


А. ЕЛИСТРАТОВА



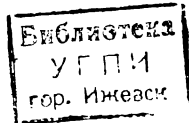
**АНГЛИЙСКИЙ  
РОМАН  
ЭПОХИ  
ПРОСВЕЩЕНИЯ**

АКАДЕМИЯ  
НАУК  
СССР

Институт  
мировой  
литературы  
им. А. М. Горького

А. А. Елистратова

АНГЛИЙСКИЙ  
РОМАН  
ЭПОХИ  
ПРОСВЕЩЕНИЯ



ИЗДАТЕЛЬСТВО  
«НАУКА»  
МОСКВА 1966

# Введение

О незабвенно столетие! Радостным смертным даруешь  
Истину, вольность и свет, ясно созвездье вовек; —  
Мудрости смертных столпы разрушив, ты их паки создало;  
Царства погибли тобой, как раздробленный корабль...  
.....  
Мужественно сокрушило железны ты двери призраков,  
Идолов свергло к земле, что мир на земле почитал.  
Узы прервало, что дух наш тягчили, да к истинам новым  
Молнией крылатой парит, глубже и глубже стремясь.

Так писал Александр Радищев в оде «Оснадцатое столетие». Эта величаява характеристика героического века Просвещения на первый, поверхностный взгляд может показаться далекой от предмета настоящего исследования, — но только на первый взгляд. Роман английского Просвещения, взятый в целом, от Дефо до Годвина, достигший вершины в творчестве Фильдинга, несправедливо было бы рассматривать как явление частного, локального значения. Творчество создателей английского просветительского романа *в своем роде* и в лучших своих образцах исторически соизмеримо с деятельностью Локка и энциклопедистов, Лессинга, Франклина и Руссо, Ломоносова и Радищева. Они также — в своей сфере и своими средствами — свергали «идолов» ложной мудрости и несли людям «истину, вольность и свет», открывая им новые горизонты мысли и чувства.

Английское Просвещение — в отличие от аналогичных движений в других странах Европы — не предшествовало буржуазной революции, а, напротив, последовало за нею. Уже в середине XVII в. в Англии разыгралась революционная гражданская война невиданного по тому времени размаха, закончившаяся свержением абсолютизма.

В эту пору, как писал Маркс, «Кромвель и английский народ воспользовались для своей буржуазной революции языком, страстями и иллюзиями, заимствованными из Ветхого завета. Когда же действительная цель была достигнута, когда буржуазное преобразо-

вание английского общества совершилось, Локк вытеснил пророка Аввакума»<sup>1</sup>.

Непосредственным исходным пунктом для нового этапа исторического развития Англии стал достигнутый в итоге государственного переворота 1788 г. компромисс между поднимающейся буржуазией и бывшими феодальными землевладельцами. Компромисс этот приобщил буржуазию к числу господствующих классов и предоставил простор для развития буржуазных социально-экономических отношений в Англии. Трудящиеся массы города и деревни, которые в период «великого мятежа» 1640-х годов были важнейшей движущей силой антифеодальной революции, оказались отстраненными от дележа победных трофеев и были подчинены новым формам эксплуатации. Победа буржуазии над феодальной аристократией положила начало реакции против народа.

В английской просветительской литературе отразилась обусловленная этими историческими обстоятельствами сравнительная политическая и философская умеренность английского Просвещения.

Ее создатели в большинстве своем — за исключением Свифта в начале века, а в конце — Годвина и его соратников, не были столь непримиримы и последовательны в обличении религии, церкви и государства и в исповедании своих гражданских идеалов, как, например, их французские современники. Локк отверг реакционную теорию божественного права монархов и положил в основу своего учения о государстве принцип политической суверенности народа, признав за ним право контролировать и в случае необходимости насильственно сменять исполнительную власть. Но в тех же «Трактатах о правлении» (1690), где было обосновано смелое учение об «общественном договоре», впоследствии развитое Руссо и отраженное в законодательстве американской и французской революций, в число естественных прав человека, наравне с правами на жизнь и свободу, Локк включил право частной собственности и провозгласил ее охрану «великой и главной целью, побуждающей людей объединяться под властью государства»<sup>2</sup>. Та же половинчатость сказывается и в главном произведении Локка — «Опыте о человеческом разуме» (1690), где он переносит общепросветительское представление о суверенности «естественного человека» из области политики в область философии. Отрицая существование врожденных идей, он объявляет опыт единственным источником познания и провозглашает, что разум — неотъемлемое естественное достояние человека — должен быть его верховным руководителем. Но и «опыт» и «разум» трактуются Локком крайне двойственно. Он объявляет двумя равноправными источниками знания как «внешние чувственные объекты», так и «внутренние движения нашей души»<sup>3</sup>, отры-

<sup>1</sup> К. Маркс и Ф. Энгельс. Сочинения, т. 8, стр. 120.

<sup>2</sup> John Locke. Works in 3 vols, vol. II. L., 1761, p. 202.

<sup>3</sup> Джон Локк. Опыт о человеческом разуме. М., 1898, стр. 80.

вая тем самым вопрос об ощущении как источнике познания от вопроса о реальности этих «внешних чувственных объектов», отражениями или слепками которых служат наши ощущения.

«Исходя из ощущений,— писал Ленин,— можно идти по линии субъективизма, приводящей к солипсизму («тела суть комплексы или комбинации ощущений»), и можно идти по линии объективизма, приводящей к материализму (ощущения суть образы тел внешнего мира)»<sup>4</sup>. По первому пути пошел Беркли. Французские материалисты-просветители — Дидро, Гольбах, Гельвеций — в своем истолковании сенсуалистических положений философии Локка пошли по второму пути. Сам Локк остановился на распутье и, отвергнув врожденные идеи как источник познания, сделал уступку теологии, придя в «Опыте о человеческом разуме» к пессимистическому выводу, что разум нуждается в помощи божественного откровения для того, чтобы достигнуть полного и достоверного знания. «У нас есть идеи материи и мышления,— писал он,— но возможно, что мы никогда не будем в состоянии узнать, мыслит ли какое бы то ни было чисто материальное существо или нет. Без откровения, через рассмотрение собственных идей мы не сможем открыть, как поступило Всемогущее Существо, дало ли оно некоторым системам материи, как следует расположенным, способность воспринимать и мыслить, или оно присоединило и прикрепило к материи, таким образом расположенной, мыслящую нематериальную субстанцию»<sup>5</sup>.

Столь же противоречива и позиция Локка в отношении к церковно-политическим вопросам его времени. В «Письмах о терпимости» он отстаивает просветительское требование веротерпимости, но с характерной непоследовательностью делает исключение для католиков и атеистов, которые как преступники не заслуживают снисхождения.

Этот компромисс с религией и собственностью, намечающийся уже в трудах основоположника английского Просвещения, находит объяснение в особенностях исторического развития Англии. Английский буржуа XVIII в., по словам Энгельса, «сам был религиозным; его религия доставила ему знамя, под которым он победил короля и лордов. Скоро он открыл в этой религии также средство для того, чтобы обрабатывать своих естественных подданных и делать их послушными приказам хозяев, которых поставил над ними неисповедимый промысл божий. Короче говоря, английский буржуа с этого времени стал соучастником в подавлении «низших сословий» — огромной производящей народной массы,— и одним из применявшихся в этих целях средств было влияние религии»<sup>6</sup>.

Так, в силу особенностей общественного развития исходным пунктом развития английской просветительской идеологии, начиная

<sup>4</sup> В. И. Ленин. Сочинения, т. 14, стр. 114.

<sup>5</sup> Джон Локк. Опыт о человеческом разуме, стр. 540.

<sup>6</sup> К. Маркс и Ф. Энгельс. Сочинения, т. 22, стр. 310.

с Локка, оказался в области философии компромисс рационалистического свободомыслия — с религией, а в области политики — компромисс демократического учения о естественных правах человека — с оправданием существующего частнособственнического строя.

Тенденции эти сказывались и в художественной литературе английского Просвещения. Но они преломлялись здесь в весьма своеобразной форме. Это особенно относится к роману — главному, ведущему жанру английской литературы XVIII в.

При всех индивидуальных различиях между романистами английского Просвещения можно сказать, что противоречия их мировоззрения, как правило, проявлялись в том, что их художественное, образное исследование действительной жизни далеко опережало по смелости, яркости и новизне наблюдений и выводов их собственные умозрительные, отвлеченные выкладки.

Дефо воссоздает в «Молль Флендерс», «Капитане Жаке», «Роксане» и других романах такие зловещие картины нищеты, преступности, социальной и нравственной деградации людей, которые кажутся горько-ироническим комментарием к безоблачным прогнозам торгового и промышленного процветания Англии, выдвинутым в его же политико-экономических трактатах («Путешествие по всему острову Великобритании», «Совершенный негоциант» и др.). Ричардсон ввел в продолжение «Памелы» скучнейшие рацеи, призванные доказать незыблемость установленных «от бога» сословных различий. Его собственная героиня — служанка, сумевшая, в силу своей стойкости, ума и благородства, противостоять всем козням своего знатного блазнителя и стать в конце концов его женой, спешила сама предупредить читателей, что ее история — исключение, тогда как существующая социальная иерархия — нерушимый всеобщий закон бытия. И все же, вопреки всем этим «охранительным» дидактическим рассуждениям, демократическая общественная мысль XVIII в. восприняла урок социального равенства, воплощенный в образе Памелы, и оставила втуне или даже осмеяла (как Фильдинг в «Приключениях Джозефа Эндруса») ту примесь буржуазного ханжества и фальши, которую привнес в ее историю Ричардсон.

Поздняя публицистика самого Фильдинга поражает исторической несостоятельностью тех «позитивных» способов оздоровления общественной жизни страны, которые предлагает автор. В «Исследовании о причинах недавнего роста грабежей» он вздыхает по временам средневековья, когда заработная плата работников была строго регламентирована королевскими указами и Лондон не манил к себе «чернь» своими «храмами лени» и «роскоши»; он посвящает особую главу «слишком частым и дорогостоящим развлечениям, которым предаются низшие слои народа»<sup>7</sup>, и призывает восстановить прежние законы против бродяжничества, против рабочих

<sup>7</sup> Henry Fielding. Works in 12 vols, vol. XI. L., Bell, 1775, p. 279 и сл.

