодные в ту пору, когда они заключались, теперь становятся грабительскими. «Оливер» принес огромную прибыль. Несравненно больше той мизерной суммы, которую я получил.

ФОРСТЕР. Да, понимаю.

ЧАРЛЬЗ. Находясь в расцвете сил и славы, я бьюсь как рыба об лед в тенетах старых обязательств, тогда как мои близкие пожинают очень скромные плоды, не обретая ничего такого, что им надлежало бы.

ФОРСТЕР. Я понимаю так, что юридически вы связаны этими контрактами, но думаю, что здравый смысл и доброе отношение издателей должны побудить их увеличить причитающееся вам вознаграждение.

ЧАРЛЬЗ. Чэпмен и Холл время от времени присылают мне чеки, но эти суммы не идут ни в какое сравнение с их собственной огромной выручкой. (*В сильном раздражении.*) Бог мой, неужто все издатели пьют вино из черепов своих авторов?

ФОРСТЕР. Я думаю, что мог бы повидаться с Бентли по вашему поручению и выговорить лучшие условия.

ЧАРЛЬЗ. Я был бы вам безмерно благодарен. Но я не сказал еще самого худшего. Макрони хочет издавать «Очерки Боза» ежемесячными выпусками с продолжением, так же как печатался «Пиквик». Но это совершенно недопустимо. Я не желаю, чтобы наживались на моих читателях. После того, как выпущена книга... издавать «Очерки» выпусками — неслыханное надувательство!

ФОРСТЕР. Что, авторское право куплено Макрони?

ЧАРЛЬЗ. Да, то-то и беда.

ФОРСТЕР. Что ж, вам придется его выкупить. Я повидаяюсь со всеми ними и разведу, что можно предпринять, если вы меня уполномочите, разумеется.

ЧАРЛЬЗ. Джон, дорогой мой! Я буду бесконечно вам признателен!
Это поступок истинного друга.

ФОРСТЕР. Не тревожьтесь об этом! Я счастлив вам помочь.

ЧАРЛЬЗ. Пожалуйста, не думайте, что я так корыстолюбив. Но дело в том, что, кроме расходов женатого человека, у меня есть и другие, обременяющие меня обстоятельства.

ФОРСТЕР. Финансовые?

ЧАРЛЬЗ. Да, к сожалению. (*Колелется.*) Я знаю, что могу всецело положиться на вашу скромность.

ФОРСТЕР. О, несомненно.

ЧАРЛЬЗ. Вся беда в моем отце, который постоянно делает долги. Теперь, когда ко мне пришел успех, он думает, что я богат, как Крез.

ФОРСТЕР. В высшей степени неприятно!

ЧАРЛЬЗ. Не только неприятно, но и унижительно. Стоит мне отказать ему, как он обращается к издателям от моего имени и просит дать ему ту или иную сумму в счет гонорара. Он пишет им учтивые записочки... сначала тон был просительный, теперь стал требовательным. Не знаю, как на все это посмотрят у Чэпмена и Холла.

ФОРСТЕР. М-да... очень щекотливое положение.

Возвращаются КЭТРИН и МЭРИ.

КЭТРИН. Малютка Чарли спит как ангел.

ЧАРЛЬЗ. Чудесно. Только боюсь, что молоко остыло.

КЭТРИН. Неважно. Я отнесу его в кухню подогреть. Анни уже легла.

МЭРИ. Пойду и я. (*Кутаясь в шаль.*) Что-то я притомилась за день.

ЧАРЛЬЗ. Идите, мы не обидимся, ведь уже полночь.

МЭРИ. Всего доброго, мистер Форстер.

ФОРСТЕР. Спокойной ночи, мисс Хогарт. (*Кланяется ей.*)

МЭРИ. Спокойной ночи. Милый Чарльз, не огорчайтесь, завтра будет новый такой же чудный день. (*Колелется секунду, потом подходит и целует его в щеку.*)

ЧАРЛЬЗ. Спокойной ночи, Мэри. Сладкого сна.

Мэри идет к двери, оборачивается, еще раз улыбается Чарльзу и выходит.

ЧАРЛЬЗ. Еще немного пунша, Джон?

ФОРСТЕР. О нет, благодарю, довольно. Уже поздний час, пора и мне... Я в ближайшие дни дам вам знать, как пойдут дела.

ЧАРЛЬЗ. Я ваш вечный должник, Джон. Вам не кажется, что я возложил на вас слишком большое бремя?

ФОРСТЕР. Никоим образом. Для меня нет большей радости, нежели помочь вам всем, чем я могу, в улаживании ваших дел.

ЧАРЛЬЗ. Вы так добры ко мне!

ФОРСТЕР. Полноте! Однако уже поздно. И мне и впрямь пора домой.

ЧАРЛЬЗ. Ну это пустяки, дружище. Выпьем еще по стакану. (*Наполняет стакан Форстера.*) К тому же, нам еще нужно решить, куда мы завтра направим свои стопы.

ФОРСТЕР. Давайте встретимся у «Замка Джека Соломинки».

ЧАРЛЬЗ. Прекрасная мысль. Так я вас жду завтра ровно в половине третьего.

ФОРСТЕР (*улыбаясь*). Буду точен. Я знаю, как вы пунктуальны.

ЧАРЛЬЗ. Боюсь, что это моя слабость. Но я люблю все рассчитывать заранее. Завтра с утра напишу десять страниц «Оливера Твиста», и мы направимся к холмам, уйдем далеко-далеко.

ФОРСТЕР. Я уже предвкушаю нашу завтрашнюю прогулку.

Вбегают КЭТРИН, бледная, не помнящая себя от страха.

КЭТРИН. Чарльз, побыстрее! Там Мэри. Я вошла... (*Теряет сознание и падает, Чарльз подхватывает ее.*)

ЧАРЛЬЗ. Родная моя, что случилось?

КЭТРИН. Мэри... Я к ней вошла, а она... она без чувств лежит на полу.

Не приходит в себя, почти не дышит.

ЧАРЛЬЗ. Боже мой! Несколько минут назад она была полна жизни, казалась совершенно здоровой. Скорее за врачом!

ФОРСТЕР. Лечу!

ЧАРЛЬЗ. Да, умоляю, к доктору Роперу на Джон-стрит. Дом номер двадцать, кажется.

ФОРСТЕР. Уже выхожу.

ЧАРЛЬЗ (*Кэтрин*). Не смотри на меня так. Тебе показалось, не может быть, чтобы было так плохо...

КЭТРИН. О, я знаю, знаю, она... Скорее, Чарльз.

З а н а в е с

Сцена 2

ЧАРЛЬЗ ДИККЕНС сидит в свете прожектора и пишет письма. Допи-сав до конца, читает вслух.

ЧАРЛЬЗ (*читает*). 8 мая 1837. Дорогой сэр, я должен сообщить вам печальную и горестную весть о том, что вчера в три часа дня умерла ваша внучка Мэри. Накануне вечером она была с нами в

театре, но ночью ей неожиданно стало плохо, и днем она скончалась у меня на руках. Тело ее лежит у нас в доме, и миссис Хогарт, которая присутствовала при ее кончине, все время находится без сознания.

Мы немедленно вызвали врачей, мы использовали все средства, какие только могло предложить их искусство и подсказать наша собственная тревога. Но наша дорогая девочка пала жертвой ужасного недуга...

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

Искренне Ваш Чарльз Диккенс *

17 мая 1837. Дорогой Эйнсуорт, меня так глубоко потрясла смерть девушки, которой была отдана моя самая глубокая и нежная (после жены) привязанность, что мне, конечно, пришлось отказаться от мысли закончить все, что я намечал на этот месяц, и попытаться отдохнуть две недели. Чтобы сменить обстановку, я снял маленький домик и приехал сюда подышать воздухом в тишине *.

З а н а в е с

Сцена 3

Гостиная на Даути-стрит.

Март 1839 года.

Все подготовлено для публичного чтения. В центре сцены стоит стол. Поднимается занавес. ЧАРЛЬЗ ДИККЕНС, бодрый, полный сил, передвигает стул. Он в зените славы. Рядом стоит КЭТРИН, у нее к этому времени уже двое детей: двухлетний Чарли и годовалая Мэйми. Кэтрин немного подавлена, а может статься, она начинает робеть перед своим великим мужем.

КЭТРИН (*осторожно*). Может быть, до прихода гостей лучше оставить стулья на своих местах?

* Пер. Ю. Жуковой.

ЧАРЛЬЗ. По-моему, нет. Я люблю, чтобы все было приготовлено заранее.

КЭТРИН. Но если стулья будут стоять полукругом, не будет прохода.

ЧАРЛЬЗ (*делая небольшую уступку*). Ну хорошо, я оставлю проход у дверей.

КЭТРИН. Я все думаю, как твой отец воспримет новость.

ЧАРЛЬЗ. Обрадуется, несомненно. Да и отчего ему не радоваться?

КЭТРИН. Ну, он может... (*Звонит дверной колокольчик.*) Вот и они.

ЧАРЛЬЗ (*достает из жилетного кармана часы*). Да, я просил их прийти пораньше, чтобы сообщить им новость до прихода остальных.

КЭТРИН. По-моему, Мэйми плачет. Ты не слышишь?

ЧАРЛЬЗ. Нет, но даже если так, там Джейн, она за ней присмотрит. Ты слишком утомляешь себя.

КЭТРИН (*смотрит на него примирительно улыбаясь*). Ты прав, конечно.

Входит горничная АННИ.

АННИ. Мистер и миссис Диккенс.

ДЖОН ДИККЕНС несколько постарел, но сохранил всю свою живость, ЭЛИЗАБЕТ ДИККЕНС больше пострадала от времени, но сохранила осанку и манеры истинной дамы. Отец и мать относятся к своему знаменитому сыну с какой-то опасливой уважительностью.

ЧАРЛЬЗ. Отец, матушка. Как вы себя чувствуете?

ЭЛИЗАБЕТ. Благодарю, Чарльз, хорошо.

ДЖОН Д. Отлично. Кэтрин, душечка, ты прекрасно выглядишь.

КЭТРИН. Как вы оба поживаете? Проходите, присаживайтесь. (*Указывает им, где сесть.*)

ДЖОН Д. Ну, Чарльз, я узнал из газет, что ты становишься известным прожигателем жизни. Обедаешь в Гор-Хаузе. (*Он явно этим польщен.*) С Теккереем и Лэндсиром... Весьма, весьма обнадеживающе.

ЧАРЛЬЗ (*холодно*). Все это прекрасно, но в кругу своих близких я чувствую себя ничуть не хуже.

ЭЛИЗАБЕТ. Как верно и похвально то, что ты сказал. Никогда не следует пренебрегать старыми друзьями, как бы ни...

ЧАРЛЬЗ. Чем-чем, а этим я не грешу и никогда не буду.

ЭЛИЗАБЕТ. О нет. Конечно, нет. (*Обращаясь к Кэтрин.*) Как поживают крошки?

КЭТРИН. Они чудесные, благодарю. Мэйми начинает ходить, а

Чарли, шалун эдакий, так ловко выхватывает у нее игрушки.

ДЖОН Д. Так и положено, он уже не грудной младенец.

ЧАРЛЬЗ. Да. Отец, у меня есть новость для вас... для вас обоих.

ДЖОН Д. Какая же?

ЧАРЛЬЗ. Приятная. Я нанял для вас дом.

ДЖОН Д. Не может быть! Как это великодушно!

ЭЛИЗАБЕТ. Ты так добр к нам, Чарльз.

ДЖОН Д. А где он помещается?

ЧАРЛЬЗ. Не в Лондоне.

ДЖОН Д. *(поражен)*. Не в Лондоне?

ЧАРЛЬЗ. Не в Лондоне, отец. Я подыскал для вас очаровательный дом в Алфертоне, на Плимут-роуд, в миле от Эксетера.

ДЖОН Д. *(почти задыхаясь от негодования)*. В миле от Эксетера? В Девоншире? *(В его устах это звучит так, будто речь идет о джунглях Африки.)* Но, дорогой мой Чарльз, я человек городской, не сельский житель.

ЭЛИЗАБЕТ. В такой глуши?

ЧАРЛЬЗ. Это дивное место, настоящий оазис. В самой прекрасной, чудной и уютной сельской местности, лучшей, какую мне случилось видеть.

ДЖОН Д. Но дорогой мой!.. Это так далеко от столицы... где живут мои друзья, с которой связаны мои дела и мой досуг.

ЧАРЛЬЗ. Будь я чуть старше, я сам бы поселился только там.

ДЖОН Д. Позволь тебе напомнить, Чарльз, что мне всего лишь пятьдесят три года, по-моему, я еще не дряхлый старец, и у меня есть серьезные основания полагать, что впереди меня еще ждет осмысленная деятельность.

ЧАРЛЬЗ. Вне всякого сомнения, отец. Но свою деятельность вы развернете в Девоншире. Там дивный сад вокруг дома... вы сможете ходить на прогулки с собакой.

ДЖОН Д. *(задетый в лучших чувствах)*. Неужто я не способен ни на что иное?

ЧАРЛЬЗ. Я этого не говорю. Разумеется, способны, но...

ДЖОН Д. *(с непререкаемым авторитетом патриарха)*. Мне не по душе твой план, Чарльз. Благодарю за проявленную к нам с матерью заботу...

ЭЛИЗАБЕТ. Возможно, вы привыкнете со временем, Джон?

ЧАРЛЬЗ (*холодно и твердо*). Не заставляйте меня быть более откровенным, отец.

ДЖОН Д. Более откровенным?

ЧАРЛЬЗ (*негромко*). Я не уверен, что смогу и впредь расплачиваться с вашими долгами. Я не хотел об этом говорить, но вы прину-

Гэдсхилл. Здесь Диккенс писал
«Тайну Эдвина Друда»

ждаете меня своей несговорчивостью. Вы сделали мою жизнь в Лондоне невыносимой. Я не могу допустить, чтобы вы докучали своими просьбами издателям... Я слышал, что на днях вы попытались им продать одну из моих старых рукописей. (*Джону Д. хватая совести смутиться при этих словах.*)

ЭЛИЗАБЕТ. Джон, дорогой мой, соглашайтесь. Деревенский воздух пойдет вам на пользу.

ДЖОН Д. (*Чарльзу*). Не прибавляй ни слова. Я вижу, что стал обузой для тебя. (*Он замолкает в ожидании возражений, но напрасно — Чарльз молчит и смотрит в лицо отцу твердым, немигающим взглядом. Тот продолжает неуверенно, запинаясь.*) Должно быть, мне и в самом деле стоит попробовать. Но это ведь нескоро, ведь, чтобы въехать, нужно обставить дом, а это быстро не делается...

ЧАРЛЬЗ. Я это предусмотрел. Как только я снял дом, я заказал и мебель и посуду в Эксетере. Вы все найдете в образцовом порядке.

ДЖОН Д. Я просто теряюсь, не знаю, что сказать... Ты меня поставил в тупик...

ЭЛИЗАБЕТ. Как ты заботлив, Чарльз! Я понимаю так, что дом совсем готов и можно туда въехать?

ЧАРЛЬЗ. Он ждет вас, маменька. Только и осталось, что запаковать вещи и отправиться туда. Я закажу для вас места в дилижансе. Вам понравится там, отец...

ДЖОН Д. Но я с трудом воображаю, чем смогу заняться, хотя, конечно, человек моих возможностей... А что если мы будем выращивать овощи в соответствии с сельскохозяйственной наукой? Нам предстоит продумать план.

АННИ (*в дверях*). Мистер Форстер, мэм.

ФОРСТЕР (*кланяясь Кэтрин*). Здравствуйте, сударыня. (*Кланяет-*

ся остальным.) Добрый вечер! (В ответ раздаётся хор голосов. Форстер подходит к Элизабет Диккенс.) Как поживаете, сударыня? (Подходит к Джону Диккенсу.) Надеюсь, вы в добром здравии, сэр?

ДЖОН Д. Я чувствую себя отлично, благодарю вас. Мой сын расска-



зывал нам сейчас о дивной загородной местности, которую он подыскал для нас. Надеюсь, что деревенская жизнь придется мне по вкусу. Слияние с природой, сэр, может ли человек мечтать о большем?

ФОРСТЕР. О, разумеется!

ЭЛИЗАБЕТ. Кэтрин, милая, ты разрешишь взглянуть одним глазком на крошек?

КЭТРИН. Охотно. Вас не огорчит, надеюсь, что они спят, их уже уложили...

ЭЛИЗАБЕТ. Ну что ты, я с удовольствием взгляну на спящих ангелочков. Моя дорогая матушка всегда говорила, рано в кровать — рано...

КЭТРИН и ЭЛИЗАБЕТ уходят.

ЧАРЛЬЗ. Могу я предложить вам мадеры, Форстер? Стакан мадеры, отец?

ФОРСТЕР. Благодарю, не стоит...

ДЖОН Д. Охотно.

ФОРСТЕР. Я с нетерпением жду, когда начнется чтение. Страна полюбила Николаса Никльби.

ДЖОН Д. Вы совершенно правы, сэр. Отважусь заявить, что Дотбойс-холл стал нарицательным именем в нашем родном языке.

ФОРСТЕР. Да, нарицательным. Леди Нэпир рассказывала мне, что один из ее сыновей увидел в витрине иллюстрацию Физа к четвертому выпуску и помчался домой как на крыльях, словно с вестью о великой победе, и закричал с порога: «Николас поколотил Сквирса!»

ЧАРЛЬЗ (*смеясь с нескрываемым удовольствием*). Да что вы говорите?

ФОРСТЕР. Я думаю, что прибыли выросли до астрономических размеров.

ЧАРЛЬЗ. Да, они растут с каждым месяцем. Какое счастье, что читающая публика не принимает к сведению мнения литературных критиков из «Таймс».

ФОРСТЕР. Заклинаю вас, дорогой мой Диккенс, также не принимать их к сведению.

ЧАРЛЬЗ. Сначала я ощутил уныние, но не прошло и часу, как приободрился.

ФОРСТЕР. Они не стоят и минуты вашего уныния. Во всех этих

упорных выпадах «Таймс» видна, по выражению Маколея, «ди-карская зависть тупиц». Их даже презирать невозможно.

ЧАРЛЬЗ *(со смехом)*. Спасибо, Джон, вы меня утешили.

АННИ *(в дверях)*. Мистер и миссис Хогарт.

Входят Джордж Хогарт и его жена.

ЧАРЛЬЗ *(ставит стакан, спешит им навстречу)*. Добрый вечер, маменька. Здравствуйте, сэр. Как вы оба себя чувствуете?

МИССИС ХОГАРТ. Чарльз, милый, а вы как?

МИСТЕР ХОГАРТ *(кланяясь)*. Мистер Диккенс. Мистер Форстер.

ЧАРЛЬЗ *(радушно)*. Присаживайтесь, поскорее. Мы тут отведали мадеры. *(Они проходят, усаживаются. Чарльз наливает им вино.)*

МИССИС ХОГАРТ. Как дети?

ЧАРЛЬЗ. Спасибо, превосходно. Кэтрин и моя мать через минуту спустятся, они пошли взглянуть на спящих детей.

МИССИС ХОГАРТ. Я загляну к ним позже... после чтения. Не могу дожидаться, когда же вы начнете, Чарльз.

МИСТЕР ХОГАРТ. Говорят, что вследствие ваших разоблачений половину йоркширских школ пришлось закрыть?

ЧАРЛЬЗ. Какое там! Может быть, в одной-двух изменились порядки.

МИСТЕР ХОГАРТ. Нет, не в одной-двух, а в очень многих, дорогой мой. На Флит-стрит говорят, что вы своим «Николасом Никльби» совершенно изменили характер обучения в стране.

ЧАРЛЬЗ *(польщенный)*. Я буду счастлив, если сумею разоблачить хотя бы одно злоупотребление.

МИССИС ХОГАРТ. Мало кто из людей, изведавших успех, так глупо соперживает чужим бедам, как вы.

ФОРСТЕР. Вы бесконечно правы, сударыня. Как верно вы это заметили!

МИСТЕР ХОГАРТ *(наклоняясь к Джону Д.)* Как у вас дела, дорогой сэр? Мы так давно не виделись.

ДЖОН Д. Недурно, спасибо. Нам вскоре предстоит испытать любопытную перемену в жизни. Наш сын приобрел для нас недвижимость в Девоншире, в очень здоровой местности. Мы с нетерпением ожидаем переезда. И будем рады видеть вас с миссис Хогарт у себя.

МИСТЕР ХОГАРТ *(явно не имеющий ни малейшего намерения приезжать в Девоншир с визитом)*. Благодарю, вы очень любезны.



ДЖОН Д. *(настойчиво)*. Вы непременно должны нас навестить.

Чарльз, а когда приедете вы с Кэтрин?

ЧАРЛЬЗ. Должно быть, осенью.

ДЖОН Д. Так нескоро?

ЧАРЛЬЗ. Боюсь, что раньше мне не освободиться. Мы сняли на

Кливлендстрит. Здесь Диккенс жил в пору работы репортером

лето дом в Питерсхеме, а позже нужно поехать в Бат проведать нашего дорогого друга Уолтера Лэндора.

ДЖОН Д. Но вы там были прошлым летом!

ЧАРЛЬЗ. Да, это ежегодный визит, мы всегда ездим к нему в день рождения. У него прелестный дом на чудной площади. *(Форстеру.)* Вы сможете сами в этом убедиться, когда мы там окажемся.

ДЖОН Д. Вы тоже собираетесь туда?

ФОРСТЕР. Он пригласил меня на празднество.

ДЖОН Д. *(с явным раздражением)*. Прекрасно!

Возвращаются Кэтрин и миссис Диккенс.

ЭЛИЗАБЕТ ДИККЕНС *(беззаботно)*. Мы заставили вас ждать? Здравствуйте, миссис Хогарт, мистер Хогарт.

МИСТЕР и МИССИС ХОГАРТ. Здравствуйте, сударыня... Добрый вечер, миссис Диккенс.

ЧАРЛЬЗ. Садитесь здесь, маменька, а ты, Кэтрин, сюда. *(Указывает им их места. Все рассаживаются. Мистер Хогарт возвращается на свое место. Все садятся полукругом. Чарльз — в центре.)*

Если все готовы, я начну. *(Находит нужное место в рукописи.)* «Устроив мать и сестру в квартире добросердечной миниатюристки и удостоверившись, что сэру Мальбери Хоуку не грозит опасность распрощаться с жизнью, Николас начал подумывать о бедном Смайке, который, позавтракав с Ногсом, сидел безутешный...»* *(Чарльз смотрит на Кэтрин и видит, что она не слушает. Она смотрит в пространство перед собой отсутствующим взглядом, он прерывает чтение и резко бросает Кэтрин.)*

По-моему, Кэтрин, я тебе наскучил!

КЭТРИН. Ну что ты, Чарльз? Почему ты так говоришь?

* Пер. А. В. Кривцовой.

ЧАРЛЬЗ. По-моему, ты погружена в свои мысли.

КЭТРИН. Нет-нет, я просто немного утомлена. Полночи не спала из-за Мэйми и потом...

МИССИС ХОГАРТ (*громким шепотом, склонившись к Чарльзу*). Кэтрин последние дни не в настроении, как вы, наверное, заметили, Чарльз.

Пауза. Все чувствуют себя неловко.

ЧАРЛЬЗ (*менее резко*). Да, да, я понимаю.

ФОРСТЕР. Продолжайте же, дорогой Чарльз. Я просто сгораю от нетерпения.

МИСТЕР ХОГАРТ. Да, продолжайте, пожалуйста. Чудесно... просто завораживает.

ЧАРЛЬЗ. Благодарю.

ДЖОН Д. Да, у тебя великий дар слова, дорогой мой сын, но как мне кажется, мне тоже не приходится за словом в карман лезть...

ЧАРЛЬЗ (*сочувственно*). О, конечно, конечно...

ФОРСТЕР. Пока вы не возобновили чтение, воспользуюсь паузой, чтоб сделать предсказание. «Николаса Никльби» будут читать, пока в мире будут говорить по-английски. Это великая литература. Истинное чудо.

ЧАРЛЬЗ (*растроганно*). Вы слишком добры ко мне, Джон.

ФОРСТЕР. Нет, я говорю чистую правду. Сейчас здесь происходит историческое чтение, в котором я счастлив участвовать.

МИСТЕР ХОГАРТ. Вы выразили наше общее мнение, Форстер.

ЧАРЛЬЗ. Благодарю.

КЭТРИН. Читай дальше, Чарльз.

ЧАРЛЬЗ (*улыбается ей. На этот раз она прощена*). Ну хорошо. (*Читает:*) «Так как он будет одним из членов нашего маленького семейного кружка, где бы мы ни жили и что бы судьба нам ни готовила, я должен представить беднягу со всеми церемониями. Они будут добры к нему ради него самого...»*

З а н а в е с

* Пер. А. В. Кривцовой

Эпилог

МИР

Сцена оформлена так же, как в прологе. Вдали виден Рочестерский замок, собор, поля и луга. У дороги стоит скамейка. Действие происходит в июне 1870 года, за несколько дней до смерти Чарльза Диккенса. Сияющий солнечный полдень.

Чарльзу Диккенсу 57 лет. Его дочери Кэт Коллинз — 29 лет.

Поднимается занавес. В глубине зала слышится позвякивание колокольчика на лошадиной упряжке и перестук копыт. Появляется резко составившийся ДИККЕНС. Он прихрамывает. На его изборожденном морщинами лице лежит печать благородства и твердости духа. Рядом с ним идет его дочь КЭТ, милостивая, изящная, подвижная молодая женщина.

ГОЛОС ДИККЕНСА (*доносится из глубины зала*). Топпинг, я немного прогуляюсь. А вы езжайте домой.

ГОЛОС ТОППИНГА. Слушаю, сэр.

КЭТ. Как ваша нога, отец? Вы не боитесь, что устанете?

ЧАРЛЬЗ. Я справлюсь, не беспокойся. Вот дойдем до этого холма, сядем и поглядим на вид. Какой чудесный день! (*Они идут через зал по проходу.*) Сколько раз мой отец приводил меня сюда в детстве!

КЭТ (*улыбаясь*). Вы говорили, папа...

ЧАРЛЬЗ. Да, помню, я тебе рассказывал. Но я и сейчас удивляюсь тому, что я и вправду поселился в Гейдсхилл-Плейс.

КЭТ. Я знаю.

ЧАРЛЬЗ. Я слышу до сих пор слова отца, что если буду упорно трудиться, в один прекрасный день я, может статься, смогу купить этот дом, хотя тогда ни он, ни я в это не верили. (*Они поднимаются на сцену и идут к скамье.*) (*Садясь.*) О, так-то лучше.

КЭТ. Вам больно, отец!

ЧАРЛЬЗ. Нет, нога не болит, просто плохо сгибается. Но это пустяки.

КЭТ. Я помню, как вам ничего не стоило пройти двадцать миль...

ЧАРЛЬЗ. И это снова будет так, увидишь.

КЭТ. Папочка, милый! Что бы я без вас делала!

ЧАРЛЬЗ. Ты что-то в скверном настроении, что случилось?

КЭТ. Просто немного растеряна, наверное. Не знаю, что мне делать со своей жизнью. По какой дороге пойти.

ЧАРЛЬЗ. Я почувствовал, дорогая, что ты встревожена.

КЭТ. Я хочу спросить вашего совета, отец.

ЧАРЛЬЗ. Слушаю тебя, моя милая.

КЭТ. Подумываю выбрать сцену. Мне кажется, что из меня получится актриса.

ЧАРЛЬЗ. М-м... скорее всего, так.

КЭТ. Как вы считаете, разумно ли мое намерение? Вы полагаете, что я недостаточно талантлива?

ЧАРЛЬЗ. Я думаю, что таланта у тебя достаточно, но сама идея вряд ли разумна.

КЭТ. Но почему же, отец? Может быть, я нехороша собой?

ЧАРЛЬЗ. О нет, ты хороша собой, и даже очень.

КЭТ. В чем же причина?

ЧАРЛЬЗ. Это тяжелая, мучительная жизнь, родная моя. Ты очень чутка, отзывчива, но у тебя нет стального стержня, а это очень важно.

КЭТ. Стального стержня?

ЧАРЛЬЗ. Да, жесткой сердцевины, чтоб выдержать враждебность жизни и жестокое соревнование.

КЭТ. Вы считаете меня слабой?

ЧАРЛЬЗ. Нет, нет, моя родная, просто ты не прошла тяжелую школу жизни, как я. Испытания могут сломить тебя.

КЭТ (*с огорчением*). Вот что!

ЧАРЛЬЗ. Не огорчайся, Кэт. Перед тобой откроются другие двери.

КЭТ. Не знаю. Может статься.

ЧАРЛЬЗ. Подумай над тем, что я сказал тебе. А через некоторое время мы вернемся к этому разговору.

КЭТ. Хорошо, отец. (*Он гладит ее по волосам.*)

ЧАРЛЬЗ. Какое чудесное стоит лето! Не помню, когда я так остро чувствовал красоту природы.

КЭТ (*равнодушно*). Да, в этом году очень солнечно.

ЧАРЛЬЗ. Не стоит грустить, Кэт. Слава — штука важная, но еще далеко не все.

КЭТ. Слава — это немало.

ЧАРЛЬЗ. Есть кое-что и поважнее.

КЭТ. Есть ли?

ЧАРЛЬЗ. Вот мне, например, не хватает самого желанного, могу сказать со всей определенностью.

КЭТ. Чего же, папа?

ЧАРЛЬЗ. Подлинного единения с другим живым существом. (*Вздыхает и говорит очень искренно.*) Я бы хотел быть лучшим человеком.

КЭТ. Вы всегда были замечательным отцом.

ЧАРЛЬЗ. Спасибо, милая. Но замечательного мужа из меня не получилось. Когда мы с Кэтрин расстались, я всех вас сделал очень несчастными.

КЭТ (*опустив голову*). Да... но лишь на время.

ЧАРЛЬЗ. Я всегда был жертвой собственных страстей. Кое о чем я горько сожалею.

КЭТ. Не нужно, отец. Все мы о чем-нибудь да сожалеем в своей жизни.

ЧАРЛЬЗ (*наклоняется к ней, целует в щеку*). Милая моя!

Пауза. Кэт вытирает слезы. Часы на соборной башне бьют четыре.

КЭТ. Ой, уже четыре. (*Встает.*) Если я не поспешу, то пропущу свой поезд.

ЧАРЛЬЗ. Иди, детка, не жди меня, ты ходишь быстрее. Топпинг будет ждать тебя в Рочестере.

КЭТ. Вы без меня справитесь, отец?

ЧАРЛЬЗ. Разумеется. До дому тут рукой подать. Я посижу еще полчаса. На солнце так тепло.

КЭТ. Прощайте, дорогой отец.

ЧАРЛЬЗ. Зачем ты говоришь «прощайте», ты знаешь, как я не люблю это слово.

КЭТ. Ну тогда... au revoir. Во вторник я приеду снова.

ЧАРЛЬЗ. Я буду ждать тебя.

КЭТ. До вторника. (*Целует его.*)

ЧАРЛЬЗ. До вторника, родная.

Кэт медленно сходит со сцены по ступенькам, оборачивается помахать на прощанье. Дойдя донизу, она еще раз оборачивается и, поддавшись порыву, бежит назад, целует его.

КЭТ. Отец, любимый мой, вы тоже не грустите. Подумайте, сколько чудесного вы подарили миру.

ЧАРЛЬЗ. Подарил ли?

КЭТ. О, несомненно! Подумайте, сколько радости и веселья вы

всем нам дали. Вы... вы изменили Англию. Теперь больше нет дотбойс-холлов, где морят голодом детей.

ЧАРЛЬЗ. О Кэт, ты мне приписываешь слишком много.

КЭТ. Ничуть. Вы самый популярный и любимый человек в Англии.

Дорогой папочка... Вы должны чувствовать себя счастливым.

ЧАРЛЬЗ. Странно, но я и вправду счастлив. Я ощущаю такое умиротворение. Наверное, я не сделал всего, что мог, не стал таким, каким бы мог. Наверное, все мы недостаточно великодушны и добры... но почему-то мне кажется, что все не так уж плохо.

КЭТ. Как я рада это слышать, очень рада, папа!

ЧАРЛЬЗ. А завтра я вернусь к «Эдвину Друдру». Что-то мне говорит, что он пойдет у меня легко, потечет сам собой.

КЭТ. Как хорошо! (*Горячо его целует.*) Прощайте, дорогой мой!

ЧАРЛЬЗ (*бездумно повторяет за ней ненавистное слово*). Прощай!

Будь счастлива.

КЭТ (*спускаясь по ступенькам*). Постараюсь. (*Машет ему и бежит по проходу через зал.*)

Чарльз сидит в полудреме и произносит свои реплики как в трансе.

ГОЛОС ДЭВИДА КОППЕРФИЛДА. «Я исполнил ваше поручение, мистер Баркис, я написал Пегготти.

ГОЛОС БАРКИСА (*сухо*). А!

ГОЛОС ДЭВИДА КОППЕРФИЛДА. Я что-нибудь не так сделал, мистер Баркис?

ГОЛОС БАРКИСА. Поручение, может, и исполнено, да толку никакого нет.

ГОЛОС ДЭВИДА. Никакого толку, мистер Баркис?

ГОЛОС БАРКИСА. Ничего из этого не вышло... Никакого ответа...

ГОЛОС ДЭВИДА. Так, значит, нужен был ответ?

ГОЛОС БАРКИСА. Если человек говорит, что он не прочь, значит, это все равно, что сказать: человек ждет ответа»*.

ГОЛОС ДЭВИДА. «Мистер Дик! Что мне делать с этим ребенком? — спросила бабушка. — Мистер Дик подумал, помешкал, затем просиял и откликнулся: — Пусть с него сейчас же снимут мерку для костюма... — Мистер Дик, дайте мне пожать вашу руку! Ваш здравый ум неоценим»... «Мы вошли из холла в смежную комнату, и я услышал голос: „Познакомьтесь: мистер Копперфилд. А это моя дочь Дора и ее верный друг“. Да, это был, несомненно,

* Пер. А. В. Кривцовой и Евг. Ланна.

голос мистера Спенлоу, но я не узнал его, да и вообще мне было безразлично, чей это голос. Все произошло в один момент. Судьба моя решена! Я пленник, я раб! Я люблю Дору Спенлоу до безумия». «О, как роскошно, дорогой Копперфилд! — воскликнул мистер Микобер.— Такой образ жизни напоминает мне времена, когда я был холостяком, а у миссис Микобер еще никто не домогался обета супружеской верности перед алтарем Гименея»*.

Все яснее слышна пасторальная музыка. Чарльз Диккенс медленно открывает глаза. Коротко зевает. Встает и медленно идет через сцену, любуясь видом Рочестера.

ГОЛОС ВЕДУЩЕГО (*за сценой*): «Яркое утро занимается над старым городом. Все его древности и развалины облеклись в невиданную красоту, густые завесы плюща сверкают на солнце, мягкий ветер колышет пышную листву деревьев. Золотые отблески от колеблющихся ветвей, пенье птиц, благоуханье садов, полей и рощ — вернее, единого, огромного сада (*занавес начинает медленно опускаться*), каким становится наш возделанный остров в разгаре лета, — проникают в собор, побеждают тлетворные запахи и проповедуют Воскресенье и Жизнь**.

З а н а в е с

* Пер. А. В. Кривцовой и Евг. Ланна.

** Пер. О. Холмской.





Джойсовские
пародии Диккенса
Честертон —
«любитель Диккенса»
Диккенсовский
макабр Ивлива Во
Джон Фаулз, Сэм Уэллер
и «викторианское
возрождение»
Грэм Грин
«читает» Диккенса

MR. CHARLES DICKENS'S *Farewell Readings.*

Mr. CHARLES DICKENS has resumed his Series of Farewell
Readings at

ST. JAMES'S HALL, PICCADILLY.

The Readings will take place as follows:

TUESDAY EVENING, FEBRUARY 8, The Story of Little Dombey
(last time) and Mr. Bob Sawyer's Party (from Pickwick).

TUESDAY EVENING, FEBRUARY 15, Boots at the Holly Tree Inn;
Sikes and Nancy (from Oliver Twist); and Mrs. Gamp
(last time).

TUESDAY EVENING, FEBRUARY 22, Nicholas Nickleby (at Mr.
Squeers's School, last time); and Mr. Choppe, the Dwarf
(last time).

TUESDAY EVENING, MARCH 1, David Copperfield (last time), and
The Trial from Pickwick.

TUESDAY EVENING, MARCH 8, Boots at the Holly Tree Inn
(last time); Sikes and Nancy (from Oliver Twist, last
time); and Mr. Bob Sawyer's Party (from Pickwick, last
time).

TUESDAY EVENING, MARCH 15, FINAL FAREWELL READING,
The Christmas Carol (last time), and The Trial from
Pickwick (last time).

To commence each Evening at Eight o'Clock.

No Readings will take place out of London.

PRICES OF ADMISSION:

BOFA STALLS, 7s.; STALLS, 5s.; BALCONY, 3s.;
Admission—ONE SHILLING.

Tickets may be obtained at CHAFFELL & Co.'s, 30, New Bond Street.

Диккенс и английская литература

В творчестве любого английского романиста прямо или опосредованно, сознательно или на уровне бессознательных реакций может обнаружиться воздействие Чарльза Диккенса. И даже те писатели, которые постулировали разрыв с диккенсовской традицией повествования, диккенсовским взглядом на мир, все равно, создавая собственную систему повествовательных приемов, делают это с «оглядкой» на Диккенса. Без труда можно составить список английских писателей первой величины, открыто заявлявших о своем ученичестве у Диккенса, о сознательном продолжении его традиций в литературе XX столетия. Среди них — Джон Бойнтон Пристли, Гилберт Кит Честертон, Энгус Уилсон, Айрис Мердок, Грэм Грин, Питер Акройд и многие-многие другие.

В этот раздел мы включили примеры разных образцов ученичества у Диккенса. Возможно, читателя удивит, что этот парад «диккенсовских» подражателей, учеников, спорщиков открывает Джеймс Джойс, мэтр европейского модернизма, автор уникального в истории мировой литературы романа-мифа «Улисс» (1922). С именем и эстетикой Джойса, как и его коллеги по перу Вирджинии Вулф, в литературе первых десятилетий XX века связывается решительный отказ от классической традиции. Значит, и отказ от Диккенса. Однако на практике все обстоит гораздо сложнее и не столь механистично. Читатель уже имел возможность познакомиться с эссе Вирджинии Вулф, которое говорит отнюдь не об однозначном отношении писательницы к Чарльзу Диккенсу. Обращает на себя внимание, что Вирджиния Вулф пишет о «Дэвиде Копперфилде». О «Дэвиде Копперфилде» пишет в своих дневниках и Франц Кафка. К «Дэвиду Копперфилду» обращается и Джойс.

Джойс не оставил прямых свидетельств своего отношения к Диккенсу и к этому роману. Однако в своих замечаниях, в частности, касающихся «Героя нашего времени» Лермонтова, которого он внимательно читал и изучал в пору работы над романом «Портрет художника в молодости», он отчетливо объяснил, что его привлекает в повествовании, воссоздающем становление характера, формирование души.

В «Улиссе», этом романе, который стал словесной энциклопедией искусства, дублинской географией, мировой литературы, есть несколько весьма существенных ссылок и на Диккенса. Самые интересные относятся к четырнадцатому эпизоду, в рукописи он назывался «Быки Гелиоса». Напомним, что все эпизоды «Улисса»

так или иначе соотносятся с поэмой Гомера «Одиссея». Быки Гелиоса — это священные белоснежные быки, которые паслись под охраной бога солнца на острове Танакрыя. Уничтожение их грозило смертью и гневом богов. Однако уставшие от мучительного плавания и бед спутники Одиссея закололи быков, чем и навлекли на себя страшный гнев бога солнца Гелиоса.

Для Джойса быки — символ плодородия, животворного, животноного начала в жизни. Формально действие в четырнадцатом эпизоде «Улисса» происходит в родильном доме, где вот-вот должна разрешиться от бремени некая миссис Пьюрфой, и в расположенных поблизости питейных заведениях, где знакомые этой дамы и ее мужа, балагуры и выпивая, ожидают этого счастливого события.

Четырнадцатый эпизод — особый. Здесь Джойс задумал, обратившись к разным литературным стилям, показать развитие зародыша в утробе матери. Поэтому проза у нас на глазах все время меняется — древние англо-саксонские хроники сменяются ранней средневековой религиозной прозой, здесь можно найти стилизации под Свифта, Теннисона и многих других английских писателей. Свое и весьма определенное место занимает и Чарльз Диккенс, в частности его «Дэвид Копперфилд». Джойс пародирует тринадцатую главу романа. Делает он это стилистически виртуозно, так что трудно сказать, пародия это или дань восхищения Диккенсом. Проза Диккенса — зрелость английского классического романа, а потому она должна передать и «готовность» ребенка к рождению.

В творчестве известного английского писателя-сатирика Ивлина Во диккенсовское начало имеет иную природу. Комические и сатирические образы в романах Ивлина Во, скажем, в его «Упадке и разрушении», «Пригоршне праха», «Возвращении в Брайдсхед», наконец, в его центральном произведении, эпосе «Шпага чести», восходят к комическим персонажам Диккенса. Эту закономерность заметит каждый читатель, хорошо знакомый с классической панорамой диккенсовских персонажей. Трудно увидеть другое: трагическое мировосприятие Чарльза Диккенса, которое, как нам кажется, и воплотил в последних главах «Пригоршни праха» Ивлин Во.

Среди писателей, оказавших особое влияние на Грэма Грина, есть два — Джозеф Конрад и Чарльз Диккенс. Но сегодня нас занимает другое. Крупным писателям дано предугадать, что случится не только с ними (Пушкин, Лермонтов, Гумилев и др.), но

и почувствовать грядущие перемены в литературе. Грин в своем романе «Путешествие с тетушкой» (1969) предугадал «викторианское возрождение». И действительно, его героиня мисс Патерсон, конечно же, сошла со страниц романов Диккенса — в ней высота жертвенности, служения, т. е. те качества, которых так недостает XX веку.

В конце 1960-х годов британские критики уже со всей определенностью заговорили о «викторианском возрождении». После всех эскапад «сердитых молодых людей», героев Осборна («Оглянись во гневе»), Уэскера и других, после остроумнейших пародий на викторианскую литературу в творчестве молодого Кинсли Эмиса («Счастливчик Джим»), после всех разговоров о прощании с викторианскими ценностями странно было вдруг увидеть, что английские издатели, а вслед за ними писатели и читатели буквально помешались на викторианских писателях: сумасшедшими тиражами стали выходить романы Джейн Остен, Чарльза Диккенса, Энтони Троллопа. Английские писатели начали писать под викторианцев, иными словами, возникло целое литературное направление — «викторианское ретро».

Наверное, одним из наиболее удачных примеров такого ретро стоит считать роман известного английского писателя Джона Фаулза «Подруга французского лейтенанта» (1969), по которому в начале 1970-х годов Гарольдом Пинтером был сделан фильм.

Интерес к викторианской эпохе возник у Фаулза давно. Еще в молодости он начал собирать викторианские книги, номера знаменитого «Панча» и, таким образом, вначале мысленно, а позднее в слове — восстанавливать облик викторианской эпохи, ее быт, язык, нравы. В «Подруге французского лейтенанта» Фаулз ведет увлекательный, дерзкий диалог с викторианской литературной традицией, оценивая ее с позиций века XX. Роман написан как подражание реалистической традиции XIX века и одновременно как ее ироническое прочтение. Читатель без труда узнает в некоторых героях Фаулза знакомые типажи из романов Диккенса — ханжей и лицемеров, идеальных благовоспитанных девиц, хитроватых слуг, жертвенных матерей. Но, конечно, для Фаулза главное не в том, что на страницах его романа появляется такой знакомый и такой классический образ Сэма Уэллера из «Пиквикского клуба». Для Фаулза главное — во взгляде на нравственные проблемы, в первую очередь, на проблему нравственного самоопределения личности.

Викторианцы считали, что многое детерминировано, определено средой, воспитанием, происхождением. Фаулз же полагает, что многое в судьбе определяет свобода выбора человека. Впрочем, если задуматься, то не по всем нравственным позициям Фаулз ведет свой спор с Диккенсом — поздний Диккенс знал, сколь важен этот нравственный, последний, решающий рывок.

ДЖЕЙМС ДЖОЙС

Улисс

Отрывок из романа

Тем временем искусство и терпение врача привели к благополучному разрешению от бремени. Трудным, о каким трудным оказалось оно и для страждущей, и для ее доктора. Все, что способно сделать акушерское искусство, было сделано, и отважная женщина содействовала этим усилиям с решимостью, не уступавшей мужской. Мы смело поручимся за это. Подвигом добрым она подвизалась, и теперь наконец была счастлива, счастлива целиком. Казалось, и те, что уже покинули этот мир, что ушли прежде нас, счастливы тоже, с улыбкою взирая с небес на трогательную картину. Благоговейно взглянем и мы: вот труженица устало склонилась на подушки, материнское чувство светится в ее глазах, неутраченный голод по маленьким пальчикам дитяти (как сладко смотреть на это), и в первом расцвете своего нового материнства она возносит безмолвную благодарственную молитву Единому в вышних, Супругу Небесному. И с бесконечною нежностью взирая на своего малютку, она жаждет еще одной только милости — чтобы ее славный Доди был бы здесь, рядом, и разделил ее радость, и заключил бы в свои объятия эту малую кроху глины Божией, плод их освященной любви. Теперь уж он постарел (мы с вами можем это шепнуть друг другу), немного согбен в плечах, и все же в вихре лет прилежный младший бухгалтер Ольстерского Банка, того отделения, что на Колледж-Грин, обрел достоинство и солидность. О Доди, возлюбленный былых лет, верный жизненный спутник ныне, она никогда уж не повторится, далекая пора роз! Покачивая красивой головкой — ее прежний жест! — она вспоминает. Боже, как прекрасны те дни

сейчас, в дымке ушедших лет! Но в то же время и дети их, его и ее, толпятся в ее воображении вокруг ее ложа, Чарли, Мэри Элис, Фредерик Альберт (будь он в живых), Мэйми, Баджи (Виктория Френсис), Том, Виолетта Констанция Луиза, милый крошка Бобси (названный в честь нашего знаменитого героя Южно-Африканской войны, лорда Бобса Уотерфордского и Кандагарского), и вот теперь — новый залог их союза, самый чистейший Пьюрфой, какой только может быть, с чисто пьюрфойским носом. Юное сокровище назовут Мортимер Эдвард, в честь четвероюродного брата мистера Пьюрфоя, влиятельного лица в Дублинском Замке, в ведомстве задолженностей по казначейству. Так время влачится своим путем; однако здесь рука отца Хроноса была покуда легка. Нет, пусть не вырвется вздох из твоей груди, о добрая Майна. О Доди, когда пробьет твой час (да не настанет скоро сей день!), выбей пепел из старой вересковой трубочки, столь любимой тобою, и погаси светильник, при котором читал ты Священное Писание, ибо уже иссякает масло в светильнике, и с сердцем чистым отойди на ложе упокоения. Он знает, и Он призовет тебя в час, угодный Ему. Ты также подвизался подвигом добрым и исполнил славно свое дело мужа. Вот вам моя рука, сэръ. Все хорошо, добрый и верный раб!

ГИЛБЕРТ КИТ ЧЕСТЕРТОН

Любитель Диккенса

Он был тих, одет в темное, усами напоминал вояку, смущеньем и сонливостью не напоминал. С мрачным интересом смотрел он из-под широких полей панамы на сутолоку, нет — на толкотню лодок, которых становилось все больше по мере того, как наше суденышко вползало в Ярмутскую гавань. Все знают, что лодка или корабль подходит к Ярмуту не честно и прямо, как достойный гость, а сзади, как предатель. Река тесна для такого движенья, и суда побольше кажутся просто огромными. Когда мы проходили мимо норвежской баржи с лесом и она закрыла небо, словно собор, человек в панаме показал на старинную фигурку, украшавшую нос баржи, и сказал, как будто бы продолжая беседу:

— Почему их больше не делают? Чем они плохи?

Я легкомысленно предположил, что жены капитанов ревнуют, но

в сердце своем знал, насколько он прав. Наша цивилизация почему-то терпеть не может здоровых и поэтичных символов.

— Они ненавидят все человеческое и красивое,— продолжал он, вторя моим мыслям.— Наверное, отбивают фигурки топором, да еще и радуются.

— Как мистер Квилп,— сказал я,— когда он бил кочергой деревянного адмирала.

Лицо его ожило, он выпрямился и посмотрел на меня.

— Вы едете в Ярмут *за этим*? — спросил он.

Я не понял.

— За Диккенсом,— объяснил он и постучал ногой по палубе.

— Нет,— ответил я.— Хочу развлечься. Собственно, это одно и то же...

— Я езжу сюда,— тихо признался он,— чтобы найти дом Пегготти. Его нет.

И когда он это сказал, я все про него понял.

Есть два Ярмута. Конечно, для тех, кто там живет, их гораздо больше — мне вот никак не удастся составить перечень всех Бэттерси. Но для туриста, для путника, Ярмута два — бедный (достойный) и богатый (вульгарный). Мой новый товарищ обрыскал первый, словно деятельное привидение. Второй он едва заметил:

— Испортили все,— говорил он.— Туристы, знаете ли... — и голос его звучал не презрительно, а печально. Ему мешал курорт, затмевающий солнце, заглушающий море. Но там, куда не долетал грохот, были улочки, узкие, словно тайный вход в обитель покоя, и садики, такие тихие, что в них окунаешься, как в пруд. По этим местам мы и бродили, толкуя о Диккенсе, вернее — пересказывая друг другу на память целые страницы. Мы попали в былую Англию. Мимо нас проходили рыбаки, похожие на мистера Пегготти; мы заглянули в лавку древностей и купили крышки для трубок, изображавшие героев Диккенса. Когда мы зашли в храм, вечер заливал улицы неярким всепроникающим золотом.

В храме темно, но сквозь мглу я увидел витраж, сверкавший геральдическими красками пламенного христианского искусства. Помолчав, я сказал:

— Видите вон того ангела? Кажется, это ангел у гроба.

Заметив, как я разволновался, товарищ мой поднял брови.

— Вполне возможно,— ответил он.— А что тут странного?

Я снова помолчал и спросил:

— Помните, что сказал ангел?

— Не совсем,— признался он.— Эй, куда вы так спешите?

