

ПИСАТЕЛИ
АНГЛИИ
О ЛИТЕРАТУРЕ

ПИСАТЕЛИ АНГЛИИ О ЛИТЕРАТУРЕ

XIX-XX_{ВВ.}

СБОРНИК СТАТЕЙ

Перевод с английского



Москва

«Прогресс»

1981

Предисловие *А. А. Аникста*

Составление *К. Н. Атаровой*

Редактор *М. П. Тугушева*

В сборник вошли наиболее интересные и концептуально важные высказывания английских писателей XIX—XX вв., дающие представление об основных этапах литературного процесса.

Читатель сможет познакомиться со статьями, предисловиями и заметками У. Вордсворта, Ч. Диккенса, Ш. Бронте, У. Теккерея, М. Арпольда, А. Беннета, Д. Голсуорси, Д. Г. Лоуренса, Дж. Фаулза, М. Бредбери и других писателей.

Настоящий сборник продолжает серию, начатую книгами «Писатели США о литературе» и «Писатели Франции о литературе».

Редакция литературоведения, искусствоведения и лингвистики
Материалы, включенные в настоящий сборник, кроме отмеченных в содержании знаком*, вышли на языке оригинала до 27 мая 1973 г.

© Составление, вступительная статья, комментарии, перевод на русский язык, «Прогресс», 1981

П $\frac{70202-115}{006(01)-81}$ —176—81

4603000000

«НАШ ОБЩИЙ ДРУГ»

«Наш общий друг» представляется нам самым слабым произведением Диккенса. И это не случайный просчет, но результат затянувшегося кризиса творчества. Книге недостает вдохновения. В течение последних десяти лет Диккенс с таким явным трудом пишет «Холодный дом», роман вымученный, чувствуется напряжение и в «Крошке Доррит», что же касается рассматриваемого произведения, то оно, вдобавок, и довольно грубой выработки.

Конечно, чтобы предотвратить обычные возражения, оговоримся сразу: никто, кроме Диккенса, не мог бы его написать. А кто мог бы, действительно? Кто еще вывел бы в романе энергичную женщину, найдя такую восхитительно точную деталь, как то, что она, будучи не в духе, натягивает на руки перчатки и обвязывает голову носовым платком, а кроме того, постоянно одергивает домашних: «Тише! Молчать!» Нет нужды говорить, что образ миссис Реджинальд Уилфер пронизан несомненным и первоклассным юмором. От нас требуется, и мы смеемся от всей души, когда читаем, как, посадив дочь в экипаж миссис Боффин на глазах у исполненных зависти соседей, она следующие четверть часа триумфально возвышается на крыльце «в состоянии благоговейного экстаза». Когда же она рассказывает, как в доме ее отца собиралось самое изысканное общество, мы также смеемся над ее заверениями, что она встречала там в одно и то же время сразу трех графов, обменивавшихся за столом между собой исключительно изысканнейшими шутками. Но все же достоинства этой книги отступают на задний план, стоит лишь вспомнить примеры искрометного юмора, бьющего через край в каждой строчке ранних произведений Диккенса.

Если мы скажем, что разработка сложной сюжетной линии выдает опытную руку, то это вряд ли будет достойным писателя комплиментом. Если бы мы считали это достоинством, то могли бы пойти и дальше и поздравить его с успешной фабрикацией читыва — поступая таким образом, мы бы только облекли в слова чувство, не покидавшее нас на протяжении всей книги. Редко, размышляли мы, встретишь роман, в котором было бы так много слов и так мало истинного чувства, мысли или знаний.

В своих книгах Диккенс всегда щедро черпал из области фантастического, и пока воображение писателя было живым и ярким, оно помогало ему создавать великие произведения. Но когда воображение покинуло его, вымысел стал плохим подспорь-

ем. Образы мистера Уилфера, Боффина, леди Типпинз, Лэмлов, мисс Рен и даже Юджина Рэйберна безжизненные, вымученные и механические. Из его юмора ушла душа. Не будет преувеличением сказать, что выведенные в романе характеры — набор эксцентричностей — не имеют никакой связи с реальной жизнью.