союзов («заговоров ради повышения заработной платы»<sup>8</sup>) и т. д., а в качестве ближайших практических мер предлагает проекты реорганизации уголовной полиции и усовершенствования рабочих домов. И это Фильдинг, который полон самой искренней и глубокой тревоги за судьбы народа и горит желанием найти способ «сохранить нравственность, невинность, здоровье, силы и жизнь большей части (повторяю, полезнейшей части) населения»<sup>9</sup>, то есть именно трудящихся масс Англии! Как далек от этих тщетных попыток обратить вспять историю, чтобы обуздать пугающие писателя противоречия буржуазного «прогресса», тот жизнеутверждающий демократический гуманизм, которым проникнута каждая страница его «комических эпопей»! В их сюжетах воплощается во всей своей «низменной» реальности, а вместе с тем и поэтичности вольная стихия того самого «бродяжничества», против которого так сурово ополчается Фильдинг-законовед. А смелость, с какою создатель образов Джозефа Эндруса и Тома Джона отстаивает право бедняков на всю полноту земных, чувственных радостей жизни, полярно противоположна той суровости, с какою автор «Исследования о причинах недавнего роста грабежей» предлагает ограничить праздники, увеселения и развлечения «низших слоев народа», чтобы уберечь их от развращающего влияния «роскоши». Фильдинг-художник мыслил смелее и свободнее, и вернее улавливал направление подспудных течений общественной жизни своего времени, чем Фильдинг-законовед, реформатор-теоретик.

Не будет преувеличением, если мы скажем, что при всей значительности того вклада, какой внесли в мировую культуру философы, экономисты, историки английского Просвещения, английский просветительский роман в области *человековедения и обществоведения* совершил переворот, еще более значительный.

Поверхностное восприятие английского просветительского романа XVIII в. как романа «авантюрно-бытового» или «семейного» (одно время проявлявшееся и в нашем литературоведении) не учитывает ни действительного богатства содержания этого романа, ни присущего ему пафоса исследования и познания жизни. «Жизнь и странные и удивительные приключения Робинзона Крузо...» — значилось на титульном листе первой книги, которой по праву открывается история английского романа эпохи Просвещения. Это ощущение «странности» и «удивительности» жизни отличает весь английский роман на протяжении трех четвертей века, независимо от того, повествует ли он о кораблекрушениях и необитаемых островах, затерянных в океанских просторах, о лондонских трущобах и тюрьмах или о больших дорогах, трактирах и помещичьих усадьбах провинциальной Англии. Годвин — последний романист английского Просвещения, опубликовавший свой роман «Калед Вильямс, или вещи как они есть» в разгар Французской революции и обо-

<sup>8</sup> Там же, т. XI, стр. 324.

<sup>9</sup> Там же, стр. 294.



стрения социально-политической борьбы в Англии, подчеркнул в предисловии к нему животрепещущую общественную актуальность этого интереса к реальности, присущего всему английскому просветительскому роману XVIII в.

«Предлагаемое повествование преследует более важную и общую цель, чем это может показаться на первый взгляд,— писал Годвин.— Привлекающий теперь внимание всего мира вопрос о «вещах, как они есть» — наиболее интересный из всех вопросов, какие только могут представиться человеческому уму. В то время как одна сторона добивается преобразований и перемен, другая в самых горячих выражениях превозносит существующий общественный строй. Казалось бы, можно ускорить разрешение вопроса, добросовестно проследив, к каким практическим следствиям этот строй приводит»<sup>10</sup>. Это суждение самого радикального из всех английских романистов-просветителей; но высказанное им понимание задач и возможностей романа подготовлено и обосновано всем богатейшим опытом развития этого жанра в литературе английского Просвещения.

На протяжении большей части истории английского просветительского романа его создатели, обобщая свои наблюдения над жизнью, пользовались по преимуществу *этическими*, а не *социальными* категориями. Понятия «человеческой природы», «нравственного чувства», «разумного частного интереса» и «здорового смысла» были у всех на устах, хотя на поверку и наполнялись весьма различным общественным смыслом, давая повод к ожесточенным идейным и художественным спорам.

Провозглашенный Фильдингом эстетический принцип, согласно которому «высочайшим предметом для пера наших историков и поэтов является человек»<sup>11</sup>, определяет направление, в котором развивался весь английский просветительский роман XVIII в. Теперь, когда новаторские открытия, сделанные романистами английского Просвещения, давно и прочно вошли в международный литературный обиход, этот принцип гуманизма может показаться само собой разумеющейся предпосылкой всякого жизненного искусства. Не так было в тогдашней Англии, где еще недавно, в XVII столетии, поборники демократических, антифеодалных принципов противопоставляли «божественному праву» королей свои понятия «первородного греха» и «предопределения», «искупления» и «благодати»...

Грэм Грин в этюде о Фильдинге, восхищаясь талантом этого писателя, сетует, однако, на то, что автор «Тома Джонса» писал в такую пору, когда над людьми уже не тяготело сознание «первородного греха». Думается, что это обстоятельство, в котором Грин видел источник слабости творчества Фильдинга, было в действительности предпосылкой вольного и широкого размаха его реализма.

<sup>10</sup> Вильям Годвин. Калеб Вильямс. М.—Л., Гослитиздат, 1949, стр. 1.

<sup>11</sup> Генри Фильдинг. Избранные произведения в 2-х томах. М., Гослитиздат, 1954, т. 2, стр. 307.

Английские романисты-просветители, — на какие бы компромиссы с религией ни шли иногда некоторые из них, — заняты в своем творчестве земными, посюсторонними делами, чувствами и помыслами людей. Стихийно-материалистическое отношение к жизни при-суще, в широком смысле, всему английскому просветительскому роману. Даже если создатели его и взывают иногда к «провиденциальному», чтобы устроить судьбу своих героев, в «провиденциальном» стечении обстоятельств легко просматриваются материальные закономерности самой жизни. Так, в «Робинзоне Крузо» «чудеса», поражающие героя, неизменно получают, — едва он поразмыслит над ними, — вполне естественное, материалистическое объяснение. А роковой исход «Клариссы», в котором некоторые действующие лица Ричардсона хотят видеть небесную кару, естественно мотивируется характерами Клариссы и Ловласа, их воспитанием, окружением и реальными обстоятельствами, в которые они поставлены.

Обоснованный Локком центральный принцип просветительской этики — «первая причина счастья или несчастья человеческого от самого человека происходит»<sup>12</sup> — является исходной предпосылкой творчества английских романистов-просветителей. Познание законов и возможностей «человеческой природы» — первое, к чему они стремятся. Все их романы в широком смысле слова представляют собой грандиозный, затянувшийся на три четверти столетия эксперимент над «человеческой природой», производимый в различных условиях, но ставящий себе одну и ту же задачу. На необитаемом острове, в воровском притоне, в публичном доме, в помещичьей усадьбе, на перекрестках больших дорог или в зловонном трюме военного корабля, — всюду, куда бы ни переносилось действие их романов, английские просветители, от Дефо до Годвина, стремятся уяснить себе и своим читателям меру душевных и нравственных сил, ума, находчивости и нравственной стойкости своих героев и героинь. Погибнет или сумеет выжить, не одичав и не потеряв человеческого облик, Робинзон Крузо? Выйдет ли в люди или пропадет, пойдя ко дну, маленький воришка поневоле, Джек-Капитан? Уступит ли коварному соблазнителю или сохранит нерушимой свою нравственную чистоту Кларисса? Сумеют ли отстоять свое счастье, наперекор враждебным обстоятельствам, Том Джонс и Софья? Устоит ли в неравной борьбе с общественной несправедливостью гонимый одинокий правдолюбец Калед Вильямс? Эти и подобные им вопросы звучат в подтексте каждого сколько-нибудь значительного романа английского Просвещения<sup>13</sup>.

<sup>12</sup> Джон Локк. О воспитании детей. Перевод Н. Поповского. М., 1788, ч. 1, стр. 9—10.

<sup>13</sup> Исключением является, пожалуй, единственно «Тристрам Шенди», где выдвигается уже иная проблема: могут ли люди по-настоящему понять друг друга? — и где, таким образом, — правда, еще скорее в шутку, чем всерьез, — уже берутся под сомнение исходные предпосылки просветительского исследования «человеческой природы».

Английский просветительский роман при всей своей авантюрной увлекательности и бытовой конкретности может быть назван в своем роде философским романом. И, конечно, не потому только, что в нем нередки прямые ссылки на те или иные философские учения, не потому, что Памела Ричардсона читает трактат Локка о воспитании, мисс Мэтьюз Фильдинга — «Басню о пчелах» Мандевилля, а братья Шенди коротают тревожную ночь, обсуждая учение об «ассоциации идей», изложенное в «Опыте о человеческом разуме». Философско-этическая проблематика лежит в основе английского просветительского романа, пронизывая и его сюжеты и характеры.

В идеологии английского Просвещения этика и политическая экономия оспаривали друг у друга первенство с точки зрения их практического значения. Уже Локк в своей классификации наук выдвинул этику на первое место в разряде всех «практических» отраслей знания. В дальнейшем, у Шафтсбери, Хатчесона, Юма, Бентама — удельный вес этики повышается еще более.

Этот примат этики в идеологии английского Просвещения имел двойное значение. С одной стороны, он был формой уже тогда намечавшейся «нелюбви к теории», которую Ленин впоследствии выделил как характерную национальную особенность английского буржуазного мышления. Выдвигая этику на первый план, английские буржуазные мыслители получали возможность обходить молчанием острые углы учения о бытии и мышлении, где им пришлось бы вступить в конфликт с ортодоксальной теологией или капитулировать перед нею. Но, с другой стороны, с точки зрения большинства представителей английского Просвещения, именно этика была призвана довести до конца дело «славной революции» и устранить оставленные ею социальные изъяны. Именно этика, призванная практически воздействовать на жизнь, оправдывала, по их мнению, право философии Просвещения гордо именовать себя «наукой о счастье», по определению Шафтсбери. Нельзя рассчитывать, что кусок шерстяной материи можно будет вы ткать в совершенстве в стране, где пренебрегают этикой, — писал Юм, доказывая практическое значение просветительского учения о нравственности.

В центре большинства этических учений английских просветителей стоит не человек-гражданин, в его отношении к обществу, а частный индивид, «человек вообще». Типично английская — хотя в той или иной мере характерная для всего XVIII в. — просветительская робинзонада царит в этике, так же как и в политической экономии тогдашней буржуазной Англии. Общество в целом мыслится по преимуществу как сумма отдельных независимых индивидов, а общественное благо, следовательно, как сумма удовлетворенных частных интересов этих индивидов. Частный интерес становится рычагом общественной морали, а само учение о нравственности, — по позднему выражению Бентама, — особой «моральной арифметикой».