Пока я тащил его с тихой площади, мимо рыбацкой богадельни, к пляжу, он все допытывался, куда я спешу.

— Я спешу,— пояснил я наконец,— бросать монетки в автомат. Я спешу слушать негров. Я спешу пить пиво прямо из бутылки. Куплю я и открыток. Найму лодку. Чего там, послушаю концертино, а если б меня лучше учили, и сам сыграл бы! Я покатаюсь на осле, конечно, с его разрешения. Я стану ослом, ибо так велел мне ангел.

— Не вызвать ли ваших родных? — спросил любитель Диккенса.

— Дорогой мой,— отвечал я,— есть писатели, и очень хорошие, чей дар столь тонок, что мы вправе связывать их с определенным местом, с непрочной атмосферой. Мы вправе гоняться за тенью Уолпола по Строберри Хилл и даже за тенью Теккерея по старому Кенсингтону. Но с Диккенсом искателю древностей делать нечего, поскольку Диккенс — не древность. Он смотрит не назад, а вперед. Да, он мог бы взглянуть на эту толпу с насмешкой или с яростью, но он был бы рад на нее взглянуть. Он мог бы разбранить нашу демократию, но лишь потому, что был демократом и требовал от нее большего. Все его книги — не «Лавка древностей», а «Большие надежды». Куда бы люди ни пошли, он хочет, чтобы мы были с ними, и приняли их, и переварили, словно святые людоеды. Отнесемся же к этим туристам так, как он бы отнесся, выведаем их беду, их нелепую радость! Ангел у гроба сказал: «Что ищите Живого между мертвыми? Его нет здесь. Он воскрес».

Тут мы внезапно вышли на широкую полосу пляжа и увидели наш смешной, безнадежный народ. Закат во всей своей славе заливал его червонным золотом, словно огромный костер, который зажег Диккенс. В странном вечернем свете каждый стал и чудовищным, и прекрасным, как будто собирался рассказать невероятную быль. Девочка, которую дразнила другая девочка, побольше, говорила отбиваясь:

— А у моей сестры четыре обручальных кольца!

Я стоял, и слушал, и ждал, а спутник мой исчез.

ИВЛИН ВО

Пригоршня праха

Глава из романа

Дом его стоял на клочке саванны, одном из крохотных, километров пять в поперечнике, поросших травой песчаных островков, которые со всех сторон обступал лес, изредка попадающийся в этих местах.

Ручеек, орошавший его, не значился ни на одной карте; он бежал через пороги, грозный и чуть не весь год непроходимый, и впадал в верховья реки, в которой нашел свою погибель доктор Мессингер. Никто из обитателей здешних краев, кроме мистера Тодда, слыхом не слыхивал ни о правительстве Бразилии, ни о правительстве Нидерландской Гвианы, хотя то одно, то другое время от времени предьявляло на них права.

Дом мистера Тодда был больше домов его соседей, но в остальном ничем от них не отличался — крыша из пальмовых листьев, плетеные, обмазанные глиной стены высотой по грудь, глинобитный пол. Ему принадлежало примерно с полдюжины голов замороженного скота, щипавшего траву в саванне, плантация маниоки, несколько банановых и манговых деревьев, собака и единственный в этом краю одноствольный дробовик. Немногие товары из цивилизованного мира, в которых он нуждался, попадали к нему по длинной торговой цепочке, переходили из рук в руки, обменивались на двенадцати языках, пока не достигали конца одной из длинейших нитей коммерческой паутины, раскинувшейся от Манауса до непреступных лесных дебрей.

Однажды, когда мистер Тодд набивал патроны, к нему пришел пай-вай и сообщил, что по лесу к ним бредет белый человек — один и совсем больной. Мистер Тодд набил патрон, зарядил дробовик, положил готовые патроны в карман и отправился в указанном пай-ваем направлении.

Когда мистер Тодд подошел к прищельцу, тот уже выбрался из лесу и сидел на опушке — видно было, что он совсем дошел. Босой, с непокрытой головой, изорванная в клочья одежда прилипла к мокрому от пота телу и только тем и держалась; израненные ноги распухли, просвечивавшая сквозь прорехи кожа в полузарубцевавшихся укусах насекомых и вампиров; безумные от лихорадки

глаза. Он разговаривал сам с собой — явно в бреду, но едва мистер Тодд обратился к нему по-английски, тут же замолк.

— Вот уже много дней, как со мной никто не говорил, — сказал Тони. — Другие даже остановиться не хотели... Катили себе мимо на велосипедах... Я устал... Сначала Бренда шла со мной, но потом испугалась заводных мышей, села на каноэ и уплыла. Пообещала вернуться к вечеру, но не вернулась. Наверное, гостит у новых друзей в Бразилии... Она здесь не появлялась, нет?

— Здесь давным-давно не появлялись чужеземцы, вы — первый.

— Перед уходом она надела цилиндр. Так что вы бы обязательно обратили на нее внимание. — Он отнесся к кому-то рядом с мистером Тоддом, но там никого не было.

— Видите дом в той стороне? Как, по-вашему, вы сможете до него добраться? А нет, я пришлю индейцев, чтобы вас донести.

Тони, прищурившись, поглядел на стоявшую на другом краю саванны хижину мистера Тодда.

— Архитектурное решение привязано к пейзажу, — сказал он, — постройка выполнена целиком из местных материалов. Только не показывайте ее миссис Бивер, не то она ее обошьет хромированными панелями снизу доверху.

— Соберите силы и идите.

Мистер Тодд, придерживая Тони за спину могучей рукой, рывком поставил его на ноги.

— Я поеду на вашем велосипеде. Это ведь мимо вас я только что проехал?.. Но борода у вас другого цвета. У того борода зеленая... зеленая, как мышь.

И мистер Тодд, по поросшим травой пригоркам, повел Тони к дому.

— Мы пойдем прямым путем. Как мы придем, я вам дам одно зелье, чтоб вас улучшить.

— Вы очень добры... страшно неприятно, знаете ли, когда жена уплывает на каноэ бог знает куда. Но это было давным-давно. А с тех пор я ничего не ел. — Немного погодя он сказал: — Слушайте, ведь вы англичанин. Я тоже англичанин. Моя фамилия Ласт.

— Ну что ж, мистер Ласт, теперь ничем больше не затрудняйте себя. Вы больны, нелегко пробивали себе дорогу. Я проявлю о вас заботу.

Тони огляделся.

— Вы все англичане?

— Да, да, все.

— Та брюнетка замужем за мавром... Мне очень повезло, что я вас всех встретил. Вы, наверно, члены велоклуба?

— Да.

— Ну что ж, дальше ехать я не могу — устал... всегда недолголюбивал велосипеды... чтобы вам, ребята, не достать велосипеды с мотором — сами понимаете, они и быстрее, и шуму от них больше... Давайте остановимся здесь.

— Нет, мы должны дойти хотя бы до дома. До него путь недалекый.

— Отлично... Правда, здесь вам, наверно, сложно раздобыть бензин.

Они плелись еле-еле, но в конце концов все же добрались до дома.

— Ложитесь сюда, в гамак.

— Так и Мессингер говорил. Он влюбился в Джона Бивера.

— Я вам кое-что принесу.

— Вы очень добры. Завтрак, как всегда, на подносе — кофе, тосты, фрукты. И утренние газеты. Если ее милость уже звонила, я буду завтракать в ее комнате...

Мистер Тодд прошел в дальнюю комнату и вытащил из-под груды шкур жестяную канистру. Она была доверху набита смесью сухих листьев и коры. Мистер Тодд отсыпал пригоршню и вышел во двор к костру. Когда он возвратился, гость, прямой как палка, сидел в гамаке верхом, и раздраженно говорил:

— Это все-таки невежливо, и к тому же вы бы лучше меня слышали, если стояли бы смиренно, когда я обращаюсь к вам, а не ходили кругами. Я говорю для вашей же пользы... Знаю, вы друзья моей жены, вот почему вы не желаете слушать меня. Но вы еще об этом пожалеете. Она вас не обидит, не повысит голоса, ни в чем не упрекнет. Она надеется, что вы останетесь друзьями. Но она от вас уйдет. Потихоньку скроется посреди ночи. Унесет гамак и свою долю фариньи... Слушайте меня. Знаю, я не так уж умен, но это еще не повод для того, чтоб совсем забыть об учтивости. Давайте будем убивать наиболее щадящим манером. Я вам расскажу, что узнал в лесу, где время течет иначе. Никакого Града нет. Миссис Бивер обшила его хромированными панелями и разбила на квартирки. Три гиней в неделю за все с отдельной ванной. В самый раз для низкопробных романов. И Полли тоже там. Они с миссис Бивер под обломками зубчатых стен...

Придерживая голову Тони, мистер Тодд поднес ему тыкву-горлянку с травяным отваром. Тони отхлебнул и отвернулся.

— Какая гадость,— сказал он и залился слезами.

Мистер Тодд стоял рядом, держа тыкву наготове. Немного погодя Тони сделал еще несколько глотков, морщась и кривясь — такой горькой оказалась настойка. Мистер Тодд не отходил от Тони, пока тот не допил ее, потом выплеснул осадок на глинобитный пол. Тони лег в гамак, беззвучно зарыдал. И вскоре заснул глубоким сном.

Хворь долго не отпускала Тони. Сначала дни просветления чередовались с днями бреда, потом температура упала, и он не терял сознания, даже когда был совсем плох. Лихорадка трепала его все реже, под конец перейдя на обычный для тропиков цикл — при нем приступы перемежались долгими периодами относительного благополучия. Мистер Тодд постоянно пичкал его травяными настоями.

— Гадость ужасная,— говорил Тони,— но польза от них большая, ничего не скажешь.

— В лесу есть зелья на любой случай,— говорил мистер Тодд.— Одни лечат, другие увечат. Моя мать была индеанка, она мне показала многие зелья. Остальное я мало-мальски узнал от жен. Травы всякие есть: и чтобы вылечить, и чтобы наслать лихорадку, и чтобы извести, и чтобы свести с ума, и чтобы отгонять змей, и чтобы усыпить рыбу, — да так, что ее можно потом собирать из реки руками, все равно как плоды с деревьев. А есть зелья, которых и я не знаю. Говорят, ими можно воскресить покойника, когда он уже начал смердеть, но я этого не видел.

— А вы действительно англичанин?

— Мой отец был англичанин, во всяком случае, барбадосец. Он приехал в Гвиану, чтобы здесь миссионерствовать. У него была белая жена, но он бросил ее в Гвиане и отправился искать золота. Вот тогда-то он и сошелся с моей матерью. Пай-вайские женщины уродливые, зато верные. У меня их было много. Здесь, в саванне, почти все мужчины и женщины — мои дети. Поэтому они меня слушаются, ну и потому, что у меня есть ружье. Мой отец умер в больших летах. Всего двадцать лет прошло, как он умер. Его хорошо образовали. Вы умеете читать?

— Разумеется.

— Не каждый был так очастливлен. Я вот не умею.

Тони виновато засмеялся.

— У вас, наверное, не было случая научиться.

— Да, это так точно. У меня очень много книг. Я вам их дам, когда вы поправитесь. Пять лет назад у меня жил один англичанин, по крайней мере, негр, но его хорошо образовали в Джорджтауне. Он умер. Он мне каждый день читал, пока не умер. И вы будете читать, когда выйдете на поправку.

— С превеликим удовольствием.

— Да, да, вы мне будете читать,— повторил мистер Тодд, склоняясь над тыквой.

Когда Тони стало легче, он почти не разговаривал с хозяином, а лежал в гамаке, уставясь на пальмовую кровлю и думал о Бренде. Дни — по двенадцать часов каждый — шли неотличимые один от другого. На закате мистер Тодд шел спать, оставив маленький светильник — самодельный фитиль, свисавший из плоски с говяжьим жиром,— чтобы отпугивать вампиров.

Когда Тони в первый раз вышел из дому, мистер Тодд повел его погулять вокруг фермы.

— Я покажу вам могилу негра,— сказал он, подводя Тони к холмику, окруженному манговыми деревьями.— Он был очень добрый. Каждый день, пока не умер, читал мне два часа подряд. Я хочу вознести на его могиле крест, отметить его смерть и ваше появление. Это я хорошо придумал, правда? Вы верите в бога?

— Наверное. Я как-то не думал над этим.

— А я очень много думал и еще не решил... Диккенс верил.

— Наверное.

— Да, да, это ясно, очевидно во всех его книгах. Вы еще убедитесь.

Днем мистер Тодд начал сооружать крест на могилу негра. Под его рубанком твердое дерево скрежетало и звенело, как железо.

И вот, наконец, когда Тони уже шесть-семь ночей кряду не била лихорадка, мистер Тодд сказал.

— Теперь, я думаю, вы улучшились и можете посмотреть книги.

В одном конце хижины к свесу крыши было приделано некое подобие помоста, тем самым образовав нечто вроде чердака. Мистер Тодд вскарабкался наверх по приставной лестнице. Тони полез за ним, шатаясь от слабости. Мистер Тодд пристроился на помосте, Тони, остановившись на последней ступеньке, оглядел чердак. Перед ним громоздились тюки, перетянутые тряпками, пальмовыми

листьями и сыромятными веревками.

— Очень трудно не пропустить к ним червей и муравьев. Две связки совсем сгнули. От них, правда, помогает одно масло, индейцы умеют его делать.

Он развернул ближайшую пачку и передал Тони переплетенную в телячью кожу книгу.

Это было одно из первых американских изданий «Холодного дома».

— С чего начать, не имеет важности.

— Вам нравится Диккенс?

— Ну, конечно, не может быть иначе. Нравится, это слабо сказать, ведь я только их и слышал. Сначала мне читал отец, после него негр... теперь вы. Я их слышал не один раз, но я с ними никогда не скучаю: всегда узнаешь и замечаешь что-то новое — столько людей, столько разных событий, столько разных слов... У меня есть все книги Диккенса, если не считать тех, которые отвели муравьи. Чтобы прочесть их, нужно два года с лишним.

— Столько я у вас не пробуду, — беспечно сказал Тони.

— Надеюсь, вы ошибаетесь. Какая радость снова их услышать. Мне кажется, каждый раз они мне причиняют все больше удовольствия.

Первый том «Холодного дома» спустили вниз и днем состоялось первое чтение.

Тони всегда любил читать вслух — в первый год после свадьбы он прочел Бренде несколько книг одну за другой, пока в минуту откровенности она не созналась, что для нее это сущая пытка. Читал он и Джону Эндрю зимой под вечер, пока мальчик ужинал в детской перед камином. Но такого слушателя, как мистер Тодд, у него еще не было.

Старик сидел верхом в гамаке напротив Тони, сверля его глазами и беззвучно шевеля губами, воспроизводил каждое слово. Когда в романе появлялся новый персонаж, он говорил: «Повторите его имя, я его забыл» или «Как же, как же, я ее помню. Она потом умрет, бедная». Он то и дело прерывал Тони вопросами, но вовсе не о деталях быта, что было бы естественно, — порядки в канцелярском суде или общественные отношения в ту пору хоть, по-видимому, и были ему непонятны, нисколько его не занимали — а только о персонажах.

— Объясните мне, почему она это сказала? Она правда так

думает? Она упала в обморок, от того что ее нагрел камин или от того, что было в этом письме?

Он от души смеялся всем шуткам, смеялся он и во многих других местах, которые Тони вовсе не казались смешными, просил повторить их по два-три раза, а позже, когда они читали про страдания бедняков в Одиноком Томе, слезы скатывались у него по щекам на бороду. Замечания он отпускал самые незамысловатые. «По-моему, Дедлок очень гордый человек» или «Миссис Джеллиби не в достаточной мере заботится о своих детях».

Тони получал от чтения почти такое же удовольствие, как и мистер Тодд.

К концу первого дня старик сказал: «Вы прекрасно читаете и произносите в не пример лучше негра. И потом вы лучше объясняете. Я могу подумать, что мой отец снова со мной». После каждого сеанса он учтиво благодарил гостя: «Я получил сегодня огромное удовольствие. Какая печальная глава. Но, если память мне не заменяет, все повернется хорошо». Однако, когда они принялись за второй том, Тони начали приедаться восторги старика, к тому же он окреп, и им овладело беспокойство. Он не раз заводил разговор об отъезде, расспрашивал о каноэ, дождях и можно ли достать проводников. Но мистер Тодд делал глухое ухо и на вопросы не отвечал.

Однажды перелистывая оставшиеся страницы «Холодного дома», Тони сказал:

— А до конца книги еще далеко. Надеюсь, я успею ее дочитать до отъезда.

— Разумеется, — сказал мистер Тодд, — не беспокойте себя зря. У вас с достатком хватит времени ее закончить.

Тут Тони впервые уловил в словах хозяина некую угрозу. Вечером, перед закатом, за нехитрым ужином из фариньи и вяленой говядины, Тони возобновил этот разговор.

— Знаете ли, мистер Тодд, пора бы мне вернуться к цивилизации. Я и так слишком злоупотребил вашим гостеприимством.

Мистер Тодд склонился над тарелкой, хрупая фариньей, и ничего не ответил.

— Как, по-вашему, скоро мне удастся достать лодку?.. Я говорю, скоро мне удастся достать лодку, как, по-вашему? Я вам бесконечно благодарен за все, что вы для меня сделали...

— Друг мой, если я что и сделал для вас, вы чрезмерно

заплатили мне чтением Диккенса. И не надо больше об этом говорить.

— Что ж, очень рад, что вы получили удовольствие от наших чтений. Я тоже, однако мне и в самом деле пора подумать о возвращении...

— Вот, вот,— сказал мистер Тодд,— тот негр был такой же. Только об этом и думал. Но умер он здесь...

Назавтра Тони дважды приступал к этому разговору, но хозяин уходил от него. В конце концов Тони сказал:

— Извините, мистер Тодд, но мне настоятельно необходимо получить от вас ответ. Когда я смогу достать лодку?

— Здесь нет лодки.

— Ну и что — индейцы могут ее построить.

— Вам придется выждать дождей. Сейчас в реке нет достаточно воды.

— И долго надо ждать?

— Ну, месяц... два...

Они докончили «Холодный дом» и близились к развязке «Домби и сына», когда пошли дожди.

— Мне пора готовиться к отъезду.

— Нет, нет, это невозможно. Индейцы не станут делать лодку в сезон дождей — у них водится такое суеверие.

— Вы могли бы меня предупредить.

— Разве я это не упомянул? Совсем выронил из головы.

На следующее утро, пока мистер Тодд хлопотал по хозяйству, Тони, изобразив в меру сил, что слоняется без дела, ушел через саванну к индейским хижинам. На пороге одной из них сидела группка пай-ваев. Когда Тони подошел, они не подняли на него глаз. Он обратился к ним на макуши: за время путешествия он перенял несколько слов, но пай-ваи никак не обнаружили, понимают они его или нет. Тогда он нарисовал на песке каноэ, знаками показал, как работает плотник, потыкал пальцами от них в себя, затем нацарапал на песке контуры ружья, шляпы и некоторых других легко узнаваемых предметов обмена и знаками же показал, что передаст эти вещи им. Одна из женщин захихикала, остальные продолжали сидеть с тем же непроницаемым видом, и он ушел, так ничего и не добившись.

В полдень за обедом мистер Тодд сказал:

— Мистер Ласт, индейцы сообщили мне, что вы хотели

переговориться с ними. Проще сказать им все, что вам нужно, через меня. Вы понимаете, правда ведь, что они ничего не сделают без спроса у меня. Они считают себя, и во многих случаях вполне основательно, моими детьми.

— Да, кстати говоря, я спрашивал их, как достать каноэ.

— Так они мне и дали понять... А теперь, если вы уже поели, мы могли бы прочесть еще одну главу. Меня очень прихватила эта книга.

Они закончили «Домби и сына». Почти год прошел с тех пор, как Тони покинул Англию; мрачное предчувствие, что его заточению не будет конца, нахлынуло на него с особой силой, когда он нашел между страницами «Мартина Чеззльуита» исписанный карандашными каракулями документ:

«1919 год.

Я Джеймс Тодд из Бразилии обещаю Барнабасу Вашингтону из Джорджтауна если он закончит книгу то ись Мартин Чезлвит атпустить его как кончет».

За сим следовал жирно выведенный карандашом крест, а после него: «Крест поставил мистер Тодд папписал Барнабас Вашингтон».

— Мистер Тодд, — сказал Тони, — я должен поговорить с вами откровенно. Вы спасли мне жизнь и когда я вернусь к цивилизации, я постараюсь вас вознаградить, как можно щедрее. Я дам вам все, чего вы пожелаете, в пределах моих возможностей, конечно. Но сейчас вы держите меня здесь против моей воли. Я требую, чтобы вы меня отпустили.

— Что вас держит, друг мой? Вас ведь ничто не вяжет. Уходите, когда хотите.

— Вы отлично знаете, что мне не уйти без вашей помощи.

— В таком случае вам придется подмасливать старика. Прочтите мне еще главу.

— Мистер Тодд, я готов поклясться чем угодно: когда я доберусь до Манауса, я подыщу там кого-то взамен себя. Найму человека, и он будет читать вам весь день напролет.

— Но мне никто не нужен. Вы прекрасно читаете.

— Сегодня я читал в последний раз.

— Надеюсь, нет, — вежливо сказал мистер Тодд.

Вечером к ужину принесли только одну тарелку с вяленным мясом и фариньей, и мистер Тодд ел один, а Тони лежал, уставясь на кровлю, и молчал.

Назавтра в полдень опять была подана только одна тарелка

и мистер Тодд ел, держа на коленях взведенное ружье. Тони начал «Мартина Чеззльюита» с того места, где остановился.

Недели уныло тянулись одна за другой. Они прочли «Николаса Никлби», «Крошку Доррит», «Оливера Твиста». Потом в саванну забрел полукровка-золотоискатель, из племени тех одиноких бродяг, что скитаются всю жизнь по лесам, моют золото в мелких ручейках, набивают висящий на шее кожаный мешочек унция за унцией и в результате чуть не поголовно погибают от лишений и голода, накопив золотишка сотен на пять долларов. Мистера Тодда раздосадовал приход золотоискателя, тем не менее он дал ему фариньи и через час выдворил, но за этот час Тони успел нацарапать свое имя на клочке бумаги и сунуть его золотоискателю.

С тех пор он жил надеждой. Дни шли по однажды заведенному распорядку: на восходе солнца — кофе; утром, пока мистер Тодд ковырялся на ферме, Тони болтался без дела; в полдень — фаринья и tasso, днем — Диккенс, на ужин — фаринья, tasso, иногда какой-нибудь фрукт; с заката до рассвета — тишина, в тусклом свете фитиля, плавающего в говяжьем жиру, не разглядеть пальмовой кровли над головой; но Тони был спокоен: он жил надеждой.

Когда-нибудь в этом году, а не в этом, так в следующем, золотоискатель забредет в бразильскую деревушку и расскажет о нем. Злоключения экспедиции Мессингера не могли пройти незамеченными. Тони живо представлял себе, с какими шапками выходили тогда газеты; наверное, поисковые партии и по сю пору прочесывают те места, где он проходил; в любой день в саванне может зазвучать английская речь и, ломая заросли, прорвется буйная ватага искателей приключений.

Даже когда он читал, губы его машинально воспроизводили напечатанный текст, а мысли уносились далеко-далеко от его нетерпеливого, безумного хозяина; он представлял в картинах свое возвращение домой и постепенный возврат к цивилизации (он бреется и покупает новую одежду в Манаусе, отправляет телеграмму с просьбой выслать деньги, получает в ответ поздравления, неспешно в свое удовольствие плывет на пароходе по реке до Белена, на большом лайнере через океан в Европу; смакует отличный кларет, свежее мясо и весенние овощи; он несколько робел встречи с Брендой и не знал, как себя с ней вести... «Милый, тебя так долго не было: ты обещал вернуться раньше. Я боялась, уж не пропал ли ты...»).

Тут его прервал мистер Тодд:

— Не могу ли я отяжелить вас — прочтите еще раз этот отрывок. Я всегда получаю от него огромное удовольствие.

Неделя шла за неделей, спасатели не объявлялись, но надежда на завтрашний день помогала Тони пережить сегодняшний; в нем даже пробудилось нечто вроде симпатии к своему тюремщику, вот почему, когда тот после долгих переговоров с индейцем предложил пойти на праздник, Тони согласился.

— В этот день у местных праздник, — объяснил мистер Тодд. — Они уже изготовили пивари. Может, вам оно и не будет вкусным, но его стоит попробовать. Сегодня вечером мы пойдем в гости к этому индейцу.

Как и было договорено, после ужина они присоединились к индейцам, которые собрались у очага в одной из хижин по другую сторону саванны. Индейцы с вялым монотонным пением по очереди прикладывались к большой тыкве-горлянке с какой-то жидкостью и передавали ее из рук в руки. Тони и мистеру Тодду отвели гамаки, принесли каждому по плошке.

— Надо сразу выпить все до дна. Такой здесь обычай.

Тони, стараясь не распробовать, залпом выпил темную жижу. Но поило было не такое уж противное, крепкое и мутное, как почти все напитки, которыми его угощали в Бразилии, зато с привкусом меда и черного хлеба. Он раскинулся в гамаке, испытывая давно забытое блаженство. А что если в это самое время поисковая партия стоит лагерем в нескольких часах ходьбы отсюда? Он согрелся, его стало клонить ко сну. Песня то набирала темп, то снова замирала, и так до бесконечности, как литургия. Ему поднесли еще одну горлянку с пивари, он и ее осушил до дна. Когда пай-ваи начали танцевать, он раскинулся в гамаке и стал наблюдать за мечущимися по кровле тенями. Потом закрыл глаза, вспомнил Англию, Хеттон и заснул.

Проснулся он в индейской хижине с таким ощущением, словно сильно переспал. По положению солнца он понял, что дело идет к вечеру. Поискал глазами часы, но, к его удивлению, их на руке не оказалось. По-видимому, оставил дома перед вечеринкой, решил он. Наверное, здорово перепил вчера. Коварное поило.

У него болела голова, он испугался, как бы лихорадка не вернулась. Встал и обнаружил, что с трудом держится на ногах, его шатало, в голове был сумбур, как в те первые недели, когда он пошел

на поправку. Пока он пересекал саванну, ему пришлось не раз останавливаться, закрывать глаза, глубоко дышать. Когда он пришел домой, мистер Тодд был уже там.

— А, друг мой, вы припоздали на наши чтения. У нас не найдется и полчаса света. Как вы себя ощущаете?

— Мерзко. Мне нехорошо от этого пошла.

— Я вам кое-что дам, и вы сделаетесь лучше. В лесу есть всякие зелья — и чтобы разбудить, и чтобы усыпить.

— Вы не видели моих часов?

— Вы их спохватились?

— Да. Мне казалось, я их надел. Знаете, я ведь никогда так долго не спал.

— Да, да, разве что в возрасте младенца. Знаете, сколько вы спали? Два дня.

— Чепуха. Не может быть.

— Нет, правда. Вы очень долго спали. Это большая жалость, потому что вы миновали наших гостей.

— Гости?

— Ну, конечно. Надо сказать, я очень развеселился, пока вы спали. Три человека издалека. Англичане. Это очень большая жалость, что вы их миновали. И для них тоже: им так хотелось повидать вас. Но что я мог делать? Вы спали могильным сном. Они приехали очень издалека, чтобы найти вас, и раз уж вы не могли их повстречать, — я решил, что вы не рассердитесь? — и я отдал им ваши часы на память о вас. Они желали отвезти что-нибудь ваше в Англию: там за сведения о вас их обещали поблагодарить. Часы их очень обрадовали. И еще они сделали несколько фотографий крестика, которым я отметил ваше прибытие. Он их тоже очень обрадовал. Их все радовало. Но я не предполагаю, что они к нам еще раз приедут, — у нас здесь очень одиноко... кроме чтения, никаких радостей... Я не предполагаю, чтобы к нам еще кто-то приехал... Не надо, не надо так, я вам дам одно зелье, оно вас улучшит. У вас больная голова, верно?.. Сегодня мы не будем читать Диккенса... Зато завтра, послезавтра и послепослезавтра... Давайте перечитаем еще раз «Крошку Доррит». Там есть такие места, когда я их слышу, я не могу осушать слезы.

ДЖОН ФАУЛЗ

Подруга французского лейтенанта

Отрывки из романа

Кухня в полуподвале принадлежавшего миссис Поултни внушительного дома в стиле эпохи Регентства, который как недвусмысленно тонкий намек на положение его хозяйки в обществе занимал одну из крутых командных высот над Лайм-Риджисом, сегодня, без сомнения, показалась бы никуда не годной. Хотя в 1867 году у тамошней прислуги не было двух мнений насчет того, кто их тиран, в наши дни самым страшным чудовищем наверняка была бы признана колоссальная кухонная плита, занимавшая целую стену этого обширного, плохо освещенного помещения. Три ее топки надо было дважды в день загружать и дважды очищать от золы, а так как от плиты зависел ровный ход всего домашнего механизма, ей ни на минуту не давали угаснуть. Пусть в летний зной здесь можно было задохнуться, пусть при юго-западном ветре чудовище всякий раз изрыгало из пасти черные клубы удушливого дыма — ненасытная утроба все равно требовала пищи. А стены! Они просто умоляли выкрасить их в какой-нибудь светлый, даже белый цвет! Вместо этого они были покрыты тошнотворной свинцовой зеленью, которая — что было неведомо ее обитателям (равно как, сказать по чести, и тирану на верхнем этаже) — содержала изрядную примесь мышьяка. Быть может, даже к лучшему, что в помещении было сыро, а чудовище извергало столько дыма и копоти. По крайней мере смертоносную пыль прибывало к земле.

Старшиной в этих стигийских пределах состояла некая миссис Фэрли, тощая малорослая особа, всегда одетая в черное — не столько по причине вдовства, сколько по причине своего нрава. Возможно, ее острая меланхолия была вызвана созерцанием неиссякаемого потока ничтожных людишек, которые пронеслись через ее кухню. Дворецкие, конюхи, лакеи, садовники, горничные верхних покоев, горничные нижних покоев — все они терпели сколько могли правила и повадки миссис Поултни, а потом обращались в бегство. Конечно, с их стороны это было чрезвычайно трусливо и недостойно. Но когда приходится вставать в шесть утра, работать с половины седьмого до одиннадцати, потом снова

с половины двенадцатого до половины пятого, а потом еще с пяти до десяти, и так изо дня в день — то есть сто часов в неделю, — запасы достоинства и мужества быстро иссякают.

Ставшее легендарным резюме чувств, испытываемых прислугой, изложил самой миссис Поултни первый из пяти уволенных ею дворецких: «Сударыня, я скорее соглашусь провести остаток дней в богадельне, чем прожить еще неделю под этой крышей». Не все поверили, чтобы кто-то и вправду осмелился сказать такие слова прямо в глаза грозной хозяйке. Однако когда дворецкий спустился в кухню со своими пожитками и во всеуслышанье их повторил, его чувства разделили все.

Что касается миссис Фэрли, то ее долготерпение было одним из местных чудес. Скорее всего оно объяснялось тем, что, если бы ей выпал иной жребий, она сама стала бы второй миссис Поултни. Ее удерживала здесь зависть, а также мрачное злорадство по поводу всяческих неурядиц, то и дело потрясавших дом. Короче говоря, в обеих дамах дремало садистское начало, и их взаимная терпимость была им только выгодна.

Миссис Поултни была одержима двумя навязчивыми идеями или, вернее, двумя сторонами одной и той же навязчивой идеи. Первой из них была Грязь (для кухни, правда, делалось некоторое исключение: в конце концов там жила только прислуга); второй была Безнравственность. Ни в той, ни в другой области от ее орлиного взора не ускользала ни малейшая оплошность. Она напоминала упитанного стервятника, который от нечего делать бесконечно кружит в воздухе, и была наделена сверхъестественным шестым чувством, позволявшим ей обнаруживать пыль, следы от пальцев, плохо накрахмаленное белье, дурные запахи, пятна, разбитую посуду и прочие упущения, свойственные домашнему обиходу. Садовника выгоняли за то, что он вошел в дом, не отмыв руки от земли, дворецкого — за винные пятна на галстукe, горничную — за хлопья пыли под ее собственной кроватью.

Но самое ужасное, что даже за пределами своего дома миссис Поултни не признавала никаких границ своей власти. Отсутствие по воскресеньям в церкви — на утренней, на вечерней ли службе — считалось доказательством безнадежной распущенности. Горе той служанке, которую в один из ее редких свободных вечеров (их разрешали раз в месяц, да и то с трудом) заметили в обществе какого-нибудь молодого человека. И горе тому молодому человеку,

которого любовь заставила пробраться на свидание в сад Мальборо-хауса, ибо это был не сад, а целый лес «гуманных» капканов — гуманных в том смысле, что, хотя притаившиеся в ожидании жертвы мощные челюсти и не имели зубьев, они легко могли сломать человеку ногу. Этих железных слуг миссис Поултни предпочитала всем прочим. Их она никогда не увольняла.

Для этой дамы, несомненно, нашлось бы местечко в гестапо — ее метод допроса был таков, что за пять минут она умела довести до слез самых стойких служанок. Она по-своему олицетворяла наглость и самонадеянность восходящей Британской империи. Единственным справедливым мнением она всегда считала свое, а единственным разумным способом управления — яростную бомбардировку строптивых подданных.

Однако в своем собственном, весьма ограниченном кругу она славилась благотворительностью. И если бы вам пришло в голову в этой ее репутации усомниться, вам тотчас представили бы неопровержимое доказательство — разве милая, добрая миссис Поултни не приютила Подругу французского лейтенанта? Нужно ли добавлять, что в ту пору милой, доброй миссис Поултни из двух прозвищ «подруги» было известно только второе — греческое.

Это удивительное событие произошло весной 1866 года, ровно за год до того времени, о котором я пишу, и было связано с великой тайной в жизни миссис Поултни. Тайна эта была весьма проста. Миссис Поултни верила в ад.

Тогдашний священник лаймского прихода, человек в области теологии сравнительно вольномыслящий, принадлежал, однако, к числу тех пастырей, которые охулки на свою руку не положат. Он вполне удовлетворял Лайм, по традиции сохранявший верность Низкой церкви. Проповеди его отличались известным красноречием, и он не допускал к себе в церковь распятий, икон, украшений и других симптомов злокачественной римской язвы. Когда миссис Поултни излагала ему свои теории загробной жизни, он не вступал с нею в спор, ибо священники, которым вверены не слишком прибыльные приходы, не спорят с богатыми прихожанами. Для него кошелек миссис Поултни был всегда открыт, хотя, когда приходило время платить жалование ее тринадцати слугам, он открывался весьма неохотно. Предыдущей зимой (это была зима четвертого по счету нашествия холеры на викторианскую Англию) миссис

Поултни слегка занемогла, и священник навещал ее не реже врачей, которым приходилось без конца уверять ее, что болезнь ее вызвана обычным расстройством желудка, а отнюдь не грозной убийцей с Востока.

Миссис Поултни была далеко не глупа, более того, она обладала завидной практической сметкой, а ее будущее местопребывание, как и все, что было связано с ее удобствами, составляло предмет весьма практического свойства. Когда она рисовала в своем воображении образ господа бога, то лицом он сильно смахивал на герцога Веллингтонского, характером же скорее напоминал ловкого стряпчего — представителя племени, к которому миссис Поултни питала глубокое почтение. Лежа в постели, она все чаще мучительно обдумывала жуткую математическую задачу: как господь подсчитывает благотворительность — по тому, сколько человек пожертвовал, или по тому, сколько он мог бы пожертвовать? По этой части она располагала сведениями более точными, нежели сам священник. Она пожертвовала церкви немалые суммы, но знала, что они весьма далеки от предписанной законом божьим десятины, с которой надлежит расстаться серьезным претендентам на райское блаженство. Разумеется, она составила свое завещание в таком духе, чтобы после ее смерти сальдо было должным образом сведено, но ведь может случиться, что при оглашении этого документа господь будет отсутствовать. Но что еще хуже, во время ее болезни миссис Фэрли, которая по вечерам читала ей библию, выбрала притчу о лепте вдовицы. Эта притча всегда казалась миссис Поултни чудовищно несправедливой, а на сей раз угнездилась в ее сердце на срок еще более долгий, чем бактерии энтерита в ее кишечнике. Однажды, когда дело шло уже на поправку, она воспользовалась визитом заботливого пастыря, чтобы осторожно прозондировать свою совесть. Сначала священник попытался отместить ее духовные сомнения.

— Уважаемая миссис Поултни, вы твердо стоите на скале добродетели. Создатель все видит и все знает. Нам не пристало сомневаться в его милосердии и справедливости.

— А вдруг он спросит, чиста ли моя совесть?

Священник улыбнулся.

— Вы ответите, что она вас несколько тревожит. И он, в бесконечном сострадании своем, разумеется...

— А вдруг нет?

— Дорогая миссис Поултни, если вы будете говорить так, мне

придется вас пожурить. Не нам судить о его премудрости.

Наступило молчание. При священнике миссис Поултни чувствовала себя как бы в обществе сразу двоих людей. Один, ниже ее по социальному положению, был многим ей обязан: благодаря ее щедротам он имел возможность сладко есть, не стесняться в текущих расходах на нужды своей церкви, а также успешно выполнять не связанные с церковной службой обязанности по отношению к бедным; второй же был представителем господа бога, и перед ним ей надлежало метафорически преклонять колени. Поэтому ее обращение с ним часто бывало непоследовательным и странным: она смотрела на него *to de haut en bas* *, *to de bas en haut* **, а порою ухитрялась выразить обе эти позиции в одной фразе.

— Ах, если бы бедный Фредерик был жив. Он дал бы мне совет.

— Несомненно. И поверьте, его совет был бы точно таким же, как мой. Я знаю, что он был добрым христианином. А мои слова выражают истинно христианскую доктрину.

— Его смерть была предупреждением. Наказанием свыше.

Священник бросил на нее строгий взгляд.

— Остерегитесь, сударыня, остерегитесь. Нельзя легкомысленно посягать на прерогативы творца нашего.

Миссис Поултни сочла за лучшее не спорить. Все приходские священники в мире не могли оправдать в ее глазах безвременную кончину ее супруга. Она оставалась тайной между нею и господом — тайной наподобие черного опала, и то вспыхивала грозным предзнаменованием, то принимала форму аванса, внесенного в счет окончательной расплаты, которая, быть может, ей еще предстояла.

— Я приносила пожертвования. Но я не совершала добрых дел.

— Пожертвование — наилучшее из добрых дел.

— Я не такая, как леди Коттон.

Столь резкий переход от небесного к земному не удивил священника. Судя по предыдущим высказываниям миссис Поултни, она знала, что в скачке на приз благочестия на много корпусов отстает от вышеозначенной дамы. Леди Коттон, жившая в нескольких милях от Лайма, славилась своей фантастической благотворительностью. Она посещала бедных, она была председательницей

* Сверху вниз (*фр.*).

** Снизу вверх (*фр.*).

миссионерского общества, она основала приют для падших женщин, правда, с таким строгим уставом, что питомицы ее Магдалинского приюта при первом удобном случае вновь бросались в бездну порока — о чем, однако, миссис Поултни была осведомлена не более, чем о другом, более вульгарном прозвище Трагедии.

Священник откашлялся:

— Леди Коттон — пример для всех нас.— Это еще больше подлило масла в огонь, что, возможно, входило в его намерения.

— Мне следовало бы посещать бедных.

— Это было бы превосходно.

— Но эти посещения меня всегда так ужасно расстраивают.— Священник невежливо промолчал.— Я знаю, что это грешно.

— Полноте, полноте.

— Да, да. Очень грешно.

Последовала долгая пауза, в продолжение которой священник предавался мыслям о своем обеде (до коего оставался еще целый час), а миссис Поултни — о своих грехах. Затем она с необычной для нее робостью предложила компромиссное решение своей задачи.

— Если бы вы знали какую-нибудь даму, какую-нибудь благовоспитанную особу, попавшую в бедственное положение...

— Простите, я вас не совсем понимаю.

— Я хочу взять себе компаньонку. Мне стало трудно писать. А миссис Фэрли так скверно читает... Я бы охотно предоставила кров такой особе.

— Прекрасно. Если вы этого желаете, я наведу справки.

Миссис Поултни несколько устрашилась предстоящего безумного прыжка в лоно истинного христианства.

— Она должна быть безупречна в нравственном отношении. Я обязана заботиться о своей прислуге.

— Разумеется, сударыня, разумеется.— Священник поднялся.

— И желательно, чтоб у нее не было родни. Родня подчиненных может сделать такой тяжкой обузой.

— Не беспокойтесь, я не стану рекомендовать вам сколько-нибудь сомнительную особу.

Священник пожал ей руку и направился к двери.

— И, мистер Форсайт, она не должна быть слишком молода.

Он поклонился и вышел из комнаты. Но на полпути вниз он остановился. Он вспомнил. Он задумался. И, быть может, чувство, заставившее его вернуться в гостиную, было не совсем чуждо

злорадству, вызванному столь долгими часами лицемерия — или, скажем, не всегда полной искренности, — которые он провел возле облаченной в бумазейное платье миссис Поултни. Он вернулся в гостиную и остановился в дверях.

— Мне пришла в голову одна вполне подходящая особа. Ее зовут Сара Вудраф.

Утро, когда Сэм открыл шторы, нахлынуло на Чарльза так, как на миссис Поултни (она в это время еще похрапывала) должно было, по ее представлениям, нахлынуть райское блаженство после надлежащей торжественной паузы, которая последует за ее кончиной. Раз десять в году на известном своим мягким климатом дорсетском побережье выпадают такие дни — не просто приятные, не по сезону мягкие дни, а восхитительные отблески средиземноморского тепла и света. В такую пору природа как бы теряет рассудок. Пауки, которым полагается пребывать в зимней спячке, бегают по раскаленным ноябрьским солнцем камням, в декабре поют черные дрозды, в январе распускаются первоцветы, а март передразнивает июнь.

Чарльз сел на постели, сорвал с головы ночной колпак, велел Сэму распахнуть окна и, опершись на руки, залюбовался льющим в комнату солнечным светом. Легкое уныние, угнетавшее его накануне, рассеялось вместе с облаками. Он чувствовал, как теплый весенний воздух ласкает ему грудь сквозь полуоткрытый ворот ночной рубашки. Сэм правил бритву, и из принесенного им медного кувшина поднимался легкий парок, неся с собой Прустово богатство ассоциаций — длинную вереницу таких же счастливых дней, уверенность в своем положении, в порядке, спокойствии, цивилизации. Под окном застучали подковы по булыжной мостовой — к морю, не спеша, проехал всадник. Расхрабренный ветерок колыхал потрепанные шторы из красного плюша, но на солнце даже они казались красивыми. Все было великолепно. И таким, как это мгновение, мир пребудет вечно.

Послышался топот маленьких копыт и жалобное блеянье. Чарльз встал и выглянул в окно. Напротив чинно беседовали два старика в украшенных гофрировкой «смоках». Один из них, пастух, опирался на палку с крюком. Дюжина овец и целый выводок ягнят беспокойно топтались посреди дороги. К 1867 году еще не перевелись живописные народные костюмы — остатки далекой английской

старины, и в каждой деревушке нашлось бы с десяток стариков, одетых в эти длинные свободные блузы. Чарльз пожалел, что не умеет рисовать. Провинция, право же, очаровательна. Он повернулся к своему лакею.

— Честное слово, Сэм, в такой день хочется никогда не возвращаться в Лондон.

— Вот постойте еще на сквозняке, так, пожалуй, и не вернетесь, сэр.

Хозяин сердито на него взглянул. Они с Сэмом были вместе уже четыре года и знали друг друга гораздо лучше, чем иная — связанная предположительно более тесными узами — супружеская чета.

— Сэм, ты опять напился.

— Нет, сэр.

— Твоя новая комната лучше?

— Да, сэр.

— А харчи?

— Приличные, сэр.

— *Quod est demonstrandum* *. В такое утро даже калека запляшет от радости. А у тебя на душе кошки скребут. *Ergo* **, ты напился.

Сэм опробовал острие бритвы на кончике мизинца с таким видом, словно собирался с минуты на минуту опробовать его на собственном горле или даже на горле своего насмешливо улыбающегося хозяина.

— Да тут эта девчонка, что на кухне у миссис Трэнтер, сэр. Чтоб я терпел такое...

— Будь любезен, положи этот инструмент. И объясни толком, в чем дело.

— Вижу, стоит. Вон там, внизу. — Он ткнул большим пальцем в окно. — И орет на всю улицу.

— И что же именно, скажи на милость?

На лице Сэма выразилось негодование.

— «Эй, трубочист, почем нынче сажа?» — Он мрачно умолк. — Вот так-то, сэр.

Чарльз усмехнулся.

— Я знаю эту девушку. В сером платье? Такая уродина? — Со стороны Чарльза это был не слишком честный ход, ибо речь шла

* Что и требовалось доказать (лат.).

** Следовательно (лат.).

о девушке, с которой он раскланялся накануне,— прелестном создании, достойном служить украшением города Лайма.

— Не так чтоб уж совсем уродина. По крайности, с лица.

— Ах вот оно что. Значит, Купидон немилостив к вашему брату кокни.

Сэм бросил на него негодующий взгляд.

— Да я к ней и щипцами не притронусь. Коровница вонючая!

— Сэм, хоть ты неоднократно утверждал, что родился в кабаке...

— В соседнем доме, сэр.

— ...в непосредственной близости к кабаку... мне бы все же не хотелось, чтобы ты употреблял кабацкие выражения в такой день, как сегодня.

— Да ведь обидно, мистер Чарльз. Все конюхи слышали.

«Все конюхи» включали ровно двух человек, из коих один был глух как пень, и потому Чарльз не выказал ни малейшего сочувствия. Он улыбнулся и знаком велел Сэму налить ему горячей воды.

— А теперь, сделай милость, принеси завтрак. Я сегодня побреюсь сам. Да скажи, чтобы мне дали двойную порцию булочек.

— Слушаю, сэр.

Однако Чарльз остановил обиженного Сэма у дверей и погрозил ему кисточкой для бритья.

— Здешние девушки слишком робки, чтобы так дерзить столичным господам — если только их не раздражить. Я сильно подозреваю, Сэм, что ты вел себя фривольно.— Сэм смотрел на него, разинув рот.— И если ты немедленно не подашь мне фри-штык, я велю сделать фри-кассе из задней части твоей жалкой туши.

После чего дверь захлопнулась, и не слишком тихо. Чарльз подмигнул своему отражению в зеркале. Потом вдруг прибавил себе десять, нахмурился и изобразил этакого солидного молодого отца семейства, сам снисходительно улыбнулся собственным ужимкам и неумеренному восторгу, задумался и стал влюбленно созерцать свою физиономию. Он и впрямь был весьма недурен: открытый лоб, черные усы, такие же черные волосы; когда он сдернул колпак, волосы растрепались, и в эту минуту он выглядел моложе своих лет. Кожа у него, как и полагается, была бледная, хотя и не настолько, как у большинства лондонских денди,— в те времена загар вовсе не считался символом завидного социально-сексуального статуса, а, напротив, свидетельствовал лишь о принадлежности к низшим сословиям. Пожалуй, по ближайшем рассмотрении

лицо это выглядело глуповатым. На Чарльза вновь накатила слабая волна вчерашнего сплина. Без скептической маски, с которой он обычно появлялся на людях, собственная физиономия показалась ему слишком наивной, слишком незначительной. Всего только и есть хорошего, что греческий нос, спокойные серые глаза. Ну и, конечно, порода и способность к самопознанию.

Он принялся покрывать эту маловыразительную физиономию мыльной пеной.

Сэм был на десять лет моложе Чарльза; для хорошего слуги он был слишком молод и к тому же рассеян, вздорен и тщеславен, мнил себя хитрецом, любил паясничать и бездельничать, подпирать стенку, небрежно сунув в рот соломинку или веточку петрушки; любил изображать заядлого лошадника или ловить решетом воробьев, когда хозяин тщетно пытался докричаться его с верхнего этажа.

Разумеется, каждый слуга-кокни по имени Сэм вызывает у нас в памяти бессмертный образ Сэма Уэллера, и наш Сэм вышел, конечно, из той же среды. Однако минуло уже тридцать лет с тех пор, как на мировом литературном небосклоне засверкали «Записки Пиквикского клуба». Интерес Сэма к лошадям, в сущности, был неглубок. Он скорее напоминал современного рабочего парня, который считает доскональное знание марок автомобилей признаком своего продвижения по общественной лестнице. Сэм даже знал, кто такой Сэм Уэллер, хотя книги не читал, а только видел одну из ее инсценировок; знал он также, что времена уже не те. Кокни его поколения далеко ушли от прежних, и если он частенько вертелся на конюшне, то лишь с целью показать провинциальным конюхам и трактирной прислуге, что он им не чета.

К середине века в Англии появилась совершенно новая порода денди. Существовала еще старая аристократическая разновидность — чахлые потомки Красавчика Браммела, известные под названием «щеголи»; но теперь их конкурентами по части искусства одеваться стали преуспевающие молодые ремесленники и слуги с претензией на особую доверенность хозяев, вроде нашего Сэма. «Щеголи» прозвали их «снобами», и Сэм являл собою великолепный образчик сноба в этом узком смысле. Он обладал отличным нюхом на моду — таким же острым, как «стиляги» шестидесятых годов нашего века, — и тратил большую часть своего жалованья на то, чтобы не

отстать от новейших течений. Он отличался и другой особенностью, присущей этому новому классу, — изо всех сил старался усвоить правильное произношение.

К 1870 году пресловутый акцент Сэма Уэллера, эта извечная особенность лондонца из простонародья, был предметом не меньшего презрения снобов, чем буржуазных романистов, которые все еще продолжали (и притом невпопад) уснащать им диалоги своих персонажей-кокни. Снобы вели жестокую борьбу со своим акцентом, и для нашего Сэма борьба эта чаще кончалась поражением, чем победой. Однако в его выговоре не было ничего смешного, напротив, он был предвестником социального переворота, чего Чарльз как раз и не понял.

Вероятно, это произошло потому, что Сэм вносил в его жизнь нечто весьма ему необходимое — ежедневную возможность повалить дурака, вновь превратиться в мальчишку-школьника и на досуге предаться своему любимому, хоть и весьма малопочтенному занятию — извергать (если можно так выразиться) дешевые остроты и каламбуры — вид юмора, с на редкость бесстыдной откровенностью основанный на преимуществах образования. И хотя может показаться, что манера Чарльза усугубляла и без того тяжкое бремя экономической эксплуатации, я должен отметить, что его отношение к Сэму отличалось известной теплотой и человечностью, что было намного лучше той глухой стены, которой столь многие нувориши в эпоху нуворишества отгораживались от своей домашней прислуги.