В раннем творчестве в экстравагантном стиле Диккенса царила относительная последовательность, которой была свойственна гротесковая заостренность. Мы, возможно, никогда не встречали Ньюмена Ноггса, Пекснифа или Микобера, но они были своего рода безукоризненным логическим завершением типов людей, которых мы неоднократно встречали. Здесь же, среди заполнивших страницы марионеток, мы не видим ни одного лица, которое можно было бы отнести к какому-нибудь реально существующему типу. У Диккенса читатель всегда вынужден принять какое-то количество персонажей или образов, сотканных из чистой фантазии автора, но он с радостью идет на это, потому что именно здесь — поэзия автора. Особая красота и сила этих исключительных характеров всегда вознаграждают читателя за уступчивость. Теперь от читателя требуют такого же доверия, которое, однако, никак не вознаграждается.

Что мы получим, если примем на веру такой образ, как мисс Рен? Эта молодая девушка принадлежит к категории особенно удававшихся Диккенсу характеров, он умел с их помощью, делая акцент то на одном, то на другом, вызывать у нас поочередно то смех, то слезы. Теперь же мы видим лишь дешевое зубоскальство и дешевую патетику. Мисс Дженни Рен — несчастная коротышка, у которой, как она сама часто напоминает, «спина болит» и «ноги не слушаются», она мастерит куклам платья и вечно тычет в воздух иголкой в непосредственной близости от людей, с которыми беседует, уверяя, что ей известны их «фокусы и повадки». Так же как и в прочих «несчастненьких» Диккенса, в ней есть нечто от монстра: у нее неправильная фигура, она нездорова, неестественна и принадлежит к внушительной армии калек, слабоумных и детей-вундеркиндов, ведущих битву за сентиментальные идеалы писателя на страницах его книг, — малютка Нелл, Смайк, Поль Домби.

Неудача постигла Диккенса не только при создании положительных образов, но и отрицательных. Плут Райдергуд, принадлежа к разряду людей, который Диккенс особенно хорошо знал, отвратителен, так сказать, в меру. Но кто видел таких мерзавцев, как Лэмлы и Фледжби? Люди, конечно, могут быть порочны в такой степени, но не в таких проявлениях. Разве стали бы два элегантных мошенника стараться быть столь вызывающе бесчеловечными — трудно найти подходящее слово для определения характера их порочных действий, в основе которых не лежит какая-нибудь определенная заинтересованность. Встреченные нами где-то в середине романа слова «человеческая природа» выглядят чужеродными, потому что именно «человеческой природы»-то там и нет.

Человечество — нечто другое, чем Боффины, Лэмлы, Уилферы и Вениринги. Это понятие, соединяющее людей, а не размежевывающее. У вышеназванных персонажей нет между собой ничего

общего, кроме того, что все они абсолютно непохожи на большинство живущих на земле людей. Не приведи господь, чтобы мир был таким, каким он изображен в «Нашем общем друге». Но, к счастью, общество, состоящее из чудаков, немыслимо. Лишь правила дополняют друг друга, исключения так и остаются исключениями. Общество держится на природном разуме и естественных чувствах. Представить себе общество, которое зиждется на чем-то ином, невозможно. Но где же в книге мудрецы, без которых остановилась бы жизнь? Где природа?

Если добрая половина персонажей книги задумана как гротески, то где же в таком случае полноценные герои? Справедливости ради не будем искать их среди наиболее слабых персонажей, каковыми являются его традиционные характеры вроде Джона Гармона, Лиззи Хэксем или Мортимера Лайтвуда, однако можно с уверенностью заявить, что мы не найдем их и среди наиболее удачных порождений авторского воображения—его фантастических героев.

Возьмем, к примеру, Юджина Рэйберна и Брэдли Хэдстона. Они занимают срединное положение между достоверными характерами и гротесками. Оба любят одну и ту же женщину, и вражда, которую питает Хэдстон к Рэйберну, лежит в основе одной из важнейших сюжетных линий книги. Рэйберн—джентльмен, Хэдстон—выходец из народа. Рэйберн—хорошо воспитанный, небрежный, элегантный, скептический бездельник; Хэдстон—трудолюбивый, вспыльчивый и честолюбивый молодой учитель. Из столкновения столь противоречивых характеров могла бы развиться замечательная история. Однако при условии жизненности героев. Верный же себе Диккенс превращает их в ходячие манекены, а конфликт, который мог бы возникнуть между ними, сходит на нет. Рэйберн слоняется по улице, руки в брюки, во рту сигара, и несет вздор, а неподалеку с тростью в руках ходит, кусая губы и сжимая кулаки, Хэдстон.