Несмотря на общность этих основных тенденций, английская просветительская этика XVIII в. допускала на деле весьма различную постановку и отнюдь не схожее решение своих основных проблем. Самые понятия «естественного человека», «нравственного чувства», «разумного частного интереса», которыми она оперировала, наполнялись различным содержанием в зависимости от всей системы философских и социально-политических воззрений того или иного мыслителя. Косвенным образом этические построения давали возможность «оправдать пути господни человеку» (как писал Поп в своей философской поэме «Опыт о человеке»), а тем самым оправдать и весь существующий строй общественной жизни. Так, прекраснотдушный Шафтсбери ополчался против «эгоистических калькуляторов счастья и частной выгоды, которые, преследуя собственные интересы, как на том, так и на этом свете, навсегда погрязли в хитрости и изменности мысли, в грязных расчетах, извращенных и уродливых причудах и дурном расположении духа»<sup>14</sup>. С его точки зрения; лучшим руководителем человека является не рассудок, а априорное «естественное нравственное чувство», влекущее его к добру, истине и красоте. «Естественные чувства,— писал Шафтсбери,— представляют собою, сами по себе, высочайшее наслаждение»<sup>15</sup>, а «те самые страсти, которые делают людей порочными, являются сами по себе мучением и болезнью»<sup>16</sup>. В силу естественного тяготения «человеческой природы» к добру и устанавливается, по мнению Шафтсбери, всеобщая гармония бытия. Те, кто сетует на темные стороны жизни, подобны человеку, который судил бы о пышной узорчатой ткани по отдельному ее клочку. Нужно лишь найти правильную перспективу, стать в достаточном отдалении, чтобы убедиться в совершенстве мироздания.

Против прекраснотдушного «оптимизма» Шафтсбери еще в начале XVIII в. выступил автор «Басни о пчелах» (1714) — Бернард Мандевиль. Он не отрицал известной «гармонии» существующего порядка вещей; но сама эта «гармония» зиждется, по его мнению, на прозаически-низменной, своекорыстной основе. «Частные пороки — общественная выгода», гласил подзаголовок его аллегорической притчи, где доказывалось, что основой экономического процветания может быть лишь ...всеобщее плутовство: «Наслаждаться мирскими благами... живя без больших пороков,— пустая утопия,— провозглашал автор в заключительной «морали» своей притчи.— Голая добродетель не может обеспечить нациям процветание; тот, кто хотел бы воскресить Золотой век, должен согласиться не только быть честным, но и питаться желудями»<sup>17</sup>.

<sup>14</sup> Anthony Earl of Shaftesbury. Characteristics of Men, Manners, Opinions, Times etc., v. II. Ed. by John M. Robertson. L., 1900, p. 343.

<sup>15</sup> Там же, т. I, стр. 294.

<sup>16</sup> Там же, стр. 337.

<sup>17</sup> Bernard Mandeville. The Fable of the Bees, or Private Vices, Public Benefits. Edit. by Douglas Garman. L., 1934, p. 41.

Мандевиль, как и его антагонист Шафтсбери, стоит на почве буржуазного прогресса. Разница, однако, в том, что Шафтсбери окутывает его покровом умилительных иллюзий, тогда как Мандевиль видит его таким, каков он есть, трезво отдавая себе отчет во всей его неприглядности<sup>18</sup>.

Эти расхождения отразились характерным образом и в эстетических разногласиях обоих мыслителей: в то время как Шафтсбери сочувствовал эстетическим принципам классицизма, Мандевиль отдавал предпочтение реалистическим принципам жанровой фламандской живописи.

Еще в 70-х годах прошлого века Лесли Стивен в «Истории английской мысли XVIII века» обратил внимание на особую роль полемики Мандевила и Шафтсбери в истории английского Просвещения. Действительно, полемика эта вышла далеко за пределы своих первоначальных рамок и много десятилетий спустя после смерти своих зачинателей продолжала развиваться не только в философии, но и в художественном творчестве английских просветителей XVIII в.

Ее отголоски звучат и в английском просветительском романе, — звучат зачастую уже в переосмысленной, «превращенной» форме. Иной раз, как, например, у Фильдинга, а иногда и у Смоллета, в сюжетной коллизии и в соотношении характеров, представленных в романе, как бы сталкиваются обе концепции, «взаимопроверяемые» художником, вносящим в них свои поправки. В мире всеобщего «плутовства», коррупции и обмана, понятном вполне по-мандевилевски, писатель усматривает и примеры живой, естественной человечности, проявляющей себя свободно, хотя сама эта свободная непосредственность уже выглядит порой как «эксцентричность» или экстравагантность (чуждества пастора Адамса, безрассудство Тома Джонса и Софьи Вестерн — у Фильдинга, странные причуды «морских волков» — у Смоллета).

Принцип «улучшаемости» «человеческой природы» — ее способности к совершенствованию — был одним из важнейших идейных завоеваний просветительского романа. ~~Робинзон~~ просветители показали на множестве жизненных, реальных ситуаций, что и деградация человека и его «возрождение», перевоспитание и совершенствование зависят в значительной мере от обстоятельств, в которые он поставлен. «Бедность — наихудший из всех дьяволов!» — восклицает одна из «падших» героинь Дефо, переводя, таким образом, понятия «искушения» и «грехопадения» со старого языка религиозной морали на язык социальный. Они показали значение практической деятельности человека, — недаром именно «Робинзон Крузо», эта эпопея труда, открывает собой историю просветительского

<sup>18</sup> «Он доказывает, что в современном обществе пороки необходимы и полезны. Это отнюдь не было апологией современного общества», — писали Маркс и Энгельс о Мандевиле в «Святом семействе» (К. Маркс и Ф. Энгельс. Сочинения, т. 2, стр. 146).

романа,— и воздали должное его разуму. Они доказали, что достоинство человека не зависит ни от его происхождения, ни от его состояния, и высмеяли само представление о разделении человечества на людей «высшего» и «низшего» сорта<sup>19</sup>. Употребив в «Томе Джонсе» слово «чернь», Фильдинг поспешил сопроводить его примечанием, имевшим значение манифеста демократической этики: «Каждый раз, когда это слово встречается в наших сочинениях, оно обозначает людей, лишенных добродетели и здравого смысла, не разбирая их звания, и часто под этим подразумеваются особы самого высокого ранга»<sup>20</sup>.

Важным этическим завоеванием английского просветительского романа была и реабилитация земной чувственной природы человека. Фильдинговская «Апология героя с хорошим аппетитом» (в «Истории Тома Джонса, найденыша») была шуткой,— но шуткой, за которой стояло вполне продуманное, воинствующе-гуманистическое отрицание ханжеского аскетизма. Признание естественного права человека на наслаждение, особенно ярко провозглашенное именно Фильдингом, было полемически направлено против реакционной средневековой теологии, осуждавшей плотское естество человека как презренный «сосуд греха». Вместе с тем английский просветительский роман, отчасти как бы опережая свое время, уже предвидел будущее мальтузианство (адресовавшее свою проповедь аскетического воздержания именно трудящимся массам) и полемически опровергал его<sup>21</sup>, отстаивая право *бедняков* на все радости жизни.

Просветительское учение о воспитании, основоположником которого в Англии был Локк, имело огромное значение для английского романа XVIII в. Утверждая, что судьбы девяти десятых людей зависят от воспитания, Локк имел ввиду не только педагогику в узком смысле слова, но и шире — воздействие на человека окружающей среды. «Все мы — своего рода хамелеоны, постоянно заимствующие свою окраску от окружающих предметов»<sup>22</sup>, — писал он. Просветительский педагогический идеал Локка заключается в воспитании гармонически и всесторонне развитого человека, добродетельного и вместе с тем приспособленного к жизни, разум которого

<sup>19</sup> Вспомним сатирическое «Рассуждение о высоких лицах и низких», открывающее одну из глав романа Фильдинга «Приключения Джозефа Эндрюса» (Г. Фильдинг. Избранные произведения, т. 1, стр. 562 и сл.).

<sup>20</sup> Там же, т. 2, стр. 31.

<sup>21</sup> Напомним спор пастора Адамса с помещицей леди Буби, которая пытается воспретить ему обвенчать ее бывшего слугу Эндрюса с Фанни. «Он бродяга и не должен селиться здесь и навязывать на шею приходу гнездо нищих...», — восклицает разъяренная помещица, в которой говорит ревность и оскорбленное самолюбие. «Сударыня, — возразил Адамс, — я подчинился бы вашей милости во всем, что законно; но, право же, если люди бедны, это не основание против их брака... Бедным и так выпадает достаточно скудная доля в этом мире; было бы поистине жестоко отказывать им в простейших правах и невинных радостях, какие природа предоставила всякой живой твари» (Г. Фильдинг. Избранные произведения, т. 1, стр. 666).

<sup>22</sup> J. Locke. Works, vol. III, p. 23.

был бы свободен как от пут схоластики, так и от тумана ложного фанатического «энтузиазма». «В здоровом теле — здоровый дух» — этим программным девизом открывался трактат Локка о воспитании.

Учение Локка о воспитании предвляло многие основные гуманистические идеи английского просветительского романа. К нему исторически восходит и внимание романистов-просветителей ко всему богатству чувственного человеческого опыта, и самая постановка темы воспитания, которое, далеко выходя за пределы школьных «лет учения», заканчивается, в сущности, лишь с самой жизнью. Романами воспитания в этом смысле были — каждый по-своему — и «Робинзон Крузо», и «Том Джонс», и «Перигрин Пикль».

Следует особо выделить еще одну сторону учения Локка о воспитании, особо важную для развития не только этики, но и эстетики английского просветительского романа. Это его убеждение в том, что подлинное воспитание должно не только вооружить человека суммой знаний, но, главное, научить его глубоко проникать в скрытые законы жизни. Воспитатель, по определению Локка, «должен не только быть учтив, но еще твердо знать свет, то есть свойство, упрямство, глупости, проницательности и пороки своего века, особливо того места, где живет. Надобно, чтоб он мог все показать своему ученику... Он должен его учить, как *познавать людей и их различные характеры, показывать ему их такими, каковы они есть, сняв с них маску*, которую по различным должностям и обстоятельствам они принуждены закрывать, и научить его различать то, что действительно прикрито сим ложным видом...»<sup>23</sup>. В этих строках, в сущности, уже возвещена программа просветительского реализма.