Конечно, за Чарльзом стояло не одно поколение людей, имевших опыт обращения со слугами; современные ему нувориши такого опыта не имели, более того, они сами нередко были детьми слуг. Чарльз не мог даже представить себе мир без прислуги. Нувориши могли, и это заставляло их предъявлять более жесткие требования к относительному статусу слуг и господ. Своих слуг они старались превратить в машины, тогда как Чарльз отлично знал, что его слуга — отчасти его сотоварищ, этакий Санчо Панса, персонаж низкой комедии, оттеняющий его возвышенный культ Эрнестины — Дульцинеи. Короче говоря, он держал при себе Сэма потому, что тот постоянно его забавлял, а не потому, что не нашлось «машины» получше.

Но разница между Сэмом Уэллером и Сэмом Фэрроу (то есть между 1836 и 1867 годами) состояла в следующем: первом его

роль нравилась, второй с трудом ее терпел. Сэм Уэллер в ответ на «трубочиста» наверняка бы за словом в карман не полез. Сэм Фэрроу застыл, обиженно поднял брови и отвернулся...

ГРЭМ ГРИН

Путешествие с тетушкой

Главы из романа

Как ни странно, в Булони я почти сразу почувствовал себя как дома.

Поскольку прямой пароход из Фолкстоуна уже не ходил, мы сели в «Золотую стрелу» на вокзале Виктория. Я с радостью убедился, что на сей раз при тетушке нет ее красного чемодана. Английскую сторону канала заливал золотистый свет осеннего солнца. К тому времени, когда мы добрались до Петтсвуда, автобусы все как один позеленели, а начиная от Орпингтона появились хмелесушилки и их белые шапки колыхались, как перья на средневековом шлеме. Хмель, вьющийся вверх по шестам, выглядел куда наряднее, чем виноградная лоза, я охотно отдал бы весь ландшафт между Миланом и Венецией за эти двадцать миль кентского пейзажа. Безмятежные небеса и скромные речушки, пруды в камышах и умиротворенно дремлющие коровы. Приятные места, их воспел Блейк, и я пожалел, что опять мы едем в чужие края. Почему отец не умер в Дувре или Фолкстоуне, куда так просто съездить на один день?

Но когда мы наконец прибыли в Булонь и вышли из вагона — единственного в «Золотой стреле», идущего из Кале до Булони,— я почувствовал себя дома. Небо затянуло тучами, в воздухе похолодало, вдоль набережной порывами хлестал дождь, но в гостинице над конторкой портье висел портрет королевы, а в окнах пивной я прочел «Здесь вас ждет чашка хорошего чая. Милости просим пассажиров из Восточного Кента». Свинцового цвета чайки, кружившие над рыбацкими лодками в свинцовом вечернем небе, были такие же, как в Англии. Над морским вокзалом вспыхивали алые надписи по-английски «Паром» и «Британская железная дорога».

Уже было слишком поздно, чтобы разыскивать отцовскую могилу (да и годовщина смерти все равно приходилась на следующий день), поэтому мы с тетушкой поднялись в Верхний город, прошлись вдоль крепостного вала и по извилистым улочкам, напомнившим мне городок Рай. В обширной подземной часовне собора венчался кто-то из английских королей, там лежали ядра, выпущенные из пушек Генриха VIII; а снаружи на небольшой площадке, под стенами церкви, стояла статуя Эдварда Дженнера в коричневом фраке и коричневых сапогах с кисточками. В переулке в маленьком кино-театре показывали старый фильм «Остров сокровищ» с Робертом Ньютоном, а неподалеку, в клубе под названием «Счастличик» можно было послушать ансамбль «Кузнецы». Нет, мой отец покоился не в чужой земле. Булонь походила на колониальный город, который только недавно вышел из состава Империи — Британская железная дорога продолжала оставаться в конце набережной, как будто ей разрешили побыть здесь еще немного, пока не закончится эвакуация. Запертые купальные кабинки вблизи казино были как последние следы пребывания оккупационных войск, а конная статуя генерала Сан-Мартина на набережной могла быть и статуей Веллингтона.

Мы пообедали в ресторане морского вокзала, перейдя булыжную мостовую и линию железной дороги; вокруг не было ни души. Колонны вокзала напоминали колонны собора, покинутого прихожанами с наступлением темноты; одинокий поезд из Лиона объявили точно номер псалма, который никто не потрудились записать. На длинной платформе не показалось ни одного носильщика, ни одного пассажира. Помещение конторы Британской железной дороги оставалось пустым и неосвещенным. Над всем стоял запах мазута, водорослей, моря и утреннего улова рыбы. В ресторане обедали только мы; у стойки бара стояли двое мужчин с собакой, да и те уже собирались уходить. Тетушка заказала нам обоим камбалу по-булонски.

— Быть может, отец сидел здесь вечером накануне смерти, — размышлял я вслух. С той минуты, как я снял с полки «Роб Роя», отец не шел у меня из головы, и, вспоминая выражение лица молодой девушки на фотографии, я решил, что моя тетушка, вероятно, тоже любила его на свой лад. Но если я ждал сентиментальных воспоминаний, то здесь был не тот случай: кто умер, того не воротить — таково было убеждение тетушки.

— Закажи вина, Генри,— предложила она.— Знаешь, я наблюдаю у тебя какую-то склонность к извращению. Свидетельство тому и вся эта поездка, и урна, которую ты так бережно хранишь. Был бы твой отец похоронен в Хайгейте, я бы ни за что с тобой не поехала. Я против паломничеств к могилам, если одновременно они не служат другой цели.

— Какой же цели служит наш поход? — спросил я довольно раздраженно.

— Я еще никогда не бывала в Булони,— отвечала тетушка.— А я всегда рада посмотреть новые места.

— Вы, как дядя Джо, хотите продлить жизнь.

— Конечно, хочу, я умею получать от нее удовольствие.

— И в скольких же комнатах вы успели пожить?

— В очень многих,— весело отозвалась она,— но до того этажа, где уборная, я, кажется, еще не добралась.

— Мне пора домой,— с пронзительной интонацией сказал по-английски один из мужчин у стойки. Он был сильно под хмельком, и когда нагнулся погладить собаку, то промахнулся.

— Еще по одной за наш паром,— запротестовал второй. Из этой фразы я сделал вывод, что он работает на Британской железной дороге.

— Проклятая «Кентская дева». Моя жена тоже была когда-то кентской девой.

— Давненько уже не дева, приятель, давненько.

— Верно. Поэтому я и обязан являться домой ровно в девять вечера, чтоб ей застрелиться.

— Ревнивая она у тебя, приятель.

— Ненасытная она.

— Никогда не любила слабаков,— заметила тетушка.— Твой отец не был слабым, он был ленивым. Он считал, что на свете нет ничего, за что стоило бы сражаться. Он не стал бы сражаться за саму Клеопатру... но он придумал бы какой-нибудь хитрый маневр. Не в пример Антонию. Меня удивляет, что он забрался в Булонь,— для него и это было далеко.

— Может быть, поехал по делам.

— Тогда он послал бы компаньона. Кстати, этот компаньон — Уильям Керлью — вот уж был слабак. Он завидовал интрижкам твоего отца — сам он и одну-то женщину не мог удовлетворить. Он вечно терзался по этому поводу, так как жена у него была идеальная:

ласковая, расторопная, покладистая, а то, что она была немножко требовательна как женщина, другой бы муж счел достоинством. Уильям сам сознавал, что невозможно бросить безупречную жену, — надо, чтобы она тебя бросила, и твой отец, который был гораздо изобретательнее, чем предполагали окружающие и чем допускала твоя мать, придумал для него хитрый план: Уильям должен был писать жене анонимные письма, обвинявшие его в супружеской неверности. Такие письма выполняли бы сразу четыре задачи: льстили его самолюбию, объяснили бы жене, почему он к ней невнимателен, заставили бы ее утратить самообладание и в конце концов, возможно, привели бы к разводу, причем его мужская честь была бы спасена (он решил заранее признать все обвинения). Первое письмо твой отец сочинил сам; Уильям кое-как перепечатал его на собственной машинке и вложил в желтый конверт, в какие вкладывал счета: тут он допустил промашку. Письмо гласило: «Ваш супруг, сударыня, бесстыдный лжец и низкий распутник. Спросите его, как он проводит вечера, когда вы уходите в дамский клуб, и на что он транжирит семейные деньги. То, что вы сэкономили рачительным хозяйствованием, становится добычей другой женщины». Твой отец любил архаичный стиль — в этом сказывалось влияние Вальтера Скотта.

В тот вечер, когда пришло письмо, в доме Керлью ожидалась гости. Миссис Керлью как раз взбивала диванные подушки. Она мельком взглянула на желтый конверт, решила, что это счет, и положила его на стол. Можешь себе представить состояние Уильяма. Я хорошо его в то время знала, да, собственно, я тоже была у них в тот вечер в гостях вместе с твоими родителями. Отец твой рассчитывал быть там в решающий момент. Но подоспело время уходить, оставаться дольше, даже под предлогом разговора о делах, было неудобно, а письмо так и лежало невскрытым. Как развивались события дальше, отцу пришлось узнать позже от самого Уильяма.

Мелани — такое уж дурацкое у нее было имя, а вместе с фамилией Керлью звучало еще глупее — Мелани вытирала бокалы, когда Уильям поднял с пола из-под столика желтый конверт.

— Это твое, душенька? — спросил он, и она ответила, что это всего лишь счет.

— Все равно конверт надо вскрыть, — возразил Уильям и протянул ей письмо. А затем пошел наверх бриться. Она не

требовала, чтобы он брился к обеду, но еще на заре их брака недвусмысленно дала понять, что в постели предпочитает гладкие щеки — кожа у нее была очень чувствительная. (Иностранцы всегда считали, что у нее типично английский цвет лица.) Дверь в ванную была приоткрыта, и Уильям увидел, что желтый конверт она положила на туалет, так и не распечатав. От напряженного ожидания Уильям порезался в трех местах, так что пришлось наклеить клочки ваты, чтобы остановить кровотечение.

Мужчина с собакой проследовал мимо нашего столика.

— Давай иди, поганец,— он с удрученным видом тянул пса за поводок.

— Домой, к своей кентской деве,— поддразнивал его приятель, оставшийся у стойки.

Я узнал этот особый блеск в глазах тетушки. Я уже видел его в Брайтоне, когда она знакомила меня с историей собачьей церкви, потом в Париже, когда она рассказывала про роман с мсье Дамбрезом, затем в Восточном экспрессе, когда описывала бегство мистера Висконти... Сейчас она вся ушла в свое повествование. Уверен, что мой отец, поклонник Вальтера Скотта, не сумел бы рассказать про семейство Керлью и вполнину так динамично — диалога у него было бы меньше, а описаний больше.

— Уильям,— продолжала тетушка,— вышел из ванной и забрался в огромную двуспальную кровать — Мелани сама ее выбрала в «Клене». Уильям так волновался, что, полный нетерпеливого ожидания, даже не взял на ночь книжку в кровать. Он хотел, чтобы решающая минута наступила как можно скорее.

— Я сейчас, милый,— сказала Мелани, намазываясь кольдкремом Понда, который она предпочитала всем новым кремам,— по ее понятиям он больше соответствовал ее типично английскому цвету лица.

— Неприятный счет?

— Какой счет?

— Который упал на пол.

— Ах, этот. Я еще не смотрела.

— Будь осторожней, ты его опять потеряешь.

— Хорошо бы, если бы навсегда! — добродушно отозвалась Мелани. Правда, она позволила себе такое легкомыслие только на словах — она всегда вовремя расплачивалась за покупки и не позволяла себе дольше месяца продлевать в магазине кредит.

Поэтому она вытерла пальцы косметической салфеткой, вскрыла письмо и прочла первые неровно напечатанные слова: «Ваш супруг, сударыня...»

— Нет, ничего неприятного,— сказала она,— так, ерунда. — И она внимательно прочла письмо до конца — подписано оно было «Сосед и доброжелатель». Потом разорвала его на мелкие кусочки и бросила в мусорную корзинку.

— Как можно уничтожить счет! — воскликнул Уильям.

— Из газетного киоска, всего несколько шиллингов. Я уже утром заплатила.— Она взглянула на него и сказала: — Какой ты у меня замечательный муж, Уильям.— Потом подошла к постели и поцеловала его, и он угадал ее намерения.

— После гостей я так устаю,— неуверенно пробормотал он и деликатно зевнул.

— Конечно, милый,— сказала Мелани и улеглась рядом без единого слова недовольства.— Хороших тебе снов.— Тут она заметила вату на щеках.— Бедненький ты мой, порезался. Сейчас твоя Мелани промоет тебе ранки.— И добрых десять минут она возилась с его физиономией, промывая порезы спиртом и заклеивая пластырем, как будто ничего особенного не произошло.— Какой у тебя смешной вид,— добавила она весело. И как рассказывал твоему отцу Уильям, поцелуй, который она запечатлела на кончике его носа, был совершенно невинный поцелуй.— Милый, смешной Уильям. Я способна все тебе простить.

И вот тут Уильям потерял всякую надежду. Идеальная она была жена, ничем не пробовать... Твой отец повторял, что слово «простила» отдавалось в ушах Уильяма, как колокольный звон в Ньюгейте, возвещающий казнь.

— Значит, ему так и не удалось развестись? — поинтересовался я.

— Он скончался много лет спустя на руках у Мелани,— ответила тетушка Августа, и мы доели яблочный пирог в полном молчании.

На другое утро, такое же пасмурное, что и накануне, мы с тетушкой Августой поднимались по отлогому склону к кладбищу. На лавчонке висело объявление «DEUIL EN 24 HEURES»^{*}; из кабаньей туши, вывешенной перед дверью мясной лавки, капала кровь, и записка, приколотая к морде кабана, призывала: «Retenez

^{*} Траур на сутки (фр.).

vos morceaux pour jeudi» *, но моей душе четверг ничего не говорил, да и тетушкиной не многим больше.

— «Праздник цветочка»,— прочла она, заглянув в требник, который взяла с собой для столь подходящего случая,— но тогда при чем тут кабан. Еще есть праздник святого Фомы из Херифорда, умер он в изгнании в Орвието, но, по-моему, даже англичане про такого не слышали.

На воротах Верхнего города была прибита мемориальная доска в память погибших героев Сопротивления.

— Погибшие в действующей армии автоматически становятся героями, так же как погибшие за веру — становятся мучениками,— проговорила тетушка. — Да взять хотя бы этого святого Фому. На мой взгляд, ему просто повезло, что он умер в Орвието, а не в Херифорде. Уютное цивилизованное местечко даже сейчас, и климат там несравненно лучше, и превосходный ресторан на улице Гарибальди.

— Вы действительно исповедуете католичество? — с интересом спросил я.

Тетушка ответила с готовностью и очень серьезно.

— Да, дорогой, только я верю не во все, во что верят католики.

Разыскать могилу отца на этом громадном сером кладбище было все равно что найти частный дом без номера в Камден-таун. Сюда доносился снизу шум поездов, лабиринт могил обволакивало дымом из труб Верхнего города. Какой-то человек, вышедший из домика, тоже напоминавшего склеп, вызвался проводить нас. Я принес с собой венок из живых цветов, хотя тетушка сочла мой поступок несколько экстравагантным.

— Они будут бросаться в глаза,— заметила она.— Французы имеют обыкновение вспоминать о покойниках раз в году, в День поминовения усопших. Опрятно и удобно, как причастие на Пасху.

И в самом деле, я увидел очень мало цветов, даже иммортелей, среди всех ангелов и херувимов, мало их было около бюста лысого мужчины, похожего на лицейского профессора, и на громадной могиле, где в соответствии с надписью покоилось «Семейство Флажолетт». На глаза мне попала эпитафия, написанная по-английски: «В память о моем любящем сыне Эдварде Роудзе

* Оставьте себе кусочек на четверг (*фр.*). Католики не едят мяса по средам и пятницам.

Робинсоне, умершем в Бомбее, где и похоронен», однако ничего английского в его пирамиде не было. Уж наверное мой отец предпочел бы английское кладбище с замшелыми камнями, полустертými надписями и цитатами из благочестивых стихов этим черным блестящим плитам, положенным на века, неподвластным никакому разрушительному воздействию булонской погоды, с одинаковыми надписями, точно копии одной газеты: «A la memoire, Ici repose le corps...» *. И на всем этом бездушном кладбище, кажется, не было никого, кроме нас да тщедушной пожилой особы в черном, стоявшей склонив голову в конце длинного прохода, словно одинокая посетительница провинциального музея.

— Je me suis trompé**, — сказал наш провожатый и круто повернул назад, к могиле, возле которой стояла пожилая особа, по всей видимости, погруженная в молитву.

— Что за чудеса! Тут еще кто-то скорбит... — проговорила тетушка Августа. И в самом деле, на мраморной плите лежал венок вдвое больше моего, сплетенный из тепличных цветов вдвое дороже моих. Я положил свой венок рядышком. Надпись оказалась частично прикрытой, только конец торчал будто восклицание: «...чард Пуллинг» и дата «октябрь 2. 1923».

Пожилая особа взглянула на нас с изумлением.

— Qui êtes vous?*** — спросила она.

Произношение было не совсем французским, и моя тетушка с той же прямотой парировала по-английски:

— А вы кто?

— Мисс Патерсон, — отвечала она с робким вызовом.

— Какое отношение к вам имеет эта могила? — продолжала свой допрос тетушка.

— Я прихожу сюда в этот день уже больше сорока лет и никого из вас никогда не видела.

— У вас есть какие-то права на эту могилу?

Что-то в манере незнакомки действовало тетушке на нервы, может быть, ее робкая воинственность, ибо тетушка не выносила никакой слабыхарактерности, даже скрытой.

Загнанная в угол противница дала отпор.

* В память... Здесь покоится тело... (фр.)

** Я ошибся (фр.).

*** Кто вы? (фр.)

— Первый раз слышу, что надо иметь право ходить на могилу.
 — За могилу, как и за дом, кто-то платит.
 — А если дом уже сорок лет стоит заброшенный, я думаю, даже посторонний...

— Кто вы такая? — повторила тетушка.
 — Я уже сказала. Мисс Патерсон.
 — Вы знали моего зятя?
 — Вашего зятя? — воскликнула незнакомка. Она перевела взгляд на венок, потом на меня, потом на тетушку.

— А это, уважаемая, сын Ричарда Пуллинга.
 — Семья. — Она произнесла это слово с испугом, как будто оно означало враги.

— Так что, вы понимаете, — продолжала тетушка, — мы-то имеем определенные права.

Я не мог понять, отчего тетушка взяла такой резкий тон, и счит нужным вмешаться.

— С вашей стороны очень любезно приносить на могилу моего отца цветы. Вероятно, вам кажется странным, что я ни разу здесь не побывал...

— Это очень характерно для всех вас, — отозвалась мисс Патерсон, — для всех вас. Ваша мать даже не приехала на похороны. Была только я одна. Я и консьерж гостиницы. Добрый человек. — На глаза ей навернулись слезы. — Был дождливый, очень дождливый день, и консьерж взял с собой большой зонтик...

— Значит, вы знали моего отца. Вы были здесь, когда...

— Он тихо-тихо умер у меня на руках. — Мисс Патерсон имела обыкновение повторять слова, как будто она привыкла читать вслух детям.

— Очень холодно, — прервала нас тетушка. — Генри, венок ты уже положил, я возвращаюсь в гостиницу. Здесь не место для долгих бесед.

Она повернулась и пошла прочь; она словно признала свое поражение и теперь старалась отступить со всем возможным высокомерием, как какой-нибудь дог, который поворачивается спиной к беснующейся в дальнем углу жалкой шавке, делая вид, что просто не хочет размениваться по мелочам.

— Я должен проводить тетушку, — сказал я мисс Патерсон. — Не согласитесь ли вы зайти к нам сегодня вечером на чашку чая? Я был совсем маленьким, когда умер отец, и в сущности не знал его.

Мне бы следовало приехать сюда раньше, но, видите ли, мне казалось, что нынче никого не волнуют такие вещи.

— Я знаю, я старомодна,— сказала мисс Патерсон,— очень-очень старомодна.

— Но все-таки вы выпьете с нами чаю? В Мерис.

— Я приду,— испуганно, но с достоинством ответила она.— Только скажите вашей тетушке... она вам тетушка?.. не надо на меня обижаться. Он умер так давно. Несправедливо ревновать ко мне, ведь мне до сих пор так больно, так больно.

Я в точности передал тетушке поручение мисс Патерсон, и тетя очень удивилась.

— Она в самом деле думает, что я ревную? Насколько я помню, я приревновала один раз в жизни Каррана и этот случай навсегда отбил у меня охоту ревновать. Ты же знаешь, я не ревновала даже мсье Дамбреза...

— Вы можете передо мной не оправдываться, тетя Августа.

— Оправдываться? Нет, так низко я еще не пала. Просто я пытаюсь объяснить характер моих чувств, вот и все. Эта женщина и ее горе, по-моему, несовместимы. Не наливают хорошее вино в кофейную чашку. Она меня раздражает. И подумать только, именно она была возле твоего отца, когда он умирал.

— Очевидно, при этом еще был врач.

— Он бы не умер, не будь она такой курицей. Я в этом убеждена. Твоего отца всегда надо было встряхнуть как следует, чтобы привести в действие. Вся беда была в его внешности. Ричард был невероятно хорош собой. Ему не требовалось делать никаких усилий, чтобы покорить женщину. И он был слишком ленив, чтобы под конец оказать сопротивление. Будь с ним тогда я, уж он бы жил по сей день.

— По сей день?

— А что? Он был бы не намного старше мистера Висконти.

— Все-таки, тетя Августа, будьте с ней полюбознее.

— Буду приторна как патока,— пообещала она.

И я могу подтвердить, что в этот вечер она действительно старалась подавлять раздражение, какое вызывали у нее ужимки мисс Патерсон, а у нее их было еще много, помимо привычки повторять слова. У нее, к примеру, дергалась правая нога (в первый момент я решил, что тетушка ее пнула), а когда она глубоко задумывалась и надолго умолкала, то начинала постукивать зубами, как будто пробовала новые протезы. Мы пили чай в номере

у тетушки, поскольку в этом миниатюрном небоскребе, стоявшем между двумя точно такими же близнецами, не было подобающей гостиной.

— Вам придется извинить нас,— сказала тетушка,— тут подают только индийский Липтон.

— О, я люблю Липтон,— запротестовала мисс Патерсон,— если позволите, один малюсенький-премалюсенький кусочек сахару.

— Вы ехали через Кале? — спросила тетушка, изо всех сил поддерживая светскую беседу.— Мы вчера именно так и приехали. Или вы ехали паромом?

— Нет, нет,— ответила мисс Патерсон.— Видите ли, я здесь живу. И жила здесь всегда, то есть со смерти Ричарда.— Она метнула на меня испуганный взгляд.— Я хотела сказать, мистера Пуллинга.

— Даже во время войны? — с сомнением осведомилась тетушка. Ей, я чувствовал, очень хотелось обнаружить хоть какой-то изъян в кристальной чистоте мисс Патерсон, хоть мельчайшую погрешность против правды.

— Это было время тяжелых лишений,— проговорила мисс Патерсон.— Быть может, бомбардировки казались мне не такими страшными оттого, что мне приходилось заботиться о детях.

— О детях? — воскликнула тетушка.— Неужели у Ричарда...

— Ах, нет, нет, нет,— прервала мисс Патерсон,— я говорила о детях, которых я учила. Я преподавала английский в лицее.

— И немцы вас не интернировали?

— Здешние жители очень хорошо ко мне отнеслись. Меня оберегали. Мэр выдал мне удостоверение личности.— Мисс Патерсон брыкнула ногой.— После войны меня даже наградили медалью.

— За преподавание английского? — с недоверием переспросила тетушка.

— И за все прочее.— Мисс Патерсон откинулась на спинку стула и застучала зубами. Мысли ее витали где-то далеко.

— Расскажите о моем отце,— попросил я.— Что привело его в Булонь?

— Он хотел устроить мне каникулы. Его беспокоило мое здоровье. Он считал, что мне будет полезно подышать морским воздухом.— Тетушка забренчала ложечкой, и я испугался, что терпение ее вот-вот лопнет.— Речь шла всего лишь об однодневной

поездке, понимаете. Как и вы, мы тоже приплыли в Кале пароходом, он хотел показать мне, откуда взялись всем известные граждане Кале. Там мы сели в автобус и приехали сюда — поглядеть на колонну Наполеона, он только что прочитал биографию Наполеона, написанную сэром Вальтером Скоттом. И тут мы обнаружили, что обратного парохода в тот же день из Булони нет.

— Надо полагать, для него это было неожиданностью? — саркастичность вопроса не укрылась от меня, но осталась незамеченной мисс Патерсон.

— Да,— ответила она,— он ругал себя за непредусмотрительность. Но, к счастью, в маленькой-премаленькой гостинице в Верхнем городе на площади рядом с мэрией нашлись две опрятные комнаты.

— Надо думать, смежные,— вставила тетушка. Я не понимал причин ее ядовитости.

— Да,— ответила мисс Патерсон,— потому что я боялась.

— Чего?

— Я никогда раньше не бывала за границей. Мистер Пуллинг тоже, мне пришлось переводить ему.

— Значит, вы знаете французский.

— Я изучала его по методике Берлица.

— Не удивляйтесь нашим расспросам, мисс Патерсон,— сказал я.— Дело в том, что я не знаком с подробностями смерти отца. Моя мать никогда не говорила об этом. Она всегда обрывала меня, когда я начинал задавать вопросы. Она мне сказала, что он умер в Вулверхемптоне — он часто туда ездил.

— Как вы познакомились с моим зятем? — спросила тетушка Августа.— Можно вам налить еще?

— Да, будьте добры. Некрепкого, если вас не затруднит. Мы познакомились на верхнем этаже сорок девятого автобуса.

Рука тетушки, державшая кусок сахара, повисла в воздухе.

— Сорок девятого автобуса?

— Да, видите ли, я слышала, как он брал билет, но когда мы подъезжали к нужной ему остановке, он крепко спал, так что мне пришлось разбудить его, но все равно он опоздал. Остановка была по требованию. Он был мне очень благодарен и доехал со мной до Челсейской ратуши. Я тогда жила в цокольном этаже на Оукли-Стрит, и он проводил меня до самого дома. Я помню все так ясно, так ясно, как будто это было вчера. У нас нашлось много общего.—

Нога ее снова дернулась.

— Это меня удивляет,— заметила тетушка.

— Ах! сколько мы в тот день разговаривали!

— О чем же?

— Главным образом, о сэре Вальтере Скотте. Я читала «Мармион» и больше почти ничего, но он знал все, что написал сэр Вальтер. Он читал наизусть... У него была чудесная память на стихи.— И она прошептала словно про себя:

Где упокоится злодей,

Избегнув гнева,

Невинной жертвой стала чьей

Младая дева?

В последней битве...

— Так, значит, все началось,— нетерпеливо прервала тетушка.—

А теперь злодей покоится в Булони.

Мисс Патерсон съежилась на стуле и энергично брыкнула ногой.

— Ничего не началось — в том смысле, какой вкладываете вы,— отпарировала она.— Ночью я услышала, как он постучал в дверь и позвал: «Долли! Куколка моя!»

— Куколка!* — повторила тетушка с таким отвращением, будто это была какая-то непристойность.

— Да. Так он называл меня. Мое полное имя Дороти.

— Вы, конечно, заперли дверь изнутри.

— И не подумала. Я ему полностью доверяла. Я крикнула «Войдите!» Я знала, что он не стал бы будить меня по пустякам.

— Ну, я бы не назвала это пустяками,— заметила тетушка.— Продолжайте же.

Но мысли мисс Патерсон снова блуждали далеко, она стучала зубами, не переставая. Перед ее взором возникло нечто, чего мы видеть не могли, глаза ее увлажнились. Я взял ее за локоть и сказал:

— Мисс Патерсон, не рассказывайте об этом, если вам это причиняет боль.— Я рассердился на тетушку: лицо ее было жестким, будто вычеканенное на монете.

Мисс Патерсон перевела на меня взгляд, и я увидел, как она постепенно возвращается из своего далека.

— Он вошел,— продолжала она,— и прошептал: «Долли! Куколка моя!» — и упал. Я опустилась рядом на пол, положила его

* «Долли» по-англ. значит «Куколка».

бедную-бедную голову к себе на колени, и больше он уже не сказал ни слова. Так я и не узнала, зачем он пришел и что хотел сказать мне.

— Можно догадаться, зачем,— вставила тетушка.

И снова мисс Патерсон слегка отпрянула назад, как змея, а затем нанесла ответный удар. Грустное это было зрелище: две старые женщины препирались из-за того, что случилось давным-давно.

— Надеюсь, что вы правы,— проговорила мисс Патерсон.— Я отлично понимаю, на что вы намекаете, и надеюсь, что вы правы. Я согласилась бы на все, о чем бы он меня ни попросил, без всяких колебаний и сожалений. Я больше никогда никого не любила.

— Да и его-то вы едва ли успели полюбить,— заметила тетушка,— у вас не было такой возможности.

— А вот тут вы очень-очень ошибаетесь. Вероятно, вы просто не знаете, что значит любить. Я полюбила его с той минуты, как он сошел у Челсийской ратуши, и люблю до сих пор. Когда он умер, я сделала для него все, что требовалось, все — больше некому было позаботиться о бедняжке — жена не захотела приехать. Пришлось производить вскрытие, и она написала в муниципалитет с просьбой похоронить его в Булони — она не пожелала забрать его бедное-бедное изуродованное тело. Только мы с консьержем.

— Вы удивительно постоянны,— проговорила тетушка, и замечание ее отнюдь не прозвучало как похвала.

— Никто меня больше так не называл — Долли,— добавила мисс Патерсон,— но во время войны, когда мне пришлось пользоваться псевдонимом, я позволила называть меня роурее *.

— Боже праведный, зачем вам понадобился псевдоним?

— Времена были тревожные,— ответила мисс Патерсон и принялась искать перчатки.

Меня возмутило поведение тетушки по отношению к мисс Патерсон, и в моей душе все еще горел медленный огонь глухого гнева, когда мы во второй и последний раз отправились обедать на безлюдный вокзал. Веселые, истрепанные морем рыбацьи суденышки лежали на пирсе, и у каждого на борту были краской выведены благочестивые изречения вроде «Dieu bénit la famille»** и «Dieu a bien fait»***; я задавал себе вопрос — большая ли помощь от этих

* Кукла (фр.).

** Бог благословил семью (фр.).

*** Бог сотворил благо (фр.).

девизов, когда на Канале бушует шторм. В воздухе стоял все тот же запах мазута и рыбы, и так же подходил никому не нужный поезд из Лиона, а в ресторане у стойки торчал тот же ворчливый англичанин с тем же спутником и тем же псом, и из-за них ресторан казался еще более пустым, как будто других посетителей тут не бывало.

— Ты очень молчалив, Генри,— произнесла тетушка.

— Мне есть над чем подумать.

— Тебя совершенно очаровала эта несчастная замухрышка,— упрекнула меня тетушка Августа.

— Меня растрогала встреча с той, которая любила моего отца.

— Его любили многие женщины.

— Я имею в виду — любила его по-настоящему.

— Это сентиментальное существо? Да она не знает, что такое любить.

— А вы знаете? — Я дал волю своему гневу.

— Думаю, что у меня больше опыта в этом отношении, чем у тебя,— невозмутимо, с рассчитанной жесткостью отпарировала тетушка Августа.

Мне нечего было возразить: я даже не ответил на последнее письмо мисс Кин. Тетушка сидела напротив меня за своей тарелкой с удовлетворенным видом. Прежде чем приняться за камбалу, она съела полагавшиеся к ней креветки — одну за другой, ей нравилось каждое блюдо в отдельности, и она никуда не спешила.

Возможно, она и в самом деле имела право презирать мисс Патерсон. Я подумал о Карране, мсье Дамбрезе, мистере Висконти — они жили в моем воображении, будучи сотворены и поселены там ею; даже бедный дядя Джо, ползущий к уборной. Она была животворной личностью. К жизни пробудилась даже мисс Патерсон под действием жестоких тетушкиных вопросов. Заговори вдруг тетушка с кем-нибудь обо мне — и легко вообразить, какой вышел бы рассказ из моих георгинов, из моих нелепых нежных чувств к Тули и моего беспорочного прошлого; даже я ожил бы до какой-то степени, и нарисованный ею образ несомненно был бы куда ярче меня подлинного. Бессмысленно было сетовать на тетушкину жестокость. В одной книге про Чарльза Диккенса я прочитал, что актер не должен испытывать привязанности к своим персонажам, он должен обращаться с ними без всякой жалости. В основе акта созидания, оказывается, всегда лежит крайний эгоизм. Поэтому-то жена и любовница Диккенса должны были страдать для

того, чтобы он мог создавать свои романы и наживать состояние. Состояние банковского служащего хотя бы не в такой мере запятнано себялюбием. Моя профессия не принадлежит к числу разрушительных. Банковский управляющий не оставляет позади себя шлейфа из страдалцев. Где-то теперь Карран? И цел ли Вордсворт?

— Рассказывала я тебе,— вдруг спросила тетушка,— про человека по имени Чарльз Поттифер? Он на свой лад цеплялся за мертвеца с той же страстью, что и твоя мисс Патерсон. Только в его случае мертвецом был он сам.

— Только не сегодня,— взмолился я.— На сегодня хватит истории смерти моего отца.

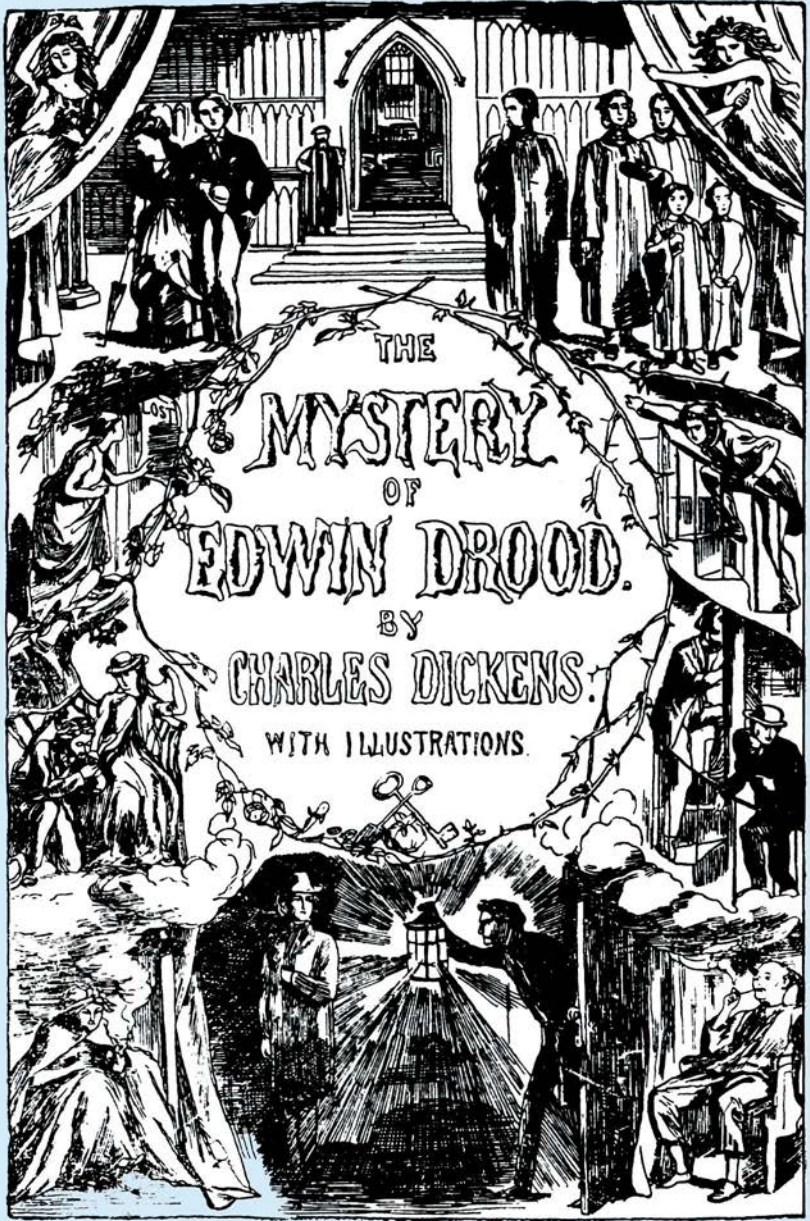
— И она неплохо ее рассказала,— снисходительно одобрила тетушка.— Хотя на ее месте я бы рассказала ее во сто крат лучше. Но я тебя предупреждаю: когда-нибудь ты пожалеешь, что отказался выслушать мою историю.

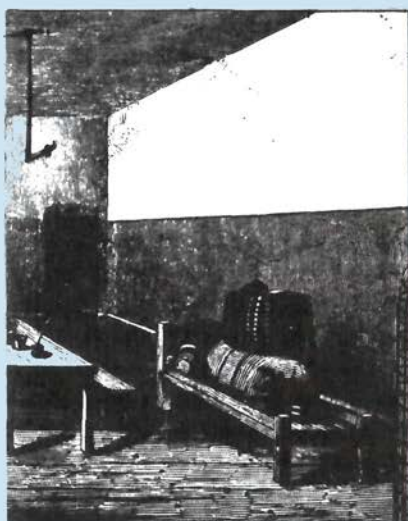
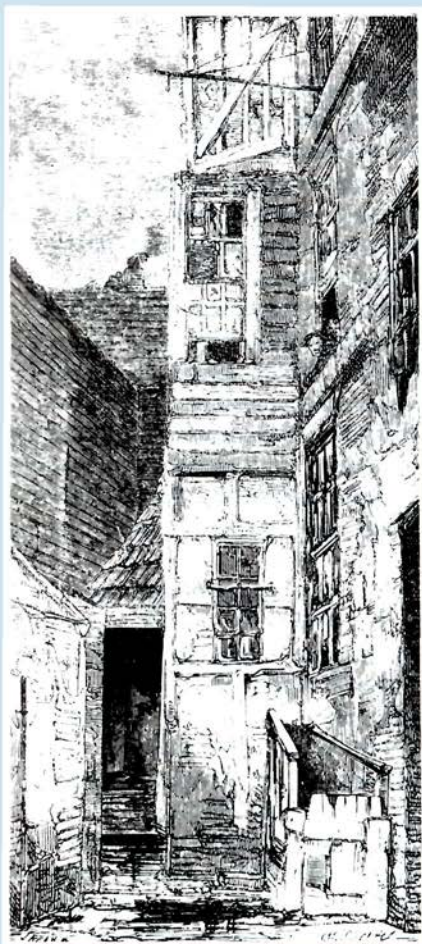
— Какую? — спросил я, думая по-прежнему об отце.

— Историю Чарльза Поттифера, разумеется.

— В другой раз, тетушка Августа.

— Напрасно ты так самонадеянно веришь в наличие другого раза,— возразила тетушка и так громко потребовала счет, что собака у стойки залаяла.





«Тайна Эдвина Друда»

Соперничество
Гипотезы
Открытия

Прошло сто двадцать лет со времени написания романа Чарльза Диккенса «Тайна Эдвина Друда» (1870). Но критики, литературоведы, писатели и просто читатели до сих пор бьются над разгадкой этого романа. Что же случилось с Эдвином Друдом? Он убит? Но кто убийца, кто таинственный джентльмен, мистер Дэчери, неожиданно появившийся в местечке, где разыгралась трагедия?

Гипотез множество. Разгадка «Тайны Эдвина Друда» затрудняется тем, что в бумагах Диккенса не осталось никаких заметок, набросков, планов, которые позволили бы установить, как писатель намеревался завершить свое произведение. Исследователями творчества Диккенса были высказаны различные предположения о возможной развязке романа. Наиболее научно обоснованной и наиболее фундаментальной, как и по сей день считают диккенсоведы, является работа Дж. К. Уолтерса «Ключи к „Тайне Эдвина Друда“». Автор — известный диккенсовед начала XX века, президент Диккенсовского общества в 1910—1911 годах.

Свои варианты разгадки предлагали Честертон, Бернард Шоу, Энгус Уилсон. Они додумывали, дописывали роман, пытаясь, возможно и бессознательно, помериться силами и талантом с «великим неподражаемым» Чарльзом Диккенсом.

Действительно, «Тайна Эдвина Друда» — раздолье для фантазии, выдумки, находчивости. Фантазию лишь разжигает рисунок, выполненный по заказу Диккенса к роману. В нем, как говорил сам Диккенс и как знали современники, — разгадка тайны.

Споры не утихают и сегодня. А вообще-то, задается вопросом на страницах литературного приложения к «Таймс» критик Уильям Робсон, детектив ли «Тайна Эдвина Друда»? Ведь с точки зрения канонов современного детективного жанра роман не выдерживает критики. Какой же это детектив, в сердцах восклицает он, где все рассказано и к тому же все показано на рисунках? Конечно, и Робсону интересно узнать, кто же такой Дэчери. Нет, он не полицейский. На это определенно указывают его манеры, облик. Ведь Диккенс дал своим читателям образец и типаж блюстителя порядка в «Холодном доме», а на него никак не похож Дэчери.

Дэчери — один из переодетых героев романа. Что же — это сам Эдвин Друд? Но, как можно судить по подлинным словам Диккенса, Друд мертв. Отвергает Робсон и гипотезу известного литературоведа Энгуса Уилсона, который полагает, что Дэчери — это Елена Ландлес. Дэчери знает что-то такое, чего не могла знать Викто-

рианская девушка. В пользу того, что Дэчери — не Елена Ландлес, говорит и тот факт, что Диккенс крайне скептически относился к идее переодетых женщин в романах. Прочитав «Лунный камень» и «Женщину в белом» Уилки Коллинза, Диккенс с удовлетворением заметил: «Слава Богу, здесь нет переодетых женщин».

Робсон полагает, что на последний роман Диккенса оказали большое влияние его публичные чтения, которым писатель отдавал немало сил в последние годы жизни. Действительно, в романе много ремарок, а некоторые сцены напоминают сценарий. Есть и еще один любопытный факт, на который Робсон предлагает обратить самое пристальное внимание. Клойстергэм — это художественно измененный Рочестер, место, где когда-то начал свои странствия мистер Пиквик и где родилась женщина, из-за которой Диккенс поломал свой семейный уклад, — актриса Эллен Тернан. Робсон делает дерзкое предположение, что тайна романа в том, что Эдвин Друд — это сам Диккенс, автор, разворачивающий перед читателем свой увлекательный вариант — «тысячи одной ночи». Странно, но какая-то тайна окружает молчание Диккенса об этом романе. Писатель, который так любил делиться планами, замыслами с друзьями, коллегами, в данном случае, казалось, не хотел что-либо раскрывать, но не потому, замечает Робсон, что хотел создать детектив из детективов. Так и кажется, что автор стремится что-то скрыть, удивить читателя каким-то новым, до этого неизвестным ему приемом. В противном случае пытливые диккенсовские читатели и уж еще более усердные диккенсовские критики давно бы раскрыли тайну романа. Свой секрет, секрет особый, Диккенс тщательно оберегал, а он, возможно, в том, что в романе в своеобразной форме должна была появиться фигура самого автора. И почему бы ему не появиться, ведь появился же он «во плоти и крови» перед замороженной толпой своих зрителей на публичных лекциях.

Мы предлагаем читателям самые разные материалы и суждения. Классические — работу Дж. К. Уолтерса, размышления Бернарда Шоу о всей шумихе вокруг «Тайны Эдвина Друда» и суждения «неспециалиста», математика, любителя творчества Диккенса — И. Смаржевской. Мы просим читателей быть снисходительными, наверняка какие-то положения этой статьи покажутся более чем дерзкими. Кто знает, может быть, в споре, который вызовет наша публикация, родится истина — ответ на вопрос «Кто же убил Эдвина Друда?»

Кейт Перуджини Диккенс, дочь Чарльза Диккенса

То, что во время работы над «Эдвином Друдом» ум моего отца был ясен и светел, ни у кого из нас, его домашних, не вызывает сомнения. И тот огромный интерес, который он испытывал к этой своей работе, проявлялся во всем, что бы он ни говорил, ни делал. Но интерес этот был предметом беспокойства тех, кто видел, как он работает. Считали, что отец слишком неэкономно расходует свои силы. Смерть его была неожиданной, внезапной, но тем, кто любил его, не раз говорили, что здоровье отца слабеет. Ведь никто не хотел понять, что книга, которая его тогда так занимала, то, что он полностью отдает свои силы новому роману, — все это было слишком дорогой платой за безвозвратно уходящие силы. Любые попытки остановить его кипучую деятельность были сродни попыткам остановить реку. Мы знали всю бесполезность наших стараний и ограничивались все новыми и новыми увещеваниями. Работа продолжалась, унося у отца немногие оставшиеся ему дни жизни.

...Несколько минут он (Диккенс) молчал, подперев голову руками, а потом заговорил о своих делах, рассказал о себе, упомянул в числе прочего об «Эвине Друде», сказал, что, по-видимому, книга эта будет иметь успех. «Если Господь даст мне закончить ее».

Должно быть, я, напуганная его мрачным тоном, резко подняла на отца глаза, поскольку он взял меня за руку и проговорил: «Я сказал „если“, потому что ты и сама видишь, как я сдал за последнее время». Он замолчал, задумчиво глядя в темноту за окном. А потом тихо-тихо заговорил о своей жизни, и многое из того, что я услышала в тот вечер, оказалось для меня внове. То, что отец говорит мне об этом, мне в ту минуту не показалось странным. Но меня взволновал его тон. Он говорил о прошлом, ни разу не упомянув о том, что будет завтра. Отец говорил так, будто жизнь кончена. Мы сидели вдвоем, он рассказывал, а я лишь временами прерывала его словами любви и нежности. Ранний летний рассвет осветил оранжерею, и мы поднялись в дом. Расстались мы с отцом у дверей его спальни. Но я, взволнованная разговором, так и не смогла заснуть...

Из книги «„Эдвин Друд“ и последние дни Чарльза Диккенса»

ДЖОРДЖ КАМИНГ УОЛТЕРС

Ключи к роману Диккенса «Тайна Эдвина Друда»

Глава I Недописанный роман и метод его написания

Чарльз Диккенс умер 9 июня 1870 года. К 1 апреля он успел издать первый выпуск «Тайны Эдвина Друда». Предполагалось, что роман выйдет в двенадцати ежемесячных выпусках. К моменту смерти Диккенса было опубликовано три выпуска; еще три были в рукописи и опубликованы позже. Но сверх этого не удалось найти ни одной строчки, ни одной заметки, кроме черного наброска одной главы, которую Диккенс решил не включать. Автор унес свою тайну в могилу, лишь наполовину закончив свое произведение.

Задача, которую Диккенс ставил себе в «Эдвине Друде», не касалась собственно литературного мастерства. В этом смысле он уже достиг наивысшего совершенства, какое ему было доступно. Но построение сюжета, его драматическое развертывание всегда было слабым местом Диккенса и лишь в редких случаях ему удавалось. С этой стороны его неоднократно критиковали как после его смерти, так еще и при жизни. И в нем зародилась мысль — показать, что он тоже может крепко построить сюжет, по-новому, оригинально и так, что никому не удастся предугадать его развитие. Развязка останется тайной автора и будет неожиданностью для читателя. Он с гордостью говорил, что напал на «совершенно новую и очень любопытную идею, которую нелегко будет разгадать... богатую, но трудную для воплощения». Он считал также, что драматическое напряжение «будет непрерывно возрастать» с самых первых строчек. Возникает в высшей степени интересная проблема: способен ли был Диккенс выполнить эту поставленную им себе задачу или нет. Большинство критиков либо просто отвечают, что нет, либо, предлагая собственные весьма жалкие разрешения завязанных Диккенсом узлов, выражают тем неверие в его способности и сомнение в правдивости его слов.

«При чтении Диккенса,— говорит Джордж Гиссинг,— сразу бросается в глаза характерный для него недостаток: его неумение искусно раскрыть те факты, которые он для придания интереса

рассказу долгое время держал в тайне. Этим искусством он так и не овладел... Можно не сомневаться, что и в „Эдвине Друде“, когда дело дошло бы до развязки, проявилось бы это всегдашнее неумение Диккенса». Марциалс и Ланг придерживаются того же мнения. Но они упускают из виду, что Диккенс здесь именно и задался целью побороть свой всегдашний недостаток и показать, что он может сделать то, чего, как ему столь часто говорили, он делать не умеет. К «Эдвину Друду» нужно подходить с особой меркой; нужно учитывать, что Диккенс здесь сознательно поставил себе новую задачу. И ведь даже Гиссинг, этот в данном случае враждебный критик, признает, вопреки своим предшествующим утверждениям, что «Эдвин Друд», если бы Диккенс его закончил, «вероятно, оказался бы наилучше построенной из всех его книг. В уже написанных главах видна такая забота об увязке деталей, которая дает необычный для Диккенса эффект». Редко бывает, чтобы серьезный критик на протяжении двух-трех страниц высказывал столь противоречивые суждения! Есть, однако, и другие критики, которые относятся к «Эдвину Друду» небрежно или презрительно и утверждают, что его тайна вовсе не тайна. Очень легко делать такие выводы, когда разгадку придумал сам, да притом ошибочную. Но тот факт, что эту тайну уже раз десять разгадывали, и все по-разному, что даже относительно общего характера развязки у критиков нет согласия, — Ричард Проктор, например, убежден, что роман должен был иметь счастливый конец, а другие не менее твердо убеждены, что он должен был закончиться самой мрачной трагедией, — все это показывает, что тайна Эдвина Друда, пожалуй, все ж таки была настоящей тайной.

В сущности, в «Эдвине Друде», хотя мало кто это отмечал, есть целых три тайны, две главных и одна второстепенная, которую, впрочем, тоже нелегко разгадать.

Первая тайна, частично раскрытая самим Диккенсом, это судьба Эдвина Друда. Был ли он убит, и если да, то кем и как, и где спрятано его тело? Если же нет, то как он спасся, что с ним случилось и появится ли он опять в романе?

Вторая тайна: кто такой мистер Дэчери, «незнакомец, поселившийся в Клойстергэме» после исчезновения Эдвина Друда?