В книге есть сцена, в которой Рэйберн дерзко высмеивает учителя, а тот, не умея ответить на тонкие колкости светского человека, лишь молча кипит от ярости. В сцене виден ум автора, но сама по себе она неудовлетворительна. Если бы читатели не боялись таких резких выражений, мы назвали бы ее вульгарной, имея в виду не сам факт нежелательности словесной перепалки между двумя джентльменами, а удивительное ничтожество их натур. Другими словами, драматические возможности этой сцены велики, а авторское решение беспомощно. Уж, конечно, более сильные искры должно было высечь это столкновение двух мужчин, двух воль, двух страстей, а вместо этого мы получаем мальчишеские остроты Рэйберна и мелодраматические пошлости Хэдстона.

Такие сцены помогают установить пределы художественной интуиции Диккенса. Интуиция—возможно, слишком сильное слово, ибо мы убеждены, что в основе его метода лежит стремление скользить по поверхности вещей. Если бы мы осмелились как-то определить степень его литературного дарования, то назвали бы Диккенса величайшим из поверхностных романистов. Мы понимаем, что это определение понижает Диккенса в литературной

табели о рангах, которую он украшает, но, говоря так, мы вполне отдаем себе в этом отчет. По нашему мнению, помещать Диккенса в ряды величайших романистов было бы оскорблением человеческой природы, потому что, повторяем, он создавал лишь марионеток. Он не прибавил ничего к нашему пониманию человеческого характера. Он хорошо владеет лишь двумя приемами: умеет примирить читателя, с одной стороны, с банальностью, а с другой — с эксцентричностью. Необходимость первого — сомнительна, а манера, в которой Диккенс его использует, часто носит налет шарлатанства. Зато во втором — он непревзойден: здесь Диккенс — честный, вызывающий восхищение художник.

Однако каков же все-таки истинно великий романист? Для него не существует никаких альтернатив, никаких странностей, он служит лишь человеческой природе. Ему не ускользнуть от нее — она все равно его настигнет. Поэтому только он может понять, где правда, а где ложь, и только он имеет право вскрывать истину или заблуждаться. Диккенс — великий созерцатель и юморист, но философ он никудышный.

Некоторые, возможно, скажут, что это к лучшему, мы же настаиваем, нет, к худшему. Потому что романисту рано или поздно потребуются и это умение. Когда Диккенс создает характеры, подобные Микоберу, Боффину, Пиквику, *et hoc genus omne*¹, он, конечно, может обойтись и без него, потому что, при всем нашем уважении к писателю, здесь нет серьезной литературы. Но когда он начинает рассказывать историю страсти, подобную истории Хэдстона и Рэйберна, он становится моралистом, а не только художником. Он должен знать не только людей, но и человека, а знать человека — это и означает быть философом.

Писатель, который знает только людей, при условии, что он наделен юмором Диккенса и его воображением, создаст для нас картины и лица, которые, несомненно, вызовут признательность, так как он увеличит наше знание о мире. Когда же он начнет писать о мужчинах и женщинах, чей удел не сводится к бедности, слабости или паясничанию, но лежит в их полной и неосознанной привязанности к обычным и здоровым человеческим эмоциям, то весь его юмор, все его воображение не поможет ему, если он не переломит себя и не перейдет к обобщениям, в которых единственно и заключается настоящее величие произведения искусства.

Все это, возможно, выглядит как весьма сложный разговор о весьма простом деле. Но это, скорее, весьма простой разговор о весьма сложном деле. История, в основе которой лежат те обыкновеннейшие страсти, в которых мы видим истинное и окончательное выявление характера, должна быть рассказана в духе интеллектуального превосходства над этими страстями. Другими словами, автор должен понимать, о чем он говорит. Чтение книги, написанной таким образом, — одно из самых возвышенных переживаний, доступных человеческому разуму. Чтение же книги, написанной по-иному, напротив, оставляет чрезвычайно тягостное и невыгодное впечатление.

¹ И так далее того же рода (лат.).