Следуя этим принципам и проверяя идеи Просвещения опытом пристально наблюдаемой ими жизни, создатели английского просветительского романа вводят в круг своих образных обобщений огромный социальный и политический материал. Ведя борьбу против старых феодальных пережитков, еще во множестве сохранявшихся в Англии, они вместе с тем уже подмечают и подвергают критике буржуазную коррупцию и власть чистогана — приметы новых общественных отношений, складывающихся в их стране.

Эта критика велась ими по преимуществу в форме *этических суждений* о нравах и обычаях их современников. Сами писатели в большинстве случаев еще не отдавали себе отчета в том, что осуждаемые ими жажда наживы, хищнический эгоизм и своекорыстие, разобщающие людей, являются закономерными приметами нового буржуазного строя. Но их наблюдения в этой области, накапливавшиеся в возрастающих масштабах, вызывали у них тревожные раздумья и накладывали на их творчество такой отпечаток, какого не могли еще исторически иметь произведения их современников —

<sup>23</sup> Джон Локк. О воспитании детей, ч. 1, стр. 251 (курсив мой.— А. Е.).

писателей Просвещения в других европейских странах, чья главная задача заключалась еще только в борьбе против феодализма и церкви.

Уже в романах Дефо (последовавших за «Робинзоном Крузо») огромную роль играют противоречия богатства и бедности и роковое воздействие, оказываемое ими на судьбы людей. В «Клариссе» Ричардсона (которую нередко слишком поверхностно трактовали только как поединок между аристократическим развратом и буржуазной добродетелью) гибель героини подготовлена сложным переплетением своекорыстных интересов в ее собственной семье, — причем мотивировка эта отнюдь не формальна, а обоснована художником с психологической глубиной и богатством оттенков, новых для литературы Просвещения. У Фильдинга в сатирической «Истории Джонатана Уайльда Великого» характер главного «героя» — вора, убийцы и предателя, посылающего на виселицу людей из своей жайки, — приобретает значение грандиозного символа всей общественной коррупции. По словам английского критика-коммуниста Ральфа Фокса, Фильдинг сказал в «Джонатане Уайльде» правду о жизни «так, как не сумел сказать никто, ни до него, ни после, даже Свифт, — с неистовым и ярым гневом, живым и поныне, ибо это глубоко человеческий гнев, разбуженный зрелищем человеческого унижения»<sup>24</sup>.

268960 По мере того, как выяснялась, — хотя бы еще и в неполной степени, — враждебность новых общественных отношений истинным интересам «человеческой природы», возникают и предпосылки для начала своеобразной «самокритики» Просвещения, развертывающейся в английском просветительском романе, начиная с «комических эпопей» Фильдинга и продолжающейся далее в различных формах у Смолета, Гольдсмита, Стерна и Годвина. Фильдинг видит в несостоятельности претензий Разума на полновластное руководство жизнью источник юмора: соотношение между скрытыми мотивами поведения людей, их поступками и результатами этих поступков гораздо сложнее, противоречивее, богаче неожиданностями, чем можно было бы предположить, исходя из рационалистических априорных абстракций. Позднее, у Стерна, этот юмор относительности будет уже сам возведен в своего рода абсолют и приведет к коренной ломке самого жанра просветительского романа воспитания. А у Годвина просветительская «самокритика», начатая еще в «Калебе Вильямсе» — трагической истории *напрасной* борьбы за поправную справедливость, в романе «Сент-Леон» выльется уже в фантастико-романтическую аллегорию о «всемогущем» знании, которое роковым образом обращается само против себя и ничего не может изменить в существующем порядке вещей.

«Робинзон Крузо» Дефо и «Фауст» Гёте возвышаются как два пограничных памятника в начале и в конце XVIII в. Несхожесть

<sup>24</sup> Ральф Фокс. Роман и народ. М., Гослитиздат, 1960, стр. 101.



их кажется очевидной. В бесхитростной истории приключений английского моряка из Йорка нет места фаустовским мятежным борениям духа; язвительный голос Мефистофеля ни разу не смущает душевной ясности Робинзона; и земной мир героя Дефо, такой простой и понятный, равно далекий и от неба и от ада, весь залит, кажется, ровным солнечным светом. И все же глубинная кровная связь соединяет эти столь разные произведения. Фаустовский девиз — «в деянии начало бытия!» — уже предвосхищен центральной и самой значительной частью романа Дефо, где Робинзон Крузо предстает перед нами как созидатель, в труде которого обобщается весь опыт человечества. А в следующей части появляется уже первая трещинка, предвещающая издалека будущую трагедию Фауста. К Робинзону не приходит, чтобы ослепить его, как Фауста, угрюмая старуха Зобота; и он не повинен в сожжении хижины добрых стариков — Филемона и Бавкиды, чей мирный патриархальный быт оказался помехой грандиозным планам переделки мира, задуманным Фаустом. Но разве дальнейшая судьба робинзона острова, залитого кровью враждующих поселенцев, зачумленного дымом пожара, не вносит уже зловещий диссонанс в светлую повесть о всепобеждающем терпении и труде Робинзона? И разве гибель верного Пятницы от стрел его же собратьев-«дикарей», в чью жизнь как убийцы и насильники вторглись спутники Робинзона, не приоткрывает оборотной, теневой стороны тех «деяний», во славу которых была написана островная робинзонада Дефо?

В «Робинзоне Крузо» эти противоречия присутствуют лишь скрыто. В «Сент-Леоне» Годвина — своего рода английском аналоге «Фауста» при всем огромном различии идейных масштабов и художественного значения этих произведений — они предстают уже осознанные самим художником — и притом в трагическом аспекте. Сомнения в «деянии», «мысли» и «слове», которые Гёте смог разрешить в символическом финале «Фауста», у Годвина разъедают самые основы просветительского оптимизма и уже не находят опоры. В английской литературе эти противоречия могли быть «сняты» лишь творчеством революционных романтиков — Байрона и Шелли. Но это был уже новый этап литературной истории.

\* \* \* \* \*

В своих художественных исканиях и свершениях создатели английского реалистического романа эпохи Просвещения во многом предвосхищали будущее развитие искусства. Этим объясняется тот особый притягательный интерес, какой представляло их наследие для таких писателей XIX в., как Байрон, Скотт, Гейне, Стендаль, Теккерей, Диккенс. Автор «Дон Жуана» сумел понять сатирический, воинствующе-демократический дух творчества Филдингга так, как не понял его ни один из профессиональных критиков и ли-

тературоведов XIX века; критическая оценка фильдинговского «Джонатана Уайльда» Байроном («Разрозненные мысли», 1821) оставалась уникальной вплоть до выхода в свет книги Ральфа Фокса «Роман и народ» (1937). Цикл критико-биографических этюдов об английских романистах XVIII в., написанный Вальтером Скоттом, показывает, как высоко ценил он их реалистическое мастерство и как много значил их опыт для становления его исторического романа. Позднее Теккерей в предисловии к роману «Пенденнис» (1850) ссылался на Фильдинга в борьбе против викторианского ханжества, с горечью заявляя, что после смерти автора «Тома Джонса» уже «ни одному из наших литераторов не дозволялось изобразить Человека в полную меру своих сил»<sup>25</sup>, без драпировок и условностей.

Генрих Гейне в своей литературной и политической борьбе также опирался на просветительский реализм английских романистов XVIII в. Так, в заключении «Писем из Берлина» (1822) он противопоставляет немецкому роману, фантастическому и оторванному от жизни, английский роман, отличительной особенностью которого он считает связь с действительностью и правдивое ее изображение: «Английский писатель путешествует... он наблюдает нравы, страсти, поступки людские, и в романах его отражаются действительный мир и действительная жизнь, часто весело (Гольдсмит), часто мрачно (Смоллет), но всегда правдиво и верно (Фильдинг)»<sup>26</sup>. Столь же принципиальный характер имела и полемическая ссылка на английский просветительский реалистический роман в третьей книге «Романтической школы» Гейне. И здесь английский просветительский реализм с его стремлением к познанию сущности человеческой природы противостоит как образец подлинного искусства лже-искусству эпигонов романтизма, «подражателей Фуке» и «подражателей Вальтера Скотта», у которых «манера изображать вместо внутренней природы человека и вещей только их видимость и наряд, получила еще более печальное развитие». «Совсем не так было у старых романистов, особенно у англичан», — продолжает Гейне: «Ричардсон дает нам анатомию чувства. Гольдсмит прагматически рассматривает душевные побуждения своих героев. Автор «Тристрама Шенди» изображает сокровеннейшие глубины души...»<sup>27</sup> Яркая характеристика обличительного реализма Фильдинга, завершающая этот полемический экскурс в историю английского романа, представляет собой замечательный вклад в литературно-критическую интерпретацию просветительского реализма автора «Тома Джонса».

<sup>25</sup> William Makepeace Thackeray. Works with Biographical Introductions by His Daughter, Anne Ritchie. In 13 vols, v. II. L., Smith, Elder, 1903, p. XLVIII.

<sup>26</sup> Генрих Гейне. Полное собр. соч., т. V. М.—Л., 1937, стр. 257—258.

<sup>27</sup> Там же, стр. 281—282.

Знатоком и ценителем английского просветительского романа был Стендаль, особенно часто и охотно ссылавшийся на Фильдинга как создателя реалистического романа. В «Люсьене Левене» Стендаль, по его собственным словам, хотел воспользоваться примером Фильдинга, но «не так, как «Том Джонс» был написан в 1750 году, а так, как создал бы его сам Фильдинг в 1834 году»<sup>28</sup>. Оговорка эта примечательна: Стендаль хотел следовать не букве, а духу фильдинговского реализма. Именно так, подобно Стендалю, и должны мы относиться к наследию английского романа эпохи Просвещения, если хотим воспринять его как поныне живое, действительное явление, а не как неподвижный, покрытый пылью веков экспонат из музея древностей.

<sup>28</sup> Stendhal. *Mélanges intimes et marginalia*, t. II. P., 1936, «Le Divan». p. 218.

# Литературные истоки английского просветительского романа

## 1

Литературные истоки английского просветительского романа чрезвычайно многообразны. В широком смысле, этот новый жанр романа имел за собою весь опыт античной литературы и литературы Возрождения: так Ричардсон сопоставлял свою «Клариссу» с античной трагедией, а Фильдинг соотносил свой «комический эпос» с эпосом классической древности и призывал к себе музу Шекспира и Рабле. Столь расширительное толкование данной проблемы не может, однако, входить в задачи настоящей работы.