Третья тайна: кто такая курящая опиум старуха, которая получает в романе прозвище «Принцесса Курилка», и почему она преследует Джаспера?

Первые две тайны взаимосвязаны. Третья не имеет прямого отношения к судьбе Эдвина Друда, и ее следует рассматривать как отдельный эпизод.

Диккенс довел свою книгу до такой стадии, что первую тайну, в которой воплощена его главная мысль, можно разрешить почти с полной уверенностью на основании того материала, который он сам дал нам в руки. Против Джона Джаспера есть достаточно улик, его преступный замысел ясен, действия тоже; казалось бы, нетрудно сделать вывод. Однако и тут у критиков нет единодушия. Джаспер потерпел неудачу, и Эдвин Друд остался жив, говорят одни. Джаспер преуспел в своих намерениях, и Эдвин Друд был убит, утверждают другие. Если по поводу тайны, наполовину уже раскрытой автором, возникают такие споры, то как не ожидать еще больших разногласий в отношении двух остальных тайн, где все гадательно!

Если бы Диккенс довел свой замысел до конца, мы, без сомнения, увидели бы, что первая тайна составляет основу сюжета и остальные ей подчинены. Но роман был так спланирован, что развитию этих второстепенных тем должны были быть посвящены дальнейшие главы — те, что остались ненаписанными; а в уже написанной части темы эти только намечены. Иными словами, автор сказал достаточно для того, чтобы развеять таинственность, окутывающую главную тему, но так мало подвинулся в разработке второстепенных тем, что тут все остается в области предположений и всякий волен судить по-своему. Мы можем почти с математической точностью сделать заключение о судьбе Эдвина Друда на основе того, что черным по белому написал о нем автор. Но когда мы пробуем угадать, каким образом была раскрыта истина и кто именно сыграл тут роль Немезиды, в руках у нас оказываются лишь паутинные нити, которые в любой момент могут оборваться.

Диккенс с увлечением работал над этой книгой, он был уверен, что добился своей цели и его тайна до конца останется тайной для читателя; и в связи с этим он потратил немало изобретательности на то, чтобы создать впечатление, будто эту тайну легко разгадать. Его задачей именно и было ошеломить всех поверхностных разгадчиков, которых столько развелось впоследствии. «Эдвин Друд» во многих отношениях самая обманчивая из всех написанных Диккенсом книг. В ней множество волчьих ям и тупиков. При первом чтении кажется, что разгадки лежат на поверхности. Но те, кто не раз перечитывал эту книгу, постепенно убеждаются в том, что

наиболее простые объяснения все либо сомнительны, либо вовсе ошибочны. Нужно копать глубже, чтобы добраться до сути. Диккенс заманивает читателя на ложный путь и делает это так тонко, что приходится дивиться его искусству. «Эдвин Друд», пожалуй, самое хитрое и самое сложное из произведений этого жанра. С какой

Джаспер и Розовый Бутон. Иллюстрация Филдса

аккуратностью подогнаны у него одна к другой все детали, как точно взвешено значение каждого, даже самого мелкого факта! О том, насколько ему удалось сбить охотников со следа, мы лучше всего сможем судить, если ознакомимся с противоречивыми выводами, к которым приходили даже самые квалифицированные разгадчики.

Прежде всего надо сказать, что в бумагах Диккенса не найдено никаких записей, касающихся продолжения романа. «Диккенс не написал ничего, выявляющего основные линии замысла,— говорит Джон Форстер,— кроме того, что содержится в уже опубликованных выпусках; в заготовленных рукописных главах тоже нет никаких указаний, никаких намеков на то, чем должен был кончиться роман... Бывает, что писатель оставляет нам хотя бы наброски замыслов, которые ему не удалось осуществить, намерений, которые он не смог привести в исполнение, намеченных дорог, по которым он не успел пройти, сияющих вдали целей, которых ему не суждено было достигнуть. Здесь ничего этого нет. Белое пятно». Впрочем, несколькими страницами дальше Форстер показывает, что не такое уж это было абсолютно белое пятно: был найден черновик исключенной Диккенсом главы — «Как мистер Сапси перестал быть членом клуба „Восьмерых“». Эта глава имеет все-таки некоторое отношение к развязке. Добавим еще, что издатели Диккенса всегда отвергали слишком поспешные умозаключения и никогда не давали своей санкции на сочинение каких-либо «окончаний» «Эдвина Друда», якобы в духе автора. В Америке, правда, вышла наглая книжонка с именами Уилки Коллинза и Чарльза Диккенса-младшего на титульном листе, но ее настоящие авторы впоследствии сознались в обмане.

В том же году, когда началась и преждевременно кончилась публикация «Эдвина Друда», в Нью-Йорке за подписью Орфеуса С. Керра вышла книга под заглавием «Раздвоенное копыто.

Переложение английского романа „Тайна Эдвина Друда“ на американские нравы и обычаи, обстановку и действующих лиц». В декабре 1870 года тот же автор поместил в ежегоднике «Пикадилли Эннуэл» статью «Тайна мистера Э. Друда». Более интересна книга «Тайна Джона Джаспера», вышедшая в Филадель-



фии в 1871 году, размером почти равная оригиналу и представлявшая собой попытку дополнить недостающие главы. Два года позже, и тоже в Америке, появилось фантастическое произведение, будто бы продиктованное духом Диккенса на спиритическом сеансе, которое беззастенчиво именовалось «Вторая часть „Эдвина Друда“». В 1878 году одна манчестерская дама, писавшая под псевдонимом Джиллан Вэз, выпустила трехтомник под названием «Великая тайна разгадана. Продолжение романа „Тайна Эдвина Друда“». Реальная ценность и литературные качества этих трех томов обсуждались критикой — отзывы были неблагоприятные и даже уничтожающие. Для нас все эти «продолжения» интересны только, так сказать, с отрицательной стороны, поскольку ни в одном не предлагается того решения, которое мы намерены изложить ниже. Наиболее серьезной попыткой этого рода является, без сомнения, ряд статей,

опубликованных Проктором в журнале «Ноледж» под общим заглавием «Мертвец выслеживает» (в ответ на статью в «Корнхилл мэгэзин» от февраля 1874 г.). Впоследствии — в 1882 году — Проктор перепечатал отрывки из этих статей в своем «Чтении в часы досуга», которое выпустил под псевдонимом «Томас Форстер». Теория его такова: Джон Джаспер потерпел неудачу, и Эдвин Друд снова появляется в романе как Дик Дэчери. Соображения Проктора подчас очень остроумны, но наиболее существенных моментов он либо не касается, либо оставляет их неразрешенными. Особенно слаб у него конец, и категорические его утверждения, собственно говоря, ни на чем не основаны. Он совершенно неправильно понял встречу Дика Дэчери со старухой и все, на что намекают их реплики и их последующие действия; он не сумел толком объяснить значение меловых черт, которые проводит Дэчери; и он уж совсем не прав, когда утверждает, что «ни одно из действующих лиц, кроме самого Друда, не могло по тем или иным причинам сыграть роль Дэчери». Но ведь никакое решение, даже самое остроумное, не может быть принято и оправдано, если оно не считается с теми фактами, которые нам сообщил сам Диккенс. Нужно поверить, что автор ничего не говорил зря, и только исходя из написанного им следует искать разгадку.

Глава II Анализ романа

Фабула «Эдвина Друда» сплетена из столь многих элементов, что одно только их перечисление — а забывать ничего нельзя, даже самых мелких и, казалось бы, незначительных фактов, иначе можно упустить нить, — займет немало времени и потребует немало труда. Диккенс, так сказать, высыпал перед нами в беспорядке китайскую головоломку; каждый кусочек надо внимательно рассмотреть, сообразить, что он значит, и вставить на надлежащее место.

Составные элементы этой истории, если их перечислить как можно короче, суть следующие:

Эдвин Друд и Роза Буттон еще в раннем детстве были обручены их покойными родителями. Они выросли, питая друг к другу привязанность, но не любовь.

Джон Джаспер, дядя Эдвина, старше его лишь несколькими годами, безумно влюблен в Розу. Она это знает и боится его.

Джаспер — талантливый музыкант и, как канонический певчий Клойстергэмского собора, пользуется всеобщим уважением, но втайне предается курению опиума и в связи с этим посещает какой-то притон в Лондоне.

Джаспер всячески подчеркивает свою необыкновенную привязанность к Эдвину Друду, но тем не менее мучается ревностью и решает его убить. План убийства у него уже обдуман: он задушит Эдвина шелковым шарфом и спрячет тело в одном из склепов возле собора.

Местный аукционист, напыщенный глупец по фамилии Сапси, недавно похоронил свою жену. Джаспер проводит с ним вечер, и Сапси знакомит его с чудаком и пьяницей, каменотесом Дёрдлсом, у которого находятся ключи от соборных подземелий и от склепов. Джаспер вертит в руках эти ключи, позвякивает одним о другой, запоминает, какой звон издает ключ от склепа, где похоронена супруга мистера Сапси. Теперь он даже в темноте сможет отличить этот ключ по тяжести и по звуку.

Но Дёрдлс сообщает Джасперу неожиданное и поражающее того известие. Оказывается, каменотес может постукиванием молотка определить, один ли покойник захоронен в склепе или два, и обратился ли уже покойник в прах или еще нет. После этого Джаспер начинает интересоваться действием негашеной извести, и Дёрдлс объясняет ему, что она сжигает все — кроме металлических предметов.

Еще важная подробность: когда Дёрдлс задерживается в окрестностях собора «после десяти», его загоняет домой камнями безобразный мальчишка по кличке «Депутат», который состоит служающим в дешевых номерах для приезжих. Джаспер приходит в бешенство всякий раз, как встречает ночью этого бессонного стража; они относятся друг к другу с величайшей враждебностью.

Затем вводятся новые действующие лица — близнецы Невил и Елена Ландлес, круглые сироты, выросшие на Цейлоне, где они провели крайне несчастливое детство под властью жестокого отчима. Их опекун после смерти отчима, мистер Сластигрох, весьма агрессивный субъект, выдающий себя за филантропа, привозит их в Клойстергэм и препоручает заботам младшего каноника, мистера Криспаркла, которому предстоит обучать их и воспитывать. Невил с первого взгляда влюбляется в Розу и, возмущенный небрежным обращением с ней Эдвина, затевает с ним ссору. Джаспер искусно

разжигает их вражду, а затем сообщает канонику, что жизнь Эдвина Друда в опасности.

Тем временем Эдвин и Роза, посоветовавшись с мистером Грюджиусом, «угловатым», старомодным и добросердечным опекуном Розы и душеприказчиком ее умерших родителей, решают порвать свою помолвку. Джасперу они об этом не говорят, так как Эдвин боится огорчить его таким известием.

Мистер Грюджиус еще раньше вручил Эдвину кольцо «с розеткой из бриллиантов и рубинов, изящно оправленных в золото», которое Эдвин должен надеть Розе на палец, если их свадьба состоится. Но положение изменилось: Эдвин оставляет кольцо у себя — он носит его в кармане, — и это единственная из имеющихся на нем драгоценностей, о которой Джаспер не знает.

Теперь вся предыстория изложена и главные действующие лица введены. С этого момента действие развивается быстро, и все дальнейшие события следует рассматривать как факторы, непосредственно подвигающие его к развязке. Вместе с тем ничто не объяснено, и большую часть того, что происходит, можно толковать по-разному. Читатель оказывается в положении человека, которому надо в темноте перейти через дорогу: на дороге все время вспыхивают сигналы, но для непосвященного они могут быть обманчивы, и то, что как будто зовет вперед, возможно, есть знак остановиться. Диккенс не пожалел изобретательности на расстановку этих фальшивых сигналов.

Джаспер посещает соборные подземелья в обществе Дёрдлса, и тот рассказывает ему о странном сне, который видел в прошлый сочельник: Дёрдлс слышал во сне «призрак крика». Джаспер подпаивает Дёрдлса вином, в которое подсыпан сонный порошок, следит за действием наркотика и потом на свободе осматривает склепы. Диккенс называет это «очень странной экспедицией».

Невила и Эдвина стараются помирить: они должны встретиться у Джаспера в канун рождества и покончить со своей враждой.

В тот же день Эдвин случайно встречает в Клойстергэме курящую опиум старуху. Она объясняет ему, что приехала сюда кого-то искать, и говорит попутно, что «Нэд — нехорошее имя», тому, кого так зовут, грозит опасность (а из всех близких Эдвина один только Джаспер так его называет).

Невил готовится на следующее утро предпринять в одиночестве пешеходную экскурсию.

В ночь их встречи разражается страшная буря, а утром оказывается, что Друд исчез.

Джаспер тотчас обвиняет Невила в убийстве, так как тот в полночь пошел с Эдвином на реку. Обвинению не дают хода за недостатком улик, но Невил остается под подозрением. Он уезжает в Лондон и снимает квартиру неподалеку от конторы мистера Грюджиуса. Сестра Невила еще некоторое время живет в Клойстергэме и своим мужественным поведением побеждает общее недоброжелательство.

Каноник Криспаркл находит в реке принадлежащие Эдвину Друду часы с цепочкой и булавку для галстука. Это подтверждает версию об убийстве. Джаспер решает посвятить себя изобличению преступника; он клянется его уничтожить.

Грюджиус рассказывает Джасперу о том, что Эдвин и Роза порвали свою помолвку. Эта новость производит на него потрясающее впечатление: он падает в обморок.

Здесь кончается вторая часть романа, в которой все тайна, и начинается третья часть, посвященная разгадке тайны.

Прошло полгода, и в Клойстергэме появляется таинственный незнакомец. У него пышная седая шевелюра и черные брови. Его имя Дик Дэчери, и себя он рекомендует как «старого холостяка, празднично живущего на свои средства». Он снимает комнату у Топа, в том же доме, где живет Джаспер, и немедленно знакомится с ним.

Джаспер, наконец, открывается Розе в любви. Напуганная этим объяснением, она бежит к Грюджиусу. Грюджиус, оказывается, уже некоторое время следил за Джаспером и установил, что тот время от времени тайком приезжает в Лондон, по-видимому с целью слежки за Невилом.

Розе устраивают тайное свидание с Еленой в квартире молодого моряка, мистера Тартара. Здесь действие несколько затормаживается включением забавных сценок, изображающих переговоры Розы с хозяйкой меблированных комнат, миссис Билликин, и освещающих оригинальные отношения Грюджиуса с его конторщиком Баззардом, неудачливым автором трагедии.

В следующей главе мы опять видим Джаспера в притоне, где курят опиум. Накурившись, он бормочет что-то несвязное о каком-то роковом путешествии, которое он совершил, и о том, что в этом путешествии у него был спутник. Старуха слушает его с пристальным вниманием, пытается узнать больше, но это ей не удается; тогда она

едет следом за Джаспером в Клойстергэм. Там она встречается с Дэчери и рассказывает ему о своей предшествующей встрече с Эдвином Друдом. Она узнает от Дэчери, что Джаспера можно каждый день видеть в соборе, идет туда, слышит, как Джаспер поет, и грозит ему кулаком. Дэчери все это видит, и так как он имеет обычай записывать все, что ему удалось узнать, при помощи меловых черточек — по способу, принятому в старинных трактирах, — то, вернувшись из собора домой, он «прибавляет к счету толстую и длинную меловую черту».

На этом месте роман внезапно обрывается.

И с этого места начинаются все домыслы относительно его конца. Тройная тайна показана; остается найти тройную разгадку.

Проктор полагает, что Диккенс намеревался построить этот роман примерно так же, как и ранее написанную повесть «Пойман с поличным», где человек, которого пытались погубить, сам выслеживает обманутого и сбитого с толку убийцу. Согласно этой теории, Эдвин Друд, скрывшийся после неудачного покушения на него, возвращается в Клойстергэм загримированный под Дика Дэчери, для того чтобы обвинить Джаспера. Но это такая дешевая мелодрама, это такой банальный, даже дилетантский прием, — нам пришлось бы признать, что Диккенс обманывал сам себя, когда говорил об осенившей его «совершенно новой идее, которую нелегко будет разгадать». Однако если это неправильное объяснение, то какое же правильно? Чтобы в этом разобраться, надо по возможности проследить замысел Диккенса в отношении судьбы Эдвина Друда. Спасся ли он, и если да, то как? Если он остался жив, то какая роль будет ему отведена в заключении романа? А если он погиб, то каким образом будет раскрыто преступление и преступник передан в руки правосудия? Вот те вопросы, на которые мы должны теперь ответить; а для этого нужно тщательно проанализировать метод, которым Диккенс работал. Такое исследование представляет большой интерес, ибо, каковы бы ни были его результаты, оно, во всяком случае, покажет нам, сколько выдумки, находчивости и изобретательности вложил Диккенс в свое последнее произведение.

Глава III Первая тайна: жив или умер?

Был ли Эдвин Друд убит?

Что Джаспер хотел его убить и составил план убийства с величайшей точностью, не упуская ни единой мелочи,— это не составляет тайны. Но повод для преступления, страшное решение дяди убрать со своей дороги племянника, который стоял между ним и Розой, может показаться неправдоподобным, если мы не постараемся изучить и понять характер Джона Джаспера*.

Джаспер был уверен, что свадьба помолвленной четы неизбежна и состоится очень скоро; ему и в голову не приходило, что жених и невеста могут расстаться по собственной воле. Поэтому он решился на преступление, в котором, как он впоследствии узнал, не было надобности. Это вполне согласуется с тем, что Диккенс говорил Джону Форстеру. Убийство, а затем исповедь преступника в камере для осужденных — вот как намеревался Диккенс построить роман. Если принять версию Проктора, согласно которой Эдвин Друд остался жив, то, во-первых, придется допустить, что Диккенс на ходу перестроил уже тщательно разработанный план, а во-вторых, надо будет еще как-то объяснить, за что же в таком случае был осужден Джаспер. Придется также отбросить все объяснения Форстера, которые он записал со слов Диккенса (см. его «Биографию Диккенса», часть XI, глава 2).

Еще одно обстоятельство подтверждает мысль, что убийство, а не только покушение на убийство, должно было стать основой фабулы. Клойстергэм — это, собственно, Рочестер, и в Рочестере случилось одно происшествие, которое, как полагают, и послужило Диккенсу материалом для этого романа. Эта история рассказана в книге У. Р. Хьюза «Неделя в диккенсовских местах».

Один тамошний житель, холостяк и человек со средствами, но небогатый, был опекуном и попечителем своего племянника, которому по достижении совершеннолетия предстояло вступить во владение огромным состоянием. Молодой человек уехал в Вест-Индию, потом неожиданно вернулся. После этого он исчез. Предполагали, что он снова отправился в путешествие. Дом его дяди

* Диккенс, по-видимому, сам это чувствовал. В главе XX он вкладывает следующие слова в уста Розы: «„Да зачем ему было это делать?“ Она стыдилась ответить: „Чтобы завладеть мною!“ И закрывала лицо руками, как будто даже тень столь тщеславной мысли делала и ее преступницей».

находился на Главной улице и граничил с участком, принадлежавшим банку. Когда, много лет спустя, там производили земляные работы, был найден скелет молодого мужчины. По местному преданию, дядя убил своего племянника и закопал его тело. Вот зародыш «Тайны Эдвина Друда», и тайна тут не столько в самом преступлении, сколько в том, как оно было скрыто и как потом обнаружено.

Джаспер — артист по темпераменту, и он вносит артистизм в свое преступление. Он хорошо знаком с действием ядов. Он испытал их на себе — курил опиум; испытал на Невиле — подмешал ему в вино какое-то возбуждающее; испытал на Дёрдлсе — опоил его снотворным. Нехитро убить врага, но сделать это так, чтобы не осталось улики, чтобы человек исчез бесследно, — для этого нужна выдумка. Джаспер, обладавший воображением художника, сумел это сделать, так же как сумел обратить подозрение на невиновного.

Заманив Невилу Ландлеса в ловушку, Джаспер приступает к выполнению своего ужасного замысла. План, который он заранее составил, тоже говорит о художественном воображении составителя. В подходящий момент — при обстоятельствах особенно компрометирующих Невилу — Джаспер встретится со своим племянником возле собора, одурманит его каким-то наркотиком и затем задушит шелковым шарфом, который носит обмотанным вокруг собственной шеи. Потом спрячет тело в одном из склепов, где его, можно надеяться, не скоро потревожат. Все это произойдет ночью — в безлунную ночь, по расчетам Джаспера; значит, нужно быть готовым к тому, что действовать придется в полной темноте. Надо точно знать местоположение склепа, чтобы быстро и безошибочно его найти. Надо уметь выбрать нужный ключ из связки не по виду, а по тяжести и по звуку. Для натренированного уха музыканта достаточно будет самого легкого позвякивания.

Но его смутили слова Дёрдлса — тот похвалялся, что может, постукивая молотком по стене склепа, определить, один ли покойник там захоронен или два и насколько они уже истлели. «Дайте-ка сюда молоток, — говорит Дёрдлс. — Вы ведь, когда ваш хор поет, задаете ему тон, мистер Джаспер? Да? Ну, а я слушаю, какой будет тон. Стук! Стук! Стук! Цельный камень. Еще постучим. Эге! Тут пусто. Ну-ка еще. Ага! Твердое в пустоте, а в твердом в середине опять пусто. Ну вот и нашли. Каменный гроб за этой стеной, а в гробу рассыпавшийся в прах старикан» (глава V). Джаспер, услышав это,

вероятно, не только удивился, как он сам говорит, но и втайне встревожился. Что, если Дёрдлс вздумает обстучивать склеп миссис Сапси и обнаружит там нечто, чего раньше не было? Один лишь намек на эту непредвиденную опасность останавливает Джаспера. Рисковать ему нельзя. Еще два-три вопроса, обращенных к Дёрдлсу, и решение принято. Как только тело будет помещено в склеп, надо засыпать его негашеной известью, которая «башмаки вам сожжет, а если поворошить ее хорошенько, так и все ваши косточки съест без остатка».

Но она не уничтожит металла. Стало быть, с драгоценностями, которые носит на себе Эдвин,— их немного, и Джаспер знает их наперечет,— надо распорядиться иначе. Живое воображение артиста тотчас улавливает скрытые в таком ходе возможности. Снять драгоценности с тела, забросить их в реку, выбрав место, где их легко найти — они ведь не уплывут, а будут лежать на дне,— подождать, пока их найдут, а в худшем случае самому навести кого-нибудь на след и потом развивать версию, что Эдвин утонул. Еще лучше бы подсказать догадку о злом умысле — подстроить так, чтобы Невил, на которого естественно падет подозрение, пошел с Эдвином к реке как раз перед тем, как тому исчезнуть. Это была бы не только ширма для него, Джаспера, но и лишнее звено в цепи косвенных улик, которую он кует против невиновного.

Таков план Джаспера. Был ли он осуществлен? Большинство критиков говорят, что нет, и в первую очередь Проктор. Каким-то чудесным и таинственным образом Эдвин Друд спасся, хотя покушение на него было, и Джаспер не сомневается в том, что довел дело до конца. Вот уж поистине чудесное спасение! Яд, удавка, негашеная известь — и все без последствий. А меж тем что-то над ним было проделано, потому что драгоценности с него сняты. Что-то такое, что внушило убийце уверенность в успехе. Джаспер на этот счет совершенно спокоен — он обвиняет Невила, объясняется Розе в любви, позволяет себе угрозы и дерзкие выходки и ничуть не боится, что Эдвин может восстать из мертвых. Он даже говорит Розе — и это звучит как скрытое признание: «Так суди же сама, может ли другой любить тебя и оставаться в живых, когда жизнь его в моих руках?» Слова эти многозначительны. В сущности, Джаспер почти напрямик заявляет: «Я не поколебался убрать с дороги самого близкого и дорогого мне человека, так пощажу ли я кого-то другого?» Если Эдвин Друд уцелел, если Джаспер оставил ему хоть

малейший шанс на спасение, то каким же глупцом выглядит этот хитроумный злодей!

И все же, говорят критики, Эдвин Друд просто скрывается. Скрывается — и допускает, чтобы Невила Ландлеса обвинили в убийстве, арестовали, чуть не подвели под виселицу; допускает, чтобы на Елену Ландлес, в которую он влюблен, обрушилась людская злоба; допускает, чтобы Роза, когда-то его невеста, а потом самый его близкий друг, его милая сестра, подвергалась преследованиям со стороны человека, о котором он достоверно знает, что тот чудовище в человеческом образе; и, наконец, спустя полгода, снова появляется как Дик Дэчери, чтобы выслеживать своего убийцу и окольным путем добывать какие-то доказательства его вины, которая и так ему слишком хорошо известна.

«Невозможно представить себе, — пишет Эндрю Ланг, — почему Эдвин Друд, если он спасся от своего злодея дяди, только ходит да шпионит за ним, вместо того чтобы открыто выступить с обвинением. Для этого не придумаешь никакой сколько-нибудь правдоподобной и не фантастической причины». Однако именно этой теории до сих пор придерживалось большинство исследователей, и главный их аргумент в ее пользу — это, что построение «мертвец выслеживает» было излюбленным приемом Диккенса. Попробуем в этом разобраться.

Действительно, Диккенс не раз заставлял мнимоубитого самолично преследовать своего мнимого убийцу. Тому есть разительные примеры. Тотчас вспоминается Джон Роксмит в «Нашем общем друге», — хотя в данном случае Диккенс вовсе не делал из этого тайны, наоборот, «всеми силами старался подсказать разгадку». Более отчетливо дана аналогичная ситуация в высокодраматической повести «Пойман с поличным», написанной уже совсем в духе «Эдвина Друда»: там Мелтэм неусыпно следит за своим врагом, когда тот бодрствует и когда спит, и таким образом «исхищает все тайны его жизни». Нечто подобное, хотя и с другой подоплекой, мы находим также в рассказе Неджета о том, как он выслеживал Джонаса Чеззлвита. Это очень любопытные совпадения, яркие, бросающиеся в глаза, и все же они до странности неубедительны. Диккенс обещал показать в «Эдвине Друде» неразрешимую тайну, новую комбинацию, которую сам считал совершенно оригинальной, секрет, не поддающийся разгадке. Так возможно ли, мыслимо ли, чтобы в 1870 году он стал предлагать

читателю в качестве неразрешимой тайны ту ситуацию, которую он уже использовал в 1864 году в «Нашем общем друге» и которую он развил до предела в повести «Пойман с поличным» еще в 1859 году? Иными словами, с какой стати ему было восхвалять идею «Эдвина Друда» как не поддающуюся разгадке, когда он сам уже дважды давал на нее разгадку?

Очень интересно также, что Люк Филдс, художник, избранный Диккенсом для иллюстрирования «Эдвина Друда», решительно отвергает версию Проктора. Он убежден,— как сообщил нам покойный У. Р. Хьюз (автор «Недели в диккенсовских местах»), слышавший это непосредственно от Филдса,— что, по замыслу Диккенса, Эдвин Друд должен был погибнуть от руки своего дяди; недаром в четырнадцатой главе появляется на шее Джаспера «длинный черный шарф из крепкого крученого шелка»,— он-то, очевидно, и послужил орудием убийства. Такая заметная и неудобная в живописном отношении деталь не ускользнула от внимания художника, пристально изучавшего внешний облик действующих лиц, которых ему предстояло изображать, и когда Филдс сказал об этом Диккенсу, тот удивился и даже словно бы смутился, как человек, нечаянно выдавший свой секрет. Далее Филдс говорил, что Диккенс хотел взять его с собой в камеру осужденных в Мэйдстоне или какой-нибудь другой тюрьме для того, чтобы он мог сделать там зарисовки. «А из этого можно заключить,— сказал Филдс,— что Диккенс намеревался показать нам Джаспера в камере осужденных перед его казнью». Кроме того, Хьюз приводит слова Чарльза Диккенса-младшего. Тот утверждал, что «Эдвин Друд был убит и что отец сам ему это сказал».

Именно потому, что Диккенс уже раньше строил фабулу по типу «мертвец выслеживает», в «Эдвине Друде» следует ожидать чего-то другого. Теория «повторного приема» несостоятельна.

Приверженцы этой теории затрагивают еще и другой вопрос, который мы здесь уже ставили, а именно: зачем Друду с таким трудом и таким риском для себя разузнавать по кусочкам то, что уже полностью открылось ему в страшный момент его прозрения? И еще: зачем ему позволять, чтобы злодей, чья преступная воля ему известна, оставался на свободе и умножал свои преступления? В случаях с Роксмитом и Мелтэмом были обстоятельства, оправдывавшие такое поведение; в случае с Друдом таких обстоятельств

нет. Открывшись, он устранил бы всякую опасность для тех, кто ему дорог; скрываясь, он эту опасность усугубляет.

Наконец, эта теория, бессильная правильно истолковать факты и неизбежно приводящая, как я надеюсь здесь показать, к ложным и нелогичным выводам, не выдерживает критики и в том случае, если мы будем рассматривать «Эдвина Друда» с точки зрения литературного мастерства. Ни один писатель, знающий толк в своем ремесле, не станет перегружать свое произведение ненужными подробностями. Никто не воздвигает огромного здания, если этому зданию суждено остаться пустым. Если Джаспер потерпел неудачу, значит, добрая половина материала, так заботливо подобранная Диккенсом, потрачена зря и вместо увлекательной тайны перед нами раздражающая бессмыслица. Больше того: самый рассказ, как таковой, становится ущербным. Эдвин Друд, который немногим больше, чем кукла с наклеенным на нее именем, который как личность не привлекает симпатии и чья судьба никого не волнует, этот Эдвин Друд сохранен, а для чего, собственно? В развязке романа он лишний, как по ходу действия, так и в эмоциональном плане: он только попусту загромождает сцену. С точки зрения писательского искусства все это очень плохо, до такой степени плохо, что вряд ли Диккенс мог допустить такую нескладицу.

Проктор, поддерживающий версию о спасении и последующем восстании Эдвина из мертвых, не находит для него иной роли, кроме следующей:

«Роза выходит замуж за Тартара, Елена Ландлес за Криспаркла, а Эдвин и мистер Грюджиус смотрят на это с одобрением, хотя Эдвин не без грусти». Опрокинуть тщательно разработанный план, и в конце концов отвести герою столь незначительную роль — право же, это недостойно Диккенса.

Сила Проктора в анализе — он подробно рассматривает и остроумно мотивирует поведение Джаспера. Но, доказав, что все его действия осмысленны, он тут же принимается доказывать, что все они ни к чему не ведут. Лучшая часть его статьи — это превосходный разбор самых важных в сюжетном отношении и наиболее хитро построенных глав — той, в которой Джаспер разговаривает с Сапси и Дёрдлсом и разглядывает ключи от склепов, и той, в которой он предпринимает вместе с Дёрдлсом «странную экспедицию» в соборные подземелья. Тут Проктор на высоте: он отмечает все сколько-нибудь существенные факты и все выводы, которые надлежит

сделать из этих фактов. Астрономические его познания тоже пригодились: он показывает нам, как Джаспер мог рассчитать, что ночь, избранная им для преступления, будет безлунной, и стало быть, ему тем более важно уметь отличить нужный ключ в темноте по тяжести и по звуку. Проктор опять-таки превосходно объясняет связь между сновидениями Дёрдлса (когда тот спит в подземелье, опоенный Джаспером) и подлинными действиями Джаспера: «Джаспер взял у спящего каменщика ключи, испытал их на звук, выбрал тот, который был ему нужен (ключ от склепа миссис Сапси), и вышел из подземелья, дверь которого, как подчеркивает автор, они заперли, входя. Что делал Джаспер в долгие часы своего отсутствия — неясно. У него было достаточно времени, чтобы зайти с этим наиважнейшим ключом к себе домой — под покровом ночи его никто бы не заметил. У него было достаточно времени, чтобы отомкнуть склеп и перенести туда некоторое количество негашеной извести из кучи у ворот. Чем он действительно занимался в этот промежуток времени, было бы объяснено в дальнейших главах».

И вместе с тем Проктор, как ни странно, мало придает значения кольцу, которое Эдвин должен был передать Розе. Ради поддержания своей теории он вынужден игнорировать самую важную улику, оставленную преступником. И Проктор попросту отмахивается от нее, утверждая, что кольцо, с его «роковой силой держать и влечь», это всего-навсего один из ложных следов, разбросанных Диккенсом в романе. Весьма беспомощное уклонение от серьезной трудности! Если Диккенс с такой торжественностью ввел это кольцо в роман только для того, чтобы «сбить читателя со следа», а не для того, чтобы в дальнейшем использовать эту выразительную деталь, значит, Диккенс поистине был плохой писатель.

Равным образом Проктор ошибается, когда заявляет, что Эдвин Друд не принадлежит к числу тех действующих лиц, которых автор мог бы обречь на смерть. Это чистейшее заблуждение: на самом деле, Эдвин Друд очень бледный персонаж. Он не вызывает эмоций. Мы очень мало о нем знаем. Его судьба интересна только в силу своей таинственности, а не потому, что мы его жалеем. Он почти бесцветен, а то немного, что о нем рассказано, не служит к его выгоде: он полон самомнения, доверчив до глупости, легко раздражается. «Его самовлюбленность, — говорит Ланг, — делает его крайне несимпатичным». Он, безусловно, не принадлежит к числу тех действующих лиц, которых автор или читатели захотели бы сохранить.

Наконец, Проктор не прав в своих выводах относительно Дэчери и его разговора со старухой; тут он даже сам себе противоречит. Вообще, его остроумная статья вызывает подозрение, что свою теорию он создал раньше, чем хорошенько ознакомился с фактами, изложенными в романе, и затем подгонял их к уже готовой схеме.

Предположения Форстера кажутся мне гораздо более правдоподобными; они-то и намечают путь, по которому надо идти. Основой фабулы, говорит он, «было убийство племянника его дядей» — а не только покушение на убийство. И в конце романа мы увидели бы убийцу в камере для осужденных, где он пересматривает всю свою жизнь, исповедуется в своем преступлении и признает его ненужность. А раскрытие преступления должно было совершиться с помощью кольца. Все это вполне согласуется с теорией, которую мы намерены теперь изложить и которая логически вытекает из одного очень простого соображения, а именно, что не стал бы Диккенс так подробно расписывать замысел преступления и накапливать столько неотразимых улик против преступника, если бы в конце концов оказалось, что преступления не было и все эти улики не нужны.

Глава IV Вторая тайна: «Мистер Дэчери»

Итак, можно считать, что Эдвин Друд погиб. Убийство было задумано, и убийство совершилось. Таков был первоначальный замысел Диккенса, и все описанное в первых главах показывает, что он от него не отказался.

Убийца — Джон Джаспер. Мы можем проследить все его приготовления, все принятые им меры, все его расчеты вплоть до того момента, когда удар был нанесен. И мы так хорошо знаем план, разработанный этим артистом преступления, мы так ясно ощущаем его непоколебимую злую волю, что как будто своими глазами видим то, что произошло в эту бурную полночь, во время разгула стихий.

В мыслях своих Джаспер совершал убийство еще задолго до того, как оно реально осуществилось. «Что случилось? Кто это сделал?» — восклицает он, пробуждаясь от населенного страшными видениями сна (глава X). О том же говорят его полубредовые признания в притоне для курильщиков опиума, уже после преступления. «Сто тысяч раз я это проделывал здесь, в этой комнате... Да, это было мне

приятно!.. Я делал это так часто и так подолгу, что, когда оно совершилось на самом деле, его словно и делать не стоило, все кончилось так быстро!» (глава XXIII). К тому же заключению приводят нас записи в его дневнике, которые он читает мистеру Криспарклу. Они начинаются с упоминания о терзающих его «недобрых предчувствиях», о «болезненном страхе за моего дорогого мальчика»; и, конечно, эти неосязаемые предчувствия оправдались, о чем позаботился сам Джаспер: «Мой бедный мальчик убит».

Но Диккенсу для его собственных авторских целей нужно было, чтобы оставалось сомнение; и он заманивает в ловушку непроницабельного читателя, подчеркивая в дальнейших главах, что «никаких следов Эдвина Друда не было обнаружено», «не было доказательств, что исчезнувший юноша убит». Это верно. Но, припомнив разработанный Джаспером план, нетрудно догадаться, что доказательств нет именно потому, что Эдвин Друд убит. Его тело сожжено негашеной известью. И дерзкое поведение Джаспера, его небоязнь подозрений, его уверенность в том, что, сколько бы ни искали, все равно ничего не найдут, как раз и доказывает, что он осуществил свой план. И потому именно, что улики все уничтожены, понадобилось это кольцо, единственная улика, о которой Джаспер не знал и которой не предусмотрел. Это та ничтожная случайность, которая повернет судьбу.

В главе XVI Диккенс рассматривает обвинение против Невилы Ландлеса, и мы сразу видим, что оно слабо, искусственно и неубедительно. В главе XX он говорит о предположительном обвинении Джаспера, но при этом разбирает доводы не за, а против его виновности. Это еще одна авторская уловка, попытка навести нас, если возможно, на ложный след. Роза подозревает Джаспера. На каком основании? Могла ли любовь к ней подвигнуть его на убийство? Да, если эта любовь так безумна, как говорит сам Джаспер, если это всепоглощающая страсть. И затем от лица Розы излагается рассуждение, нарочитое, конечно, но довольно убедительное: «Исчезновение Эдвина он упорно называл убийством... Если он боялся раскрытия преступления, разве ему не было бы выгоднее поддерживать версию о добровольном исчезновении?» Диккенс, стремясь сбить нас со следа, разумеется, не объясняет, что открыто обвинить Невилу в убийстве для Джаспера гораздо безопаснее, чем допускать, чтобы в умах окружающих зародились какие-либо сомнения, что, конечно, произошло бы, если бы ситуация оставалась

неясной. Тогда подозрение могло бы в любую минуту обратиться на него самого, а так он его заранее отвел. Короче говоря, Джаспер поступает именно так, как на его месте поступил бы всякий хитрый и дальновидный преступник.

Друд исчез, его никогда не найдут, остается вопрос: будет ли когда-нибудь раскрыта тайна, замкнутая в сердце виновника?

Тут мы подходим к главному узлу интриги. После того как преступление совершилось, после того как Невил был сперва обвинен, потом отпущен за недостатком улик и уехал в Лондон, «в Клойстергэме появилось новое лицо». Когда именно, точно не указано, во всяком случае через несколько месяцев после описанного выше и столь богатого событиями рождества — по-видимому, летом. Незнакомец сообщает, что его зовут Дэчери, Дик Дэчери. Он объявляет о своем намерении пожить в Клойстергэме месяц-другой, «а может быть и совсем тут обосноваться». Он снимает комнаты у главного жезлоносца, мистера Топа, в домике над воротами, как раз напротив квартиры Джаспера. Кто же такой этот Дэчери? Это и есть настоящая тайна. Это та неожиданность, которую припас Диккенс для читателей, которую он подготовлял с самого начала. И о его искусстве свидетельствует именно то, что до сих пор критики либо преуменьшали значение этого эпизода, либо вовсе оставляли его без внимания.

Тут прежде всего нужно ознакомиться со стилем и методом Диккенса, с его обычными приемами для достижения драматического эффекта. С другой стороны, хотя манера автора и неотделима от его личности, нужно учитывать, что он может сознательно кое-что в ней изменить, что он может стремиться избежать повторений. В «Эдвине Друде» Диккенс так подобрал все детали, что не только все они значимы, но ни одна не случайна; каждая служит определенной цели, каждая имеет точное место в окончательном плане. Чем чаще читаешь и анализируешь этот роман, тем это становится очевиднее.

Диккенс считал, что его тайна не поддается разгадке. Поэтому всякий раз, как он наводит нас на разгадку, подсовывает нам решение, силится разъяснить темную фразу или непонятный факт, читателю надлежит проявлять скептицизм. Диккенс заранее рассчитал — и не ошибся в расчетах, — что всякий, кто усомнится в гибели Эдвина Друда, немедленно придет к выводу, что Дэчери и есть исчезнувший юноша. Самая очевидность такой догадки

должна послужить нам предостережением; самая простота этого решения вызывает вопрос: «Что уж это за особенная тайна?»

Нужно внимательнее проследить все подробности интриги, все поступки действующих лиц. Решить, кто такой Дэчери, можно только путем исключения; нужно, чтобы мы могли сказать: «Дэчери — это такой-то, потому что никто другой им быть не может». А затем нужно посмотреть, могло ли данное лицо сыграть такую роль и были ли у него на то причины. Затем удостовериться, что и сам Диккенс — втайне, но уверенной рукой — наметил это лицо, снабдил его нужными чертами и достаточными побудительными мотивами. И, наконец, приглядеться, не отводил ли он нарочно внимание от этого лица на протяжении всего романа так, чтобы конечное решение было действительно неожиданным. А воображать, будто Диком Дэчери может оказаться из всех персонажей именно тот, на которого сразу падает подозрение, — значит сводить тайну Диккенса к совершенному ребячеству.

Три момента ясны и не требуют доказательств: Дэчери — это кто-то переодетый и замаскированный; он прибыл в Клойстергэм, чтобы следить за Джаспером; он собирает улики против преступника, которого подозревают, но не могут привлечь к суду.

У Дэчери есть сильный побудительный мотив для преследования Джаспера, хотя что это за мотив — только ли желание отомстить за Эдвина Друда или нечто большее — нам не сказано. Но личная его заинтересованность так очевидна, что искать его надо среди тех, у кого могла быть такая заинтересованность, то есть среди непосредственных участников драмы, которые будут участвовать и в ее продолжении, — это не кто-нибудь со стороны, не какой-нибудь новый персонаж, введенный только для данной цели. Кроме того, это человек, который хотя и подозревает Джаспера, но не имеет доказательств его вины и вынужден их искать. Иначе все его сложные и окольные расследования были бы нелепы и неправданны. Затем это должен быть кто-то, кто может временами исчезать, и его отсутствие оставаться незамеченным или, по крайней мере, известным лишь узкому кругу лиц, имеющих причины сохранять это в тайне. И разумеется, это должен быть кто-то, кого Джаспер вряд ли узнает в переодетом виде, стало быть, человек, которого он раньше не видал или видал редко и чей даже голос для него непривычен.

Кто же из действующих лиц удовлетворяет этим требованиям?



Некоторых мы можем сразу отвести. Это не может быть Сапси, Дёрдлс, Депутат или Топ, хотя бы уже потому, что в главе XVIII все они встречаются и разговаривают с Дэчери, стало быть, имеют отдельное от него существование. Это не может быть громогласный филантроп Сластигрох, так как он верит в виновность Невила

Грюджиус. набросок Филдса.

Ландлеса и не стал бы добывать улики против Джаспера. Это не может быть Криспаркл, так как тот лишен возможности надолго отлучаться. Это не может быть сам Невил, который безвыездно находится в Лондоне и, кроме того, имеет все основания избегать Джаспера. Другие второстепенные персонажи тоже не подходят, так как не имеют побудительных мотивов. Таким образом, поле сужается, остается весьма ограниченное число лиц.

Может быть, Дэчери — это Баззард?

У мистера Грюджиуса служит конторщиком престранный субъект, по фамилии Баззард, мнящий, что он выше своего хозяина, так как написал трагедию, которой никто не хочет ставить. Этого Баззарда считали иногда возможным кандидатом на роль Дэчери, главным образом потому, что в беседе с Розой после ее бегства из Клойстергэма мистер Грюджиус говорит о нем: «После работы он уходит к себе, а сейчас его вообще здесь нет, он в отпуску». Но Баззард чисто комическая фигура, и мистер Грюджиус хотя и делает вид, будто относится к нему чуть ли не с благоговением за то, что Баззард написал забракованную всеми театрами трагедию, на самом деле все время подшучивает над этим напыщенным и придурковатым братцем миссис Билликин. Возложить на него такую миссию, как выслеживание убийцы с риском для собственной жизни — идея смешотворная. Все законы литературного мастерства этому противятся. Это еще один из столь любимых Диккенсом фарсовых персонажей; Диккенс мог ввести его для «отвода глаз», но не с какой-либо серьезной целью. У Дэчери, несомненно, есть личная причина для ненависти к Джасперу; у Баззарда таких причин нет. Его в лучшем случае могли нанять, но это резко ослабило бы драматизм положения. А если бы мистер Грюджиус и дал ему такое поручение, проявив непростительное для старого юриста легкомыслие, так и то он мог послать его в Клойстергэм лишь после того, как узнал от Розы о вероломстве Джаспера. Меж тем Дэчери

появляется в Клойстергэме еще до этого,— то есть раньше, чем Груджиус или Баззард убедились в необходимости держать Джаспера под наблюдением. Пышный седой парик — совершенно излишняя и рискованная маскировка, если она не вызвана необходимостью,— Баззарду не нужен. То немногое, что мы знаем о его внешности — смешной и неуклюжей,— показывает, что он не мог держаться, как Дэчери; а то немногое, что мы знаем о его манере говорить — грубой и заносчивой, показывает, что он не мог разговаривать, как Дэчери. Это эгоист чистой воды, который в конце концов будет осмеян и посрамлен, но он никак не годится для решительных действий, требующих силы духа, самоотречения и мужества. По всем указанным причинам Дэчери — это не Баззард.

Может быть, это Друд?

Допустим на минуту, что версия о гибели Эдвина Друда неверна. Следует ли отсюда, что он вновь появляется в Клойстергэме как Дик Дэчери? Проктор отвечает утвердительно, но упускает из виду, что он был бы немедленно узан Джаспером по фигуре, походке, манерам и голосу. Друд не стал бы рисковать без нужды, поселяясь у Топов, которые так хорошо его знают,— скорее он искал бы приюта у людей незнакомых; он не решился бы жить в такой близости от Джаспера, который в прошлом имел возможность изучить каждый его жест, а теперь, памятуя о своем преступлении, был бы вдобавок настороже против всякого нового лица как возможного сыщика. Сомнительно также, чтобы Эдвин Друд, такой, каким его изобразил Диккенс,— слабовольный, вспыльчивый, легковверный и несдержанный,— способен был проявить осмотрительность и энергию, необходимую для роли Дэчери. В Дэчери нет ничего мало-мальски напоминающего Эдвина Друда и есть очень много такого, что вызывает представление о совсем другом человеке. Наконец, совершенно невероятно, чтобы человек, зная, кто на него напал и какая опасность грозит из-за этого его близким, согласился скрываться, а не выступил тотчас открыто. Диккенс глубоко понимал человеческую натуру. Поверим, что это понимание и тут ему не изменило, равно как и способность мыслить логически.

Но это еще не все. Диккенс как бы случайно, а на самом деле весьма обдуманно, вводит одно обстоятельство, которое решительно опровергает всякие предположения насчет тождества Друда и Дэчери. В памятный сочельник Эдвин встретился со старухой, курящей опиум. Эта встреча произвела на него сильное впечатление,

так как в старухе он увидел какое-то сходство с Джаспером, каким тот был во время одного из своих припадков. Он дал ей денег, а она предупредила его об опасности, угрожающей «Нэду», — каковым именем его зовет один только Джаспер. Через несколько часов ее предсказание оправдалось. Если Эдвин остался жив, он, без сомнения, это запомнил.

В дальнейшем Дэчери встречается с этой же самой старухой — и он ее не узнает! Он поражен ее рассказом. Для него это полная новость, а ведь для Эдвина это было бы незабываемое личное переживание. То, что для одного новые и ценные сведения, для другого была бы вещь давно известная. По всем указанным причинам Дэчери — это не Эдвин Друд.

Может быть, это Грюджиус?

Это уже гораздо более серьезное предположение. Мистер Грюджиус — опекун Розы, и она поручила ему сообщить Джасперу о разрыве помолвки. Для этого он и является к Джасперу через день или два после исчезновения Эдвина. Разговор между ними весьма примечателен как по тому, что в нем сказано, так и по тому, чего в нем не сказано. «Странные вести я здесь услышал», — таково первое замечание мистера Грюджиуса. Второе имеет целью заставить Джаспера высказаться, действительно ли он верит в виновность Невила Ландлеса. Третье: «Я должен сообщить вам известие, которое вас удивит». Он говорит «холодно и невозмутимо», «с раздражающей медлительностью». Мало-помалу, как бы стремясь ранить как можно глубже, он сообщает Джасперу о разрыве отношений между «исчезнувшим юношей» и Розой. Он видит, как Джаспер падает в обморок при этом известии, и, «сидя на стуле прямой, как палка, с деревянным лицом», наблюдает его возвращение к жизни. Мистер Грюджиус, без сомнения, понимал, что представляет собой Джаспер. Он пользовался полным доверием Розы и Невила. Он один знал о кольце. Впоследствии он следит за тайными передвижениями Джаспера в Лондоне и, не колеблясь, называет его негодяем. Надо думать, у него были к тому основания. У него есть и сильный побудительный мотив для борьбы с Джаспером, как неумолимым врагом Невила и обидчиком Розы. Вероятно, он подозревал его еще и в худших преступлениях. Он юрист и знает, как добывать улики. Во всем этом деле у него есть личная заинтересованность. Диккенс постепенно разворачивает его характер, как видно предназначая его для какой-то важной роли. Лондон, его постоянное

местопребывание, находится всего в нескольких часах езды от Клойстергэма. Во время отлучек его профессиональные обязанности может исполнять Баззард. А часть своих личных дел он передал мистеру Тартару. По целому ряду соображений мистер Грюджиус вполне пригоден для роли Дэчери.

И тут же все здание рушится: мистер Грюджиус все-таки не мог быть Диком Дэчери. Два обстоятельства тому препятствуют: его место в развитии действия и его внешность. Недаром Диккенс так четко показал нам и то и другое.

Дэчери появился в Клойстергэме еще раньше, чем мистер Грюджиус услышал от Розы, насколько острым стало положение и насколько необходимо надзирать за всеми действиями Джаспера. Однако, судя по тому, что нам о нем рассказано, он все это время находился в Лондоне; он всегда под рукой, когда нужно с ним посоветоваться. Если бы он исчезал надолго, это создавало бы перерывы в действии; его отсутствие не могло оставаться незамеченным. Кроме того, мистер Грюджиус просто не может замаскироваться — всякая подобная попытка обречена на неудачу. Джаспер немедленно узнал бы столь «Угловатого Человека» в любом облике.

По внешности и манерам Грюджиус не только не похож на Дэчери, он прямая его противоположность.

Дэчери имеет вид военного — у мистера Грюджиуса «неуклюжая, шаркающая походка». У Дэчери «белоснежная шевелюра, на редкость густая и пышная» (очевидно, большой парик). Грюджиусу не нужен парик необычных размеров, так как его голову украшает лишь «скудная поросль» «прилизанных» волос. А ведь всякая маскировка, привлекающая внимание, нелепа и даже вредна, — если она не вызвана необходимостью. Далее: Грюджиус «очень близорук». Из всего, что делает Дэчери — наблюдает издали за людьми, мгновенно замечает всякую мелочь, — ясно, что зрение у него превосходное. У мистера Грюджиуса медлительная, запинаящаяся речь; Дэчери за словом в карман не лезет, он говорит и держится так, что его можно принять за дипломата. Грюджиус — «долговязый и нескладный», «с чересчур длинными ступнями и пятками»; Дэчери изящен; он расшаркивается перед мэром — действие, требующее грации и свободы движений; создается впечатление, что он «привык общаться с лицами высокого ранга». Грюджиус, по собственному признанию, «чрезвычайно угловатый

человек»; Дэчери весь учтивость и вылощенность, он безупречно владеет собой. Грюджиус говорит отрывисто, словно отвечая вытверженный урок; Дэчери — приятный собеседник с плавной и живой речью; Грюджиус — человек с резко выраженной индивидуальностью, его «чудаковатость» везде выпирает; Дэчери легко меняет свои повадки — он умеет подладиться к любому обществу.

О внешности Дэчери мы мало что знаем; было бы трудно нарисовать его портрет; и отметим кстати — это существенно, — что среди первоначальных иллюстраций, просмотренных самим Диккенсом, нет ни одной, изображающей этого таинственного незнакомца. Но одна его черта указана — и даже с нажимом. Хотя у Дэчери седые волосы (свои или парик — в данном случае не важно), брови у него черные. Это всячески подчеркнуто. «Седовласый мужчина с черными бровями» — так его нам рекомендуют с самого начала. Цвет бровей, очевидно, естественный по двум причинам: во-первых, если бы он их красил, то уж, наверно, постарался бы подогнать к цвету волос, а во-вторых, крашенные брови легко распознать. Черные брови говорят о том, что и волосы у него черные или по крайней мере темные. Но у мистера Грюджиуса волосы «грязно-желтые», как облезлая меховая шапка. Да и сам он весь сухой и тусклый, по окраске похожий на «горсть пересушенного нюхательного табака». Сейчас на этом больше незачем останавливаться. Достаточно, что все конкретные факты, связанные с мистером Грюджиусом, свидетельствуют о невозможности его преобразования в Дэчери.

Мы считали нужным так подробно рассмотреть эту последнюю гипотезу и доказать ее несостоятельность, чтобы очистить поле для единственного остающегося решения, которое, как мы смеем думать, одно только может выдержать любую проверку и удовлетворить всем требованиям.

Глава V Дэчери путем исключения

Так кто же этот незнакомец, появившийся в Клойстергэме?

Продолжая наше исследование, будем исходить из мысли, что технически этот роман совершенен, план его хорошо разработан, все детали, даже самые мелкие, точно подобраны. Не станем ожидать в нем промахов и объяснять что-либо недосмотром. Если заранее допускать авторские ошибки, лучше уж сразу отказаться от

исследования. Увлечение, с каким Диккенс работал над этим романом до последней минуты, позволяет думать, что сам он не находил в нем недостатков.

Его дочь рассказывает, что утром 8 июня он был в прекрасном настроении, говорил, что намерен весь день работать над этой книгой, которая «горячо его интересует». Первую половину дня он работал в «шале», а когда пришел домой к раннему обеду, то был молчалив и рассеян, что домашние приписали его поглощенности своим занятием. Джон Форстер тоже подтверждает, что Диккенс чем дальше, тем все сильнее увлекался работой над этим романом, очевидно, считая его удачным и стоящим труда. В октябре он «с большим воодушевлением» читал Форстеру первый выпуск; в декабре читал вслух только что написанную новую главу — ту, где появляется мистер Сластигрок, — «с бьющим через край юмором». По всему видно, что Диккенс был доволен своей книгой и уверен в том, что успешно осуществил поставленную в ней задачу.

Мы установили, кем Дэчери не был — кем он не мог быть. Попробуем, пользуясь тем же методом, установить, кем он был — кем он не мог не быть. Диккенс вовсе не собирался сделать разгадку легкой, но, с другой стороны, как только мы вступаем на правильный путь, это становится заметно. Идя по ложному следу, мы приходим к путаной, неправдоподобной и вялой развязке. Когда мы нащупываем правильную путеводную нить, она приводит нас к убедительному и драматически сильному финалу.

Допустим, что среди персонажей романа есть один, который до сих пор оставался несколько в тени, но тем не менее представляет собой яркую фигуру; который сам редко говорит, но о котором говорят много; который питает инстинктивную и острую неприязнь к Джасперу, но его не боится; у которого есть все основания подозревать Джаспера, но нет сколько-нибудь конкретных улик; которому очень важно его обвинить, чтобы оградить других от его последующих обвинений; который готов на любые жертвы, чтобы спасти Розу и Невила от его козней; который обладает огромной силой воли; который может исчезать так, что его отсутствие не будет замечено; который привык к переодеваниям и умеет играть роль. Допустим, мы найдем такой персонаж — разве это не будет значить, что мы нашли самого Дэчери и разглядели подлинное лицо под маской?

А такой персонаж есть — и он действительно удовлетворяет всем

требованиям. Поставим его на место Дэчери — и все получает объяснение, и замысел автора увенчивается ярким и драматическим финалом.

Для того чтобы это понять, нужно не только подобрать все намеки, разбросанные по пути самим Диккенсом, но еще и рассмотреть хорошенько то, что он искусно скрыл или раскрыл лишь наполовину.

Будем двигаться от конца к началу — начнем с большого парика на голове Дэчери, с его развевающихся седых кудрей и с того странного обстоятельства, что он вечно забывает надеть шляпу или же избегает ее носить. Многие уже отмечали, что бросающаяся в глаза маскировка нелепа — если она не вызвана необходимостью. Большой парик — «седая шевелюра, на редкость густая и пышная» — необходим и неизбежен, если под ним скрыта голова женщины. Тогда длинные кудри полезная предосторожность — на случай, если какая-нибудь непокорная прядь выбьется из-под парика. И естественно, что женщине неприятно надевать шляпу — тем более мужскую — поверх парика, да еще когда под ним упрятаны собственные локоны. Это вдвойне неприятно в жаркую погоду — а мы знаем, что Дэчери появляется в Клойстергэме летом. И тройне неприятно для тех, кто привык к свободным обычаям тропического климата. Женщина может чувствовать себя уверенно в мужском костюме, но у нее всегда останется сомнение, способна ли она с должной непринужденностью носить мужскую шляпу. Тем более когда к этому добавляется еще большой парик! А ведь Дэчери осмотрительный человек, взявшийся за очень важное дело. Так могли он с самого начала проявить легкомыслие и поставить под угрозу все свое предприятие из-за неряшливости в какой-нибудь — хотя бы и мелкой — детали? Даже когда шляпа при нем, он не знает, что с ней делать, и зажимает ее по-женски под мышкой, вместо того чтобы держать по-мужски в руке. А когда ему о ней напомнили, он «машинально поднял руку к голове, словно думал найти там другую шляпу». Вполне естественный жест, если парик прикрывает женские локоны, да еще, может быть, очень густые. Как раз то ощущение, которое может возникнуть при таких обстоятельствах у женщины, привыкшей не к жесткой мужской шляпе, а к мягкой женской. Далее: у Дэчери есть привычка «встряхивать волосами». Какой мужчина это делает? И какая женщина этого не делает? Что Дэчери — женщина, это столь же очевидно, как если бы автор сам нам это сказал.

У седовласого Дэчери черные брови. Парик может скрыть естественный цвет волос и так изменить внешность, что введет в заблуждение окружающих, но всякая попытка изменить цвет бровей неизбежно обнаружится при близком рассмотрении. Дэчери не мог пойти на такой риск. Он не актер, которого видят только издали, на сцене, он ходит среди людей, его могут разглядеть вблизи. Стало быть, надо искать женщину с темными бровями, по всем вероятностям смуглую брюнетку. Какой у Дэчери цвет кожи — не сказано, но ясно одно: если снять с него парик, под ним окажутся темные волосы.

Теперь разберем другие его характерные черты. Дэчери обладает редкой выдержкой, это смелый, решительный, уверенный в себе человек, хотя и прикидывается «старым лентяем, праздно живущим на свои средства». Он прямо идет к человеку, подозреваемому в зверском убийстве, и встречается с ним лицом к лицу. Он не боится себя выдать, не думает об опасности. Весь его план так хорошо подготовлен, все его действия так обдуманы, как будто ему уже не в новинку играть роль. Он непринужденно разговаривает с Джаспером, он точно знает, как вести себя с тупоголовым и падким на лесть мистером Сапси, он для всякого находит нужный тон и не испытывает никаких колебаний. Он и с ворчуном Дёрдлсом умеет обойтись, и с бродяжкой Депутатом держаться по-товарищески. Женщина, которую мы ищем, должна обладать всеми потребными для этого качествами.

Дэчери похож на военного, ловок в обращении, у него изящные манеры, свободная походка. Женщина, которую мы ищем, должна быть статной, вероятно, красивой, живой,мышленной, увлеченной своим делом, но способной на большое самообладание и терпеливой. Злопамятной она может быть и страстной, но порывистость ей чужда, и цель ее скорее справедливость, чем просто месть.

Дэчери хорошо знает Клойстергэм — его усиленные старания показать обратное это подтверждают. Ему необходимо, чтобы все видели в нем чужака и чтобы Джаспер, в особенности, не заподозрил в нем какого-либо знакомства с делом Эдвина Друда. Как бы он ни был убежден в виновности Джаспера, ему еще предстоит добывать улики; если бы не это, он мог бы действовать быстро. Но единственный открытый для него путь — это медленно, осторожно, тайно наблюдать за преступником, напасть на след и пройти по нему до конца, остерегаясь малейших промахов. Такое дело человек может

взять на себя, только если у него есть сильные личные побуждения, перевешивающие мысль об опасности — например, желание спасти тех, кто в свою очередь могут стать жертвами убийцы. А жертвы эти в данном случае — Невил Ландлес, на которого воздвигнуто несправедливое обвинение, угрожающее его жизни; и Роза, которая подвергается безжалостному преследованию, угрожающему ее счастью. Очевидно, Дэчери — это кто-то тесно связанный с ними обоими, кому они дороги, кто не пожалеет себя ради их спасения.

Есть ли в романе женщина, к которой подходят все эти характеристики? Высокая, темноволосая, красивая, с живым умом, с безупречным самообладанием, с решительным и бесстрашным нравом? Женщина, которая ненавидит Джаспера и любит Невила и Розу? У которой хватит терпения и мужества, чтобы тягаться с умным преступником, полным коварства и злобы? Женщина, умеющая играть роль и уже знакомая со всеми хитростями переодевания? Женщина, у которой есть достаточные побудительные мотивы для желания разоблачить подозреваемого злодея, оправдать невинных, спасти преследуемых? Которая готова пожертвовать собственной жизнью во имя чести одного и счастья другой? Да, такая женщина в романе есть; автор наметил ее с самого начала и последовательно проводит эту линию до конца.

Ее образ всегда перед нами, хотя сама она редко появляется на сцене. Ее немногие слова всегда звучат в наших ушах, хотя сама она говорит редко. Умелый драматург подготавливает нас к появлению главного героя, заставляя других говорить о нем и этим возбуждать ожидания. Точно так же поступает и Диккенс: и пока эта женщина, предназначенная для главных действий, медлит на заднем плане, другие описывают ее так, что у читателя не остается сомнений в ее способности выполнить то, для чего она избрана автором.

Высокая, красивая, цыганского типа девушка с массой кудрявых волос и темными глазами — так ее нам неоднократно описывают. Девушка с горячей кровью, но безупречно владеющая собой. Девушка властная и гордая. «На редкость красивая стройная девушка, почти цыганского типа, черноволосая, со смуглым румянцем; чуть-чуть с дичинкой, какая-то не ручная; сказать бы, охотница — но нет, скорее, это ее преследуют, а не она ведет ловлю. Тонкая, гибкая, быстрая в движениях; застенчивая, но не смиренная; с горячим взглядом; и есть что-то в ее лице, в ее позах, в ее сдержанности, что напоминает пантеру, притаившуюся перед

прыжком» (глава V). Вот первый набросок. «Застенчивая, но не смиренная» — истинная женщина, пока с ней мягки, но отважная и неукротимая, если ее раздражить. У нее несчастливая юность. В детстве с ней поступали жестоко, отчим бил ее хлыстом как собаку, и все же она «скорее дала бы разорвать себя на куски, чем обронила перед ним хоть одну слезинку». Этой женщине Роза, под первым впечатлением от нее, говорит: «Вы такая сильная и решительная, вы можете одним пальцем меня смять. Я ничто рядом с вами». И пока они разговаривают, эта женщина обращает на Розу «властный, испытующий» взгляд.

Многое свидетельствует о ее необычайных духовных силах. Она легко учится сама и учит других, она оказывает на людей влияние. Ее привязанность к Розе глубока и постоянна. Таково же ее отвращение к Джасперу, чей истинный характер она прозрела с первого взгляда. Она готова пойти против всего и всех, чтобы вызволить Розу из его когтей. Она видит, что нежная беспомощная сиротка боится этого человека и его зловещих повадок. «При таких же обстоятельствах, пожалуй, и вы бы его испугались?» — говорят ей. «Нет. Ни при каких обстоятельствах», — с ударением отвечает она. А после того как Джаспер, уверенный в своей безопасности, стал домогаться Розы, эта женщина выразила силу своих чувств в следующих словах: «Ты знаешь, милочка, как я тебя люблю, но я скорее согласилась бы увидеть тебя мертвой у его ног...»

Но еще до всего этого, еще гораздо раньше, Диккенс уже подал нам знак, уже намекнул, для какой роли предназначена эта женщина. В тот вечер, когда Роза пела, а Джаспер одним своим присутствием и своими взглядами довел ее до обморока, напуганная девушка ищет защиты у своей новой подруги — и вот что об этом сказано: «Яркое смуглое лицо склонилось над прижавшейся к коленям подруги светлой головкой, густые черные кудри, как хранительный покров, ниспали на полудетские руки и плечики. В черных глазах зажглись странные отблески — как бы дремлющее до поры пламя, сейчас смягченное состраданием и нежностью. Пусть побережется тот, кого это ближе всех касается!»

Это не только ясный сигнал само по себе, это еще напоминает нам о присущей Диккенсу творческой манере — заранее, иногда очень задолго, предсказывать подготавливаемую им развязку. Всякий, кто штудировал его книги, без сомнения, замечал, как у него в момент кульминации вдруг вновь всплывает какая-нибудь ранее сказанная

фраза, неоднократно повторявшийся жест, характерная черточка. Стирфорт спит, закинув руку за голову, — в этой же позе он лежит, когда его находят мертвым. Мистер Честер умирает с той же насильственной улыбкой на лице, под которой он при жизни скрывал свою жестокость. Орудия судьбы тоже отмечены заранее. Мы наперед знаем, каким образом кара настигнет Джонаса Чеззлвита, что приведет Сайкса к гибели, как Ральфа Никльби заманят в ловушку, кто уготовит Веггу его позорный конец. Диккенс любил в нужный момент выпускать на сцену некоего «носителя рока». Началось это еще с безвестного Брукера в «Николасе Никльби», но самый яркий пример — это Неджет в «Мартине Чеззлвите». К той же категории принадлежат Компейсон в «Больших надеждах», мисс Маучер, благодаря которой совершается арест Литтимера, Риго в «Крошке Доррит» и Бицер в «Тяжелых временах». Можно назвать еще и других. Сами они могут быть хороши или плохи, симпатичны или отвратительны, но все они предназначены на роль Немезиды в тех драмах, в которых участвуют, и они выполняют возложенную на них миссию. Наилучшую иллюстрацию этого диккенсовского приема — заранее в скрытой форме предрекать развязку — мы видим в «Повести о двух городах», в том месте, где Сидней Картон говорит Люси Манетт: «О мисс Манетт, когда в личике малютки, прижавшемся к вам, вы будете находить черты счастливого отца, когда в невинном создании, играющем у ваших ног, вы увидите отражение собственной светлой красоты, вспоминайте иногда, что есть на свете человек, который с радостью отдал бы жизнь, чтобы спасти дорогое вам существо». Это полная аналогия с тем, что сделано в «Эдвине Друде»: если Сидней Картон явно намечен для своей решающей роли, то женщина, о которой идет речь, столь же явно намечена для своей: «Пусть побережется тот, кого это ближе всех касается!»

В самом стиле Диккенса, в его творческом методе находим мы опору, когда утверждаем, что вершительница возмездия в трагедии Эдвина Друда с первых же глав преуказана автором. В критический момент она выступит из безвестности, в которой пока пребывает. Ее внешний облик мы установили — это черноволосая женщина с темными глазами, статная, красивая, обходительная. Ее сила воли нам известна. Ее побудительные мотивы понятны. А теперь мы имеем еще и прямое указание автора.

Имя этой мстительницы — Елена Ландлес.

Глава VI Доказательства

«Интерес будет непрерывно возрастать с самых первых строчек», — уверял Диккенс Джона Форстера. Теперь, когда мы назвали Елену Ландлес как единственно возможного кандидата на роль Дэчери, мы обязаны показать, что это предположение согласуется со всем, что нам открыл из своего замысла автор, что оно лучше всех других разъясняет загадочные места и приводит роман к наиболее правдоподобному окончанию.

Елена — сестра человека, заподозренного в убийстве. Тень, которая легла на него, омрачает и ее собственную жизнь. Можно ожидать, что первой ее заботой будет изжить общее недоброжелательство и рассеять сомнения. Это самое она и делает, и делает успешно, несмотря на все трудности. Когда Невил уехал в Лондон, она осталась в Клойстергэме. И вот какие черты ее характера выделяет мистер Криспаркл, говоря об этих днях с Невилом:

«Ваша сестра научилась властвовать над своей гордостью. Она не утрачивает этой власти даже тогда, когда терпит оскорбления за свое сочувствие к вам. Без сомнения, она тоже глубоко страдала на этих улицах, где страдали вы. Тень, падающая на вас, омрачает и ее жизнь. Но она победила свою гордость, не позволила ей стать надменностью или вызовом, и ее гордость переродилась в спокойствие, в незыблемую уверенность в вашей правоте и в конечном торжестве истины. И что же? — теперь она проходит по этим самым улицам, окруженная всеобщим уважением. Каждый день и каждый час после исчезновения Эдвина Друда она бестрепетно, лицом к лицу, встречала людскую злобу и тупость — ради вас — как гордый человек, знающий свою цель. И так будет с ней до конца. Иная гордость, более хилая, пожалуй, сломилась бы, не выстояла, но не такая гордость, как у вашей сестры, — гордость, которая ничего не страшится и не делает человека своим рабом... Она истинно мужественная женщина». Эта высокая похвала служит еще лишним указанием на значительность роли, которую предстоит сыграть Елене, а также объясняет, почему эта роль на нее возложена.

Между братом и сестрой существует полное взаимное понимание. Даже без слов они знают, что каждый думает и как он поступит. Психологически они едины, хотя и имеют отдельное существование. Елена сильнее Невила и подчиняет его себе — вот вся разница между ними. У них нет тайн друг от друга, их склонности одинаковы.

Чего хочет один, того хочет и другой, что один замыслил, то другой спешит воплотить в действие. Горе Невила становится горем Елены, надежды Невила — ее собственными надеждами. Что он хотел бы сделать, то она делает.

«Вы не знаете, сэр,— говорит Невил,— как хорошо мы с сестрой понимаем друг друга — для этого нам не нужно слов, довольно взгляда, а может быть, и того не надо. Она не только испытывает к вам именно те чувства, какие я описал, она уже знает, что сейчас я говорю с вами об этом» (глава VII). И когда, непосредственно вслед за этим разговором, брат и сестра встречаются, мистер Криспаркл видит наглядное подтверждение их внутренней близости: «в быстром ее взгляде, обращенном к брату, сверкнуло то мгновенное и глубокое понимание, о котором только что говорил Невил».

А еще раньше, описывая их взаимоотношения, Невил произносит фразу, в которой тоже заключено скрытое пророчество: «Когда я буду говорить о своих недостатках, сэр, пожалуйста, не думайте, что это относится и к моей сестре. Сквозь все испытания нашей несчастной жизни она прошла нетронутой, она настолько же лучше меня, насколько соборная башня выше вон тех труб!» Какую бы роль ему ни предстояло выполнить, роль его сестры будет более значительной: грядущие события уже отбрасывают на них свою тень.

Эта общность чувств и стремлений брата и сестры многое объясняет. Становится, например, понятным один эпизод из их прошлой жизни, который надо рассматривать как уменьшенное изображение того, что произойдет в дальнейшем.

«Никакая жестокость не могла заставить ее покориться, хотя меня частенько смиряла,— говорит Невил мистеру Криспарклу.— Когда мы убегали из дому (а мы за шесть лет убегали четыре раза, только нас опять ловили и жестоко наказывали),— всегда она составляла план бегства и была вожаком. *Всякий раз она переодевалась мальчиком и выказывала отвагу взрослого мужчины.* В первый раз мы удрали, кажется, лет семи».

Из всех сигналов, какие автор зажигает перед нами, это самый яркий. Это заблаговременное объяснение всего, что может произойти. Это грубая наброска дальнейшего развития событий. Это миниатюрная картинка, которая потом будет расширена и усложнена. Девочка в семь лет составляла план бегства, переодевалась мальчиком, выказывала отвагу взрослого мужчины. Так уж, наверно, в двадцать лет, движимая сильнейшим побудительным

мотивом, она захочет и сумеет снова проявить отвагу взрослого мужчины. А для Дэчери, выслеживающего каждый шаг Джаспера, нужна поистине неукротимая отвага.

Достигнув желаемого в Клойстергэме и сделав, таким образом, в своем лице все, что можно, для брата, она уезжает в Лондон. С этой минуты над ней как бы опускается занавес. Нам внушают, что она в Лондоне, но это ниоткуда не видно. Поехать она поехала, но осталась ли там? Если она временами исчезала, Невил, с которым у нее такое глубокое взаимопонимание и такая общность чувств, конечно, сберег ее тайну. Это естественно для него, и такую линию он бы и вел. Кроме него, один только мистер Грюджиус знал о ее действиях; что он был в курсе всего происходящего, видно из многих мест в книге. Да и сама логика вещей требует, чтобы Грюджиус и Елена действовали совместно. Он следил за Джаспером в Лондоне, видимо, знал, когда его можно там ожидать, и считал чрезвычайно важным не выпускать его из глаз. Тем более важно было следить за ним в Клойстергэме, и непохоже, чтобы Грюджиус, опытный юрист, этого не понимал. Джаспер большую часть времени проводил в Клойстергэме, его наезды в Лондон могли быть лишь кратковременны и случайны, и, конечно, Грюджиус не удовлетворился бы до тех пор, пока наблюдение не было бы установлено и тут и там. Мистер Грюджиус знал, что делает Елена, он находился в постоянном контакте с ней, на это есть множество указаний. Ей даже трудно было бы скрыть от него свои передвижения из-за соседства их квартир, но и помимо этого по многим причинам им было выгодно довериться друг другу и действовать заодно. В случае надобности Елену можно было вытребовать в Лондон — дорога заняла бы лишь несколько часов, — и это, вероятно, было одним из соображений, по которым она не остригла волосы (как делала ребенком), а прибегла к помощи парика. Впрочем, надо полагать, тут действовало еще и другое соображение: красивой девушке, влюбленной в каноника Криспаркла, не хотелось обезобразить себя, пока можно было обойтись иными средствами. В главе XX Диккенс вводит одну подробность — мелкую, но, как всегда у него, нагруженную значением, — с помощью которой он намекает на наличие связи между Грюджиусом и Еленой Ландлес.

Когда Роза бежала в Лондон после дерзких признаний и темных угроз Джаспера, мистер Грюджиус в тот же вечер показывает ей из

своего окна, где живут Невил и Елена. «Можно мне завтра пойти к Елене?» — спрашивает Роза. Нет, собственно, никаких причин, почему бы ей нельзя было пойти. До их квартиры два шага; Розу и Елену связывает нежная дружба: никакой опасности в их свидании нет, а выгода от него очевидная. И тем не менее эта невинная просьба вызывает у мистера Грюджиуса странную реакцию: «На этот вопрос, — говорит он неуверенно, — я вам лучше отвечу завтра». По ходу действия совершенно безразлично, будет ли дан ответ сегодня или завтра. Но если автор хотел подать нам какой-то скрытый намек, то и эта отсрочка и сугубая осторожность мистера Грюджиуса — очень ловкий прием. Почему, в самом деле, мистер Грюджиус откладывает свой ответ? Объяснение может быть только одно: мы по этому пустячку должны догадаться о весьма важном факте: Елены сейчас нет в Лондоне. Но на другой день она вернулась — и мистер Грюджиус немедленно признает необходимым, «чтобы мисс Елена узнала из уст мисс Розы о том, что произошло и чем ей угрожают». Удивительная перемена взглядов всего за какие-нибудь двенадцать часов!

Но Диккенс все время боится выдать свой секрет, сказать слишком много; поэтому, роняя подобные намеки, он тут же снабжает их «объяснениями». На сей раз объяснение таково: Грюджиус, видите ли, колеблется потому, что Джаспер шпионит за Невилом и Еленой. Но ведь это соображение не могло отпасть за ночь — оно одинаково весома что наутро, что накануне вечером. Реально тут только желание Грюджиуса, чтобы Елена все узнала, — и это лишний раз подтверждает, что они работают сообща. Поведение Елены в этом эпизоде тоже не мешает рассмотреть повнимательнее. Она мгновенно придумывает, как расстроить планы Джаспера, и только осведомляется, что лучше — «подождать еще каких-нибудь враждебных действий против Невила со стороны этого негодяя — или постараться опередить его?» Иными словами, она вполне готова действовать — не начать борьбу, а даже закончить ее, если нужно. На минуту Диккенс показывает ее нам в этом качестве, а затем убирает ее со сцены. После этого знаменательного разговора Елена исчезает со страниц романа. Зато Дэчери вновь появляется в Клойстергэме!

Теперь пересмотрим сызнова все особенные черточки Дэчери, ибо в них заключены кое-какие косвенные указания, которые

Диккенс сообщает как бы мельком, предоставляя нам либо принять их в расчет, либо отбросить — по желанию *.

Манера Дэчери встряхивать волосами и носить шляпу под мышкой уже дала нам первый ключ к его опознанию. «Я зайду к миссис Топ», — с живостью говорит он, когда ищет квартиру, хотя его направляли к мистеру Топу: женщина, естественно, предпочитает вести переговоры с хозяйкой, а не с хозяином. А когда Дэчери ночью возвращается домой и видит горящий в окне у Джаспера красный свет, его «задумчивый взгляд обращается к этому маяку и сквозь него еще куда-то дальше». Почему «задумчивый» и что лежит там «дальше»? Надежды Дэчери не сводятся лишь к успешному обвинению преступника. Есть для него еще «далекая гавань, которой ему, может быть, не суждено достигнуть», к которой он может приблизиться лишь «после опасного плавания». Любовь! Любовь, граничащая с обожанием, — к этой любви невольно обращается задумчивый взор одинокой женщины сквозь «остерегающий огонь», которым намечен ее нынешний опасный путь.

Курящая опиум старуха во второй свой приезд к Клойстергэм случайно встретила с Дэчери. Когда она упомянула имя Эдвина Друда, Дэчери «покраснел» — «от усилий», — поясняет Диккенс. Сообщить один голый факт, без комментариев, он не решается. Чуть приоткрыв путь, ведущий к разгадке, он спешит его замести.

На этой обманчивой книге следовало бы надписать: «Берегись объяснений!» Всякий раз, как Диккенс начинает что-то объяснять, он делает это не для того, чтобы помочь читателю, а чтобы увести его в сторону. Он говорит, что Джаспер носит шелковый шарф — «длинный черный шарф из крепкого крученого шелка, обмотанный вокруг шеи» — и тут же поясняет: это потому, что горло у него не совсем в порядке — запоздалое объяснение и неверное! Так

* По этому поводу можно выдвинуть возражение, что ни одна женщина не заказала бы для себя той еды, из которой состоят описанные в романе трапезы Дэчери: «Жареная камбалка, телячья котлетка и пинта хереса» в «Епископском Посохе» и «хлеб с сыром, салат и эль» у миссис Топ. Но это возражение отпадает, если вспомнить, что, во-первых, привычки в пище с тех пор сильно изменились, а во-вторых, Елене Ландлес, если она скрывалась под маской Дэчери, пришлось бы приспособливаться к взятой на себя роли. Спросить чашку чаю значило бы сразу обнаружить свое женское естество: к тому же херес был в те времена самым дешевым и общеупотребительным напитком. Что же касается эля, то его пили даже школьники, как оно и описано во многих случаях у Диккенса, и то, что мог пить маленький Дэвид Копперфилд, — конечно, не повредило бы здоровью молодой женщины.

и в эпизоде со старухой: когда Диккенс объясняет, что Дэчери покраснел «от усилий» — вот уж действительно грандиозное усилие — поднять с земли монетку! — он просто старается сбить нас со следа и уверить нас, что никакой другой причины не могло быть — такой, например, как волнение при неожиданном известии.

Свое расследование Дэчери ведет именно так, как вела бы его Елена, предпочтительно перед всеми другими персонажами. Когда Сапси заговаривает о необъяснимом исчезновении Эдвина Друда, Дэчери тотчас задает вопрос: «Есть ли серьезные подозрения против кого-нибудь?» Он хочет знать все, что касается Невила Ландлеса, это его больше всего интересует. Едва познакомившись с Дёрдлсом, он спрашивает: «Вы, надеюсь, позволите любопытному чужестранцу как-нибудь вечером зайти к вам, мистер Дёрдлс, и поглядеть на ваши произведения?» — и, получив утвердительный ответ, говорит: «Непременно зайду», и тут же уславливается с Депутатом, что тот его проводит. Цель его — выяснить, не знает ли Дёрдлс чего-нибудь; кроме того, женщина инстинктивно стремится обеспечить себе присутствие третьего лица. Дёрдлс, без сомнения, окажется каким-то звеном в цепи улик, хотя ему самому это пока неизвестно. Все его поведение показывает, что он не догадывается о важности того, что знает. Скрывать свою тайну он не будет — ему и невдомек, что он владеет какой-то тайной. Но весьма вероятно, что в роковой сочельник он опять слышал жалобный крик и опять счел его «призраком крика» и связал его со своим прошлогодним сном. Такого рода совпадения были одним из любимых приемов Диккенса. Также весьма вероятно, что безобразный мальчишка, поджидая Дёрдлса, по неизменному своему обыкновению, видел в ту ночь своего заклятого врага, Джаспера, и только не понял, какое это имеет отношение к тайне Эдвина Друда. Задача Елены — связать воедино все эти мелкие факты и накопить достаточно улик, что даст ей возможность обвинить Джаспера и спасти Невила и Розу.

К тому моменту, когда роман обрывается, то есть к его середине, она уже успела кое-что сделать, как показывают меловые черточки. Почему она прибегла к этому громоздкому способу записи? Если под видом Дэчери скрывалась женщина, она, конечно, ничего не могла писать от руки. Ее тотчас узнали бы по почерку *. Для записей, если

* В ту эпоху девочек обучали писать итальянским «заостренным» шрифтом с росчерками; мальчиков учили «круглому» шрифту. Разница между тем и другим очень заметная, и пол писавшего легко было определить.

они были нужны, ей пришлось бы придумать какой-нибудь другой, не столь изобличающий способ. Меловые черточки на дверце буфета вполне удовлетворяли этому требованию. Может быть, Диккенс, вводя их, преследовал еще и какую-то другую цель, но этого мы не знаем и рассуждать об этом бесполезно. Достаточно того, что для женщины в роли Дэчери они были безопасны и позволяли одним взглядом обозреть, насколько подвигается вперед расследование. К тому дню, до которого доведено повествование, Дэчери сделал три записи. Расшифровать их можно следующим образом:

1. «Очень маленький счет» из нескольких неровных черточек, записанный Диком Дэчери до его встречи со старухой. Ничего существенного пока не добыто — Дэчери проделал лишь подготовительную часть работы: познакомился в новом своем обличье с Джаспером, Сапси, Дёрдлсом и Депутатом.

2. «Средней величины» черточка, которую он нанес после встречи со старухой. Эта встреча позволяла о многом догадываться, но дала так мало определенного и прямо идущего к делу, что Дэчери отметил ее лишь «не очень большой» черточкой.

3. «Толстая длинная черта от самого верха дверцы до самого низа», которую Дэчери наносит после того, как видел старуху в соборе. Дэчери установил, что старуха по каким-то причинам враждебна Джасперу, что она настойчиво его преследует, что «Нэд», которому, по ее словам, «угрожает опасность», как-то связан в ее представлении с Джаспером как носителем этой угрозы, то есть его потенциальным убийцей. Сразу столько важных сведений! Естественно, понадобилась «толстая» черта.

Но меня могут спросить: а как насчет голоса Елены? Разве Джаспер не узнал бы ее по голосу? Тут мы видим блестящий пример того, как Диккенс, предвидя опасность, заранее старается ее парировать. Во-первых, он несколько раз подчеркивает, что у Елены «низкий грудной голос», то есть такой, который, исходя от мужчины, не вызовет тотчас подозрения, что говорит женщина. Но ведь у Джаспера особо чувствительный слух, что уже было показано нам на эпизоде с ключами. «Низкий грудной голос», если он был знаком Джасперу, неизбежно пробудит в нем воспоминания. И тут обнаруживается очень любопытное обстоятельство. Как явствует из рассказа, Елена и Джаспер до сих пор только один раз встречались лицом к лицу (в главе VII) и, что особенно важно, не обменялись при этом ни единым словом. Она стояла, обняв Розу за талию,

и смотрела на Джаспера, сидевшего за пианино. Когда Роза упала в обморок и Елена ее подхватила, Джаспер остался сидеть на том же месте. Затем Эдвин Друд говорит Елене: «При таких же обстоятельствах, пожалуй, и вы бы его испугались?» — и Елена отвечает: «Нет. Ни при каких обстоятельствах» — многозначительный ответ, который должен послужить сигналом читателю и предостережением Джасперу. Джаспер это слышит, хотя слова обращены и не к нему, и вскоре после того уходит.

Эта единственная фраза, произнесенная Еленой в его присутствии, застрянет у него в ушах и в решительный момент всплывет в его памяти. Но едва ли четыре слова, сказанные в сторону, могли так уж хорошо ознакомить его с голосом Елены, и к тому времени, когда появляется Дэчери, если не самые слова, то звучание их, вероятно, уже забылось. Таким образом, на вопрос о голосе Елены сам автор дал ясный и исчерпывающий ответ. Но представим себе, что Дэчери это не Елена, а, скажем, Друд или Грюджиус? Они тотчас выдали бы себя в разговоре. Голос, в противоположность лицу, нельзя изменить надолго, и тот факт, что голос «старого холостяка» не был узнан человеком с натренированным музыкальным слухом, позволяя нам твердо сказать, кем Дэчери не мог быть.

Итак, доказательства в пользу нашей теории попутно оказываются разрушительными для всех прочих теорий. Остаётся посмотреть, действительно ли роман, с Еленой Ландлес в роли Немезиды, увенчается неожиданным и драматически ярким финалом.

Глава VII Третья тайна: старуха, курящая опиум

Придется немного отвлечься в сторону, чтобы разобрать один вопрос, которого мы до сих пор не касались.

Первые две тайны, как теперь выяснилось, тесно переплетены, и нельзя распутать нити одной, не задев при этом нитей другой. Третья тайна, хотя и не совсем от них обособленная, решается независимо; она, во всяком случае, не имеет отношения к судьбе Эдвина Друда и к личности Дэчери. Отличается она еще и тем, что Диккенс не дал к ней никакого ключа, так что тут мы можем только гадать. Можно сказать одно: Диккенс, этот взыскательный художник, так заботившийся о том, чтобы все до единой детали служило развитию действия, не стал бы так подробно описывать этот

персонаж, если не собирался дать ему какую-то роль в развязке и включить его в число тех неожиданностей, которые уготованы читателю в конце. Все приводит нас к мысли, что, независимо от того, что делают другие для обвинения Джаспера, старуха тоже окажет влияние на его судьбу. Интрига в романе, как ее задумал Диккенс, вероятно, лишь тогда примет законченный вид, когда мы отведем старухе надлежащее место, узнаем, кто она, и поймем, по каким побуждениям она совершает свои странные поступки. И хотя авторских указаний тут никаких нет, все же, зная приемы Диккенса и внимательно проследив общее направление действия, мы решаемся высказать кое-какие предположения.

Об этой женщине нам известно следующее: Джаспер посещал ее притон в Лондоне; она пыталась узнать, кто он такой, и проследила его до Клойстергэма; там она встретилась с Друдом и предупредила его об опасности, которая, по ее смутным догадкам, угрожала «Нэду», — надо думать, Джаспер что-то об этом выболтал, пока спал, накурившись опиума; она опять, уже после исчезновения Эдвина Друда, отправилась в Клойстергэм следом за Джаспером, полная решимости «не упускать его на этот раз», — в его сонных признаниях при втором посещении притона она уловила какие-то намеки на страшную участь его «товарища по путешествию», и это, видимо, удвоило ее рвение; в этот второй приезд она встретилась с Дзэчери; судя по ее жестикуляции в соборе, где она подглядывала за Джаспером, она питает к нему неукротимую ненависть; в последнем разговоре с Дзэчери она заявила, что знает Джаспера лучше, «чем все эти преподобия вместе взятые».

Все ее поведение — упорная слежка за Джаспером, попытки выманить у него уличающие признания, жадное внимание, с каким она слушает его сумбурные речи, — все говорит о преднамеренности и о сильных внутренних побуждениях.

Эта старуха взята Диккенсом из жизни.

Форстер передает рассказ Филдса о том, как однажды они с Диккенсом посетили лондонские трущобы: «В нищенской каморке мы увидели изможденную старуху, которая раздувала самодельную трубку, состряпанную из маленькой чернильной склянки; и слова, вложенные Диккенсом в ее уста в „Эдвине Друде“, мы сами от нее слышали, пока, склонившись над расхлябанной кроватью, на которой она лежала, прислушивались к ее сонному бормотанью». Это

происходило осенью 1869 года, и Диккенс, конечно, сразу увидел, как можно использовать столь колоритный персонаж в романе, который он тогда обдумывал. Эта старуха, по прозвищу «Матросская Салли», была еще жива в 1875 году. Ее конкурент-китаец, предмет ее постоянной зависти, тоже реальное лицо: это Джордж А-Син, содержавший притон на Корнуэлл-роуд. Он умер в 1889 году.

О том, какого рода связь существует между старухой и Джаспером, можно только догадываться. Не подлежит сомнению, что она должна стать каким-то важным и, может быть, даже решающим фактором в развязке. Но главная ее цель, когда она преследует Джаспера, не в том, чтобы обвинить его в убийстве Эдвина Друда. Еще в самом начале, когда мы впервые видим Джаспера в ее притоне, она уже враждебна ему и, как мы узнаем впоследствии, притворяется спящей, чтобы тайком подсматривать за ним. Несколько позже, приехав в Клойстергэм, она встретила Эдвина Друда и сказала ему: «Я приехала сюда искать иголку в стоге сена, ну и не нашла». Искала она Джаспера. Она знала, что он живет где-то поблизости, но упустила его. Друд в это время еще жив, так что цель ее поисков, очевидно, иная. Однако уже и тогда она знала, что «„Нэд“ — опасное имя». У нее в руках какие-то сведения, о ценности которых она пока не имеет представления, — но когда-нибудь она станет грозной свидетельницей против Джаспера.

После убийства она опять разыскивает Джаспера в Клойстергэме. Она подслушала его бессвязные разговоры в курильне, его рассказ о «путешествии» с каким-то родственником; она услышала от него, что он уже сделал то, что «хотел сделать», и что «когда оно свершилось, его словно и делать не стоило, все кончилось так быстро!» Он рассказал ей о своих видениях и кончил полным ужаса восклицанием: «И все-таки... все-таки вот этого я раньше никогда не видел!» Она пыталась заставить его еще говорить, но его речь стала невнятной. Она ненавидит этого человека, перед которым раболепствует, она жаждет отомстить ему. Но по каким-то личным причинам. Эдвин Друд ей чужой, и его судьба сама по себе ее не интересует.

Кто же она в таком случае? То, что я теперь скажу, только догадка, так как Диккенс не дает конкретных фактов. Но если вспомнить, что во всей книге не сказано ни слова о прошлом Джаспера — мы ведь так и не знаем, ни кто он, ни откуда, ни какого

происхождения; кроме племянника, у него нет ни души родных; если вспомнить, что он одновременно преступник и человек талантливый; если вспомнить его нравственный облик — его вкрадчивые манеры, его лживые уверения в любви к Эдвину, его хитрость и коварство, его бессердечие и его упорство в преследовании своих целей; и, особенно, если учесть, что куренье опиума — наследственный порок, который редко приобретает власть над молодым человеком, если у того нет врожденной склонности,— тогда, быть может, не покажется слишком диким предположение, что Джаспер был незаконным отпрыском этой самой, курящей опиум, женщины, чей характер повторяется в нем, и, возможно, человека с преступными задатками, но занимавшего более высокое положение. Сам Джаспер уже в молодых годах обнаруживает черты извращенной и больной психики, он — смесь гениальности и порока. Он одинаково страстно любит и ненавидит, как будто в жилах у него есть капелька знойной цыганской крови. По внешности образец приличий и преданности своему искусству, он горько жалуется на «иссушающую скуку» своих повседневных занятий, на «унылое однообразие» своего существования. Свое преступление он совершает со свирепостью дикого зверя, его натура осталась неукротенной. Если мы скажем, что отец его был бродягой и искателем приключений, мы вряд ли сильно ошибемся. Если мы предположим, что его матерью была эта самая, преждевременно состарившаяся, курильщица опиума, мы почти наверняка будем правы.

Цель ее от нас скрыта. Но как напрашивается такое, например, объяснение: отец, может быть, гордый и красивый человек, бросил свою любовницу и забрал ребенка. Она ненавидит обоих за то, что они ее отвергли, но отец умер или исчез, он недостижим для мести. Как вдруг сын, жертва порочных влечений, заложенных в его крови, сам приходит к ней в курильню. Он не подозревает, что перед ним его мать, но она сразу его узнала. Так пусть же сын пострадает за грехи отца, разбившего ее жизнь! Эта тема во вкусе Диккенса. Но утверждать тут ничего нельзя. Да и не это в конце концов главное, а то, что старуха послужит бессознательным орудием правосудия: она доставит одну из тех косвенных улик, с помощью которых возмездие настигнет Джаспера.

Можно предложить другую версию — по той же линии, что с Каркером в «Домби и сыне». Джаспер, распутник, отмеченный печатью вырождения, похотливый и бессердечный, мог обмануть

и погубить дочь старухи. Но вряд ли Диккенс стал бы повторять здесь историю миссис Браун.

Для нас достаточно того, что эта женщина должна стать связующим звеном разрозненных нитей очень сложной интриги. Попутно она помогает нам решить вопрос о Дэчери — а именно, лишний раз убедиться, что Дэчери не Друд. Рассмотрим все это подробнее.

Друд знал эту старуху, и даже очень хорошо, ибо он видел ее в таком же припадке, как в свое время Джаспера. При их встрече в Монастырском винограднике он «смотрит на нее в испуге. „Боже мой! — мысленно восклицает он. — Как у Джека в тот вечер!“» Она предупредила его об опасности, угрожающей «Нэду», и он решил рассказать об этом Джеку, «который один зовет его Нэдом», как о странном совпадении. Он дал ей денег на покупку опиума. Если Дэчери не кто иной, как Друд, то при второй их встрече, полгода спустя, он, конечно, тотчас узнал бы женщину столь необычной внешности и понял бы, что она как-то связана с человеком, который пытался его убить. Но Дэчери ее не узнает. Друд немедленно вспомнил бы о ее предостережениях, связал бы их с последующим покушением Джаспера на его жизнь и оценил бы важность такой улики. Меж тем Дэчери, даже когда женщина упомянула имя Джаспера, не проявляет к ней особого интереса. Он даже не знает, что она курит опиум, как и Джаспер. И только когда она сама ему об этом говорит, он, «вдруг изменившись в лице, вперяет в нее острый взгляд». Друд не изменился бы в лице, услышав то, что ему уже шесть месяцев известно. Но для Дэчери это полная неожиданность и важное сведение; оно его взволновало; и волнение его еще возросло — настолько, что он уронил монету, когда женщина добавила, что «в прошлый сочельник — роковой день! — молодой джентльмен дал ей три шиллинга шесть пенсов... а имя этому молодому джентльмену было Эдвин». Если бы перед ней в эту минуту был сам Эдвин, он не стал бы задавать ей до нелепости ненужный вопрос: «А откуда вы знаете его имя?» Он бы промолчал. Но Дэчери поражен таким оборотом событий. Он узнал что-то новое, хотя и неизвестно куда ведущее, и поэтому в конце дня, разглядывая свой «пока еще очень маленький счет» из меловых черточек, он прибавляет к нему «средней длины черту». «Это, пожалуй, все, на что я имею право», — поясняет он, и в его положении это совершенно правильная оценка. Эдвин Друд не мог бы прибавить такую черту,

ибо для него в рассказе старухи не было ничего нового. Но на другой день Дэчери видит гневные жесты старухи в соборе, убеждается в ее активной враждебности к Джасперу — это уже нечто определенное, не одни только подозрения, — и он прибавляет к счету «длинную толстую черту». Этот счет «никому не понятен, кроме того, кто ведет запись, но все тут, как на ладони, и в свое время будет предъявлено должнику». Дэчери, объединив все наблюдаемые за последний день факты — приезд этой курильщицы опиума из Лондона на поиски другого курильщика опиума, ее ненависть к этому человеку, ее признание, что в роковой сочельник она виделась с Эдвином Друдом, — усматривает в этом какое-то пока еще неясное, но несомненное свидетельство против Джаспера. Эдвину Друду, если он остался жив и оправился после покушения, все эти факты и без того известны, — для Дэчери это новые и очень важные данные.

Теперь, собрав все, что нам удалось узнать, и все, о чем позволительно догадываться, мы можем с большой долей вероятия предсказать, каков должен быть, по замыслу Диккенса, финал этого романа и всех заключенных в нем тайн.

Глава VIII От ключей к заключению

Пытаться, как делали некоторые, написать вторую часть «Эвина Друда», подражая стилю Диккенса, это по меньшей мере дерзость, если не святотатство. Мы ограничимся тем, что, рассмотрев факты, описанные в первой части романа, постараемся указать, как должно было, по всем вероятиям, развиваться действие дальше и какое заключение наилучшим образом объяснит все, что происходило до этого, и свяжет концы с концами, оставив наименьшее количество «хвостов».

Форстер считает, что Диккенса несколько беспокоил ход действия в романе: он боялся, «не слишком ли рано он изложил события, ведущие к развязке, например, появление Дэчери в пятом выпуске (во всяком случае, он высказывал такие опасения своей свояченице)». Воспроизводя отвергнутую главу о мистере Сапси и клубе «Восьмерых», Форстер замечает, что Диккенс, возможно, хотел ввести новые действующие лица, чтобы отдалить развязку. Я не думаю, что клуб «Восьмерых» должен был служить такой цели; заключительная часть главы — это всего-навсего черновой набросок

диалога между Дэчери и мистером Сапси, вошедшего потом в главу XVIII. Другое дело Билликин и Баззард — они действительно занимают сцену, пока готовится выступление главных героев, и успешно тормозят действие.

Проктор показывал нам, как должен был кончаться роман, если допустить, что Дэчери это Эдвин Друд. Но сравните этот бледный финал, при котором Эдвин только «одобрительно смотрит на счастье Розы и Тартара», с тем ярким финалом, который получится, если Эдвина в нем не будет; при котором, после того как Диккенс всячески старался внушить нам, что преступление Джаспера осталось незавершенным, мы узнаем, что преступление-то завершилось, но и улики против преступника все налицо! Если Друд погиб, Дёрдлс и Депутат нужны как свидетели; если он уцелел, они излишни. Представим себе также, какая это будет драматически сильная сцена, когда Дэчери, пожилой мужчина, преобразится в Елену Ландлес, молодую и прекрасную женщину, и она раскроет, казалось бы, непроницаемую тайну, до тех пор остававшуюся скрытой в сердце виновника.

Автору не трудно было описать убийство, пусть даже очень сложное. Трудно было подвести читателя к развязке, не открывая ему секрета раньше времени. Раскрыть карты — значило бы испортить книгу. Прямо указать на Елену Ландлес, как на исполнительницу роли Дэчери, значило бы разрушить тайну, ибо тогда мы знали бы наверняка, что Эдвина Друда нет в живых. А Диккенсу нужно было держать все это в неизвестности. Поэтому Елена Ландлес, хоть о ней и много говорят, сама все время остается на заднем плане. Когда Диккенсу кажется, что события развиваются слишком быстро, он отвлекает наше внимание на других действующих лиц, таких, например, как Билликин или Баззард. Он то и дело замечает следы. Либо старается, чтобы мы забыли то, что уже знаем, либо подталкивает нас на ложный путь.

Среди многих неожиданностей, которые готовятся читателю в конце, есть еще одна, и немаловажная: в этом романе без героя и с весьма сомнительной героиней истинными героем и героиней, как по силе духа, так и по их роли в развязке, без сомнения, окажутся мистер Грюджиус и Елена Ландлес.

Если проследить звено за звеном всю цепь событий, показанных нам Диккенсом, то развязка будет иметь приблизительно такой вид:

Джаспер осуществил свой замысел: Эдвин Друд убит. Он погиб от

руки своего дяди, жаждавшего завоевать любовь Розы. План убийства был обдуман до тонкости; вдобавок, одно случайное обстоятельство помогло убийце.

Накануне рождества Эдвин Друд и Невил Ландлес ужинали у Джаспера. В ночь разразилась буря; в порожденных ею сумятице, шуме и опустошениях Джасперу легче было незаметно совершить задуманное. В полночь оба молодых человека пошли к реке посмотреть на бурю. Мы ясно представляем себе, что было после того, как они расстались. Невил вернулся домой, путь Эдвина лежал в другую сторону, к арке над воротами. У собора Джаспер его перехватил — и тут начинается трагедия. Убийца действует неторопливо, обдуманно. Эдвин, возможно, уже заранее был опоем каким-то дурманящим снадобьем — Джаспер имел пристрастие к таким манипуляциям, да это и было ему нужно, осторожности ради. В соборе где-то спит Дёрдлс; как и в прошлый сочельник, он забрался туда, чтобы проспать после выпивки. Снаружи во тьме где-то бродит этот дьяволенок, Депутат, поджидая Дёрдлса, чтобы прогнать его домой камнями. Так, по-видимому, предполагал Диккенс сгруппировать эти персонажи.