В исследовании проблемы литературных влияний и роли литературного наследства в развитии английского романа времен Просвещения литературоведы Запада исходят из двух противоположных установок. Первая, наиболее распространенная тенденция заключается в упорном и зачастую неразборчивом изыскании гипотетических «источников», в силу чего традиция нередко совершенно поглощает собственное, новаторское значение рассматриваемого литературного явления. Этим отчасти грешит в своей содержательной «Истории английского романа» Бейкер; у Дибелиуса принцип этот доведен до крайности. Реже наблюдается обратная, но столь же ложная, тенденция, в силу которой творчество английских романистов-просветителей искусственно отрывается от творчества их предшественников и рассматривается в полной изоляции от всего историко-литературного процесса. Ограничимся одним примером: в то время, как Кросс включал в число возможных литературных источников Ричардсона даже «Киропедию» Ксенофонта (как прообраз

«Истории сэра Чарльза Грандисона»), Доттен утверждал, что «Ричардсон никого не продолжает» и является «первым и последним из великих эпистолярных романистов»<sup>1</sup>.

В соответствии с замыслом настоящей работы, проблема литературного наследства, на которое опирались английские романисты XVIII в., занимает автора главным образом в связи с важнейшими общими закономерностями формирования просветительского реализма в Англии. Поэтому в данной главе из множества возможных и действительных «предшественников» просветительского романа выделены лишь те, творчество которых играло основополагающую роль в его развитии, — те, на кого опирались и с кем творчески полизировали авторы «Робинзона Крузо» и «Клариссы», «Тома Джонса» и «Родрика Рэндома», «Векфильдского священника», «Тристрама Шенди» и «Калеба Вильямса». Это плутовской роман, просветительский нравоописательный очерк начала XVIII в., комедия времен Реставрации, сатира Свифта и «Дон Кихот» Сервантеса. Указанная — внешне произвольная — последовательность рассмотрения этих литературных истоков английского реалистического просветительского романа обоснована внутренней закономерностью его развития.

В плутовском романе впервые получил отражение тот процесс распада феодальных отношений и иллюзорного «высвобождения» личности от всех общественных связей, который послужил предпосылкой развития литературы нового времени. Кеведе и Лесаж, используя все возможности этого жанра, делают его могущественным средством реалистической социальной сатиры. У Дефо основная коллизия плутовского романа с его противопоставлением эгоистической обособленной личности враждебному миру приобретает просветительски гуманистический смысл. Схема «похождений» героя наполняется новым социально-этическим содержанием, включая в себя и тему воспитания, и тему созидательного труда. Не оказав никакого воздействия на Ричардсона, плутовской роман в этом просветительски переосмысленном виде стал затем существенным фактором в развитии творчества Фильдинга и особенно Смоллета.

Просветительский нравоописательный очерк начала XVIII в. сыграл наиболее общезначимую роль в подготовке творчества рассматриваемых нами романистов. Очерки «Болтуна» и «Зрителя» с их просветительской трактовкой «человеческой природы» на материале частного быта и нравов буржуазной Англии XVIII столетия предварили в равной степени и Ричардсона, и Фильдинга, и Смоллета, а позднее — Гольдсмита и Стерна. Но созерцательный и камерный очерк Аддисона и Стиля был далек от просветительского романа с его широтой кругозора, внутренним драматизмом и динамикой развития действия и характеров.

<sup>1</sup> Paul Dottin. Samuel Richardson et le roman épistolaire. Revue anglo-américaine, Août, 1936, p. 31.

Традиции нравоописательного просветительского очерка подвергались в творчестве создателей просветительского романа обогащению, видоизменению, развитию, но не служили предметом прямой творческой полемики. Иначе обстояло дело с наследием реалистической комедии времен Реставрации, продолжавшей господствовать на английской сцене и воплощавшей в себе по-своему цельную, хотя и ограниченную концепцию жизни, связанную с этикой аристократического материализма. Наследие комедии Реставрации подвергается в просветительском реалистическом романе критической переработке и переоценке в соответствии с принципами просветительского гуманизма. При этом характер такой переоценки далеко не одинаков: Ричардсон творчески полемизирует с комедией Реставрации иначе, чем Фильдинг и Смоллет, и в этом проявляется принципиальное отличие его реализма от реализма его младших современников.

Столь же различно воспринимается английскими романистами XVIII в. и литературное наследие Свифта и Сервантеса. В то время, как Ричардсон резко враждебно относится к Свифту и игнорирует Сервантеса, Фильдинг и Смоллет многому учатся у создателя «Гулливера» и на материале английской жизни XVIII в. развивают проблематику «Дон Кихота». При этом их «свифтианство» и «сервантесизм» являются в конечном счете свидетельством и мерой их критического отношения к современной им буржуазной действительности, расходящейся с идеалами просветительского гуманизма.

## 2

Плутовской роман, корни которого уходят в глубь эпохи Возрождения (первый классический образец этого жанра «Ласарильо с Тормеса» вышел в 1554 г.), служит как бы провозвестником реалистического романа нового времени. Рожденный в бурное и смутное время разложения феодализма и возникновения новых буржуазных отношений, плутовской роман отразил в себе всю пестроту «фальстафовского фона» тогдашней общественной жизни. На его страницах нашли место те «поразительно характерные образы», которые, по словам Энгельса, давала «эта эпоха распада феодальных связей в лице бродячих королей нищих, собирающихся ландскнехтов и всякого рода авантюристов»<sup>2</sup>.

Как ни пестры превращения героев плутовского романа, всеми ими движет обычно один и тот же весьма материальный фактор — деньги. Деньги выступают здесь открыто, как действительные «узы всех уз». И общественное положение человека, и его личное достоинство — все превращается в меновую стоимость.

<sup>2</sup> К. Маркс и Ф. Энгельс. Сочинения, т. 29, стр. 494.

«Каждый стремится присвоить себе чужое добро; это желание присуще всем; разница — только в приёмах»<sup>3</sup>, — такова циническая «мораль» всего плутовского романа в изложении одного из героев Лесажа.

В стремительном сюжетном движении плутовского романа с его прихотливой и неожиданной игрой Фортуны сказалась зыбкость общественных отношений той эпохи, когда «пестрые феодальные пути, привязывавшие человека к его «естественным повелителям»<sup>4</sup>, сменялись откровенными отношениями купли-продажи, и еще недавно казавшиеся непоколебимыми сословные различия отступали перед противоположностью нищеты и богатства, всегда готовых поменяться местами. Героями плутовского романа всегда жажда стяжания; но деньги, о которых здесь идет речь, — не консервативный «сок собственности» (Голсуорси). На рубеже между феодализмом и капитализмом, в эпоху первоначального накопления, денежные отношения выступают преимущественно как средство революционирования социальных отношений. Эта роль денег, расшатывающих устои феодального общества, косвенно отражается в динамике плутовского романа, герой которого свободно переходит из нищей лачуги, воровского притона или тюрьмы во дворцы грандов и прелатов, и обратно, — в силу всеобщей, уравнительной власти эгоистического денежного интереса.

В авантюрной стихии плутовского романа отразился в превращенной форме хаос рождавшегося капитализма. Лишь смутно проступающий сквозь внешнюю пестроту «фальстафовского фона» общественной жизни закон экономической необходимости воспринимается создателями плутовского романа в иррациональном обличии «фортуны», случая, злого рока, произвольно играющего людьми. Это гипертрофирование роли случая как бы «обессмысливает» сюжет плутовского романа, лишая его внутренней закономерности. Плутовский роман XVI—XVII вв. отличается нарочито хаотической композицией. Его движение может быть искусственно прервано или продолжено без заметного ущерба для композиционного единства всего произведения. Пестрая вереница плутовских авантур образует столь слабо спаянную цепь, что любое звено может быть из нее вырвано или переставлено на другое место. Эта текучесть сюжета, разпадающегося на отдельные, новеллистически замкнутые, независимые друг от друга эпизоды, характерна не только для классической испанской «пикарески», но и для близкого ей жанра бурлескного романа, развивающегося в XVII в. во Франции в творчестве Сореля, Скаррона и Фюретьера. Даже в «Жиль Бласе» Лесажа (1715—35), где «пикареска» перерастает в социальный роман, прихоть случая продолжает играть решающую роль в развитии сюжета.

<sup>3</sup> Ален Рене Лесажа. Похождения Жиль Бласа из Сантильяны, т. 1. М.—Л., «Academia», 1935, стр. 44.

<sup>4</sup> К. Маркс и Ф. Энгельс. Сочинения, т. 4, стр. 426.

Возникший в переломную историческую эпоху плутовской роман и в литературном отношении представлял собою явление переходное. С одной стороны, он был результатом кризиса гуманистического мировоззрения и связанного с ним реализма Ренессанса. С другой стороны, в нем вызревали ростки реализма нового времени.

При сопоставлении с реализмом Возрождения реализм плутовского романа обнаруживает свою ограниченность. Вместе с иллюзиями, разделявшимися гуманистами Возрождения, «пикареска» утрачивает и присущее им богатство идей. Герой плутовского романа — это Панург, переставший быть другом Пантагрюэля; среди персонажей «Ласарильо с Тормеса», «Гусмана де Альфараче» и «Плута Паблоса» уже нет места добрым, сильным и мудрым великанам, носителям гуманистических идеалов Ренессанса. Несмотря на его видимую веселость, концепция жизни, лежащая в основе плутовского романа, безотраднa. Традиционное представление о героях плутовского романа, как о «веселых ребятах — искателях приключений, плутах, лакомках, наглецах и трусах, которыми кишела Испания XVII столетия»<sup>5</sup> (письмо Жермона де Лавинь, французского переводчика Кеведо, Шарлю Нодье), не принимает во внимание трагического отпечатка, каким отмечены картины жизни, развернутые в «пикаресках», — картины всеобщей нравственной опустошенности, продажности, эгоизма и безнадежного общественного хаоса. Этот трагический аспект плутовского романа отразился с наибольшей силой в «Плуте Паблосе» (1626) Кеведо; в прологе этой книги с унылой иронией повествуется о тщетной попытке богов восстановить на земле справедливость, извечно нарушаемую произволом Фортуны.

Реализм плутовского романа во многих отношениях оказывается исторически незрелым. Создатели испанской «пикарески» и родственного ей французского бурлескного романа находились еще в рамках феодального общества; и новый «низкий жанр», противопоставлявшийся ими «возвышенности» аристократического искусства, сам еще во многом оставался в плену у аристократической культуры, хотя бы и пародируя ее и даже именно в силу этой пародийности.

Пародийность, столь характерная для всего этого жанра, свидетельствует о его полемической заостренности, но вместе с тем и о незрелости. Новая тематика — жизнь плебейских низов общества — используется плутовским романом почти неизменно в плане комического гротеска. Простолюдины, которые вместо рыцарей и принцев стали его героями, оказываются нередко не столько настоящими живыми людьми из народа, сколько лишь гротескно искаженными, карикатурными тенями все тех же аристократиче-

<sup>5</sup> Quevedo-Villegas. Histoire de Don Pablo de Ségovie, surnommé l'aventurier Buscon. Traduit de l'espagnol par A. Germond de Lavigne. P., 1845, p. VIII (курсив мой. — А. Е.).



ских персонажей. Этой искусственной пародийной нарочитостью в трактовке действительной жизни объясняется и то обстоятельство, на которое обратил внимание С. С. Мокульский в своей вступительной статье к «Жиль Бласу»: к началу XVIII в. плутовская тематика успела уже «заштамповаться и получить весьма шаблонный, нарочито «литературный» характер»<sup>6</sup>.

Новый герой на первых порах входил в литературу как бы ползком, под условной плутовской маской. Даже у Мольера, величайшего европейского реалиста XVII в., простодушин играет еще почти исключительно комическую роль. Он одерживает моральные победы лишь в шутовском обличи плутов Скапенов. Даже Фигаро, много позднее, вынужден паясничать, чтобы заставить королевскую Францию проглотить поднесенные ей горькие истины.

Однако еще задолго до Бомарше, последнего и замечательнейшего представителя традиций «пикарески» в литературе XVIII в., плутовской роман успел пережить существенное превращение.

Расширение кругозора плутовского романа заметно уже у Лесажа. Сатира «Жиль Бласа» приобретает всеобщий характер, охватывая все круги общества, начиная от разбойничьего притона и кончая королевским двором. Более углубленным становится и изображение характера героя, предвещаая просветительский интерес к «человеческой природе». «Жиль Блас» — ни добрый, ни злой — весь состоящий из инстинктов и appetites, одурачиваемый и дурачащий других, — это сам человек»<sup>7</sup>, — писал Анатоль Франс. «Жиль Блас», как и «Хромой бес» Лесажа, строится еще, однако, по традиционной схеме плутовского романа; пестрая, но однообразная смена приключений по-прежнему занимает внимание писателя больше, чем взаимодействие человеческого характера и обстоятельств.

Решающая метаморфоза в истории плутовского романа, его превращение в иной, качественно новый жанр — просветительский реалистический роман — произошла в английской литературе XVIII в.

Уодли Чэндлер в книгах «Плутовские романы» (1899) и «Плутовская литература» (1907), так же, как и авторы общих трудов по истории английского романа — Кросс, Бейкер и другие, — собрали богатый материал, характеризующий распространение плутовского романа в Англии. Обширная библиография художественной прозы, изданной в Англии в 1600—1740 гг., приложенная к монографии Шарлотты Морган «Развитие романа нравов» (1911), свидетельствует о том, что все классические образцы испанской «пикарески», начиная с «Ласарильо», как и родственные ей фран-

<sup>6</sup> С. С. Мокульский. Лесажа и его Жиль Блас. В кн.: А. Р. Лесажа. Похождения Жиль Бласа из Сантьяны, т. 1, стр. LXI.

<sup>7</sup> Le Sage. Oeuvres. Avec une notice par Anatole France. Tome I. P., Lemerre, 1878, p. XI.

цузские бурлескные романы Сореля, Скаррона и других, были хорошо известны английским читателям в многочисленных переводах.

В самой английской литературе конца XVI и XVII в. плутовской роман не получил, однако, сколько-нибудь значительного развития. Самый замечательный из его ранних английских образцов — «Злосчастный путешественник, или жизнь Джека Вильтона» (*The Unfortunate Traveller, or the Life of Jack Wilton, 1594*) Томаса Нэша — заметно отклоняется от испано-французской традиции этого жанра своим историзмом, ренессансной широтой интеллектуального кругозора героя и патетической тональностью, не свойственной плутовскому роману.

Герой «Злосчастного путешественника» Джек Вильтон, — паж прославленного поэта, графа Серрея, при дворе Генриха VIII; действие романа приурочено к военной кампании англичан во Франции. В отличие от плутовского романа, с его обычной вступительной пародийной «родословной» героя, мы ничего не знаем о происхождении Джека Вильтона, но зато узнаем в нем типичного человека Ренессанса, с широким общественным опытом и многообразием интересов. Джек Вильтон выслушивает от Серрея историю его любви к прекрасной Джеральдине и часто цитирует его лирические стихи. Участвуя в сражении имперских войск с повстанцами, предводимыми Иоанном Лейденским, он высказывает свои суждения о «еретиках» и зло подсмеивается над пуританами. Вместе с Серреем он посещает в Роттердаме Эразма и Томаса Мора и включает в орбиту своих суждений и «Похвалу глупости» и «Утопию». Поражение Иоанна Лейденского; встреча герцога Саксонского в Виттенберге; турнир во Флоренции, где участвует Серрей во славу Джеральдины; чума в Риме; военный лагерь Генриха VIII во Франции — таковы картины, образующие исторический фон романа, действие которого, исполненное многих патетических перипетий, явно не вмещается в рамки обычной «комической» авантюрно-плутовской схемы.

В Англии середины XVII в., в период буржуазной революции и гражданской войны, плутовской роман не мог пустить сколько-нибудь глубокие корни. В ожесточенной борьбе аристократического роялизма и буржуазного пуританства не было места «пикареске» с ее циническим сведением всех жизненных ценностей к эгоистическим интересам желудка и кармана. Характерно, что в библиографии Шарлотты Морган на 1640-е годы — период гражданской войны в Англии — не приходится ни одного плутовского романа английского происхождения. Художественная проза этого периода состоит по преимуществу из сочинений с резко выраженной идейно-политической тенденцией.

Совершенно своеобразный образец трактовки традиционной плутовской темы с точки зрения демократического пуританства представляет собою более поздняя «Жизнь и смерть мистера Бэдмена» (1680) Джона Бэньяна. Тема эта наполняется здесь актуаль-

ным общественным смыслом. Герой сатирической аллегории Бэньяна Бэдмен (Дурной человек) — это, в сущности, реальный английский буржуа, с его своекорыстной деловитостью, практицизмом и лицемерием, которого автор гневно осуждает во имя религиозно-нравственных идеалов, выношенных в демократических народных низах в эпоху недавней революции.

Повесть Бэньяна замечательна тем, что в ней тема всеобщего плутовства (как правило, весьма цинически трактуемая в «пикареске») перерастает в тему «богатства несправедливого», в основе которой — критика капитализма времен первоначального накопления. Этим социально-критическим существом своей повести, — а не только сатирико-аллегорическим методом изложения (как полагает большинство зарубежных исследователей) Бэньян предваряет Фильдинг с его критикой буржуазно-собственнического эгоизма.

Реставрация монархического режима Стюартов создала в Англии условия, благоприятные для развития плутовского романа. Среди многочисленных переизданий испанских и французских сочинений этого рода выделяется «Английский плут» (The English Rogue, 1665—1671), составленный Керкменом и Хедом. Шарлотта Морган оценила его как «низкопробную переработку всех плутовских повестей, находившихся в обращении ко времени его выхода в свет»<sup>8</sup>. Гораздо более яркое художественное воплощение трактовка жизни по принципу «человек человеку волк» получила в эту пору в английской аристократической комедии нравов, где та же тема всеобщего плутовства срасталась с темой всеобщей эгоистической погони за наслаждением. Для развития английского реалистического романа Просвещения английские опыты создания плутовского романа (будь то «Злосчастный путешественник» или «Английский плут») имели, по-видимому, меньшее значение, чем широко распространенные в Англии переводные сочинения испанцев и французов, начиная с «Ласарильо» и кончая «Жиль Бласом».

Великие английские реалисты XVIII в. воспитывались на плутовском романе подобно тому, как столетием позже на их собственном творчестве воспитывались Диккенс и Теккерей. Уже в период раннего Просвещения тема всеобщего плутовства получает в английской литературе социально-философское обобщение — в «Басне о пчелах» Мандевила, и политико-сатирическое — в «Опере нищих» Гэя. В творчестве романистов-просветителей середины XVIII в. плутовской роман претворяется в совершенно новый жанр. Он становится зеркалом, в котором отражается действительное разнообразие и сложность жизни. Роман о плуте превращается в роман о человеке.

Фильдинг ссылается на Скаррона и Лесажа в «Джозефе Эндрусе» (кн. 3, гл. 1), на Кеведо — в «Томе Джонсе» (кн. 7,

<sup>8</sup> Charlotte E. Morgan. The Rise of the Novel of Manners. N. Y., 1911, p. 46.

гл. VIII); Смоллет говорит об испанцах и Лесаже в предисловии к «Родрику Рэндому», об Алемане, Скарроне и Лесаже — в «Фердинанде Фатоме» (гл. 1), и сам переводит на английский язык «Жиль Бласа» (1749). Плутовской роман важен для них как литературный «прецедент» реалистического изображения «низменной» жизни — действительных, материально обусловленных интересов и отношений людей. Так, Фильдинг приводит «истинную историю Жиль Бласа» в доказательство того, что подлинными историками «человеческих поступков и характеров» являются создатели реалистического романа, в противоположность официальным историкам — сочинителям вымыслов (romance writers), «выпускающим свои книги под такими заглавиями, как «История Англии, История Франции, Испании и т. д.»<sup>9</sup>. Смоллет же в первой главе «Фердинанда Фатома» возмущается несправедливостью тех «деликатных, возвышенных критиков», «которые с радостью следуют за Гусманом д'Альфараче сквозь весь лабиринт грязного нищества, ...забавляются приключениями скарроновой труппы оборванцев-актеров и находят весьма занимательными лакейские похождения Жиль Бласа, — но, встретив в сочинении нашего, отечественного произведения лицо низкого положения, восклицают с презрительным видом: «Что за убожество! писатель этот, должно быть, очень долго вращался в самых низменных кругах!»<sup>10</sup> Эта полемика в защиту «низменного» реализма, обоснованная авторитетом плутовского романа, была чрезвычайно актуальна: упрек в «низменности» был главным аргументом противников «комического эпоса» Фильдинга и сатирического романа Смоллета.