Буря свирепствует. Сквозь шум ветра доносится один-единственный, пронзительный, отчаянный крик — похожий на «призрак крика», похожий на «вой собаки». Черный шелковый шарф сдавливает горло жертвы. Но Дёрдлс услышал что-то — он сам не знает что, и Депутат видел что-то, чего не понял. Кто-то другой должен все это осмыслить и истолковать. Не сейчас. Впоследствии.

С этой ночи никто уже не видал Эдвина Друда.

Наутро Джаспер объявил о его исчезновении и тотчас же постарался отвести подозрение на Невила, — тот ведь последним виделся с Друдом. Всяческими хитростями, полувысказанными намеками, подчеркиванием всех обстоятельств, сколько-нибудь неблагоприятных для Невила, Джаспер создает против него довольно убедительное обвинение, в котором не хватает только прямых улик. А затем без всяких колебаний — нет, даже с наглостью и вызовом — он открывает свои истинные чувства Розе. Он ничего не боится, так как знает, что Эдвин больше уж никогда не встанет на его дороге. Он не только объясняется Розе в любви, он открыто грозит ее друзьям. Оставайся у него хоть капля сомнений, он не посмел бы так себя разоблачить.

Но он знал, что Эдвин мертв и даже тело его обращено в прах

негашеной известью. Он предусмотрительно снял с него все знакомые ему драгоценности и бросил их в реку как раз в том месте, где мистер Криспаркл, любитель купанья и отличный пловец, скорее всего их найдет. Он предвидел, что такая находка еще укрепит подозрения против Невила.

Но одна улика осталась. Грюджиус в свое время передал Эдвину обручальное кольцо, которое тот должен вручить Розе. Юноша оставил кольцо у себя. Он никому об этом не сказал. В сочельник кольцо было при нем. Джаспер не знал про это кольцо. Негашеная известь его не уничтожила. Оно лежит в склепе, где спрятано тело, и когда его найдут, оно-то и станет «цепью, выкованной в кузницах времени и случайности», «впаянной в самое основание земли и неба и обладающей роковой силой держать и влечь».

Проктор, в плену своей ошибочной теории, вынужден игнорировать этот факт; он заявляет, что цитированная выше фраза ничего не значит, незачем обращать на нее внимание.

«Держать и влечь!» Трудно подыскать слова более значительные. Это кольцо будет крепко держать Джаспера, оно прикует его к совершенному им преступлению и повлечет его к гибели.

Но требуется чье-то вмешательство. Пока кольцо лежит в своем тайнике, оно бесполезно. Нужен человек, который возьмется наблюдать, выслеживать, мстить.

Трое этим заняты — Дэчери в Клойстергэме, Грюджиус в Лондоне и старуха в своей курильне, где она подслушивает сонные речи Джаспера. Диккенс явно подводил к тому, что преступник сам себя выдаст. Слова Джаспера о совершенном им «путешествии», о том, что в этом путешествии у него был спутник, о каком-то деле, которого и делать не стоило, о каком-то зрелище, которого он раньше никогда не видел, это, в сущности, уже признание, только его пока еще «нельзя понять» — одно из ключевых выражений в романе, которое впервые появляется в первой главе, а потом время от времени повторяется со странной силой. Дэчери должен подготовить почву для определенных выводов и ясного понимания. К тому времени, когда рассказ обрывается, Дэчери уже сделал несколько шагов по этому пути.

Первый намек, очевидно, будет исходить от Дёрдлса. При посещении Дэчери он расскажет ему, что в последний сочельник опять слышал «призрак крика» — и нетрудно будет доискаться, что по времени этот крик совпал с исчезновением Эдвина Друда. Второй

намеки подаст Депутат, который в ту ночь видел своего врага, Джаспера, вместе с кем-то другим возле собора, а может быть, также видел, как Джаспер нес свою ношу по направлению к склепу миссис Сапси. Возможно, Депутат сумеет точно указать время, когда это произошло, или каким-либо другим способом — для этого у Диккенса есть разные приемы — выявить связь между тем, что он видел, и тем, что Дёрдлс слышал. Во всяком случае, теперь в руках у Дэчери будут две нити, он может их соединить. Преступник, время и место преступления — все уже известно.

Но где исчезнувшее тело? Дэчери сам не нападет на мысль о склепе миссис Сапси. Тут опять поможет Дёрдлс. Постукивая молотком, он заметит какую-то перемену; какую именно, мы не знаем, но он сразу поймет: в склеп кто-то лазил, надо это дело расследовать. Что еще при этом обнаружится — прибавилось ли что в склепе или убавилось, — опять-таки неизвестно, но ясно одно: там найдут кольцо, то самое, которое Грюджиус передал Эдвину Друдру. Оpoznать его нетрудно, да и Баззард подтвердит как свидетель, что это кольцо было вручено мистером Грюджиусом Эдвину, и никому другому. Эдвин не надел его на палец Розе и не вернул его Грюджиусу; очевидно, к моменту исчезновения оно еще было при нем. Таким образом, для Дэчери тайна уже начнет проясняться.

Грюджиус, со своей стороны, может еще кое-что засвидетельствовать — например, потрясение, испытанное Джаспером при известии о разрыве помолвки. Что Грюджиус к этому моменту знал и о чем подозревал — не сказано, но самая его манера, когда он заговаривает с Джаспером, дальнейшее его обращение с ним и его решительное утверждение (в одной из последующих глав), что Джаспер отъявленный негодяй, говорит о многом. Грюджиус может также рассказать о махинациях Джаспера в Лондоне — а там, где его показания кончатся, начнутся показания старухи.

Она следила за Джаспером по каким-то личным причинам, но попутно собрала материал, имеющий отношение к убийству. Джаспер в свое последнее посещение курильни начал уже что-то выбалтывать; он не остановится. А может быть, он уже заподозрил, что за ним следят, — тогда, надо думать, развязка, по замыслу Диккенса, примет такую форму: под влиянием страха Джаспер возвращается в склеп, чтобы проверить, все ли следы преступления уничтожены, — и сталкивается лицом к лицу с Дэчери, который там его уже поджидает. Это один из любимых приемов Диккенса:

мститель заманивает свою жертву туда, где ее постигнет возмездие *. То же самое мог сделать и Дэчери, и в этот острый психологический момент Джаспер был бы арестован. Именно такую неожиданную встречу, уготованную убийце в склепе, где замуровано тело Эдвина Друда, изображает один из рисунков на обложке работы Коллинза. Эффект такой очной ставки был бы, конечно, ошеломляющим; можно не сомневаться, что для этой сцены Диккенс нашел бы самые яркие краски.

Обратимся теперь к уже упомянутым рисункам на обложке первоиздания «Эдвина Друда», факсимиле которой мы, с любезного разрешения издательства Чэпмен и Холл, здесь воспроизводим. Они были выполнены Чарльзом Олстоном Коллинзом (братом Уилки Коллинза), который женился на Кейт, младшей дочери Диккенса, в 1860 году. Таким образом, между писателем и художником была близкая связь и, вероятно, полная договоренность.

Тут прежде всего надо отметить, что рисунки, видимо, делались по личным указаниям Диккенса, так как по крайней мере один из них касается эпизода, до которого повествование еще не было доведено. Этот рисунок, который мы более подробно опишем позже, изображает, надо полагать, заключительную сцену романа. Второе, что следует отметить, это что рисунки вполне удовлетворяли автора. «Чарльз Коллинз нарисовал превосходную обложку», — писал Диккенс. По словам Форстера, Диккенс хотел и все иллюстрации поручить своему зятю. Это по разным причинам не удалось, тогда выбор пал на Люка Филдса.

Хотелось бы еще упомянуть об одном интересном лично для меня обстоятельстве. Когда я писал эту статью и излагал в ней свою теорию, я еще не видал рисунков Коллинза. Впервые я с ними ознакомился, когда моя статья уже была закончена, и оказалось, что они поразительным образом подтверждают выводы, к которым я пришел. Значение некоторых рисунков можно, конечно, толковать по-разному, но вот как я их понимаю:

Вверху на углах помещены символические фигуры Комедии и Трагедии или же Любви и Ненависти. Между ними — широкая сцена с собором на заднем плане, а ближе впереди — основные

* Пекснифа зазывают в дом Мартина Чеззлвита; Вегга разоблачают у Боффина; леди Дедлок умирает на могиле своего любовника; Сайкс заманивает Нэнси в западню; Эвремонта вызывают письмом в Париж — все это примеры драматического построения.

действующие лица главной темы, слева Эдвин и Роза, справа снедаемый ревностью Джаспер. Лицо и поза Эдвина выражают равнодушные, взгляд устремлен вперед — не на женщину, идущую рядом с ним. Роза совсем отвернулась в сторону, ее зонтик тащится по земле, голова уныло опущена. Так идут эти двое — рука об руку, но внутренне далекие друг от друга, юная пара, чья помолвка не стала союзом, а только путами, чья дружба так и не разгорелась в любовь. А на другой стороне — соборный регент, не в силах скрыть сжигающую его страсть, пожирает взглядом девушку, которую он любит, и юношу, которого он намеревается смести со своей дороги, — жертву, не ведающую об уготованной ей участи! И с этой же стороны, где стоит Джаспер, выглядывает из-за занавеса Ата-подобная фигура с всклокоченными волосами и обнаженным кинжалом в руке.

Вторая картина слева — девушка, глядящая вдаль в какое-то пустое пространство с начертанными над ним словами: «Пропал без вести», — не требует комментариев. Эдвин исчез, Роза одна. Третья картинка слева переключается с одной из иллюстраций Филдса, изображающей страстные и безудержные признания Джаспера в любви к Розе, происходившие в саду. Еще ниже в углу — старуха курит опиум, и дым от трубки, поднимаясь вверх, клубится у ног Джаспера и Розы — довольно уместный в данном случае символ. А как раз напротив, в правом нижнем углу, тоже клубится дым — от трубки, которую курит Джек-китаец, и окутывает ноги Джаспера, поднимающегося по винтовой лестнице. Пары опиума подстилают всю «Тайну Эдвина Друда».

Две маленькие промежуточные картинки справа относятся к «странной экспедиции» Джаспера в собор совместно с Дёрдлсом, описанной в главе XII. Джаспер тогда поднимался на башню, и, пока они с Дёрдлсом отдыхали на ступеньках, Дёрдлс рассказал ему, как в прошлый сочельник слышал «призрак крика». После этого Джаспер «рывком встает на ноги», и оба «начинают взбираться по винтовой лестнице... среди тенет паутины и залежей пыли... пока их взорам не открывается, наконец, лежащий далеко внизу Клойстергэм... Поистине это очень странная экспедиция!» Этот эпизод полон намеков на разные многозначительные обстоятельства, и в последних главах, будь они написаны, мы узнали бы, как Джаспер все эти обстоятельства использовал.

В середине помещено заглавие книги, окаймленное с одной стороны розами, с другой — терниями. Ветви скрещиваются сверху,

а внизу изображены молоток, лопата и узелок с обедом Дёрдлса. Отходящие от розовой ветви побеги окружают на всех картинках Розу, тернии соответственно протягиваются к Джасперу; шипы угрожающе обращены вниз. Это законченная аллегория.

Последний рисунок — в середине внизу — самый важный и самый выразительный. Человек с фонарем в руке входит в темное помещение. Лучи от фонаря падают на другую фигуру — очевидно, неожиданную для вошедшего. Фигура эта очень странная. Мужчина это или женщина в мужском платье? Может быть, это и есть таинственный Дэчери? Среди иллюстраций Филдса нет ни одной изображающей Дэчери, так что руководствоваться нам нечем. Но на этом человеке большая шляпа и наглухо застегнутый сюртук — именно те предметы одежды, которые особенно подчеркивает автор при описании внешности Дэчери. Но лицо у этого человека молодое. А взгляд выражает спокойное ожидание.

Если Джаспер, почувствовав, что сеть стягивается вокруг него, в страхе бросился в склеп проверять, не осталось ли там неуничтоженных улик, или если его как-нибудь иначе туда заманили, а там он встретил поджидающего его Мстителя — Елену Ландлес в образе Дэчери, — это значит, Диккенс сумел подготовить к концу романа ситуацию такой напряженности и силы, что все надежды, которые он возлагал на эту книгу, можно считать оправдавшимися: он действительно доказал свою способность построить крепкий сюжет, безупречный по замыслу и выполнению. А что Диккенс примерно так мыслил себе развязку, в этом нас убеждают слова Форстера:

«Вскоре после убийства преступник узнает, что его преступление было ненужно — с точки зрения тех целей, ради которых оно было совершено. Но самое убийство очень долго остается нераскрытым, пока с помощью золотого кольца, устоявшего против разрушительного действия негашеной извести, в которую было брошено тело, не удалось, наконец, установить не только имя жертвы, но также место преступления и личность преступника»*.

Очевидно, Джаспера заманили бы на место преступления; там его и ждали бы. Либо он сам бросился бы туда, гонимый страхом, либо его каким-то способом побудили бы снова посетить это место.

* По поводу теории Проктора можно еще отметить, что он вынужден игнорировать это сообщение Форстера, основанное на собственных словах Диккенса. Эпизод с кольцом он отмечает, о пророческом рисунке Коллинза ему нельзя упомянуть.

Дальше последовал бы его арест, осуждение, исповедь и самоубийство с помощью яда — на все это есть довольно ясные указания. И как всегда у Диккенса, справедливость восторжествовала бы и все ухищрения убийцы обратились бы против него самого.

Но несомненно, что еще одному лицу предстояло погибнуть прежде окончания романа — окончания во всех прочих отношениях счастливого. Невил Ландлес отмечен для смерти не менее ясно, чем Хэм Пегготти или Сидней Картон; Диккенс умел это делать. Невил умрет героически. Проктор, считавший, что Эдвин жив, выдвигает такую версию: Невил погибнет при попытке защитить Эдвина Друда — которого он терпеть не может — от нападения разъяренного Джаспера. Но насколько же будет значительнее, возвышенней и достойней, если в ту минуту, когда Дэчери сбросит маску и превратится в Елену Ландлес, когда припертый к стене и взбешенный убийца направит в ее грудь смертельный удар, брат ее, для которого она столько сделала и который теперь так блестяще оправдан, в этот момент наивысшего счастья и победы с радостью отдаст за нее свою жизнь!

.

Эти выводы, к которым мы пришли, основаны на фактах, изложенных Диккенсом в тех главах, что он успел написать. Они согласуются с намерениями, которые он устно высказывал. Они совпадают с его первоначальным замыслом, о котором он говорил Форстеру. Они позволяют конструировать такую развязку, которая будет новой, неожиданной и логически оправданной. Каждый персонаж найдет в ней свое место, каждая мелочь, помянутая в романе, будет использована. Не будет ни пробелов, ни натянутых объяснений. Естественно и убедительно развиваются события, неуклонно подвигаясь к предуказанному окончанию — тому окончанию, которое автор видел так ясно и которое так хитро скрывал от других. Елена Ландлес, вместо того чтобы оказаться вовсе лишней для действия и пригодной самое большее на роль супруги мистера Криспаркла, обратит свои необычайные способности на важнейшее дело. Друд, вместо того чтобы чудесным образом восстать из гроба, ускользнув неизвестно как от рук умного преступника, который тем не менее нисколько не сомневается в успехе своего злодеяния и соответственно с этим строит свои дальнейшие дерзкие ходы; Друд, вместо того чтобы вернуться к жизни лишь затем, чтобы послать свое благословение бывшей возлюбленной, когда она выходит замуж за

другого; Друд, вместо этой никчемной роли, становится скрытым стержнем, вокруг которого вращается все действие. Джаспер, вместо того чтобы проявить себя дурачком и растяпой, оказывается действительно опасным злодеем, достойным трудов и усилий, затраченных на его поимку. Грюджиус, вместо того чтобы неизвестно почему скрывать спасение Эдвина Друда, подвергая бесчисленным опасностям тех, кого он призван оберегать, предстает перед нами как разумный и твердый человек, неустанный борец за справедливость. Так какую же из этих двух развязок предпочел бы, по всем вероятностям, Диккенс?

.

Стоило ли так вникать в эту тайну? Безусловно стоило, ибо одновременно мы вникли в творчество автора. Мы увидели, что в свои последние годы он достиг новых вершин мастерства. Он вдохновился новой идеей; загорелся энтузиазмом; его прельстила эта новая возможность; и с таким же жаром, как и раньше, с такой же основательностью он принялся за дело. А дело это требовало не только всех его способностей, но преимущественно таких, которые он прежде мало упражнял. Он не уклонился от этого испытания. С неистощимым терпением, с блестящей изобретательностью разрабатывает он свой сюжет, сообщая каждой части законченность, с безупречным тактом отбирая слова, действия, характеры. И если бы не вмешательство Судьбы, властвующей над всеми, велико было бы его торжество. Гений Диккенса не клонился медленно к закату, он угас мгновенно. Пусть даже изучение «Эдвина Друда» не даст нам ничего другого — оно, во всяком случае, позволит нам увидеть, насколько великим оставался этот редкостно одаренный человек вплоть до той минуты, когда перо выпало из его омертвелой руки.

«Эдвин Друд» — это только торс статуи, и, созерцая этот незаконченный шедевр, мы понимаем, как искусна была рука, которая его изваяла, как силен был интеллект, который его замыслил, и как прекрасны были бы пропорции этого творения, если бы автор успел его завершить.

И. И. СМАРЖЕВСКАЯ

Кто такой мистер Дэчери?

Разгадка второй тайны романа Диккенса «Тайна Эдвина Друда»

В сентябре 1870 года в Англии вышел в свет последний выпуск незавершенного романа Диккенса «Тайна Эдвина Друда». Это детектив, и очень хороший, иначе он не вызвал бы таких споров. Автор считал, что это «новая идея, которую нелегко будет разгадать». В статье излагается поправка к наиболее вероятной из многочисленных гипотез о развязке романа.

О чем успел написать Диккенс?

Эдвин и Роза Буттон, обаятельные и очень молодые люди, обручены с детства. Джон Джаспер, дядя и опекун Эдвина, безумно влюблен в Розу и потому замыслил убийство племянника. Спрятать тело Эдвина он решил в одном из склепов клойстергэмского собора. Джон Джаспер идет к Томасу Сапси, недавно похоронившему жену. Мистер Сапси показывает ему эпитафию для памятника миссис Сапси. Надпись должен запечатлеть на камне каменотес Дёрдлс, присутствующий здесь же. Дёрдлс просит у Сапси ключ от склепа, с тем чтобы, закончив работу, осмотреть ее «и с лица и с изнанки». Мистер Сапси достает ключ, отпирает сейф и вынимает оттуда другой ключ, который Джаспер запоминает.

Как дальновидный преступник Джаспер разжигает взаимную неприязнь Эдвина и Невилы, недавно приехавшего с сестрой с Цейлона и также влюбленного в Розу. За неделю до сочельника Джаспер, подпоив Дёрдлса, осматривает склеп. Сознание, что они не могут выбирать и силой навязаны друг другу, тяготит Розу и Эдвина. С обоюдного согласия они расторгают свои отношения втайне от Джаспера. В сочельник Эдвин узнает от старухи из притона, где Джаспер курит опиум, что человеку по имени Нэд (так называет Эдвина дядя) грозит опасность. В ночь, в бурю, Эдвин исчезает. Каноник Криспаркл находит в реке часы Эдвина. Невила арестовывают, затем, за недостатком улик, отпускают. Городок, где

произошла трагедия и где Невилу Ландлесу пришлось столкнуться с потоком бессмысленной злобы и самодовольной глупости, изгоняет его. С запятнанным именем и репутацией Невил уезжает в Лондон.

Прошло полгода. Несмотря на то, что именно Невила обвиняли в убийстве жениха, Роза сочувствует ему в его несчастьях. Она подозревает Джаспера и не может простить себе, что не предостерегла Эдвина от его опекуна. Не предостерегла, так как не хотела ранить доброго и доверчивого юношу, сказав, что Джаспер предает его. Но доказательств преступления у Розы нет. В это время в городке появляется Дик Дэчери, таинственный, но чрезвычайно приятный незнакомец, незаметно выясняющий обстоятельства трагедии и наблюдающий за Джаспером и мистером Сапси. Дэчери узнает, что имеется полная уверенность в виновности Невила и что Невил обречен. После знакомства с Дэчери Джаспер вызывает Розу на свидание, выбрав момент, когда она оставалась в пансионе мисс Твинклтон одна. Джаспер, уверенный в безнаказанности, почти признается Розе в своем преступлении и любви к ней, говорит, что только Роза может спасти Невила и Елену (его сестру). Почти уверившись, что Джаспер — виновник гибели Эдвина, Роза уезжает в Лондон и рассказывает о свидании с Джаспером своему опекуну Грюджиусу и Елене (переехавшей к брату). Грюджиус помогает Розе снять квартиру, где она поселяется с мисс Твинклтон. Старуха из притона в Лондоне многое знает о Джаспере и ненавидит его. Выслеживая его, она в Клойстергэме встречается с Дэчери. После разговора со старухой Дик Дэчери поручает разузнать о ней (и тем самым о Джаспере) его врагу мальчишке Депутату.

Здесь роман обрывается. Остаются три тайны. Первая: был ли Эдвин Друд убит? Вторая: кто такой мистер Дэчери, поселившийся в Клойстергэме после исчезновения Эдвина? Третья: тайна старухи. Ключей к третьей тайне нет, поэтому остановимся на первых двух тайнах романа.

Остался ли Эдвин в живых? Эдвин воспитан, образован, но он еще очень молод, «почти мальчик ...всегда ласков с детьми и стариками», добрый, великодушный, веселый, с непринужденными манерами и с чувством юмора — симпатичная личность. Он доверчив потому, что неопытен и введен в заблуждение таким мастером преступления, как Джаспер. Самые обаятельные личности в романе — это главные герои Эдвин и Роза. Конечно, хочется чтобы Эдвин остался жив. Имеется большое число приверженцев теории «мертвец

выслеживает», например, Проктор. Он основывается на местных преданиях о действительном происшествии в Рочестере (Клойстергэме) — дядя убил племянника. Но Эдвину незачем было появляться в качестве Дика Дэчери и добывать доказательства вины своего убийцы — он и так ее слишком хорошо знал. Диккенс не стал бы так подробно расписывать замысел Джаспера и накапливать столько улик против него, если бы преступления не было. Эдвин был убит. Подробное доказательство этого приведено Дж. К. Уолтерсом в его статье «Ключи к роману Диккенса „Тайна Эдвина Друда“». Исследователи Джексон, Николл, Ч. Уильямс считают главным и определяющим свидетельство старшего сына Диккенса, которому отец сказал, что Эдвин был убит.

Перейдем ко второй тайне: кто такой мистер Дэчери?

В своей статье Уолтерс убедительно доказывает, что Дэчери — это женщина. Причины тому следующие: Дик Дэчери носит большой парик, чтобы скрыть волосы женщины; он имеет привычку по-женски встряхивать волосами; ему присуща манера носить шляпу, не надевая (что естественно при большом парике летом) и зажимая ее по-женски под мышкой; результаты расследования Дэчери записывает меловыми черточками разной длины (по способу, принятому в старинных трактирах), чтобы не быть узнанной по почерку (в ту эпоху мальчиков учили «круглому» шрифту, девочек — «заостренному» с росчерками).

Однако Уолтерс ошибается, определяя, кто эта женщина. Он подробно рассматривает поступки действующих лиц (всех, кроме Розы и мисс Твинклтон) и отводит роль Дэчери Елене — второстепенной героине, которая редко появляется на сцене.

Почему Елена Ландлес не может быть Дэчери?

Проследим подробности интриги, изложенной последовательно в главах романа, начиная с появления Дэчери. Дэчери появляется в Клойстергэме в главе XVIII. В главе XIX происходит объяснение Розы с Джаспером в саду, в ходе которого она узнает о смертельной опасности, угрожающей Ландлесам. В главе XX Роза уезжает в Лондон и рассказывает опекуну о свидании с Джаспером, и только в главе XXII об этом узнает Елена. Дэчери появился в городке гораздо раньше, чем Елена поняла необходимость действовать. Уолтерс признает: «Дэчери появился в Клойстергэме еще раньше, чем мистер Грюджиус услышал от Розы, насколько острым стало положение и насколько необходимо надзирать за всеми действиями

Джаспера». В силу этой причины как основной Уолтерс отрицает возможность выступления в роли Дэчери Грюджиуса. Елена же узнала от Розы об угрозах Джаспера еще позже Грюджиуса. Это первая причина, по которой мисс Ландлес не может быть Дэчери. Вторая причина — это нравственная невозможность для Елены играть роль Дэчери. «Нравственная невозможность — самая существенная из всех невозможностей. Коренным образом изменить наши природные склонности и поведение мы не в силах», — пишет Г. К. Честертон, у которого версия — Елена в роли Дэчери — вызывает сомнения. Вспомним, что говорит о Ландлесах Диккенс: *«Что-то есть в их лицах, в их позах, в их сдержанности, что напоминает... готового спастись бегством (!) оленя»*. Понимание человеческой природы не могло изменить Диккенсу. Мисс Ландлес только стремится избежать опасности, которая угрожает ей и Невилу. Спасение для нее — бегство, а не борьба. *«Нет, скорее это их преследуют, а не они ведут ловлю»*, — подсказывает Диккенс. Дэчери для всякого находит нужный тон, точно знает, как вести себя с Джаспером, с мистером Сапси, с ворчуном Дёрдлсом и с бродяжкой Депутатом. *«Дикость»* же Елены чувствуется во всем. Она признается Розе: *«Я боялась... как-то я встречу с целой толпой молодых девиц... я совсем необразованна и очень дурно воспитана... всему еще должна учиться и горько стыжусь своего невежества»*. Дэчери с его умением ладить с людьми не трудно добыть недостающие улики, Елена же явно избегала трудного и щекотливого для нее разговора с Розой после ссоры Невила с Эдвином, не считала возможным для Невила «вымаливать прощение у молодого Друда или у мистера Джаспера, который каждый день на него клеветает». Следовательно, и добывать нужные сведения у Джаспера и у других людей, с чьей злобой и тупостью сталкивалась она после исчезновения Эвина, она не станет. От нее веет *«замкнутостью и одиночеством»*. Далее, Дэчери, по всему видно, не нуждается в деньгах, в то время как Елена и Невил должны жестоко экономить. Это — третья причина, разрушающая версию Елена — Дэчери. В поддержку своей гипотезы Уолтерс приводит не слишком убеждающие утверждения; так, по Уолтерсу, у Елены — низкий грудной голос, который помогает ей выдавать себя за мужчину. Однако в романе нет ни одного упоминания о низком грудном голосе Елены. Ни на чем не основано и утверждение Уолтерса о том, что в день бегства Розы Елены не было в Лондоне. Из слов Грюджиуса: *«Желательно, чтобы*



мисс Елена... узнала из уст мисс Розы о том, что произошло и чем ей (Елене. — *И. С.*) угрожают. А затем... сообщила это своему брату», следует, что никаких совместных действий Грюджиуса и Елены не существует. Нет никаких указаний в романе и на то, что опекун Розы находится в постоянном контакте с Еленой, как утверждает

Обложка с ключом к тайне Эдвина Друда

Уолтерс, — они говорили один только раз, тотчас после исчезновения Эдвина. Напротив, следующий разговор подтверждает обратное: «Куда же ты денешься?» — спрашивает Елена у Розы. — «Я ничего еще не решила. *Но мой опекун... обо мне позаботится.* — *Значит, я смогу узнавать о моем розовом бутончике от мистера Тартара (соседа Ландлесов, согласившегося помочь.* — *И. С.*)?» Зачем же от мистера Тартара, если, по версии Уолтерса, Елена в контакте с опекуном Розы и все может узнать у него самого? Это противоречие Уолтерса с Диккенсом.

Итак, мы видим, что версия Елена — Дэчери — искусственна и неправдоподобна. Кстати, кроме Г. К. Честертона эта версия вызывает сомнения еще и у Э. Ланга.

Видимо, Диккенс не хотел слишком рано рассказывать о событиях, ведущих к развязке. Может быть, Дэчери надо искать среди героинь, о которых автор успел сообщить больше, чем о Елене, остающейся все время на заднем плане? Здесь уместно вспомнить наш краткий пересказ глав, из которого видно, в течение какого времени мисс Ландлес не могла быть Дэчери, не имея на то оснований (Невилл был отпущен и уехал, об угрозах Джаспера Елена еще не знала), и с какого времени (а именно, узнав об опасности) вообще исчезла со страниц романа.

Может быть, Дэчери надо искать среди непосредственных участников драмы: ведь очевидна его личная заинтересованность.

О разрыве помолвки Роза немедленно рассказала мисс Твинклтон, поэтому можно смело предположить, что своими подозрениями она поделилась с мисс Твинклтон, которая с семи лет заменяла ей мать. Мисс Твинклтон давно знает Эдвина. То есть побудительные мотивы для желания разоблачить злодея у нее есть. Мисс Твинклтон умеет «красно говорить», многие привычные для нее обороты речи

проскальзывают в разговоре Дэчери (обращение его к мистеру Сапси). Она являет собою «образец выдержки и тонких манер». Диккенс говорит нам, что «жизнь мисс Твинклтон протекает как бы в двух отдельных планах или двух фазах существования». Может быть, в плане Дэчери и в плане мисс Твинклтон? Но два обстоятельства препятствуют тому, чтобы мисс Твинклтон могла быть Диком Дэчери: во-первых, мисс Твинклтон — фигура комическая, от нее нельзя ждать действий, требующих силы духа и мужества. И хотя она способна оказывать влияние на пансионерок (или людей своего круга), найти общий язык с Депутатом и Дёрдлсом (Дэчери собирался непременно зайти к Дёрдлсу) она не смогла бы, как не могла его найти с миссис Билликин — им пришлось общаться друг с другом только через Розу. Во-вторых, ее почтенный возраст. Мисс Твинклтон было бы трудно расшаркаться перед мистером Сапси, равно как и взобраться на башню собора, как это изображено на рисунках на обложке первого издания «Тайны Эдвина Друда». Дэчери же изящен и молод (нижняя картинка в середине — Дэчери и Джаспер). Это обстоятельство также исключает тождество Дэчери с мисс Твинклтон.

Итак, методом исключения мы установили, что единственно возможная кандидатура на роль Дэчери — это Роза. Уолтерс игнорирует Розу — главное действующее лицо. Странно, что Роза выпала из поля его зрения: у невесты убили жениха — кому, как не ей, отомстить за него? У Диккенса нет ни одной случайной детали: все работает в его повествовании. Внимательно читая роман, мы найдем доказательство сходства Розы и Дэчери.

Что нам говорит Диккенс о Розе до гибели жениха?

Хрупкая, стройная красавица, милая, взбалмошная, своевольная и очаровательная, она *«привыкла рассчитывать на доброту окружающих, но не в том смысле, что платила им равнодушием. В ней бил неиссякаемый родник дружелюбия»*. Никто не может противиться ее обаянию. «Елена совершенно покорилась маленькой фее и учится у нее всему, что та знает». Пансионерки предугадывают ее желания. *«Но глубины ее существа еще не были затронуты; и что станет с ней, когда это произойдет, какие перемены свершатся тогда в беззаботной головке и беспечном сердце, могло показать только будущее»*, — в сущности, это план романа — показать, какие перемены совершаются в Розе. И Диккенс делает это. Уже теперь добрая девочка проявляет ум, проницательность и твердость — она

просит опекуна вручить копию завещания, минуя Джаспера, прямо Эдвину: «Мне неприятно, что мистер Джаспер как будто становится между нами». Роза уже понимает, как надо вести себя с Джаспером — не доверять ему и его опасаться. «Я все понимаю, что с ним происходит», — признается она Елене. Уже теперь Роза обладает «способностью сосредотачивать все душевные силы на одной цели»: так разумно и деликатно она говорит с Эдвином: «...есть что-то неправильное в этих отношениях, которые мы не сами себе придумали, так что же лучшего мы можем сделать сегодня, как не изменить их?» Роза задалась целью разорвать помолвку и сделала это, задавшись целью отомстить — она добьется и ее.

После гибели Эдвина при допросе Роза «точно, ясно и с глубокой скорбью» заявила, что, «посоветовавшись с ней, он охотно и с особым удовольствием выразил намерение дожидаться приезда ее опекуна, а исчез он раньше, чем приехал этот джентльмен». То есть Роза сразу поняла: исчез недобровольно. Горе затронуло глубины ее существа, совершаются перемены в ее головке и сердце, как и предсказывал Диккенс.

Прошло полгода. «В душе Розы был непокой и смута... Ни разу не высказанное словами *подозрение качалось там...* Роза спрашивала себя: „Неужели я такая дурная, что выдумала гнусность, *которой никто другой (!) и вообразить не может* (никто другой, кроме самой Розы, не имел такого количества информации об Эдвине и о Джаспере, чтобы вообразить, что здесь налицо — убийство.— *И. С.*)? Да зачем ему было делать то, в чем я его обвиняю? — она стыдилась ответить: *Чтобы завладеть мною!*“ И закрывала лицо руками, как будто даже тень столь тщеславной мысли делала и ее преступницей». Это постоянное чувство вины, перевешивающее мысль об опасности, и заставит Розу действовать. Несмотря на непокой в душе, все полгода Роза «была для Елены опорой и утешением, она неустанно твердила, что верит в невиновность брата Елены». Таким образом, Роза его из числа подозреваемых исключала. Но, если преступление было, а Невил невиновен, следовательно, преступник — Джаспер, подозревать которого имеет все основания только Роза. Остается найти доказательства его преступления.

В это время в городке появился Дэчери.

У Розы — Дэчери есть сильный побудительный мотив для мести за Эдвина, к которому она испытывает «бескорыстную нежность

и жалость», и если она сумела найти мужество решиться быть для Эдвина только сестрой, а не «обузой и лишним беспокойством», то она сумеет обрести мужество искать доказательства вины его убийцы. Путь от пансиона «Женская Обитель» до квартиры Дэчери недолог. Роза может временами исчезать, оставаясь незамеченной.

Эдвин Друд. наброски Филдса

Если же об отсутствии Розы и было известно, то только мисс Твинклтон, которая сохранила это в тайне (чего она не стала бы делать для Елены, находившейся в пансионе так недавно и к тому же бывшей сестрой подозреваемого в убийстве). Маскарады в пансионе были нередки, так что играть роль Роза могла. Да и в обстановке «Женской Обители», где за нею «девицы и служанки шныряют, словно мыши под обоями», Розе приходилось играть роль не только в маскарадах. Белоснежная шевелюра Дэчери — Розы, «на редкость пышная», бросается в глаза, так как Роза маленького роста. На высокой Елене большой парик был бы не так заметен. К тому же для Елены, которая за шесть лет четыре раза переодевалась мальчиком и обрезала при этом волосы и не задумалась бы обрезать их в пятый раз, вообще не было бы надобности в большом парике. Насчет роста Дэчери в романе никаких упоминаний нет. Уолтерс, чтобы оправдать версию с Еленой, решил, что Дэчери должен быть высоким, хотя, как правило, именно люди маленького роста обладают большей волей, упорством и настойчивостью в достижении цели. Голос Роза могла изменить, держа во рту леденец или рахат-лукум, которые очень любила. Джаспер мог узнать в Дэчери Розу, как мог узнать любого из непосредственных участников драмы, среди которых мы ищем мстителя (в том числе и Елену, которая более полугода находилась в таком маленьком городке, как Клойстергэм, обращая на себя всеобщее внимание как сестра подозреваемого в убийстве). Но нежность и жалость к Эдвину, чувство собственной вины перед ним заставляют Розу не думать об опасности и не бояться себя выдать, к тому же ей «угрожают» только любовью. Дэчери — приятный собеседник, умеет подладиться к любому человеку. То же самое мы знаем о Розе. Она умеет уговорить и своего опекуна, и Эдвина, ее детская ласковость проникла в самое сердце Елены. «Ваше милое присутствие располагает меня к откровенности», — признается ей Грюджиус. Простые люди, как возница Джо, готовы во всем

услужить ей, даже вздорная миссис Билликин предпочитает иметь дело только с Розой. Дружелюбие, наблюдательность, обаяние и ум помогут Розе — Дэчери найти доказательства преступления. Далее, Дэчери щедро платит за услуги Депутату, старухе, хозяйке квартиры. Роза также «ни в чем не нуждается, и денег ей хватает».



Свое расследование Дэчери ведет так, как вела бы его Роза. Справляясь у официанта о квартирке, он говорит, что «предпочел бы что-нибудь древнее и неудобное в том же роде, как ваш собор», явно имея в виду жилище Топов возле собора, где ему было удобно следить за Джаспером, живущем в том же доме. Узнав, что Депутат терпеть не может Джаспера, потому что тот душил его за горло, Дэчери — Роза заводит с ним более тесное знакомство, надеясь на его помощь в дальнейшем (и действительно, Депутат достает Дэчери сведения о старухе). Затем Дэчери, как бы ненароком, расспрашивает подробности преступления у миссис Топ, предварительно наведя

разговор на Джаспера. Познакомиться с Джаспером в обличье Дэчери, которое служит ей некоторой защитой, Роза решает сразу — безопаснее представиться своему соседу, чем прятаться и вызывать ненужные подозрения. Узнал ли Джаспер Розу в Дэчери после первого знакомства или только догадывается о ее замыслах? Одинаково возможно и то и другое, потому что сразу же после знакомства с Диком Дэчери Джаспер вызывает Розу на свидание (чтобы угрозами в адрес ее друзей остановить ее расследование или убедить ее в безнадежности попытки доказать его преступление). Вспомним это свидание Розы с Джаспером в саду накануне ее отъезда в Лондон. «Повесив шляпку себе на локоток» (Дэчери носил шляпу под мышкой), Роза выходит в сад. Гневно она заявляет Джасперу: «Я не хочу больше брать у Вас уроки (пения.— *И. С.*), и ничто не заставит меня изменить это решение... (Роза приняла решение и выполнит его.— *И. С.*) Вы все время лгали, сэр, и сейчас лжете. *Вы предавали его* (Эдвина.— *И. С.*) *каждый день...* Вы принудили меня скрывать от него правду... Вы бесчестный и очень злой человек!» Роза не побоялась сказать правду в лицо человеку, которого подозревает в преступлении; в облике Дэчери она будет думать об опасности еще меньше. Она хочет уйти, но Джаспер задерживает ее: «Иногда приходится делать то, чего не хочешь. И вам придется, иначе *вы повредите другим людям* (не себе, а другим.— *И. С.*)». И Роза остается дослушать, чем Джаспер грозит Елене и Невилу: «Ландлесу грозит смертельная опасность... Я терпеливо плел сеть, она стягивается вокруг него (угроза Невилу.— *И. С.*) все теснее... Тебе дорого доброе имя твоей подруги. Тебе дорого ее душевное спокойствие. Так отведи же от нее тень виселицы». Джаспер знает доброту Розы и пользуется этим, говоря так, Джаспер признает тем самым, что ни Невил, ни Елена не в состоянии защитить себя сами. Значит, и Диккенс признает это. Здесь мы видим еще одно подтверждение тому факту, что Ландлесы — не только «не охотники», но и такие преследуемые, которых должен спасать другой. Джаспер почти признается в убийстве Эдвина: «*Я его стер бы с лица земли за одно то, что ты была к нему благосклонна*». При этом взгляд Розы «мутится, словно ей стало дурно». Она почти поняла это скрытое признание. Роза «поднимает руки к вискам, отбрасывает назад волосы (Дэчери встряхивает волосами.— *И. С.*) и смотрит на него с содроганием, пытаясь привести в связь то, что он открывает ей

лишь урывками и намеками». То есть то, что, как всякий далеко-видный преступник, Джаспер отводит подозрения от себя, обвиняя в убийстве Эдвина другого. Роза «чувствовала свою ответственность: малейшая ошибка с ее стороны — и его зложелательство обрушится на брата Елены». Везде речь идет о спасении Ландлесов. Смертью Джаспер угрожает только друзьям Розы, ее жизнь (даже если он узнал ее в облике Дэчери) в безопасности. Джаспер любит Розу, он скорее убьет себя (что, видимо, предполагалось в романе), чем ее.

Роза поспешно уезжает в Лондон: «Не было времени. Я вдруг решила (уже не в первый раз мы видим, как Роза, решившись на что-то — порвать помолвку, прекратить уроки пения, уехать в Лондон,— приводит это в исполнение. — *И. С.*). Бедный, бедный Эдди!» — отвечает она на вопрос опекуна, почему Роза не написала ему. «Бедный Эдди!» — это почти уверенность, что Джаспер — виновник его гибели. Роза рассказывает о свидании с Джаспером Грюджиусу. На следующий день она сообщает об этом Елене, беседуя с мисс Ландлес в воздушном садике от окон Тартара до окон Невила (то выглядывая из окна, то исчезая в «каюте» Тартара, чтобы посоветоваться с друзьями). В этой сцене присутствует несколько намеков Диккенса, помогающих разгадать тайну романа: во-первых, на вопрос Елены, можно ли рассчитывать на помощь Тартара, Роза отвечает: «Да, но, может быть, спросить мистера Криспаркла?» — «Нет,— ответила Елена,— об этом ты, я думаю, можешь судить не хуже, чем мистер Криспаркл. *И незачем тебе опять исчезать из-за этого*». Возможно, это намек на то, что Елена заметила исчезновения Розы — Дэчери в пансионе. И затем сразу же подсказка Диккенса: «*Странно, что Елена так говорит!*» Во-вторых, читаем: «*Смущаясь от своих попыток быть сразу в двух местах, Роза проворно нырнула в каюту и сейчас же вынырнула обратно*». Два места — это могут быть пансион и квартира Дэчери (в дальнейшем — Лондон и Клойстергэм). Затем Грюджиус предлагает снять в Лондоне квартиру, пригласить мисс Твинклтон приехать и пожить там с Розой и «уговорить ее принять участие в наших планах». Возможно, опять подсказка Диккенса — в планах по спасению Невила и Елены от Джаспера. Грюджиус и Роза нашли дом, где сдавались комнаты. «На украшавшей парадную дверь медной дощечке значилось „Билликин“ без указания пола и гражданского состояния». Миссис Билликин отказывается подписать свое имя на договоре о найме квартиры, объясняя это так: «До-

щечка на двери служит мне *защитой*... Пока на дощечке стоит „Билликин“ и ничего больше, и окрестное жулье не знает, где прячется этот Билликин (или Дэчери.— *И. С.*) и *каков его рост и вес* (намек Диккенса, что об этом надо догадаться.— *И. С.*). *До тех пор я чувствую себя в безопасности. Но самой расписаться*

Невил Ландлес. Рисунок Филдса

в том, что я одинокая женщина! (Роза чувствует себя в безопасности в обличье Дэчери.— *И. С.*). Нет, мисс! Вы, мисс, никогда сами бы не додумались, чтобы расставлять такие ловушки особе вашего пола, если б вам не был подан... пример» (может быть, рассказ Невила о переодеваниях Елены мальчиком и пример самой миссис Билликин.— *И. С.*). И затем больше, чем намек: *«Роза густо покраснела, словно ее и в самом деле уличили»*. Уличили в том, что Дэчери и она — это одно и то же лицо!

Рассчитывать на помощь друзей Роза могла, но ведущая роль должна принадлежать ей, потому что только в ее душе зрела уверенность, что Джаспер — убийца. Такое подозрение никогда «не посещало Криспаркла. Если оно шевелилось порой в мыслях Елены и Невила, они, во всяком случае, ни разу не выговорили его вслух. Груджиус не скрывал своей враждебности к Джасперу, но и он никогда не возводил ее к такому источнику». Поэтому Роза — Дэчери, рассчитывая в основном на себя, должна время от времени посещать Клойстергэм, пользуясь в свое отсутствие прикрытием чтений вслух мисс Твинклтон, которая «совершала еще множество других благонамеренных обманов» — опять подсказка Диккенса: обманов, помогающих благим намерениям Розы — Дэчери.

Далее читаем роман. Джаспер отправляется в Лондон. *«Он совершает это путешествие тем же способом, каким в свое время его совершила Роза, и так же, как Роза, прибывает на место в душный и пыльный вечер»*. Эта фраза напоминает нам о присущей Диккенсу манере — предсказывать развязку заранее. Женщина, о которой идет речь, предназначена на роль Немезиды. Путешествие — это путешествие мстителя и преступника туда, где совершится возмездие. Логично предположить, что события развиваются по кольцеобразному пути против часовой стрелки: начало путешествия — склеп, где происходит встреча Дэчери и Джаспера, продолжение его — вверх: Дэчери сверху указывает всем на убийцу

(см. иллюстрацию). Далее, старуха, выслеживая Джаспера, встречается в Клойстергэме с Дэчери. Встречается случайно (если считать случаем то, что Дэчери — сосед Джаспера), но злобное торжество, с которым она благодарит Дэчери за сведения о Джаспере, привлекает его внимание. Старуха рассказывает, как



молодой человек дал ей деньги на опиум. «Мистер Дэчери вдруг, изменившись в лице, вперяет в нее острый взгляд». Роза знает о припадках Джаспера — известие об опиуме могло взволновать ее. Услышав, что встреча произошла в прошлый сочельник, то есть когда Эдвин исчез, Дэчери заинтересовывается еще больше. Услышав имя Эдвина, Дэчери краснеет от волнения. Кого имя Эдвина должно взволновать? Конечно, Розу, его названную сестру, ее «чувствительное сердечко, умевшее так огорчаться за него и так оплакивать крушение их детской мечты о счастье вместе», а не Елену, которая не питает к Друдру теплых чувств и избегает «даже

упоминать имя Эдвина». После слов старухи: «И он ответил, что подружки у него нет», Дэчери стоит в угрюмом раздумье. Кого могли затронуть за живое эти слова, кроме Розы, его бывшей подруги? Розы, которая чувствует себя чуть ли не преступницей от того, что Эдвина погубили, чтобы завладеть ею? Затем Дэчери спрашивается у Депутата, где живет старуха, и получает ответ: «В Лондоне, где матросня крутится.— Узнай мне точно, где она живет». Дэчери собирается проводить расследование и в Лондоне — следует из этого разговора. Возможно, ему понадобится иметь теперь дело с матросами. Вспомним еще одну подсказку Диккенса: Розе «попалось под руку несколько книг о путешествиях на море. Роза извлекала из этих повестей то, что было ближе всего ее сердцу». Почерпнув эти сведения, Роза — Дэчери имела больше шансов на успех общения с матросами, у которых можно было разузнать кое-что важное о старухе и, значит, о Джаспере. Здесь роман обрывается.

Вернемся теперь к рисункам с обложки первого издания «Тайны Эдвина Друда», выполненным зятем Диккенса Чарльзом Коллинзом. «*Чарльз Коллинз нарисовал превосходную обложку*», — писал Диккенс. При взгляде на обложку можно догадаться, что нежная и беспечная девушка и мстительница с обнаженным кинжалом в руке, отдергивающая занавес над происходящим, изображенные вверху на углах слева и справа — это одно и то же лицо, которое должно разоблачить злодея и оправдать невинных. Диккенс наметил его с самого начала и проводит эту линию до конца. По аналогии с рисунками в верхних углах, рисунки слева и справа от кольца из роз и терний, находящиеся на одном уровне, — также обозначают одних и тех же лиц. Очевидно, комментарием к рисунку Коллинза служат следующие слова (об эпитафии миссис Сапси) из романа: «*Возьмите этот лист в руки* (лист обложки первоиздания романа.— И. С.). *Расположение строк должно быть воспринято глазом, равно как их содержание — умом*». Думается, что это — подсказка Диккенса. Ведь рисунки делались по его личным указаниям, когда роман еще наполовину не был написан. А у Диккенса в «Эдвине Друде» нет случайных деталей, каждая служит определенной цели. В эпизоде разговора мистера Сапси с Джаспером и Дёрдлсом Диккенс указывает на два ключа к тайне: один — «снаружи» (рисунки обложки), другой — «внутри» романа (слова об эпитафии). Эпитафии Диккенс придает особое значение, поскольку несколько раз упоминает о ней: «*Это одна из наших достопримечательностей*

(достойна, чтобы читатель ее приметил.— И. С.)... *Таковой ее почитают горожане, да и приезжие иной раз списывают ее себе на память* (Дэчери пришел в восторг от нее и пожелал немедленно списать.— И. С.). *Я тут не судья, ибо это мое собственное творение* (собственное творение Диккенса.— И. С.). *Скажу только, что оно стоило мне некоторого труда: не так легко выразить мысль с изяществом* (мысль, которая подсказывает разгадку тайны.— И. С.). *Это так ярко, характерно и законченно»* — эти слова можно считать ключом к тайне и комментарием к рисунку Коллинза.

Итак, на рисунках обложки: слева от кольца из роз и терний изображена Роза с афишкой о розыске Эдвина Друда, справа — она же в облике Дэчери; ниже: слева от кольца — Роза и Джаспер в саду, и справа, видимо, изображены они же.

Это последнее из доказательств тождества Розы и Дэчери.

Диккенс показал, какие перемены совершились в беззаботной головке и беспечном сердце Розы, когда случилось горе. Он наметил Розу в качестве мстительницы в самом начале романа и проводит эту линию до конца, гораздо более подсказывая читателю и наводя его на разгадку, чем на ложный след. Уолтерс выбрал ошибочную версию, и потому ему кажется, что Диккенс отвлекает наше внимание на лиц, которые тормозят действие, например, Билликин, в то время как в действительности Диккенс наталкивает нас здесь на правильное решение, «точно взвешивая значение каждого даже самого мелкого факта».

Торжественной эпитафией самому Диккенсу следует считать конец эпитафии миссис Сапси: *«Прохожий (читатель.— И. С.), остановись! И спроси себя: можешь ли ты сделать то же* (как Диккенс, связать слова об эпитафии с рисунками Ч. Коллинза.— И. С.)? *Если нет, краснея, удались!»*

Попробуем представить, как развивалось действие в романе и как оно могло закончиться.

Вечером перед исчезновением Эдвин и Невил ужинали у Джаспера. Около двенадцати часов молодые люди вдвоем пошли посмотреть на реку, какая она в бурю. Пробыв там минут десять, они прошли к дому Криспаркла, где жил Невил, и расстались у дверей. Эдвин сказал, что пойдет прямо домой, то есть к Джасперу. Джаспер мог встретить его по дороге и увлечь одурманенного вином (а может быть, и еще каким-нибудь зельем, ведь Джаспер прибегал к таким средствам — при осмотре склепа с Дёрдлсом, при первой ссоре

Эдвина с Невилом) юношу на башню собора, с которой сбросил его вниз. Эту сцену впоследствии Джаспер вновь переживает в своих видениях в курильне (глава XXIII). Затем убийца спрятал тело в склепе миссис Сапси, засыпав его негашеной известью, которая уничтожает все, кроме металла. Драгоценности Эдвина, о которых

Старший сын Диккенса спросил отца во время его последней прогулки с Филдсом в Гэдсхилле: «А Эдвин Друд, конечно, убит?» На что отец, обернувшись к Филдсу, сказал: «Конечно! А ты что же думал?»



Джаспер знал, — часы и булавку для галстука, — он предусмотрительно снял и бросил в реку. Но одна улика осталась — кольцо матери Розы, которое Грюджиус вручил Эдвину, чтобы тот надел на палец невесты. Но Эдвина остановило соображение: «Ясно, что кольцо надо вернуть (Грюджиусу. — И. С.). Так зачем показывать его Розе. Пусть лежит, спрятанное у него на груди, а он о нем даже не заикнется». Это кольцо погубит убийцу. Но пока оно лежит

в склепе, оно бесполезно. Нужен человек, который будет искать доказательства преступления. Возможно, Дёрдлс, имевший обычай удаляться в соборные склепы и подземелья, недоступные для клойстергэмских мальчишек, чтобы мирно проспать после выпивки, расскажет Дэчери о путешествии с Джаспером ночью за неделю до сочельника, а также о чем-то, что его разбудило в сочельник — «призрак вопля». Депутат, которому Дёрдлс платит полпенни, чтобы тот загонял его домой, если увидит поздно на улице, возможно, расскажет Дэчери, что он видел что-то, например, как Джаспер нес тело к склепу миссис Сапси. Дик Дэчери установит связь между тем, что Дёрдлс слышал, а Депутат видел примерно в то же время. Куда исчезло тело — в этом ему поможет разобраться Дёрдлс — это он открыл Джасперу действие негашеной извести. Опознать, чье это было тело, сумеет сама Роза — Дэчери по кольцу. Ведь Грюджиус наверняка рассказал ей, что кольцо осталось у Эдвина. Проникнув в склеп, Роза — Дэчери обнаружит кольцо и дождется здесь Джаспера: мститель заманивает преступника — любимый прием Диккенса (см. нижнюю картинку иллюстрации). Джасперу необходимо выговориться — «он жил в отъединении от всех людей», он уже начал выговариваться старухе в курильне, преступление его было не нужно, он совершил его, думая, что жених с невестой не расстанутся по доброй воле, и был потрясен, узнав после гибели Эдвина о разрыве помолвки, Грюджиус был свидетелем его обморока. «Если человек долгое время не имеет отдыха и душа его постоянно в тревоге, а тело истощено усталостью, он неизбежно доходит до полной потери сил». Кольцо, обнаруженное Розой — Дэчери и предъявленное ему, заставит его во всем ей исповедаться. Он поднимется с ней вверх на башню, показывая путь, который прошел с Эдвином. А внизу, у подножья башни собора, его будут ждать друзья Розы и полиция. Затем последуют арест и, возможно, самоубийство Джаспера с помощью яда. Это не противоречит тому, что Диккенс сообщил Форстеру: «убийство очень долго остается нераскрытым, пока с помощью золотого кольца, устоявшего против разрушительного действия негашеной извести, в которую было брошено тело, не удалось, наконец, установить не только имя жертвы, но также место преступления и личность преступника».

Роза, очевидно, выйдет замуж за Тартара, на твердую и надежную руку которого она могла положиться, но «тайна Эдвина Друда» оставит трагический отпечаток в ее душе.

ДОН РИЧАРД КОКС

Бернард Шоу об «Эдвине Друде»

Бернард Шоу, неоднократно выражавший свое восторженное отношение к творчеству Диккенса, считал «Тайну Эдвина Друда» неудачей писателя. Рассуждая о творческом пути Диккенса, он всегда обходил молчанием этот роман, вследствие чего у читателей создавалось впечатление, что «Друд» лишен серьезных достоинств и даже более того — что после «Нашего общего друга» Диккенс ничего не написал и, следовательно, «Друда» как бы и вовсе не существует. В статье о значении Диккенса, напечатанной в 1914 году в журнале «Диккенсиан», Шоу осторожно советует не включать «Тайну Эдвина Друда» в «послужной список» Диккенса: «Романы второго периода, начавшегося „Тяжелыми временами“ и *кончившегося* „Нашим общим другом“, представляются мне несравненно более важными, нежели его ранние книги». В предисловии к «Большим надеждам» Шоу откровенно заявляет: «С тех пор, как он описал Итенсуилские выборы и вплоть до выборов в парламент Вениринга в „Нашем общем друге“, его последней книге („Эдвин Друд“ — жест человека, на три четверти мертвого), Диккенс никогда не изменял своему яростному презрению к палате общин». Это последнее утверждение, как эхо, повторяет во всеуслышанье то, что он сказал келейно, по крайней мере, однажды: «В „Эдвине Друде“ нет ничего хорошего, кроме швыряющего камнями сорванца, Баззарда и Сластигроха. Диккенс был уже мертв, когда взялся за этот роман», — это строки из письма Шоу к Г. К. Честертону. В своем мнении о «Друде» Шоу был последователен, а его приговор — «жест человека, на три четверти мертвого», — был широко подхвачен и стал одним из самых известных и цитируемых отзывов о книге, на который ссылаются и те, кто с ним согласен, и те, кто решительно отвергает его.

Свое отрицательное отношение к «Друду» Шоу впервые высказал во время «суда», которому Диккенсовское общество подвергло Джона Джаспера в 1914 году. Современным исследователям трудно понять серьезность, с которой отнеслись к «процессу» диккенсоведы того времени, но, ознакомившись с их письмами и критическими

отзывами, посыпавшимися после суда в журнал «Диккенсиан», можно в какой-то мере осознать причины их горького разочарования. Посадив Джаспера на скамью подсудимых и заставив его и других героев давать показания в «настоящем» суде, литературоведы надеялись, что жюри сумеет разрешить загадку романа «законным» путем. Целые группы исследователей возмечтали о том, что их версии исчезновения Друда и доказательства того, кто такой Дэчери, найдут подтверждение в выводах суда. В мероприятии, задуманном как однодневная забава, кое-кто увидел возможность доказать свою правоту в литературном споре, не утихавшем на протяжении десятилетий.

Такова была расстановка сил, когда на поле боя ступил Шоу, принявший на себя обязанности старшины присяжных. Судебное разбирательство, в котором участвовали наряженные в костюмы актеры, изображавшие героев романа, длилось более четырех часов и окончилось неожиданно быстро, когда тотчас после напутственного слова судьи (главой присяжных был Г. К. Честертон) — Шоу вдруг поднялся с места и без всякого совещания с жюри объявил, что приговор уже обдуман и все члены жюри сошлись во мнении, что «Джаспер виновен в преднамеренном убийстве». Д. У. Т. Ли, автор газетного репортажа о процессе, пишет, что это было совершенно в духе Шоу, которого присущее ему озорство часто толкало на подобные выходки. Но Ли ничуть не позабавил «этот нелепый приговор», в котором он усмотрел лишь насмешку над судом и над немалыми трудами, ему предшествовавшими.

Заметим, что Шоу был включен в состав присяжных последним. В списке участников процесса, напечатанном в афишах суда, отсутствует его имя, нет его и в информационных объявлениях о готовящемся «заседании», которые помещал «Диккенсиан». Но в рукописном отделе Дома Диккенса обнаружены два донныне не публиковавшихся письма Дж. Б. Шоу главному редактору «Диккенсиан» Матцу. Одно из них подтверждает, что Шоу получил приглашение участвовать в процессе еще за несколько месяцев до суда. Письма Шоу Матцу хранил в большой папке с вырезками, куда он складывал материалы о процессе. При всей своей краткости эти письма представляют значительный интерес благодаря содержащейся в них оценке романа, которому Шоу обычно отказывал в праве на внимание, и потому даже столь беглый отзыв важен.

Ниже мы приводим эти письма, написанные мелким, четким

почерком Шоу. в первом из них отклоняет полученное предложение и дает совет своему корреспонденту в связи с судом:

Адельфи-Террас, 10
28 ноября 1913 года

«Если я войду в состав присяжных, это, надо думать, плохо скажется на процессе, ибо единственный приговор, который я способен вынести от чистого сердца,— оправдательный, по той причине, что если Джаспер не убивал Эдвина Друда, то он, само собой, не повинен в убийстве, а если все же убил, то нет и не может быть никакой вины на человеке, который убивает столь ужасного скучнягу, даже если и сам он скучняга немногим лучше убитого. Надеюсь, вы сообщите этот неопровержимый довод мистеру Сесилу Честертону*.

Если Джаспера признают виновным — на мой взгляд, несправедливо,— я предлагаю приговорить его к женитьбе на Агнес Уикфилд, муж которой, надо полагать, давным-давно сбежал и добился развода.

Дж. Бернارد Шоу».

Однако в начале января 1914 года, а может быть, в конце декабря 1913 года — то есть в то время, когда январский номер «Диккенсиан» ушел в печать,— Шоу переменял свои намерения. Из второго его письма к Матцу становится понятно, что в истекший промежуток времени он выразил согласие участвовать в процессе:

Адельфи-Террас, 10
6 января 1914 года

«Дорогой сэръ, я уехал на несколько недель из Лондона, но предполагаю вскоре возвратиться и успеть к сроку, чтобы исполнить возложенные на меня обязанности. Только сейчас мне стало известно — к сожалению, слишком поздно для приготовлений,— что участники должны быть в костюмах. Но поскольку никогда, ни прежде, ни теперь, я не одевался модно, надеюсь, что не буду выглядеть пугающе модным, если появлюсь в своем обычном виде.

Я только что получил душераздирающую записку от мистера Д. С. Шоу и его дочери мисс Ады Шоу — отца и сестры покойного Джека Шоу, молодого человека, много сделавшего для вашего общества в Дублине, и, кстати сказать, моего кузена,— в которой

* Сесил Честертон выступал на суде в роли адвоката Джаспера.

они умоляют похлопотать за них перед вами. Принимая во внимание, сколь горестным событием была его преждевременная смерть, а также то, что ваше общество было его единственной и главной страстью, они чувствительно просят вас помочь им попасть на суд. Я их не обнадеживал, но если в ваших силах выполнить их просьбу, не будете ли вы добры прислать им билеты по адресу: С.-З., Сент-Олбани, Парк Вилледж, 8.

Разрешено ли присяжным брать с собою жен, буде они о том попросят? Думаю, что моя жена попросит непременно, но никоим образом не будет настаивать, если это против правил или если зал и без того переполнен.

Позаботились ли вы о хорошем репортере, который застенографирует заседание? Это должен быть профессиональный судебный репортер, газетному не справиться с такой работой. Лучше всего для этой цели подошел бы мистер Х. С. Норман, проживающий на Чэнсери-Лейн, 87. Если судебный отчет будет напечатан, это будет иметь важные последствия для Общества.

Я только что внимательно перечитал „Эдвина Друда“. (Баззард) Дэчери вовсе не переодетый герой, а сыщик вроде Бэкита или сержанта Каффа (Уилки Коллинза).

Преданный вам Дж. Б. Шоу.

Р. S. Я завтра возвращаюсь в Лондон».

Остается неясным, было ли решение Общества стенографировать судебное заседание подсказано письмом Бернарда Шоу или принято ранее. Хотя «Диккенсиан» пунктуально приводил все сведения, касавшиеся процесса, вплоть до цены самых дешевых мест, никаких упоминаний о стенограмме там нет. Д. У. Т. Ли застенографировал процесс, и в том же году стенограмма вышла в издательстве «Чэпмен и Холл».

ГИЛБЕРТ КИТ ЧЕСТЕРТОН

«Чарльз Диккенс»

Глава из книги

В своей последней книге Диккенс еще раз попытался уйти от хаотичной раскованности ранних книг. Он не только стремился лучше выстроить сюжет — он все строит на сюжете. Он не только хорошо ведет интригу — в интриге вся суть романа. «Тайна Эдвина Друда» (1870) — самая честолобивая 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 становилось 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 — пустые утехи 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 Ландлеса и полусумасшедшего Джаспера, в чьем сердце таятся бесы.

Написана книга превосходно. Диккенс не только не утерял 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 Остен, но Теккерею не додуматься до Крамльса, и просто неловко представить мисс Остен, трудящуюся над Манталани. Много на свете хороших писателей, но Диккенс — один, и что же с ним стало?

Он остался живым до конца. В неразгаданной последней книге он появляется во всем великолепии, как фокусник, прощающийся с миром. В самую сердцевину разумной и невеселой повести о добром священнике и тихих башнях Клойстергэма 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!» 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.

А. А. АНИКСТ

Кто убил Эдвина Друда?

Вот бесспорная удача! Наше телевидение можно поздравить с созданием подлинно художественного и увлекательного телефильма.

Своим успехом экранизация «Тайны Эдвина Друда» обязана прежде всего, конечно, кинодраматургу Г. Капралову и его соавтору А. Орлову, который явился также режиссером-постановщиком телефильма. Хороша уже сама по себе идея — показать сравнительно мало известное произведение Диккенса, к тому же еще и незавершенное автором из-за его внезапной смерти.

Задача была трудной. Как-никак в романе, даже незаконченном, без малого триста страниц. Но, на мой взгляд, сценарий без потерь передал его существо. Вторая трудность состояла в том, что мы не знаем, как Диккенс закончил бы свой роман. И здесь был найден остроумный ход. Авторы использовали убедительную гипотезу, выдвинутую знатоком творчества Диккенса Дж. К. Уолтерсом, который на основании глубокого анализа показал, чем, вероятно, должна была завершиться таинственная история убийства Эдвина Друда.

Мы смотрим этот фильм и говорим себе: «Да, это Диккенс!» Характер романа точно передан и художником И. Морозовым, и композитором Э. Артемьевым, и режиссером А. Орловым, который поразительно верно воспроизвел самую суть диккенсовского метода. Действие фильма, поначалу неторопливое, постепенно приобретает все более напряженную драматичность. Сперва нам кажется, что между дядей Джоном Джаспером и племянником Эдвином Друдом существуют идеальные родственные и дружеские отношения. Лишь постепенно обнаруживается затаенная вражда Джаспера к Эдвину, ибо оказывается, что Джаспер тайно любит девушку, на которой должен жениться Эдвин. Поначалу идиллическими кажутся и отношения между Эдвином и Розой, но быстро обнаруживается, что при всей симпатии, которую они питают друг к другу, их тяготит то, что они были помолвлены родителями, когда еще были детьми, и должны вступить в брак не по своей воле. Вокруг

этих двух центральных ситуаций разворачивается действие, приобретающее все более напряженный характер и достигающее кульминации, когда Эдвин таинственно исчезает.

Социально-бытовой роман, таким образом, вдруг перерастает в детективный. Детективы полюбились нашим зрителям, и в этом нет ничего предосудительного. Занимательность действия — несомненное достоинство произведения, а когда к интересу добавляется глубокое проникновение в явления жизни и человеческие характеры, книга и фильм становятся вдвойне увлекательными.

Диккенс был критиком общества, в котором господствовали эгоизм и своекорыстие, неравенство и несправедливость. Он часто утрировал черты своих персонажей, чтобы сделать более наглядными их пороки. Таковы в романе ханжа Сапси, образ которого великолепно создан Е. Весником, Сластигрох, выдающий себя за человеколюбца, а на самом деле жестокий и беспощадный к людям (С. Соколовский), или лицемерная воспитательница пансиона для девиц мисс Твинклтон (А. Будницкая).

Но, конечно, главным в мире зла является Джаспер. Исполнитель этой роли В. Гафт выделяется среди остальных актеров: он отказался от гротескности и создал глубокий, психологически очень тонкий облик человека внешне благолепного, дружественного, приятного в манерах, но на самом деле насквозь порочного. Вместе с тем он способен на подлинную страсть, которая и толкает его на преступление. Проникновенным исполнением роли Джаспера Гафт осуществил один из заветов Станиславского — искать в злом доброе. Я осмелюсь сказать, что игра В. Гафта в чем-то даже «исправила» Диккенса, сделала фигуру этого злодея более жизненно убедительной, приблизила к психологическим глубинам Достоевского.

В мире добра, который у Диккенса всегда противопоставлен злу, особенно выделяются два персонажа. Один из них — каноник Криспаркл, воплощенная доброта и вера в человека, и А. Грачеву удалось сделать его фигуру подлинно лучезарной. Рядом с ним другой типично диккенсовский образ — опекун Розы Грюджиус — Р. Плятт. Как ни часто появляется этот мастер перед зрителями, он всякий раз находит новые краски.

Диккенс смело ввел в английский роман своего времени людей «дна». Такова здесь таинственная старуха, содержательница притона для курильщиков опиума (С. Брэгман), и в особенности каменщик

Дёрдлс. Л. Дуров никогда не ограничивается предписаниями автора, будь то даже сам Шекспир, и вносит эксцентриаду во все свои роли. Так случилось и с Дёрдлсом: актер «домыслил» Диккенса, создав запоминающийся гротескный образ одноглазого пьянчужки, завсегда гдадая кладбищ и склепов. Из ничего и совершенно по-диккенсовски



создал личность Баззарда В. Никулин. Сонный, вечно недовольный, он со своим скучным вытянутым лицом усиливает диккенсовский колорит фильма.

Не без достоинств, но менее убедительными показались мне образы молодых персонажей. А. Леонтьев хорошо передает молодость и непосредственность Эдвина; но явно переигрывает высокомерие героя по отношению к Невилу, тогда как достаточно было бы

просто мальчишеского задора. Два разных облика у Розы в исполнении Е. Кореневой. Сначала она наивная и чуть ли не глупенькая девочка, и непонятно, как мог полюбить такую Джаспер; но в сцене объяснения с ним и после бегства она другая, более естественная и внутренне содержательная. Образ Невила, подозре-

А дальше начиналась вечность...

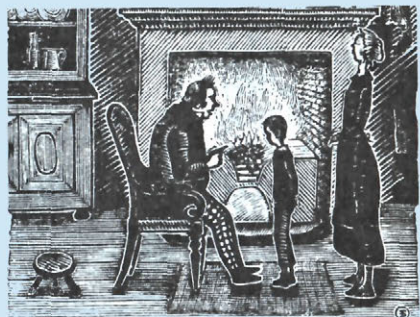
ваемого в убийстве Эдвина, получился у В. Новикова недостаточно характерным. А М. Тереховой просто нечего делать в роли мужественной Елены Ландлес.

Среди удач фильма — три роли С. Юрского. Сначала он выступает от имени авторов экранизации, потом оказывается сыщиком Дэчери и, наконец, сбросив парик, излагает гипотезу Уолтерса о том, как должен был закончиться роман. Первые две роли С. Юрский подчеркнуто «играет», и зрителю это понятно. В третьей он оказывается убедительным рассказчиком, заставляющим нас поверить, что именно так, а не иначе должно было произойти разоблачение убийцы. Вообще эпилог задуман и выполнен весьма остроумно, он достойно венчает замечательный телефильм.

«Тайна Эдвина Друда» — принципиальная удача, ибо дает ответ на частые споры о том, какими должны быть инсценировка и экранизация произведений классиков. Вот такой она и должна быть — верной смыслу произведения, передающей манеру и стиль писателя, с допуском тех «вольностей», которые соответствуют типичным для данного автора художественным особенностям, сохраняя чувство меры и уважения к подлиннику.

«Если бы вы знали, какое это увлекательное занятие — иллюстрировать Диккенса»

Ч. Уокер



Русские иллюстраторы Диккенса



**Н. С. АНТОНОВ,
Р. Я. МУСИНА**

**Чарльз Диккенс
и его русские
иллюстраторы**

На рубеже XIX—XX столетий в петербургской группе художников «Мир искусства» сложилась широко разработанная и теоретически обоснованная практика иллюстрирования и художественного оформления книги. Мастера, входившие в это объединение, возродили в России книжную графику, создав не только ряд образцовых произведений, но и стройную, последовательную и внутренне логическую систему образного мышления. основополагающей стала мысль о книжном оформлении как о строгом декоративно-графическом единстве, в котором все составные элементы неразрывно связаны между собой по стилю и ритму. Влияние мастеров этой группы особенно отчетливо ощутилось в первые послереволюционные годы. Именно в ту пору появились такие шедевры книжной графики «Мира искусства», как иллюстрации М. Добужинского к повести Ф. М. Достоевского «Белые ночи» (1921), рисунки А. Бенуа к пушкинскому «Медному всаднику» (1923).

В это же время в России возникает множество художественных течений и школ, которые оказали огромное влияние на книжную графику и искусство книги: В. Фаворский и его школа; художники-конструктивисты (А. Родченко, Г. Клуцис, В. Степанова); художники, опирающиеся на опыт искусства кубизма (В. Лебедев, Н. Альтман, В. Ермолаева); мастера аналитического искусства (П. Филонов и его ученики) и, наконец, группа художников, получившая по числу участников выставок наименование «Тринадцать» — последняя художественная группировка, образовавшаяся на рубеже 20—30-х годов и опиравшаяся в своем творчестве на свободный импрессионистический рисунок.

Н. Э. Радлов, известный художественный критик, писал, отмечая широкий спектр направлений в книжном искусстве: «В тех иллюстраторских кадрах, которыми мы располагаем на сегодняшний день, могут быть выделены три наиболее квалифицированные и интересные группы художников: это — во-первых, художники, теснее всего связанные с традициями „Мира искусства“. Они прекрасно знают книгу, обладают большой культурой и вкусом и трактуют

иллюстрации главным образом как архитектурный элемент книги, среди них первым следует назвать Митрохина, сюда может быть отнесен Конашевич и ряд других, главным образом ленинградских мастеров. Затем — достигшая во время революции высокого развития плеяда ксилографов, особенно интересно и характерно представленная в Москве. Творчество ее имеет большую техническую изощренность, порой соприкасающуюся с формализмом, ведущими в этой группе являются художники В. Фаворский и А. Кравченко. Наконец, группа молодых, главным образом московских иллюстраторов, комбинирующих традиции французского импрессионистического рисунка (К. Гис) со стилистическими элементами авторского наброска на полях рукописи».

Не удивительно, что всех этих художников привлекали произведения Диккенса, дающие обильный и богатый материал для иллюстрирования. В иллюстрировании книг Диккенса можно выделить несколько подходов и приемов. В одном случае иллюстратор целиком следует за текстом писателя, стараясь буквально воспроизвести образы, обстановку, исторические и бытовые детали. Возможен другой вариант, когда иллюстратор начинает как бы дополнять литературное произведение, показывая изобразительными средствами то, что скорее ощущалось, чем выражалось писателем в слове.

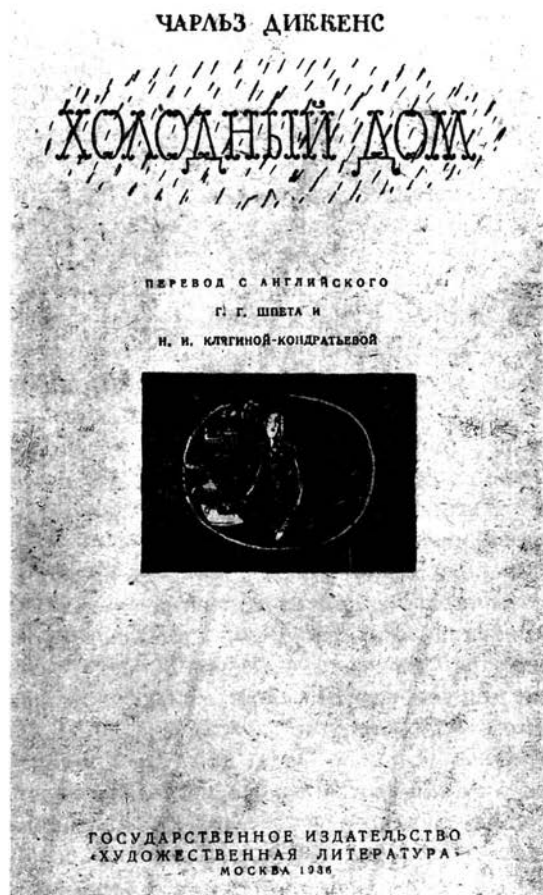
Как мастер книги и всего, соприкасающегося с книгой, Митрохин едва ли имеет себе равного в русском искусстве, но кроме того, во всем его мастерстве виден еще и прелестный художник с живой и простой душой, с европейской культурой и русским чувством.

М. А. Кузьмин

Дмитрий Исидорович Митрохин (1883—1973) по времени своего появления, по характеру своего творчества, по художественным симпатиям и культуре принадлежит ко второму поколению художников «Мира искусства». Как всякий большой мастер, он оставил нам страницы, в которых изложил свое понимание книжного искусства, книги как единого целого. Он считал, что рисунки и украшения должны выполняться деревянной гравюрой или штриховой цинкографией; оттискиваться одновременно с текстом, на одной и той же бумаге и объединяться с ним напряженностью



тона. Книжная страница не должна была бы знать, указывал Митрохин, других способов печати, кроме рельефных, как рельеф шрифта. Мастер писал, что «аскетический отказ от иных способов печатания не должен пугать: у художника неисчерпаемы возможности размещения черного с белым, а только в этом сочетании —



Глядя на эту иллюстрацию, пожалуй, особенно понимаешь, почему Диккенсу близок Ф. М. Достоевский. Трудно сказать, какой город здесь изображен — Лондон или Петербург

У этой книги — своя история. Если вы ее закажете в библиотеках, в том числе и ведущих, то, к сожалению, увидите, что фамилии, обозначенные на титульном листе, вымараны. До недавнего времени фамилия Г. Г. Шпета относилась к числу запрещенных, хотя его вклад в отечественную словесность несомненен

исконная красочная стихия прекрасной книжной страницы, пока во всем мире типографии не перестали оттискивать набор черной краской». Митрохин искусно пользуется сопоставлением техник на

одном и том же рисунке, часто располагая черные массы на фоне белой бумаги и, наоборот, — работает белым по черному, достигая превосходной «игры», оживляемой к тому же применением разнообразной штриховки и пунктуации. Настоящей его стихией надо считать сочетание двух тонов — черного и белого. Довольно



Действительно, Митрохин не стремился иллюстрировать текст. Этот рисунок создан по мотивам Диккенса

часто Митрохин пользуется характерным волнистым штрихом, особенно в передаче неба.

В 30-е годы художник в основном работает над оформлением книг (античных, западноевропейских, русских классиков) в издательстве «Academia». Им были созданы подлинные шедевры, вошедшие в золотой фонд оформительского искусства.

В это же время мастер неоднократно обращался и к оформлению романов Диккенса, однако эти иллюстрации менее значительны, чем работы, сделанные для «Academia». Характерно, что в большинстве случаев Митрохин вообще не стремится делать иллюстрации в прямом смысле слова: текст он декорирует заставками, концовками и, главное, шмуцтитальными листами с рисунками, в которые органически вплетены заглавные надписи. Здесь еще раз проявляется давнишняя тенденция художника не столько иллюстрировать, сколько украшать книгу. В развороте фронтисписа и титула «Холодного дома», выполненного для издательства «Художественная литература» в 1936 году, ощущается присущая работам Митрохина теплота и сердечность. Однако единство и цельность рисованной композиции нарушаются включением стандартных наборных элементов, что, конечно, заметно снижает ее привлекательность и эстетическую ценность.

Фаворский — «Сезанн современной ксилографии»... единственный большой художник современной «абстрактной ксилографии», замечательный мастер граверных объемов и устойчивостей... «докубистский кубист», основоположник кубизма в гравюре.

А. М. Эфрос

Владимир Андреевич Фаворский (1886—1964), создавший целую школу в области ксилографии, много и успешно работал в книжном иллюстрировании. Это мастер, оставивший большое теоретическое наследие в области книжного дизайна, стремившийся воплощать в жизнь свои идеи. Он писал, что «искусство оформления книги — это высокое искусство. Прежде всего это синтез искусств. Книга воспринимается во времени. От страницы к странице мы движемся по книге. Но движение по книге не должно быть машинным. Подчиняясь определенному ритму, оформление движения по книге организует наше восприятие прочитанного. Книгу можно назвать пространственным изображением литературного повествования, которое, как известно, развивается во времени. И важно, чтобы все элементы оформления передавали временный характер литературы — начало движения и конец».

Фаворский — создатель самостоятельных серий гравюр: для него как иллюстратора был важен прежде всего характер, стиль иллюстрируемой книги, особое мироощущение, присущее лишь этому автору. Художник старался показать общечеловеческую значимость содержания и найти пластическое выражение метода, материала и формы, которыми пользовался писатель. Поэтому-то его гравюры — высокий образец иллюстрирования, возможный лишь в результате серьезного постижения литературного произведения.

В 1933 году в издательстве «Молодая гвардия» выходит книга Диккенса «Тяжелые времена» с иллюстрациями В. Фаворского. Многословное повествование, изобилующее деталями и бытовыми подробностями, потребовало и нового иллюстративного сопровождения. По гравюрам легко проследить и основное действие, совпадающее с сюжетом романа, и переплетение попутных событий и действующих лиц. Гравюра чеканна. Каждую композицию наполняет обилие вещей, деталей костюма, обстановки. И хотя их

на листе в действительности не так уж и много, но при общем взгляде кажется, что изображение загромождено мелочами, показанными при этом со всевозможной точностью подобно тому, как мир, изображенный Диккенсом, загроможден условностями и сложностями, придуманными самими людьми. Для ксилографий Фавор-

В 1933 г. советский читатель не слышал о Бергмане, Кафке, Прусте. Но Фаворский явно почувствовал глубинную связь Диккенса с искусством XX века, в котором подсознание человека, скрытые комплексы, эмоции заняли такое место



ского к Диккенсу характерна подчеркнута объемная предметно-пространственная трактовка с главенствующими в интерьерах человеческими фигурами. Фаворский так писал о построении иллюстраций к Диккенсу: «Мрачный человек сидит в мрачном кабинете у тлеющего камина. Кругом мрачные комнаты и мрачный пейзаж... герой его не путешествует, он сидит неподвижно и переживает свое настроение,— и этому настроению как центру подчинены композиция и пейзаж. Он становится центром пейзажа, центром всего пространства».

Господство ксилографии в Москве интересно главным образом потому, что оно порождает собой чрезвычайно материальный и технический подход в графическом искусстве. В основе всей московской графической школы лежит интерес к материалу, стремление показать в оттиске гравюры все возможности и свойства дерева. «В конце концов отсюда идет и „тоновая“ техника В. Фаворского и вся вообще „колористическая“ гравюра,— писал Сидоров.— Иное совершенно замечаем мы в Ленинграде. Здесь в основе всего лежит рисунок».

Николай Иванович Пискарев — это «неразрывная связь графической изощренности с эмоциональной насыщенностью».

М. Холодовская

Николай Иванович Пискарев (1892—1959), другой крупный мастер московской школы ксилографии, не раз обращался к иллюстрированию произведений Диккенса. Конец 20-х — начало 30-х годов (классический период книжной ксилографии) — время наивысшего подъема в творчестве Пискарева. Свою задачу художника книги он понимал очень широко — не просто иллюстрировать и не просто украшать книгу, а строить ее как архитектор, исходя из образной и ритмической основы литературного произведения, убедительно передать стиль эпохи, национальный колорит. Художник стремился, с одной стороны, всеми возможными средствами раскрыть содержание, с другой — книга должна была своей красотой радовать глаз человека, обогащать его жизнь. Широта творческой природы Пискарева дала ему возможность с глубоким пониманием отнестись к книге как произведению искусства. Работы Пискарева в дере-

вянной гравюре преимущественно связаны с книгой и рассчитаны на нее.

В 1928—1929 годах художник создает гравюры для обложек к произведениям Диккенса, изданным Госиздатом. В гравюре к обложке «Дэвида Копперфилда» мастер прибегает к символике

Английские иллюстрации к «Лавке древностей» исполнены эглического, возвышающего и трогачущего душу чувства. Дед и Крошка Нэлл Пискарева — это униженные и оскорбленные, брошенные в мир, в котором есть одно живое чувство — сострадание



(вся композиция этого листа построена как бы на ступеньках, символизирующих этапы жизненного пути героя), нередко используемой им и в графике малых форм, так эта иллюстрация перекликается с гравюрой на пригласительном билете по случаю дня рождения сына Всеволода. Как обычно, обращение к условному



Ступени жизни Дэвида Копперфилда — младенчество, детство, зрелость, — наверное, подсказали Пискареву идею поздравительной открытки сыну Волюше. Трудно сказать, случайно ли малыш держится за занавес, который, как маска, образ-символ в творчестве Диккенса

решению вызвано необходимостью передать языком искусства сложные понятия, идеи, представления. Менее условна и насыщено содержательна ксилография к обложке «Домби и сына». Просты по построению и содержательно лаконичны гравюры к «Оливеру Твисту» и «Лавке древностей».

Художник должен браться за иллюстрирование только тех книг, которые близки его художественным вкусам.

А. И. Кравченко

Алексей Ильич Кравченко (1889—1940), еще один представитель московской школы гравирования, обратился к иллюстрированию Диккенса в 20-е годы. «По технике владения резцом, по виртуозной легкости штриха Кравченко бесспорно превосходит всех совре-

менных ксилографов,— писал А. А. Сидоров.— Эта виртуозность, пожалуй, даже вредит Кравченко, создавая впечатление, что ему все „слишком легко дается“, у тех, кто не знает исключительной работоспособности мастера, могущего сидеть над гравюрой до 20 часов в сутки, но резец, или, вернее, резцы — ибо художник

Быт наступает на человека на рисунках Кравченко, его много, он «плотный», разный. Именно потому, что человеку может быть неуютно в этом «вещном» мире, в иллюстрациях Кравченко, как и на картинах Рембрандта, так важен свет



пользуется таким их ассортиментом, как никакой иной гравёр,— конечно, вполне послушны воле художника. На каждой его гравюре — их блестящая игра. Дрожащий свет передается художником своеобразным зигзагом... То легкая сеть тончайших белых штрихов, то более уверенная черная линия покрывает всю доску так, что в конце концов от этого гравюрного богатства начинаешь даже уставать...»

Гравюрам Кравченко свойственна объемность, насыщенность, причудливая игра светотени. Кравченко чаще всего выбирает произведения, дающие простор его творческой поэтической фанта-

зии, близкие ему духовно и позволяющие философствовать в рисунке. И в то же время для него важно духовное родство с писателем. Произведение должно войти в его духовный мир и в известном смысле родиться заново в нем, стать фактом духовной жизни самого художника. Для этого нужно не только понять



литературное произведение как сюжетное явление, но и пластически «увидеть» драму, в которой соединяются чувство писателя и чувство художника. «Для работы над книгой, — писал Кравченко в своей Автобиографии, — художник не всегда нуждается в непосредственном контакте с писателем. Во всяком случае, о необходимости этого контакта следует говорить только в известных пределах. Ведь больше того, что писатель сказал в своей книге, он сказать не может и не должен, а художника следует рассматривать не как инертную фигуру, включающуюся в оформление кем-то другим созданной книги, а как сотворца ее наряду с писателем. Я, как художник, хочу

иметь право прочесть автора также и между строк, дополнить автора собственными домыслами и индивидуальной трактовкой его персонажей и их поведением».

Художник был сознательным противником украшательства книги «вообще», считая его балластом, отвлекающим читателя от содержания книги, в то время как назначение иллюстрации, по мысли Кравченко, дополнять, углублять содержание литературного произведения, открывать в нем новые нюансы, может быть, даже не известные самому автору. Художник следует не столько букве, сколько духу писателя, расставляя свои акценты. И в том, как он это делает, раскрывается соотношение создаваемых иллюстраций с текстом.

Иллюстрации Кравченко к рассказу Диккенса «Сверчок на печи» были созданы для ГИЗовского издания 1925 года. Это одно из выразительнейших произведений Кравченко в книжном иллюстрировании. У Диккенса ритм рассказа неторопливый, обстоятельный. Жизнь течет ровно, быт патриархальной Англии выглядит устойчивым, воссоздан автором с мягким юмором. И в графике иллюстраций Кравченко к «Сверчку на печи» нет ни контрастных черных и белых пятен, ни острых резких штрихов; преобладают спокойные, округлые линии, художник не торопится раскрывать бытовую обстановку, развитие действия. Уже по гравюре на обложке, где изображен в клубах пара кипящий чайник, можно судить, как внимателен Кравченко к тексту Диккенса. По-своему определяет он и порядок иллюстраций: сначала следует финал — веселый танец присутствующих, сцена раскаяния Тэклтона поставлена художником как концовка. Художник в данном случае имел счастливую возможность решить книгу как единое художественное целое: небольшие заставки, концовки, начальные буквы соответствуют стилю и пропорциям, характеру шрифта, расположению текста на страницах, а в целом — вместе с иллюстрациями — весь материал представляет превосходное образительное воплощение диккенсовских образов и стиля повествования.

Я стараюсь создать у себя впечатление, что я действующее лицо этой книги. Хочу как можно полнее ощутить себя в этой роли. Испытать то же настроение, слышать те же запахи, видеть ту же обстановку, что и герой. Чтобы достигнуть этого состояния, я соединяю обстановку, которую изображаю, с воспоминаниями своего детства. Текст Диккенса дает мне такую возможность... И чем ближе мне текст, тем больше я влезаю, что ли, в персонаж... Я не могу отделить ощущения от представления, потому что через ощущение я уже представляю себе все подробности.

Э. А. Будогоский

Ч А Р Л Ъ З Д И К К Е Н С

БОЛЬШИЕ ОЖИДАНИЯ

П Е Р Е В О Д
М. ШИШМАРЕВОЙ
ПОД РЕДАКЦИЕЙ
М. КУЗЬМИНА



ГРАВЮРЫ Э. БУДОГОСКОГО

Вчитаемся в фамилии, обозначенные на титульном листе. Одна из них — М. Кузьмин, переводчик, литературовед, вписавший свою страницу в историю отечественного перевода.

Будогоский «играл» с читателем даже цветом шрифта на титуле. Черный цвет, выбранный для слова «большие», наверное, намек на то, что ожиданиям не суждено оправдаться

Яркой, оригинальной страницей ленинградской школы книжной графики явилось творчество Эдуарда Анатольевича Будогоского (1903—1976), чрезвычайно плодотворно работавшего в детской книге. Оригинальность его творчества состоит в том, что каждая его гравюра-иллюстрация воспринимается как овеществленный мир

Ступени возникают и на иллюстрациях Будогоского. По ним и вправду суждено пройти всем героям Диккенса. Здесь ступенями становится лестница, но только ведет она в никуда, возможно, намекая на трагедию покинутой мисс Хэвишем, на женскую обездоленность Эстеллы, на ошибки Пипа, за которые ему придется жестоко платить. А вот Джо Гарджери почему-то удивительно похож на Пиквика, хотя они из разных слоев общества, но это не важно ни Будогоскому, ни Диккенсу.



ребенка. Композиционные приемы художника необычны: уплощенность изображений, почти опрокинутость на зрителя. Однако художник не подделывается под детский рисунок, но пытается выразить саму суть детского восприятия, которое по своей природе противостоит грубой прозаичности.



«Измените конец романа,— просили Диккенса друзья, коллеги, родственники,— соедините судьбы Пипа и Эстеллы». Пип и Эстелла идут вместе. Но перед ними стена

Несомненной удачей художника следует считать его иллюстрации к роману Диккенса «Большие ожидания», выпущенному в 1935 году ОГИЗом — «Молодой гвардией». В процессе работы Будогоский сделал большое количество гравюр, но в окончательном варианте оставил только несколько. Видимо, в таком строгом отборе проявилось художественное кредо художника. Писатель, считал Будогоский, имеет перед собой образ и рисует его словами, художник, напротив, воссоздает образ из слов, важные для художника подробности рассыпаны по всей книге; художнику нужно суммировать эти подробности — лишь тогда появится Образ. Будогоский разработал целую систему: избегал ракурсов — они лишь усложняют восприятие: обрезал рисунок — показывая лишь часть фигуры человека; делал гравюру понятной — рисунок должен отражать время, в которое происходит действие.

Однако при такой выраженной индивидуальности Будогоский

чрезвычайно деликатен в своих иллюстрациях к Диккенсу: он не навязывает своей точки зрения, он лишь дает убедительное понимание произведения, стараясь максимально приблизиться к стилю Диккенса. Если произведение окрашено в грустные тона, те же чувства передают гравюры. Художник умеет воплотить самые сокровенные чувства героев, для этого предлагает неожиданные позы: поворачивает их спиной или же помещает на среднем плане. Душевные движения героев и среда их бытования едины на иллюстрациях Будогоского к «Большим ожиданиям» Диккенса,— пожалуй, одной из самых зрелых работ мастера.

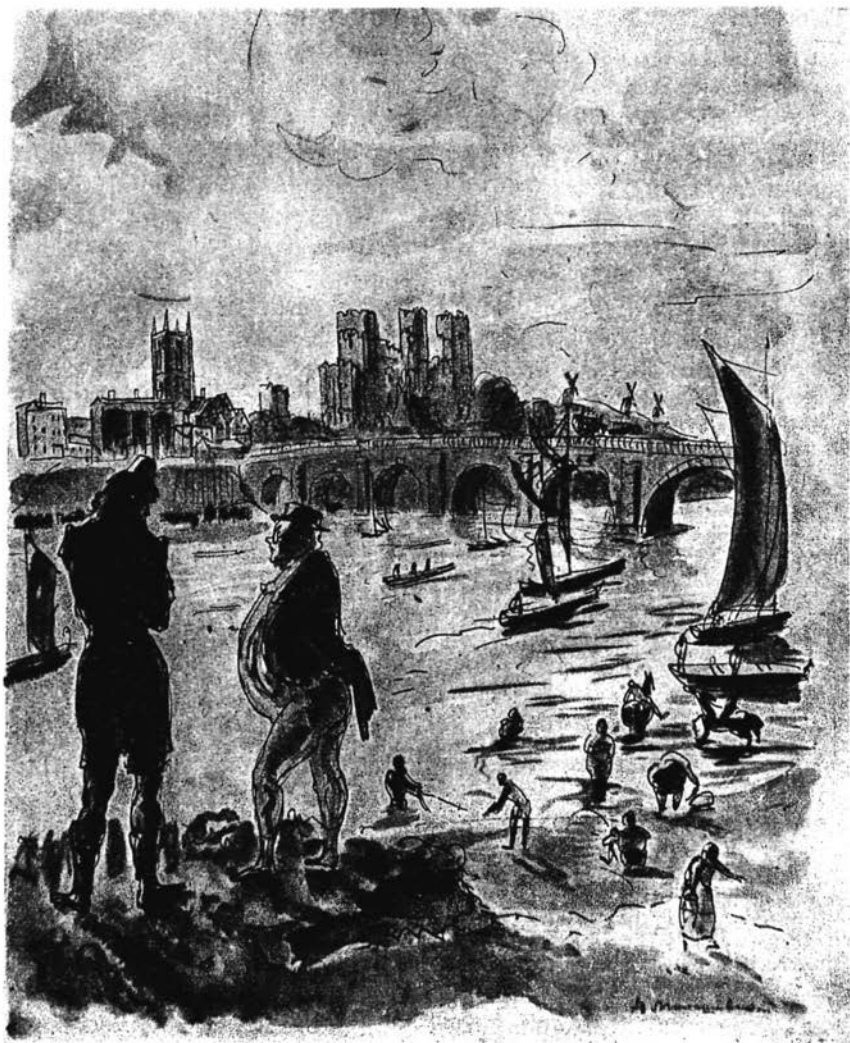
Рисовать без поправок, без ретуши. Чтобы в работе рисовальщика, как и в работе акробата, чувствовался темп.

Н. В. Кузьмин

Владимир Алексеевич Милашевский (1893—1976) — участник знаменитой группы «Тринадцать». Иллюстрации художников этой группы давно стали хрестоматийными: иллюстрации Н. Кузьмина к «Евгению Онегину», Д. Б. Дарана к «России, кровью умытой» А. Веселого и, конечно же, рисунки самого Милашевского к «Посмертным запискам Пиквикского клуба» Диккенса. Главной задачей художников группы «Тринадцать» стал поиск пластического языка, адекватного бурной современности. Именно поэтому они столь часто прибегали к быстрому, свободному рисунку, основанному на непосредственных жизненных впечатлениях. Н. Кузьмин писал, что «от графики „Мир искусства“ и всей петербургской школы нас отличало то, что эта графика от Сомова и Билибина до Чехонина и Митрохина была графикой „обводки по карандашу“, у „13“ же ценилась графика вольного, необведенного и не калькированного рисунка, нужно ли пояснять, что ксилография и подавно вне этих проблем». Художники не делают «набросков», «меткий выстрел,— считал Милашевский,— уже не упражнение: мы точно знаем, что хотим и точно изображаем». В неподвижное пластическое искусство группа «Тринадцать» внесла новый фактор эстетического воздействия — время.

Лучшим циклом иллюстраций к «Посмертным запискам Пиквик-

ского клуба» по праву считаются рисунки В. А. Милашевского. Вслед за писателем художник многогранно воссоздает облик «доброй старой Англии», обращаясь к эпизодам самого разного характера и эмоционального строя. Иллюстрации отмечены прекрасным знанием быта и нравов героев Диккенса, а потому даже самый



эпизодический персонаж романа оживает в них, создавая характерный и емкий фон эпохи. Интересно изображен сам мистер Пиквик — простодушный, обаятельный, чудаковатый человек, преисполненный неистребимого жизнелюбия.

Эта работа настолько увлекла и заинтересовала художника, что

Как же нужно было проникнуться духом Диккенса, сутью его философии, чтобы к такому материальному роману, как «Пиквик», создать такие ирреальные, мистические иллюстрации. Когда так и кажется, что все происходящее тебе снится. Снится Гойя, его «Капричос», сон Татьяны Пушкина, Зазеркалье Л. Кэрролла, абсурд толчеи Сэмюэля Беккета. Вот далеко не весь ассоциативный ряд, возникающий в памяти при взгляде на иллюстрации Милашевского.



он посвятил ей отдельную теоретическую статью, в которой резюмировал свое художественное кредо иллюстратора: «Мне хотелось в этой работе подойти к „модулю“ резкости или характерности. То есть мне казалось, что иллюстратор не имеет права быть более подробным или более расплывчатым, многословным, чем сам Диккенс. Кроме того, я следил за тем, чтобы все

рисунки на листе дышали свободной импровизацией. Поэтому я не допускал никогда механической обводки готового рисунка. Рисунки должны быть свободным рассказом или, вернее, свободным и непринужденным сопровождением текста, а не вымученным и трудоемким комментарием». Иллюстрация имеет свою «душу»,



свою «походку», свой «голос». Природа иллюстратора в том, что он «заражен миром, созданным другим, это не минус художника, а особые его качества». Милашевский считал, что в иллюстрациях всегда должно быть некое качество неожиданности для зрителя — только тогда они западут в душу зрителя.

В 1934 году иллюстрации Милашевского к «Пиквикскому клубу»

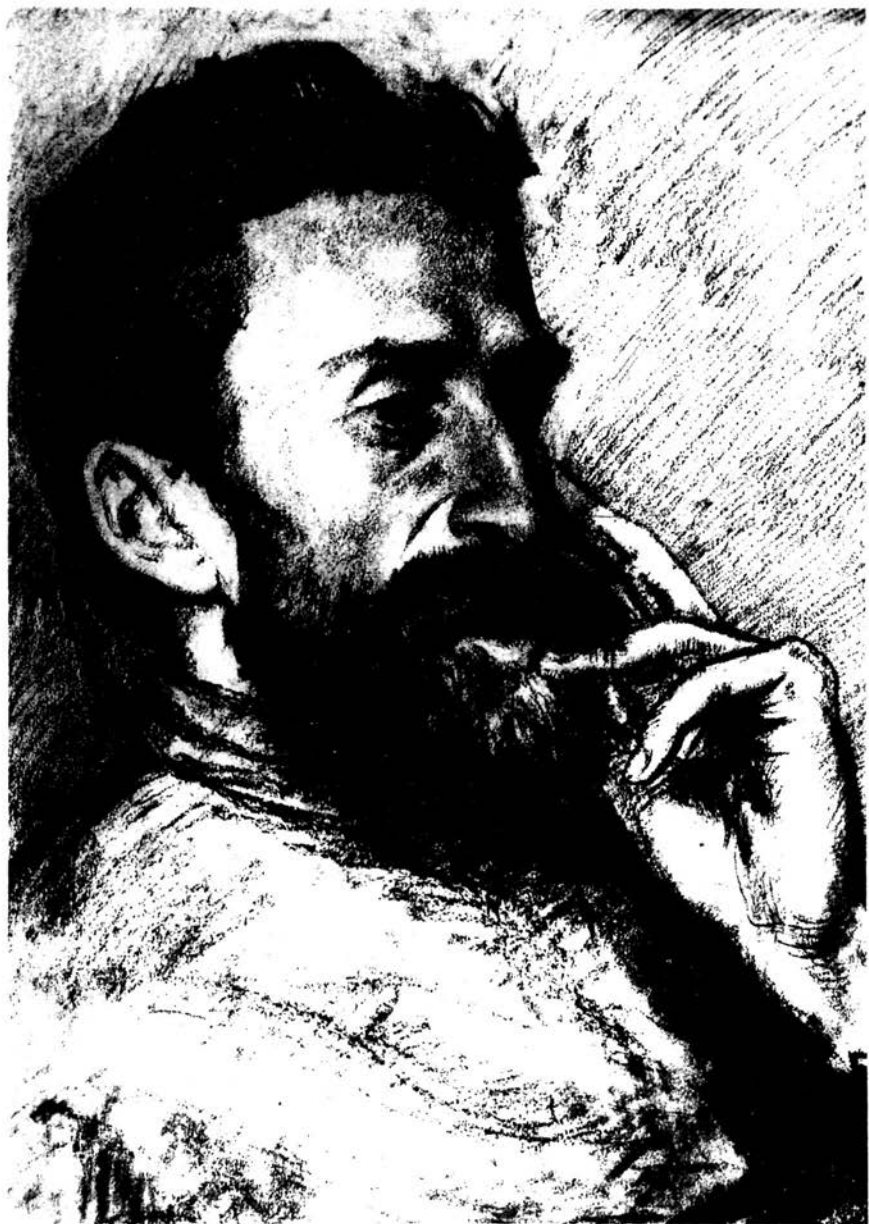
были представлены на выставке советской графики в Лондоне. Английские коллеги писали, что в этих иллюстрациях необыкновенно точно и верно передан дух знаменитого романа, они полны щедрой и веселой фантазии, добродушного юмора, перемешанного с едким сарказмом.