Но вместе с тем принципы, лежавшие в основе плутовского романа, далеко не удовлетворяли требованиям просветительского реализма. Смоллет выразил общую точку зрения английских реалистов XVIII в. на плутовской роман в своих интереснейших критических замечаниях<sup>10</sup> о Лесаже в предисловии к «Приключениям Родрика Рэндомы». Смоллет воздает должное «бесконечному юмору и пронизательности» Лесажа. Он ссылается на него, как на одного из своих предшественников и учителей в искусстве изображения «обычной жизни», но оговаривает при этом свои несогласия с автором «Жиль Бласа». «Ниже следующие листы я написал по его плану, позволив себе, однако, отступать от него... в тех случаях, когда его ситуации казались мне необычными, экстравагантными или присущими лишь той стране, где происходит действие. Злоключения Жиль Бласа по большей части таковы, что вызывают скорее смех, чем сострадание; он сам над ними смеется; и его переходы от бедствия к счастью или, по крайней мере, довольству, настолько внезапны, что читатель не успевает пожалеть его, а сам

<sup>9</sup> Г. Фильдинг. Избранные произведения, т. 1. М., Гослитиздат, 1954, стр. 587—588.

<sup>10</sup> Tobias Smollett. The Miscellaneous Works, vol. V. N. Y., Derby and Jackson, 1857, p. 7—8.

он — изведать горя. Такое ведение действия, по моему мнению, не только отклоняется от правдоподобия, но и не дает пищи тому благородному негодованию, которое должно было бы воодушевлять читателя против низменных и порочных склонностей света»<sup>11</sup>.

В этих замечаниях реализм плутовского романа объявляется недостаточным с точки зрения более высокого и более идейного просветительского реализма. Характерно и указание на неправдоподобие авантюрно-плутовской сюжетной схемы, не вмещающей действительных типических противоречий жизни («внезапность переходов от бедствия к счастью»); характерно и противопоставление циническому комизму плутовского романа просветительского «благородного негодования», основанное на уважении к гражданским, общественно-сатирическим функциям искусства.

В своем творчестве и Фильдинг, и Смоллет отступают от традиций «пикарески» даже там, где формально, по видимости, они еще следуют ей. Так в фильдинговой «Жизни Джосатана Уайльда», которую Дибелиус по формальным основаниям относил к плутовским романам, жизнеописание плута перерастает в свифтианскую политическую сатиру, в центре которой — противоречие между интересами народа и правящих верхов; а «Фердинанд Фатом» Смоллета, из всех его романов наиболее близкий к типу «пикарески», решает просветительскую проблему «добра» и «зла» как атрибутов «человеческой природы».

Просветительская этическая проблематика резко отличает по существу и «комические эпопеи» Фильдинга и сатирико-бытовые романы Смоллета от плутовского романа. «Джозеф Эндрус», «Родрик Рэндом», «Том Джонс», «Перигрин Пикль» сохраняют в своей композиции следы авантюрно-плутовской традиции. Но то, что раньше, в плутовском романе, было самоцелью, теперь становится средством. Грубоватые комические перипетии плутовских романов, свободно следующие друг за другом пестрые приключения героя для романистов-просветителей интересны уже не своей «экстравагантностью» (по определению Смоллета), но, напротив, тем, что они дают возможность, с одной стороны, проследить влияние среды, обстоятельств и всего житейского опыта на характер человека, а с другой — снова и снова, в различных ситуациях, произвести эксперимент над «человеческой природой», чтобы проверить и взвесить скрытые в ней возможности. Вопрос о человеке — «Добр ли он? зол ли он?» (как озаглавил свою комедию Дидро), — лежит в основе этих английских «приключений».

Заранее предустановленное плутовское амплуа перестает характеризовать героя. Джозеф Эндрус безукоризненно честен; Том Джонс отнюдь не плут, хотя и не может похвалиться безупречной нравственностью; Родрик Рэндом плутует временно, по нужде,

<sup>11</sup> Т. Смоллет. Приключения Родрика Рэндома. М., Гослитиздат, 1949, стр. 5.

Перигрин Пикль — тоже по временам, шутки ради. «Снимается» общее представление об универсальном всемогуществе эгоистического денежного интереса, характеризовавшее «пикареску». Понятие плутовства как бы усложняется и дифференцируется по мере того, как в поле зрения просветительского романа входят, хотя бы и в абстрактной форме противоречия бедности и богатства, действительные противоречия развития капитализма в Англии. У Фильдинга это находит выражение в формуле, по-видимости, наивной, но знаменательной по своему скрытому социальному смыслу. «Богач, чуждый благотворительности, — плут»<sup>12</sup>. Эгоистическое своекорыстие перестает быть, как в плутовском романе, естественной нормой человеческих отношений. Встает вопрос о бесчестности частнособственнического эгоизма, хотя бы и укладывающегося в рамки официальной буржуазной законности.

Эти новые социально-этические мотивы впервые появляются в литературе английского Просвещения у Фильдинга. Но превращение плутовского романа в просветительский проблемный роман о человеке, завершенное в творчестве Фильдинга и Смоллета, было подготовлено еще ранее творчеством Даниэля Дефо.

### 3

Один из номеров «Зрителя» (№ 63) заканчивался аллегорическим изображением парада Остроумия и Истины. Торжественное шествие открывается гением Героической поэзии, увенчанной лаврами, с мечом в руке. Затем следуют Трагедия, в окровавленных одеждах, в венке из кипарисовых ветвей, Сатира, являющаяся с улыбкой на устах, но скрывающая в складках одежды кинжал, громоносная Риторика, Комедия, носящая маску, и, наконец, Эпиграмма, замыкающая шествие. Роман не участвует в этом параде литературных жанров. Он даже не назван по имени. И тем не менее, хотя сами эссеисты начала XVIII в. не могли и догадываться о том будущем, которое ожидало этот, тогда еще непризнанный и неразвитый жанр, творчество их во многом способствовало его грядущему расцвету.

Появление «Болтуна» (The Tatler, 1709—1711), «Зрителя» (The Spectator, 1711—1714) и других аналогичных изданий как Стиля и Аддисона, так и их первых подражателей, предшествовало появлению всех классических образцов английского просветительского романа. Правда, Дефо был в эту пору уже сложившимся журналистом, издателем «Обозрения», и приветствовал Исаака Бикерстафа, вымышленного издателя «Болтуна», как своего собрата и преемника, нового «цензора нравов» Англии. Но романы его были

<sup>12</sup> Henry Fielding. Complete Works, with a Memoir by Thomas Roscoe. L., 1883, p. 699.

делом будущего и сюжет замечательнейшего из них — «Робинзона Крузо» — стал первоначально известен английской публике в изложении Стиля в журнале «Англичанин» (*The Englishman*, 1713) в виде истории Александра Селькирка, английского матроса, прожившего несколько лет на необитаемом острове в Вест-Индии. В сочинениях Ричардсона многое свидетельствует о его сочувственном интересе к литературным начинаниям Аддисона и Стиля. Фильдинг, начавший свою литературную деятельность, когда Аддисона уже не было в живых, а Стиль доживал последние месяцы своей жизни, изобразил их обоих несколькими юмористическими штрихами в своем «Путешествии в загробный мир», иронически оттенив добродушие Стиля и самодовольство Аддисона. Журнальные дебюты Фильдинга позволяют видеть в нем одного из непосредственных продолжателей традиций «Болтуна» и «Зрителя», хотя в «Истинном патриоте» (1745) и «Дневнике якобита» (1747—1748) он, в отличие от Аддисона и Стиля, широко распахивает двери политической, а в «Ковент-гарденском журнале» (1752) — социальной сатире. Гольдсмит-эссеист в своем журнале «Пчела» следует примеру «Болтуна» и «Зрителя». Журнальная деятельность Смоллета отличалась еще более резко выраженным политическим характером, вразрез с традициями нравоописательной просветительской журналистики начала XVIII в.; но и его романы, так же, как романы Фильдинга, Ричардсона и Гольдсмита, многим обязаны эссеистам «Болтуна» и «Зрителя»<sup>13</sup>.

Нравоописательный и, вместе с тем, нравоучительный очерк, обязанный своей популярностью журналам Стиля и Аддисона, стал в начале XVIII в. одним из ведущих жанров просветительской литературы в Англии. Этому в значительной степени способствовала самая гибкость и непринужденность этого жанра, позволявшая удовлетворять энциклопедически-разнообразные интересы Просвещения и оказывать воспитательное воздействие на сравнительно широкие круги читателей.

Самый термин «essay» — буквально «опыт», — издавна получивший право гражданства в английской литературе («Опыты» писал еще Бэкон), необычайно соответствовал всему духу Просвещения. Под «опытом» подразумевалось свободное исследование, проводимое пытливым мыслителем в любой области жизни, не стесненное никакими формальными канонами и никакими законами, за исключением общечеловеческих законов «природы» и «разума». «Опыт» мог с одинаковым правом охватывать кардинальные проблемы бы-

<sup>13</sup> «Очерки характеров и современных нравов, которые делали в своих журналах Стиль и Аддисон, можно считать началом того нравоописательного и нравоучительного английского романа, который с половины XVIII века стал играть такую выдающуюся роль в европейской повествовательной литературе» (Владимир Лазурский. Сатирико-нравоучительные журналы Стиля и Аддисона. Из истории английской журналистики XVIII века, т. 1. Одесса, 1909, стр. 230).

тия и мышления, и мелочи каждодневного быта. Локк и Юм дали название «опытов» своим классическим трудам по философии: «опытами» назывались теоретико-эстетические и морально-дидактические поэмы Попа («Опыт о критике», «Опыт о человеке»); такими же просветительскими «опытами» изучения «человеческой природы» и воздействия на нее были журнальные очерки Стиля и Аддисона.

Созданные на заре развития литературы нового времени, очерки эти отличались необычайной жанровой синкретичностью. В очерке «Болтуна» и «Зрителя» совмещаются, в зародыше, и газетная хроника — «смесь», и фельетон, и публицистический памфлет, и литературно-критическая статья, и проповедь<sup>14</sup>, и юмористическая или серьезная новелла, — а все эти, еще не вполне развитые, не выкристаллизовавшиеся элементы кое в чем зачастую предвосхищают будущий реалистический роман, с его разнообразием общественных, этических и бытовых интересов и соответственной широтой и свободой построения.