Творчество и других русских иллюстраторов Диккенса, например А. И. Кравченко, В. А. Фаворского, получило высокую оценку на Западе. Более того, по мнению известного знатока книги, ректора Лейпцигского графического института А. Капра, творчество этих художников оказало значительное влияние на всю западную графику.

Иллюстрации к произведениям Диккенса — это целая страница в истории английской графики. Но не будет преувеличением сказать, что это отдельная интересная страница и в истории нашего искусства. Своим теплом, юмором, сочувствием к униженным и оскорбленным Диккенс объединил таких разных художников, как Милашевский, Кравченко, Фаворский.





«ДИККЕНСОВСКИЙ ЦИКЛ» С. М. СОЛОВЬЕВА

Едва ли будет преувеличением сказать, что эта краткая заметка — первая советская публикация о Сергее Михайловиче Соловьеве (1885—1942), внуке знаменитого историка С. М. Соловьева, племяннике поэта и философа Вл. Соловьева. Ведь кроме кратких сведений об этом ярком человеке, писателе, переводчике, критике, поэте, друге А. Блока, ученике В. Брюсова, содержащихся в Краткой литературной энциклопедии, других печатных материалов о нем пока нет. Причин тому немало. В 1913 г. в творчестве С. М. Соловьева и его личной судьбе произошел перелом: он ощутил себя христианином, сторонником церковной ортодоксии, приверженцем славянофильства. С. М. Соловьев окончил Троицко-Сергиевскую Духовную Академию. Но на этом эволюция его религиозных и духовных взглядов не окончилась. В начале 30-х годов он отошел от русской православной церкви, принял сан католического священника.

В бурные, трагические послереволюционные годы взгляды С. М. Соловьева, его общественная позиция привели к трагедии, закончившейся 2 марта 1942 г. в сумасшедшем доме в Казани.

Мы не будем здесь рассказывать о судьбе С. М. Соловьева, о его драме — все это темы отдельных подробных и обстоятельных исследований. Как отдельная тема — и рассмотрение переводческого наследия С. М. Соловьева. Он переводил Эсхила, Шекспира, Сенеку, Мицкевича, Эредиа. Переводы пришлись в основном на послереволюционные годы — стихи и эссеистика поэта больше не находили спроса.

Выпускник Московского государственного университета, получивший основательное классическое образование, С. М. Соловьев рано обратился к поэзии. Уже в 1907 г. выходит его первый поэтический сборник, обнаруживший близость С. М. Соловьева к Московскому кружку символистов-соловьевцев, «аргонавтов».

Запад и западная культура: Библия, Гораций, Шекспир, Ронсар, Гете, Шенье, Данте — постоянные адресаты поэзии С. М. Соловьева.

Диккенс появляется в творчестве уже нашедшего себя С. М. Со-

ловьева, пережившего революцию, сложные духовные метания, личные драмы. Но даже если обратиться к ранним критико-эссеистическим заметкам поэта, можно увидеть, что обращение к Диккенсу было заложено в самом мирозерцании, миропонимании, в поэтике С. М. Соловьева: «Я часто слышал и, вероятно, еще не раз услышу обвинения в несовременности моей поэзии, в ее отчужденности от злободневных интересов. Такое обвинение для меня лестно. Да, моя поэзия чужда духа нашего времени, взятого в целом. Ибо дух нашего времени я понимаю так. С падением религиозных норм человечество стало руководствоваться в своем поведении природными началами. Но что такое природа? Природа есть нечто постоянно становящееся, постоянно находящееся в процессе изменения; каждое мгновение она вновь и вновь определяет себя к добру или злу, к Богу или дьяволу... Освободившееся от религии, человечество пошло по пути вторых потенций природы: из них возникло здание современной цивилизации, образцом которой является город. Город — это реальное Нет, безобразное дитя природы, созданное духом похоти и смерти. Этот город человечество выбрало взамен града, обещанного религиями...»

Излишне говорить, сколь близок С. М. Соловьев Диккенсу, едва ли не самому крупному западному писателю-урбанисту XIX века, не только воссоздававшему образ города Лондона в своих многочисленных творениях, но создававшему символический лик города-вертепа, дна, города как крайнего выражения трагедии духовного существования человека.

И другие мысли поэта, возможно, помогут читателю, только открывающему для себя наследие С. М. Соловьева, понять его цикл, который мы условно назвали «диккенсовским».

У самого поэта такого названия нет. Известно, причем лишь из устных высказываний, что так он называл стихотворения, навеянные сюжетами, образами романов Диккенса. К ним он относил и поэтические «опусы» о Коктебеле, с которым его связывала дружба не только с М. Волошиным, но и обширным кругом людей, собиравшихся на лето под гостеприимным кровом волошинского дома. Почему-то к этому циклу, видимо, сообразуясь с внутренней логикой, он относил и стихотворения, написанные во время его пребывания в Мураново и Кратово. Действительно, светлая, комическо-ироническая тональность этих стихотворений вызывает

в памяти, точнее, душе, вечно светлые, но и грустные образы «Пиквика».

И все же послушаем самого поэта: «Книга стихов есть исповедь поэта, история его исканий, находений, ошибок, падений. Объединяет все отдельные мысли и переживания, заключенные в книге стихов, только единство сознания того, кто переживает,— поэт».

Конечно, в так называемом «диккенсовском» цикле образы Диккенса переплелись с личным опытом поэта. Обратим внимание читателей на то, что в одном из стихотворений нет конца. Возможно, он был уничтожен самим поэтом, возможно, той, кому оно предназначалось. Наступит время, когда поэтическое наследие С. М. Соловьева, как, впрочем, и его переписка, драматическое свидетельство конца 30-х годов, будут собраны, систематизированы, научно откомментированы. Тогда станут понятны многие адресаты и реалии его стихотворений.

Пока же закончим это небольшое эссе словами поэта, которые очень созвучны исканиям наших лет: «Однажды мне пришлось высказать сочувствие идее профессора Зелинского о будущем славянском Ренессансе. Эта идея близка мне и теперь, но при следующих оговорках. Высший расцвет искусства обыкновенно происходит от соприкосновения двух культур, от восприятия молодой, полной непосредственного и религиозного чувства народностью плодов многовековой и изысканной культуры... Искусство раннего Ренессанса до сих пор остается идеальным образцом как соединившее в себе два начала: религиозное, условное, символическое, с одной стороны, и реалистическое, природное, с другой. Канон, условность, религиозность есть то, без чего не может быть истинное искусство. Этой религиозностью проникнут весь Джотто, она не исчезла и у Боттичелли».

От себя добавим, все это есть и у Диккенса. И может быть, публикация «диккенсовского» цикла с краткими суждениями С. М. Соловьева об искусстве будет еще одним, последним штрихом в нашей книге, цель которой воссоздать, раскрыть образ Диккенса. Как все великие поэты и мыслители, он всегда будет тайной, и ключи к ней будут искать все новые и новые поколения читателей, потому что о Диккенсе, как и о Шекспире, перефразируя известные слова Гете, можно сказать: «И нет ему конца...»

С. М. СОЛОВЬЕВ «Диккенсовский
цикл»

Стирфорс

Благородный и преступный,
Избалован, властен, горд,
Ты со мною неотступно,
Ледяной, блестящий лорд.

Мать бела как изваянье,
Дом безмолвен, глух и сер...
На приличном расстоянье
Безупречный Литтимер.

Что за тайная угроза
Здесь нависла? Почему
Усмехнулась злая Роза
Господину своему?

Разъяренная пантера,
Что предчувствует она?
Шаг размерен Литтимера,
В мертвом доме — тишина.

Ах, зачем радушно принят
Юный лорд у рыбака?
Он обманет, он покинет
Ветряного мотылька.

Чем ты, Стирфорс, околдован?
В дымной хижине, один,
Что ты смотришь, зачарован,
В потухающий камин?

Что тебе чужое горе?
Дом родительский угрюм...

Только лодка, только море,
Только бури полнят ум.

Верь же, верь своей поэме,
Направляя легкий челн,
Где тебе малютка Эмми
У морских смеется волн.

Упоен и равнодушен,
Ты не думаешь о том,
Что рукой твоей разрушен
Не один счастливый дом.

Что за буря разыгралась
В вихре волн и облаков?
Уж затоплен весь Ярмауз,
Тонут снасти рыбаков.

Нет, не надо жертв бесцельных!
На песке морском простерт,
Меж обломков корабельных,
Ты лежишь, прекрасный лорд.

Вот куда тебя манила
Убегавшая ладья...
Вся взятá морской могилой
Юность гордая твоя.

Покорившись грозной каре,
Словно сделан изо льда,
Дремлешь ты, как в дортуаре,
В те далекие года.

Мать бела как изваянье...
Слуг воспитанных пример,
На приличном расстоянье
Встал с поклоном Литтимер.

* * *

Ты помнишь ли дворцы Бахчисарая
И кладбища подземных городов,
Я не был там. В плену у берегов
Меня держала Греция вторая,

Роз'яркою кашей,
Ты предчувствуешь око?
Моего размера Ашмилера,
В мертвом доме — ташке.

Ах, зови радушно криком
Юная лодка у рыбака?
Он обласкан, он шокан
Ветреного мышьяка.

Ты шь, Сирогор, околдован?
В дилкей хуике, одит,
Ты шь смотришь, загарован,
В пашурашый камин?

Где золотом волос твоих играя
И накрывая парус рыбаков,
Носился вихрь среди нагих холмов
Сожженного и жаждущего края.

Была весна, но будет ли другая?
Мы оба крест несем изнемогая,
Сгорела жизнь, и поздно верить снам.

Но, может быть, ты вспомнишь, дорогая,
Как волны, друг на друга набегая,
О прошлом счастье сладко пели нам.

Покорившись чуждой казне,
Словно детская чужбда,
Вспоминает он, как в дружбу,
В те далекие года.

Маме было, как извлекать...
Слух воспоминаний умир,
На урныном расклевать
Устал с шепотом Лешиницу



Дотлевающий август уплыл далеко,
И сентябрь позлащает леса на холму.
Отчего же опять я влеком и влеком
В этот край, где лишь призрак пустой обойму?

Ах, сентябрь или август, не все ли равно?
Я не знаю природы, друзей и врагов,
Если в доме темно, если пусто окно,
И не слышится шелеста милых шагов.

Ах, сентябрь или август, не все ли равно?
Только помню дорогу и скользкий мосток...
Как все кануло вдаль, как все было давно,
И ненастный мой май, и бурлящий поток.

Просквозила над лесом холодная твердь...
 Как душа вся сгорела за лето одно...
 Это новая жизнь, или близкая смерть?
 Но один только день, а потом все равно...

.....

Вспоминаю ит абуем уаеа далеа,
 И селлеа азуааа аеа на жоллу.
 Оаеа уа аеаа а а аеааа и аеааа
 К аеаа ааа ааа ааааа ааааа ааааа?

Аа, ааааа аа ааааа, аа ааааааа?
 А аа аааа ааааа, ааааа а ааааа,
 Аааа а аааа ааааа, ааа ааааа ааааа,
 А аа аааааа ааааа ааааа ааааа.

Аа, ааааа аа ааааа, аа ааааааа?
 Ааааа ааааа ааааа а аааааа ааааааа...
 Ааа аа ааааа а аааа, ааа аа аааа ааааа,
 А ааааааа ааа ааа, а ааааааа ааааааа.

Просквозила над лесом холодная твердь...
 Как душа вся сгорела за лето одно...
 Это новая жизнь, или близкая смерть?
 Но один только день, а потом все равно...

* * *

Полная смеха, тоски и веселья,
В глубь уронивши весло,
Ветвью цветущею, белой, Офелия,
Ты увенчала чело.

Гроб водяной, монастырская келия
Сгубят весенние дни...
Тише! Грехи мои, нимфа Офелия,
Богу молясь, помяни.

Апрель 28 г.

Леле Гениевой

Милая Кися,
Сладостней арфы
Ты мяучешь хру-хру.
Глазки смехом зажглися...
Закутавшись в легкие шарфы,
Кружишься ты по ковру.

Но сердитей,
Чем в Нарпите,
Вспыхнул голубой глазок.
Скучно Леле
Брать бемоли
И готовить свой урок.

Все согрето,
Если Грета
К нам с Олимпа низойдет.
Обе Лели
Поневоле
Захочут во весь рот.

Не сердися,
Моя Кися,
Будет райский ангелок.
Что люблю тебя безмерно,
Ты, дитя мое, наверно
Прочитаешь между строк.

18 апреля 1928 г.

* * *

За полночь. Прошедшего завеса
Падает в душе за мигом миг.
Дети спят, и подошла Агнесса,
Руку положив на грудь книг.

Думали ли мы, что это будет
В годы нашей утренней зари?
Никогда твой Дэви не забудет
Храмы строгие Кентербери.

Сколько зла давило и терзало,
Сколько змей шипело на пути...
О, как долго сердце не дерзало
Свой приют последний обрести.

Опьяняем молодостью жгучей,
Сколько раз едва я не погиб,
А тебя уже змеей ползучей
Обвивал, сжимал коварный Гип.

Где ж и тот холодный гордый демон,
Что меня всегда сопровождал,
В глубине морской навеки нем он,
Бог ему за зло его воздал.

Спи и ты, моя малютка Дора!
Ты права, что лучше вышло так:
Не дожёл до бурного раздора
Наш весенний, мимолетный брак.

В небеса ты рано отлетела
И теперь с улыбкою глядишь,
Как сбылось, чего ты так хотела,
Знаю, ты меня не укоришь.

Нежная, но строгая во гневе,
Мне в лицо дохнула горячо
И, шепнувши: что, мой мальчик Дэви?
Положила руку на плечо.

30 октября 28 г.

Леле Гениевой

Дитя мое! ведь имя Неонила
Так сладостно! Зачем же ты об нем
Последний месяц думать позабыла,
Увлечена манежем и конем!

И кем-нибудь еще, дитя, быть может!
Прекрасный Юсь мечты твои пленил?
Иль сам monsieur Нарсесов, что тревожит
Сны юных дев, зажегши первый пыл?

Пришла весна. В Москве довольно мерзко:
И зной, и вонь, и вопль очередей.
Твой голосок: «лимонная рубашка!» —
Меня давно зовет назад под тень ветвей.

Лимонная рубашка побледнела
И порвалась, бросать ее пора.
Уж Николай Иванович мне несмело
Заметил вскользь: «вот здесь у Вас — дыра».

Но я привык к насмешкам камергера,
Я Тютчевым не буду все равно:
Мне не к лицу придворная карьера,
Да и дворцов на свете нет давно.

Я заболтался. Будем же в надежде,
Что Кратово прекрасней много крат
Мураново. Но то, что было прежде,
Сим летом не воротится назад.

Двухлётние распалось: Лёля — Оля
Намерена не покидать Тамбов.
Она плясать в балетной будет школе,
А я займусь починкою зубов.

10 июня 30 г.

ВСПОМОГАТЕЛЬНЫЕ УКАЗАТЕЛИ

УКАЗАТЕЛЬ ЗАГЛАВИЙ РУССКИХ ПЕРЕВОДОВ ПРОИЗВЕДЕНИЙ ДИККЕНСА *

Американские заметки 62//88, 218

Барнеби Радж//71, 323, 409, 413

Битва жизни 18а//391, 501

Большие надежды 15, 39—44, 63//279, 384,
413, 421, 462, 485, 503, 518, 542, 549,
556, 557, 567, 579

Большие ожидания см. Большие надежды

Большой ребенок 5

Будьте добры, оставьте зонтик! 5

Букмекерские конторы 5

Возвращение на сцену подлинно шекспиров-
ского «Лира» 5

Волшебная косточка 58

Волшебная сказка, принадлежащая перу мисс
Алисы Рейнбёрд, которой исполнилось
семь 61//464

Воскресные тиски 5

Грошовый патриотизм 5

Груз «Грейт Тасмании» 18

«Дети пьяницы» Крукшенка 3

Дневник мистера Соловоя 57

Доклад комиссии, обследовавшей положение
и условия жизни лиц, занятых различны-
ми видами умственного труда в Оксфорд-
ском университете 5

Домби и Сын 36 см. также Торговый дом
Домби и Сын

Друг львов 5

Железнодорожные грезы 5

Жизнь Дэвида Копперфида, рассказанная им

самим 13, 51, 52//90, 213, 251, 284, 358,
368, 413, 455, 461, 487, 497, 575

Жизнь и приключения Мартина Чезлвита
11//216, 250, 260, 288, 413, 420, 579

Жизнь и приключения Николаса Никльби
9, 10, 44а//72, 212, 233, 274, 320, 413,
428, 436, 525, 527, 543

Земля Тома Тиддлера 4

Игра мистера Фехтера 5

Интересы сельского хозяйства 5

К рабочим людям 5

Картинки из Италии//359

Колокола 15, 18, 18а

Красная Тесьма 5

Крошка Доррит 16, 45//73, 247, 284, 364,
392, 413, 516, 580

Лавка Древностей 48—50//228, 260, 284,
375, 413, 414, 463, 527, 575

Лицемерие 5

Любопытная опечатка в «Эдинбургском
обозрении» 5

Макриди в роли Бенедикта 5

Мало кому известно... 5

Меблированные комнаты миссис Лиррипер 3
«Молодое поколение» Лича 5

Мысли ворона из «Счастливого семей-
ства» 5

Наследство миссис Лиррипер 3

Наш общий друг 1, 2, 17//270, 342, 374, 413,
476, 579

* Вспомогательные указатели относятся к разделу «Диккенс в русской печати». Номера, соответствующие записям из раздела «Литература о Диккенсе на русском языке», расположены после двух косых черт.

- Наш приход//319
 Наша комиссия 5
 Невежество и преступность 5
 Некоторое сомнение во всемогуществе денег 5
 Ночная сценка в Лондоне 5
- О смертной казни 5
 О судебных речах 5
 О том, что недопустимо 5
 Обращение к читателям в первом номере «Домашнего чтения». Небольшое вступление 5
 Объявление в «Домашнем чтении» о предполагаемом издании «Круглого года» 5
 Объяснение Джорджа Силвермена 3
 Одержимый или сделка с призраком 18а
 Островизмы 5
 Очерки Боза//277, 284, 319, 338, 345, 499
- Памяти У. М. Теккерея 5
 Пиквикский клуб см. Посмертные записки Пиквикского клуба
 Письма 6, 7
 Повадки убийц 5
 Повесть о двух городах//281, 323, 353, 413, 505, 517, 579, 589
 Пойман с поличным//510
 Помощник судебного пристава 18
 Посмертные записки Пиквикского клуба 8, 53—55//73, 259, 284, 324, 341, 356, 360, 365, 388, 393, 401, 403, 405, 408, 413, 438, 448, 450, 452, 453, 471, 491, 492, 500, 515, 521, 526, 529, 532, 546, 560, 570, 575, 593
 Почему? 5
 Поэзия науки 5
 Предложения по поводу того, как позабавить потомство 5
 Предположим! 5
 Препирающаяся чета 59
 Преступность и образование 5
 Приговор по делу Друэ 5
 Призыв к падшим женщинам 5
 Приключения Оливера Твиста 9, 18, 19—34//252, 271, 321, 329, 366, 413, 418, 424, 449, 467, 514, 527, 543, 548, 551, 573, 577, 578, 587
 Проект Всебританского сборника анекдотов 5
 Псам на съедение 5
 Публичные казни 5
 «Пустомельский Бляетель» 5
 Путешественник не по торговым делам 3
- Развлечения для народа 5
 Размышления лорд-мэра 5
 Рай в Тутинге 5
 Рассказ бедного родственника 18, 18а
 Рассказ странствующего актера 56
 Рецепты доктора Мериголда 4
 Речи 5
 Родословное древо 5
 Рождественская елка 18а
 Рождественская песнь в прозе 15, 18, 18а//312, 331
 Рождественская сказка 35
 Рождественские повести см. Рождественские рассказы
 Рождественские рассказы//284, 413
 Роман, сочиненный на каникулах 3, 18
- Самый Достоверный Источник 5
 Сверчок в очаге см. Сверчок на печи
 Сверчок за очагом 18а
 Сверчок на печи//65, 482, 500, 520, 547, 561
 Свины целиком 5
 Скetchи Боза см. Очерки Боза
 Соннамбулистика мистера Буля 5
 Старые лампы взамен новых 5
- Та, другая публика 5
 Тайна Эдвина Друда 4, 46, 47//257, 284, 376, 413, 427, 429, 431, 435, 443, 465, 494, 534, 584
 Торговый дом Домби и Сын 12, 37, 38//90, 251, 261, 284, 354, 355, 388, 397, 407, 413, 486, 500, 506, 522, 569, 571, 582а, 586, 590, 591
 Тяжелые времена 15//70, 235, 284, 413, 490, 519, 564
- Угрожающее письмо Томасу Гуду от некоего почтенного старца 5
 Узники-баловни 5
 Ферма в Тутинге 5
 Холодный дом 14//267, 284, 325, 400, 413, 423, 484
- Чей-то багаж 3
- Шустрые черепахи 5
 Шутки коронных и совестных судов 5
- Эпизод из жизни мистера Уоткинса Тотла 18

ИМЕННОЙ УКАЗАТЕЛЬ

- А. П. 443
Адамов Е. 367
Аддисон Дж. 349
Азаркович В. Г. 518
Азаров Ю. А. 479
Аксельрод А. С. 258
Аксенова Е. 94
Акутин Ю. 355
Александров Б. 297, 340
Алексеев М. П. 80, 90, 208, 450
Алексеева М. Н. 211
Алексин Е. 95
Алмазова Н. И. 535
Алттоа В. 96
Андерсен Х. К. 6, 466, 475
Аникин Г. В. 363, 519
Аникст А. А. 1—7, 8—17, 75, 97, 287, 318, 327, 368, 427, 438, 505
Анисимова Т. В. 480, 506
Артемяева Т. В. 507
Асеев Н. 583, 584
Аствацатурова В. В. 536
Атарова К. Н. 438, 452
Ахматова А. 525
- Бабаева М. 549
Бабановский А. 40
Баббедж Ч. 6
Бакеева Д. Х. 321
Бальзак О. де 250, 484
Барзилаева Д. 537
Барнард Ф. 3
Барроу Т. 6
Барт Л. 329
Бархударов Л. С. 224
Баскаков Э. 376
Бать Н. 4, 6
Бахтин М. М. 364
Бейлис Т. 7
Бейнбридж Дж. 7
Бекетова Е. 51
Беккер М. 3—5, 7, 18, 593
Белинский В. Г. 398
Белл Д. 6
Белоусов Р. 356, 550, 551
Бельский А. 81, 98, 205, 420
Бентли Р. 6
Березкина В. И. 319
Бернацкая В. 438
Биднелл Дж. 6
- Биднелл-Винтер М. 7
Бирд Т. 6
Бирюков И. 99
Битов А. 585
Блессингтон 6
Блок Г. 225
Блэнчард Л. 6
Богданов В. А. 346
Богдецкая Л. Д. 566
Боголепова Т. Г. 270, 277, 348, 349, 395
Бодлер Ш. 229
Бойль М. 6
Боржек М. 100
Бородянский И. А. 224
Браун Х.-Н. см. «Физ»
Бродская Н. 259
Брок Ч. Э. 18
Брукфилд 7
Брэдбери У. 6
Брэдфорд Д. 6
Будогоский Э. А. 518
Булгаков М. А. 324, 521
Бульвер-Литтон Э. 6, 7
Бурин С. Н. 377
Бутузов В. В. 80, 82, 83, 90
- Валеев Х. 101
Валлес Ж. 437, 507
Ванин И. 102
Вахрушев Б. 103
Вахрушев В. С. 481
Введенский И. И. 80, 208, 224, 227, 251, 447, 502, 579
Вахтангов Евг. 482, 547
Вендровская Л. Д. 482
Венкстерн Н. 500
Виардо 7
Вильямс П. 393
Винокур А. 108
Винтерих Д. 365
Влодавская И. А. 109, 567
Волжина В. 1, 2, 17, 48—50, 579
Волина Б. 110
Вольпин Н. 18а
Волчек Г. 355
Воронин В. 252
Воропаева Е. В. 588
Воропанова М. 18а, 567а
Вудс Л. 580а
Вулф Т. 581б

- Гаврилов И. 5
 Гаврилова Е. 111
 Гаврон Е. 552
 Галанин И. 58
 Галь Н. 18а, 553
 Гальперин В. 112
 Гамаева Н. Б. 467
 Гарнесс У. 6
 Гаскелл Э. 6, 231, 479
 Гафт В. 443
 Гвенцадзе Г. 7
 Гензелева Р. Н. 288
 Гениева Е. Ю. 357, 439, 440, 460, 499, 575,
 580а, 581в, 582, 594
 Генке В. 113
 Гераскевич С. 8—17
 Гербеев Ю. 84
 Гермашева Ф. 114
 Гиацинтова С. В. 500
 Гиджеу С. П. 67
 Гиленсон Б. 85
 Гилпин 6
 Гин М. М. 320
 Гиннес А. 580
 Гоголь Н. В. 250, 251, 332, 362, 513, 566,
 576
 Годфри 6
 Голсуорси Дж. 238, 354
 Гопман В. Л. 468, 493, 581
 Горбунов В. 115
 Горбунова З. 116
 Горький А. М. 294
 Готшалк Э. 6
 Гравин Г. 358
 Гражданская З. Т. 323, 444
 Грачева В. 117
 Грибов А. Н. 391
 Гримальди Дж. 411
 Гриффит Д. У. 539
 Гумилев Н. 525
 Гуревич Б. А. 28
 Гурова И. 3—7
- Дадашев Ч. 118
 Дайлис Ю. 119
 Дарузес Н. 1, 2, 11, 17, 227, 579
 Дезен Н. 11
 Декс П. 76
 Демурова Н. 58
 Де Сэржа У. Ф. 6, 7
 Дефо Д. см. Defoe D.
 Джеймс Г. 438, 472
 Джердан У. 6
- Джеролд Д. 6, 7
 Джолли Э. 7
 Джонс Э. 6
 Джорбенадзе П. 121
 Диккенс А. 475
 Диккенс Генри Филдинг 7
 Диккенс К. 6 см. также Хогарт К.
 Диккенс Мэри Анджела 7
 Диккенс Фредерик 6
 Диккенс Чарльз (мл.) 7
 Диккенс Э. Б.-Л. 7
 Диллон Д. 6
 Дмитриев А. С. 280, 460
 Дмитриева Н. 301
 Добронещая Э. Г. 321
 Добужинский М. В. 538
 Доде А. 260а
 Дозорцев В. 429
 Дон Аминадо 586
 Достоевская А. Г. 527
 Достоевский Ф. М. 229, 251, 278, 283, 342,
 346, 357, 373, 406, 441, 454
 Драйзер Т. 531
 Дубинский Д. А. 214
 Дудучава Р. 123
 Дурасов Л. 49
 Духин И. 124
 Дымова Л. А. 350
 Дэлзил Э. 3, 4
- Евнин Ф. И. 342
 Егоров Г. Г. 403
 Елизарова М. Е. 67
 Елистратова А. А. 332, 362
 Емельянов К. 125
 Есенин С. 587
 Ефанова В. 3
- Жантиева Д. Г. 232
 Жегалов Н. 254
 Живаго О. А. 430
 Жмаев А. 458
 Жукова Ю. 5—7
- Завадский Ю. 501
 Зайбель Ф. 210
 Зайцев Б. 588
 Замятина Н. 261
 Заржецкая Н. 127
 Зарянов В. 453
 Засурский Я. Н. 415, 446
 Затонский Д. 343, 484, 568
 Захаров В. 39, 279

Зверев А. М. 370, 416
Зубова И. И. 303

Иванов К. 128
Ивашева В. В. 1—7, 129, 206, 242, 243, 252,
280, 352, 353, 367, 370—372, 378, 381
Ингер А. 37, 569
Ирвинг В. 6
Истхоп Дж. 6
Ищук Г. Н. 353а

Йетс Ф. 6
Йетс Э. 7

Кавальканти А. 212
Каверин В. 86, 209, 233
Кагарлицкий Б. 55
Кагарлицкий Ю. И. 3, 18, 48—50, 55, 411, 431,
528, 539, 556, 557, 570
Казавчинская Т. Я. 594
Казенс Г. 304
Казнина О. А. 404
Калапова Е. 130
Калашникова Е. 16, 45, 159
Каленичева Г. С. 371
Кан М. 209
Кандеева Т. 63
Каннингем П. 6
Канторович И. 131
Каптерева Г. П. 482
Карабанова И. Ю. 262
Карельский А. 469
Карибджанян Э. 305
Карлейль Т. 6, 7
Катарский И. М. 59, 80, 251, 254, 255, 263,
290, 306, 373
Катберт 6
Кашкин И. А. 264, 383
Керри Р. 7
Кертман Л. Л. 360
Кеттермол Д. 6
Кеттл А. 18, 252, 271
Кинг 7
Кирий Г. 307
Киркевич А. 132
Китинг П. 436
Клевцова Л. 133
Клейтон И. 7
Клемент У. Дж. 7
Клименко Е. И. 68, 245, 322
Клягина-Кондратьева М. 3, 14, 18, 18а
Кнебель М. О. 374
Ковалев Ю. В. 57, 87

Ковалевская Е. А. 80
Коваленков С. 54
Коган Евг. 413
Кожевников В. М. 540
Кокшут Э. 74
Колесников Б. И. 40, 41, 67, 421, 446, 485
Колесникова Н. Н. 432
Колле Г. 6
Коллинз У. 7
Коллинз Ф. 554, 555
Коллинз Ч. 7
Кольф Дж. П. 6
Комарова И. 593
Комлева Н. 412
Кондратьев Ю. 33
Константиновский А. 19
Копейн Н. 134
Копытковский В. 529
Корнилов Вл. 589
Корнилова Е. В. 7, 69, 135, 136, 207, 265
Короткова Е. 5—7
Кравец И. 32
Кравченко К. 214
Крандиевская-Толстая Н. В. 590
Красильников Е. П. 470
Крафт Д. 368
Краухин С. 405
Кривоцова А. В. 8—10, 12, 13, 18, 19—30, 32—
34, 36—38, 44а, 52—56, 60
Кросс К. 7
Крукшенк Дж. 6, 9, 18, 24
Крутов Ю. И. 323
Крымова Н. А. 374
Кудрявцева Т. 62
Кузнецова Л. С. 70
Кулешов В. И. 215, 234, 334
Купер М.-А. 392
Купченко М. Л. 361
Кутс 6, 7
Кухарков Н. 137—139
Кэртис Э. 291
Кюнцель 6

Лавров Б. 43
Ланин Е. 140
Ланн Е. 8—10, 12, 13, 18, 19—20, 22—28,
30—32, 36, 37, 52—56
Ланцузский В. 308
Ласки М. 309
Левер Ч. 7
Левидова И. М. 80, 433
Левин Ю. Д. 80, 208, 255, 362, 406, 447, 454,
502

- Левинсон В. И. 5816
 Лемон М. 6, 57
 Лендер У. 6, 7
 Ленин В. И. 65
 Лесюк Я. З. 76
 Летимер Т. 6
 Ли Н. 7
 Ливергант А. 438, 442
 Ливис Ф. Р. 222, 327, 410
 Линдсей Дж. 141
 Листопад Д. 142
 Литвинова Т. 5, 6
 Литтон Р. 7
 Лифшиц М. А. 64
 Лихачев Д. С. 324
 Лич Дж. 7
 Лобанов М. П. 522
 Лозовский А. 143
 Ломбардо М. 417
 Лонгфелло Г. У. 7
 Лопырев Н. 144
 Лорье М. Ф. 5, 15, 18, 18а, 39—44, 227, 235, 267, 579
 Луначарский А. В. 236, 237, 281, 394
 Лурье М. 278
 Люксембург А. 378
- Мадзигон М. В. 71, 77, 88, 145, 216
 Макаров Е. 529
 Маклиз Д. 6, 7
 Макриди У. Ч. 6, 7, 296
 Макроун Дж. 6
 Максимова В. 471
 Мальков В. 115
 Мандельштам О. 591
 Марецкая В. 501
 Маркевич А. 18а
 Маркова Н. В. 25, 27
 Маркс К. 64
 Маркус С. 310
 Марриет 6
 Марстон У. 7
 Матвеева И. С. 335
 Матузова Н. 146—148
 Маулер Ф. 311
 Махлин В. Л. 508
 Мейкхем Дж. М. 7
 Мекебаев А. 149
 Мельников И. 347
 Меринг Ф. 225
 Мечкаева М. 150
 Микоян А. С. 388
 Миронов Н. 151
 Миронова З. 152
- Миттон Т. 6, 7
 Михайлов Н. 39
 Михайлов С. 153
 Михаловская Н. В. 521
 Михальская Н. П. 8, 12, 13, 15, 17, 44, 52, 67, 363, 407, 448, 486, 487, 541—543, 558, 571
 Мойкин Н. 268
 Мойр Д. М. 6
 Морган 7
 Морли Г. 7
 Морозкина Е. А. 530
 Морозова А. 154
 Мортон Г. 259
 Мотылева Т. 441
 Мурадян К. Е. 379
 Мэнсон Дж. 7
- Назиров Р. Г. 229
 Найт Дж. П. 7
 Найт Ч. 6, 7
 Нан Т. 428
 Науменко Т. К. 328
 Неделин М. 218
 Нейбург В. 155
 Некрасов Н. А. 320
 Нерсесова М. А. 79, 89, 325
 Нефедов Н. Т. 572
 Никитин В. 156
 Никитин В. А. 472
 Николаев П. А. 540
 Николаева З. 157
 Николаец Л. Е. 36
 Никольс М. 7
 Николоюкин А. Н. 473
 Никонова А. Ф. 344
 Ним Р. 331
 Новиков А. 531
 Новиков В. И. 434
 Новиков Н. 3
 Ноулс Ш. 6
 Нэпир М. 6
- Оверс Д. 6
 Оводенко В. 158
 Одзели М. В. 474, 488
 О'Дриссольт У. Д. 7
 Озерская Т. 15, 18, 18а
 О'Кейси Ш. 246
 Олдридж Дж. 159, 261
 Олейник В. Т. 559
 Оллиер Э. 7
 Орнатская Т. И. 527

- Осипов В. 312
 Остин Г. Л. 6, 7
 Остин Д. 344
 Острая Ю. 247
 Островский А. Н. 80, 522
- Павлов Н. Ф. 450
 Пакстон Дж. 7
 Панаева А. Я. 320
 Панова В. Ф. 336
 Папсуев В. 449
 Пардоу 6
 Паркинсон Дж. С. 7
 Партр Х. 7
 Партамян В. Х. 379
 Парфенов А. 15
 Патнэм Дж. 6
 Пауэр 6
 Перкс С. 7
 Перминова Г. М. 437
 Пернер М. 59
 Петрова М. В. 420
 Петрова С. М. 573
 Пиккиев И. 164, 165
 Пинвелл Дж. 3
 Пирсон Х. 209, 220
 Писаренко И. 166
 Плаушевская Е. 167
 По Э. 510
 Погарская Е. А. 509
 Погодин М. П. 80
 Покровская И. А. 35
 Поливанова А. 5
 Поликарпов Ю. 341
 Полищук М. 168
 Поллок 7
 Полуян И. 7
 Полякова Р. 169
 Померанцева Р. 51, 367, 438, 461
 Пospelов Г. Н. 574
 Потанина Н. Л. 462, 476, 489, 503
 Потемкина Л. 170
 Потничева Т. Н. 456, 495
 Прайс 6
 Приворотский И. 171
 Пристли Дж. Б. 219, 438, 575
 Проктер Б. У. 7
 Проскуровский Д. 172
 Прохоров А. М. 419
 Прошкина Е. П. 256, 272, 326, 390, 396
 Прялкин Ю. 549
 Пуль Дж. 6
- Разумовская Т. Ф. 354
 Ракчеева Е. Е. 496
 Рамирес Эспиноса Б. Э. 544
 Расден Г. У. 7
 Раскин А. 173
 Рассадин В. Л. 282
 Рассел Дж. 6
 Рацкий И. 372
 Ревякин А. И. 80
 Реизов Б. Г. 283
 Ремизов Б. Б. 36, 397, 490, 545
 Ренье Ф. 7
 Рёскин Дж. 519
 Рецкер Я. 5—7, 209
 Рид К. 329
 Риланд А. 7
 Робертс Д. 7
 Робинсон Т. 6
 Робсон У. 494
 Ровда К. И. 80
 Рогачевский М. 391
 Рогинский З. 174
 Рождественский В. 592
 Рознатовская Ю. А. 582
 Роллан Р. 238, 260а
 Романенко А. 313, 532
 Романов Б. 175
 Роулинсон Р. 6
 Рубанова И. 329
 Рубашова З. 91
 Рубинштейн А. 248
 Рутцен А. А. 35
- Савченко С. 176
 Самарин Р. М. 280, 398
 Сарнов Б. 314
 Сахалтуев А. 92, 293
 Светов Ф. 257
 Сейла Д. О. 7
 Сеймур Р. 6
 Селичев С. 177, 315
 Селитрина Т. Л. 420
 Семенов И. М. 53, 453
 Семенова М. 220
 Сервантес М. 73
 Сердюков А. И. 269
 Серебрянникова М. 4, 18
 Силаев А. 178
 Сильман Т. И. 226, 284, 337
 Синнет Д. Т. 6
 Сиреньков А. 179
 Сквайрз Е. 365

- Скороденко В. А. 9, 16
 Скотт В. 269, 409, 527
 Скотт Д. 6
 Скуратовская Л. И. 72, 221, 260, 266, 273—275, 335
 Слейтер Д. 455
 Слепцова С. Л. 546
 Смирнов-Несвицкий Ю. А. 547
 Смирнов-Сокольский Н. 276
 Смирнова Л. 581a
 Смит А. 7
 Смит Дж. С. 6
 Смит С. 6
 Сноу Ч. П. 504
 Соловьев Б. В. 452
 Соловьева И. 408
 Соловьева Н. А. 285, 294
 Солянов А. М. 497
 Сотникова И. А. 338, 345, 399
 Спицына Л. В. 562
 Стандаров В. 392
 Стейплс Д. В. 6
 Стендаль А. 260a
 Стивенсон Р. Л. 323
 Стори У. У. 7
 Стоун М. 1, 2, 7, 15
 Стоун Ф. 6, 7
 Стэнфилд К. 6
 Султанов К. 180
 Суматохин Е. П. 25, 27
 Сурмило В. 475, 477, 533, 582a
 Сыркина Ф. 393
 Сэлоумен А. 551
- Тальфур Т. Н. 6
 Тархов В. 252
 Тархов М. 252
 Таск С. Э. 409
 Тачнер М. 375
 Твен М. 531
 Теккерей У. М. 5—7, 224, 250, 335, 344, 447, 475, 481, 493, 499, 575, 582, 594
 Тельнюк Г. М. 394
 Теннисон А. 6
 Тетюхин Е. П. 423
 Тимбс М. 341
 Тимонова Т. В. 286
 Тишков А. 230
 Товстоногов Г. А. 374, 405, 529
 Толмачев В. М. 581b
 Толстая Т. 50
 Толстой Л. Н. 35, 92, 238, 251, 260a, 293, 328, 331a, 353a, 497, 536
- Тогузакова М. 181
 Томас Р. 505, 517
 Томашевский Б. 14
 Томпсон Дж. 6
 Топер В. М. 15, 235, 267
 Торнбери У. 7
 Травников В. 182
 Трауберг Н. 452
 Трейлора М. В. 457
 Троллоп Т. А. 7, 563
 Троллоп Э. 420
 Тугушева М. 19, 366, 367, 413, 433, 439, 440, 452, 504, 511, 512, 534, 563
 Туманов К. 183
 Туняева Е. 184
 Тураев С. В. 333, 446, 483
 Тэгарт Э. 6, 7
 Тэн А. 185
- Уайт Дж. 6
 Уайтмор Х. 368
 Уваров Ю. П. 76
 Уилс У. Г. 6, 7
 Уилсон Э. 367, 382
 Уильямс Э. 239, 287, 369, 403
 Уокер Ф. 15
 Уолтерс Д. К. 4, 46
 Уоткинс Дж. 6
 Уотсон Р. 6
 Урин В. 295
 Урнов Д. М. 22—24, 28, 31—33, 49, 50, 222, 410, 414, 424, 463, 513, 514, 548, 576—578
 Урнов М. В. 8, 27, 45, 54, 451, 492, 524, 559, 581
 Усова Г. 61, 464
 Усырев В. 316
- Фарадей М. 6
 Фаулз Дж. 593
 Федоров А. В. 502
 Федорова Н. 186
 Фейл Дж. 7
 Фелпс С. 6
 Фелтон К. К. 6
 Фернис Х. 3
 Фехтер Ч. 7
 Фиалковский Е. 187
 «Физ» (Х.-Н. Браун) 6, 8—14, 16, 45, 55
 Филдс Дж. Т. 7
 Филдс Л. 4
 Филиппова Т. 549
 Филипповский Г. 51
 Филлиппс У. см. Phillips W.

Филошкина С. Н. 384, 400
 Финлей Ф. Д. 7
 Фицджеральд П. 7
 Флобер Г. 491
 Фокин В. 355
 Фолкнер У. см. Faulkner W.
 Форстер Д. 6, 7
 Форстер М. 594
 Френч Х. 15
 Фридлиндер Ю. В. 80
 Фрис У. П. 7
 Фуллер Ф. 7

Хант Л. 6, 7
 Хардина М. В. 401, 402
 Харитонов В. 249, 367
 Харт Э. 7
 Харфорд С. 6
 Хвостенко Л. 57
 Хейнс Т. 6
 Хиллс Дж. 6
 Хлебников Л. М. 281
 Хогарт Джордж 6
 Хогарт Джорджина 6, 7
 Хогарт К. 6 см. Диккенс К.
 Ходжсон 6
 Холл 6
 Холл Б. 6
 Холл С. К. 6
 Холл Х. Д. 7
 Холлингсхед Дж. 7
 Холмская О. 4, 47
 Хорн Р. Х. 6
 Хорошухин Е. 459
 Хоуитт У. 7
 Хоун Ф. 6
 Храбровицкий А. В. 588
 Хулла Дж. П. 6
 Хьюз 6
 Хэрналл М. 6

Цвейг С. 210, 568
 Цветкова И. 6
 Цыбульская В. В. 564

Чегодаева М. А. 465
 Чемберлен Дж. Г. 7
 Чепмен Дж. 6
 Чепмен Э. 6
 Чернавина Л. И. 231, 339
 Чернявская И. С. 351, 445
 Чертков В. Г. 35
 Честертон Дж. К. 438, 442, 452

Чехов М. 520
 Чичерин А. В. 250
 Чоракаева Н. 42
 Чуковский К. И. 227, 389, 579
 Чорли Г. Ф. 7

Шаймарданов С. 149
 Шаргородский М. 63
 Шаргородский Т. 63
 Шахובה М. 200
 Шахова К. А. 377
 Шашков Н. 201
 Швабе Ю. 7
 Шведов С. С. 516
 Шекспир У. 444
 Шемьякин А. 517
 Шерз Дж. 6
 Шестаков Д. 1, 2, 14, 16, 17, 18а, 45
 Шестакова Л. 5
 Ширвонзаде А. 379
 Шишкин А. 381
 Шишмарева М. А. 227, 579
 Шкарлат Н. М. 382
 Шкловский В. Б. 73, 317
 Шоу Б. 444
 Шугрин Б. 565

Щербаков А. 61
 Эванс Т. 450
 Эванс Ф. 6
 Эдзарт К. 580
 Эйдельман Т. Н. 478
 Эйзенштейн С. 539
 Эйнсворт У. Г. 6
 Эйшишкина Н. 93
 Элвелл Ф. Э. 248
 Элиот Дж. 7, 420, 493
 Элиот Ф. 7
 Эллиотсон 6
 Эльбердов Э. 202
 Эмпсон У. 6
 Энгельс Ф. 64
 Эпштейн М. 418
 Эрл Р. 6
 Эстрина В. А. 385, 425, 498

Юкина Е. 418
 Янг М. 6
 Янг Ч. М. 6
 Якимович Т. К. 426
 Ясинский Г. 61
 Яценко В. 204, 260а
 Яшин С. 549

- Beatty B. G. 409
Carlisle J. 493
Coates P. 508
Collins W. 339
Daleski H. M. 327
David D. 468
Davies R. T. 409
Defoe D. 416, 449, 531, 577
Dyson A. E. 327
Eliot G. см. Элиот Дж.
Faulkner W. 441, 531
Golding R. 562
Guerard A. J. 441
Hollington M. 509
Hornback B. G. 478
James H. см. Джеймс Г.
Lary N. M. 357, 406
Lease B. 473
Leavis F. R. см. Ливис Ф. Р.
Leavis Q. D. 327
McMaster J. 472
McMaster R. 472
MacPike L. 454
McVeagh L. 470
Page N. A. 530
Perkins D. 496
Phillips W. 339
Pistorius A. 497
Reade 339
Skilton D. 416
Slater M. 511, 512
Smith G. 327
Smith P. 516
Sterne L. 472
Stone D. D. 456
Sucksmith H. P. 327
Tillotson G. 434
Tomlinson T. B. 404
Wheeler M. 558
Worth G. J. 430

ОГЛАВЛЕНИЕ

- 5 Почему продолжение?
9 *Е. Ю. Гениева*. Великая тайна

ДИККЕНС В РУССКОЙ ПЕЧАТИ (1961—1989)

- 62 Переводы произведений Диккенса на русский язык
62 Собрания сочинений. Сборники
76 Отдельные произведения
76 Романы. Рассказы
79 Пьесы. Сказки. Юморески. Статьи
81 Обработки и инсценировки
81 Литература о Диккенсе на русском языке
122 Диккенс в художественной литературе
122 Мотивы. Темы. Образы

«ВЕЛИКИЙ НЕПОДРАЖАЕМЫЙ»

- 129 *Г. К. Честертон*. «Ярмарка тщеславия». Перевод Т. Казавчинской
132 «Записки Пиквикского клуба». Перевод Н. Трауберг
141 «Большие надежды». Перевод Н. Трауберг
146 *Дж. Б. Пристли*. Диккенс. Перевод Т. Казавчинской
150 *Ч. П. Сноу*. Диккенс. Перевод М. Тугушевой
173 *Дж. Уэйн*. «Крошка Доррит». Перевод М. Тюнькиной
188 *О. Уайльд*. Новая книга о Диккенсе. Перевод Б. Ерхова
192 *В. Вулф*. «Дэвид Копперфилд». Перевод К. Атаровой
197 *Т. С. Элиот*. Уилки Коллинз и Диккенс. Перевод И. Дорониной
201 *О. Суинберн*. Диккенс. Перевод И. Дорониной
204 *Г. Джеймс*. Маленький мальчик и другие. Перевод И. Дорониной
207 *Дж. Б. Шоу*. «Большие надежды». Перевод И. Дорониной
226 *Дж. Оруэлл*. Чарльз Диккенс. Перевод А. Николаевской
243 *А. Цвейг*. Диккенс. Перевод Ф. Зайбеля
263 *Ален*. «Рождественские сказки». Перевод И. Истратовой
269 *Ф. Кафка*. Из дневников. Перевод Е. Кацевой

- 272 СВИДЕТЕЛЬСТВА СОВРЕМЕННОКОВ
272 *Т. Троллоп*. Перевод М. Тугушевой
276 *Мэри Диккенс*. Перевод М. Тугушевой
277 *Ч. Диккенс-младший*. Перевод М. Тугушевой
278 *Энн Теккерей Ритчи*. Перевод Т. Казавчинской

ДИККЕНС НА СЦЕНЕ

- 289 *М. Бич*. Юные годы Чарльза Диккенса. Перевод Т. Казавчинской

ДИККЕНС И АНГЛИЙСКАЯ ЛИТЕРАТУРА

- 357 *Дж. Джойс*. Улисс. Отрывок. Перевод С. Хоружего
358 *Г. К. Честертон*. Любитель Диккенса. Перевод Н. Трауберг
361 *И. Во*. Пригоршня праха. Глава из романа. Перевод Л. Беспаловой
373 *Дж. Фаулз*. Подруга французского лейтенанта. Отрывки из романа. Перевод М. Беккер
384 *Г. Грин*. Путешествие с тетушкой. Главы из романа. Перевод Н. Рахмановой

«ТАЙНА ЭДВИНА ДРУДА»

- 404 *Кейт Перуджини Диккенс*. Из книги «„Эдвин Друд“ и последние дни Чарльза Диккенса». Перевод М. Тугушевой
405 *Дж. К. Уолтерс*. Ключи к роману Диккенса «Тайна Эдвина Друда». Перевод О. Холмской
460 *И. И. Смаржевская*. Кто такой мистер Дэчери? Разгадка второй тайны романа Диккенса «Тайна Эдвина Друда»
478 *Р. Кокс*. Бернард Шоу об «Эдвине Друде». Перевод Т. Казавчинской
482 *Г. К. Честертон*. Чарльз Диккенс. Глава из книги. Перевод Н. Трауберг
484 *А. А. Аникст*. Кто убил Эдвина Друда?

РУССКИЕ ИЛЛЮСТРАТОРЫ ДИККЕНСА

- 490 *Н. С. Антонов, Р. Я. Мусина*. Чарльз Диккенс и его русские иллюстраторы
513 «ДИККЕНСОВСКИЙ ЦИКЛ» С. М. СОЛОВЬЕВА
525 ВСПОМОГАТЕЛЬНЫЕ УКАЗАТЕЛИ

Прочтите его книги, ибо в них вы найдете все, что хотите узнать о нем. Еще ни один писатель не раскрыл себя в своих произведениях так, как это сделал Диккенс...

Ф. БЕРГЕР