Тематика эссеистов-просветителей начала XVIII в. крайне разнообразна. Величие античных философов и практическая мудрость современности; христианское презрение к благам мира и преимуществу коммерческого процветания Англии; законы человеческого разума и принципы рационального домоводства; сравнительные достоинства Мильтона и Гомера и воспитательное значение танцев. Сегодня речь идет о Сократе или о Локке; завтра — о распущенности слуг или о вреде кокетства, о шутовском клубе уродов или о состязании гримасников на деревенском празднике.

Сквозь все это разнообразие тем проступает как основное движущее начало интерес эссеистов-просветителей к повседневной жизни их современников. Священная «человеческая природа» просветителей предстает на страницах «Болтуна» и «Зрителя» чаще всего не в виде морально-аллегорической абстракции, а в своем домашнем, конкретном облике. Просветительская этика приобретает в журналах Стиля и Аддисона буднично-практичный, прикладной характер. Мелочи обыденного быта, рассматриваемые с точки зрения своей разумности и сообразности с достоинством «человеческой природы», оказываются важными и заслуживающими обсуждения. Предметом этической дискуссии на страницах «Болтуна» и «Зрителя» оказываются не только супружеские нравы или воспитание детей, но и бесчисленное множество злободневных бытовых тем: маскарады, кукольные театры, опера; дуэли и сплетни; мушки и веера, парики и кринолины; высокие прически и капоры; нюхание табаку; правила поведения, которым рекомендуется следовать, находясь в церкви, катаясь верхом, качаясь на качелях, заходя в модную лавку и т. д. и т. д.

<sup>14</sup> Недаром среди сотрудников Стиля и Аддисона был будущий епископ Джордж Беркли!



Этот этически осмысленный интерес к частному быту среднего англичанина позволяет видеть отдаленных предшественников просветительского реалистического романа даже во многих из тех очерков «Болтуна» и «Зрителя», где нет ни заметного сюжетного движения, ни определенных, развитых характеров. К таким очеркам-эссе восходят многие мотивы просветительского романа середины XVIII в. Фильдинг, например, пользуется уже испытанным приемом «Зрителя» в хорошо известной пятой главе 16-й книги «Тома Джонса», где простодушные суждения Партриджа о «Гамлете» и его исполнителях косвенным образом характеризуют и весь шекспировский спектакль в Дрюри-лейнском театре, и реалистическое мастерство Гаррика в роли датского принца.

Но особенно важное, принципиальное значение для дальнейшего развития реалистического направления в искусстве XVIII в. и прежде всего романа имело стремление «Болтуна» и «Зрителя» охватить все стороны современной английской жизни. В «Зрителе» оно было выражено особенно очевидно. Им определялось не только тематическое разнообразие отдельных очерков, но и все литературное обрамление журнала, который выходит от лица целого клуба. Члены этого клуба — сам Зритель, образованный джентльмен, с хорошим состоянием и без определенных занятий, провинциальный старосветский помещик, сэр Роджер де Коверли, богатый купец из Сити сэр Эндру Фрипорт, отставной офицер капитан Сентри, великосветский щеголь Виль Хоником, студент-юрист из Темпла и почтенный безымянный пастор — постоянно фигурируют на страницах журнала и в качестве героев, и в качестве воображаемых авторов.

Вымышленный клуб «Зрителя», очевидно, был призван воспроизвести в миниатюре английское общество тех времен, каким оно представлялось Аддисону и Стилю. Дружественные отношения купца-вига сэра Эндру Фрипорта и помещика-тори сэра Роджера де Коверли как бы символизировали «равновесие» социальных и политических интересов буржуазии и дворянства, достигнутое на основе компромисса 1689 г. Либеральная свобода мнений, царившая в клубе «Зрителя», отражала, казалось, конституционные «свободы», завоеванные Англией, а разносторонние практические и умозрительные интересы членов клуба соответствовали той тяге к просвещению, которую Стиль и Аддисон старались привить своим современникам.

Изображение английской современности у Стиля и Аддисона чуждо свифтовской горечи; чуждо оно и сатирических либо тревожно-недоуменных мотивов, которые появятся у представителей более позднего просветительского реализма — Фильдинга, Смолета, Гольдсмита и Годвина.

У издателей «Болтуна» и «Зрителя» не возникает опасных сомнений относительно разумности английских общественных порядков, установленных «славной революцией»; они искренне убеж-

дене, что живут в самую блестящую пору английской истории. Отвергая трезво-материалистические теории Гоббса и Мандевиля, они убеждены, что «человеческая природа» допускает мирное сожителство разумного буржуазного эгоизма с альтруистической благожелательностью к ближним; и дух наживы, охвативший Англию, не вызывает в них никаких опасений.

Тема эгоистической корысти и ее влияния на характеры и отношения людей (которая займет столь видное место в «Молль Флендерс» и в «Роксане», в «Джонатане Уайльде» и в «Томе Джонсе», в «Клариссе» и в «Родрике Рэндоме», а позднее в «Калле Вильямсе» и «Сент-Леоне» Годвина) ставится ими лишь изредка. В печальной истории Инкля и Ярико, написанной Стилем для № 11 «Зрителя», возникает отталкивающий образ молодого лондонского негоцианта, «благоразумного и бережливого» Томаса Инкля. Воспитанный в правилах Сити, юноша этот так хорошо изучил принципы прибыли и убытка, что, будучи обязан спасением своей жизни полюбившей его индианке Ярико, без зазрения совести продает ее в рабство по приезду в английскую факторию.

В № 450 «Зрителя» появилось сатирическое письмо о пользе и нравственном значении денег. Вымышленный автор этого письма, преуспевающий купец Эфраим Вид исходит из того, что все человечество стремится к деньгам и, «если бы мы могли заглянуть в свое сердце, то увидели бы, что на нем выгравировано слово «деньги»». В подтверждение своей мысли Вид излагает с бухгалтерской точностью историю своей жизни. Он был пьян всего 9 раз в жизни и перестал пить, так как убедился, что вино делает его нерасчетливым при заключении сделок. Он аккуратно ходил в церковь и никогда не забывал сводить счета с богом, регулярно благодаря его «за всю сумму своего недельного профита». Первая жена его и двое детей умерли во время чумы; но он не стал предаваться унынию, подсчитав, что расходы его, благодаря этим смертям, значительно сократились. Вторая его жена оказалась моткой и ветреницей, но он благоразумно не перечил ей, — и скоро ему посчастливилось застать ее в объятиях богатого щеголя; тогда он разом возместил все свои убытки, потребовав с любовника жены по суду 15000 фунтов. Всего, по точному подсчету, три его брака принесли почтенному мистеру Виду восемь тысяч триста фунтов стерлингов чистой прибыли, и, удовлетворенный таким профитом, он решил больше не жениться.

Этот бегло набросанный сатирический портрет самодовольного «бизнесмена» XVIII столетия остается, однако, одиноким в обширной портретной галерее журнала. Зритель твердо убежден, что «в гражданской экономии, как и в природе, все образует единую цепь»<sup>15</sup>, и видит в бедности — законное дополнение

<sup>15</sup> «The Spectator». A Corrected Edition: with Prefaces Historical and Biographical by Alexander Chalmers, 8 vols. L., 1806, v. VI, p. 46.

богатства. Преимущества промышленного прогресса в его глазах очевидны.

Позднейший руссоистский культ честной бедности, так же как и свифтовское презрение к деньгам-камешкам, за которыми с непонятной и отталкивающей жадностью гоняются грязные и тупые люди-звери, йёху, совершенно чужды Зрителю. Если он и предостерегает иногда от чрезмерной погони за богатством, то лишь затем, чтобы указать идеал в золотой середине, в достатке и довольстве буржуазного состояния. Выбор между богатством и бедностью, по идиллическому представлению Зрителя, зависит, в конце концов, от самого человека.

Отсюда бесконечно далеко до фильдинговского сознания того, что в существующем мире «человек без денег лишен всякой возможности приобрести их»<sup>16</sup>. Авторы «Зрителя» не смогли выполнить требования, предъявленного одним из их читателей, — «дать нам историю изобилия и нужды»<sup>17</sup>. К решению этой задачи одним из первых приблизился в своих романах Дефо, обратившийся к изображению практической деятельности людей, то трудом, то претуплением пробивающих себе дорогу.

В журналах Стиля и Аддисона не получают достаточного развития и многие другие ситуации и мотивы, которые могли бы послужить благодарным материалом для просветителя-сатирика. Когда в № 50 «Зрителя» появились забавные отрывки из воображаемого дневника «индейских» вождей, путешествующих по Англии, Свифт, вспоминая, что сам когда-то подал Стилю эту «прекрасную мысль», досадовал, что сделал это: «Я намеревался написать об этом целую книгу. Он, кажется, истратил все на одну статью»<sup>18</sup>. Контраст между «естественной» человеческой природой и противоречиями европейской цивилизации, служивший поводом к резко-сатирическим выводам у Свифта, Вольтера, Дидро, используется в «Зрителе» с чисто юмористическими целями.

Так же благодушно трактуется здесь и демократическая тема сословного и политического «величия», столь сатирически развитая позднее Фильдингом в «Джонатане Уайльде» и в «Джозефе Эндрусе». «В каждом приходе, на каждой улице, в каждом переулке и тупике этого многолюдного города, — пишет «Зритель», — я вижу маленького potentата, окруженного своим двором и своими льстецами, которые стараются снискать его расположение и милости теми же способами, какие приняты в отношении лиц, занимающих высшее положение»<sup>19</sup>. Проблема относительности различий между «высокими» и «низкими» людьми, которой предстояло получить резко сатирический оборот у Фильдинга,

<sup>16</sup> Г. Фильдинг. Избранные произведения, т. 2, стр. 251.

<sup>17</sup> «The Spectator», v. VI, p. 191.

<sup>18</sup> Jonathan Swift. The Journal to Stella. Ed. by Fred Ryland. (The Prose Works of Jon. Swift, Temple Scott ed., v. II), L., 1900, p. 166.

<sup>19</sup> «The Spectator», vol. I, p. 273.

здесь разрешается добродушной бытовой картинкой городских нравов.

Тема политической коррупции, парламентских выборов и предвыборных злоупотреблений, переходящая в английском романе из XVIII в XIX в. («Джонатан Уайльд» Фильдинга, «Родрик Рэндом», «Ланселот Гривз» и «Хамфри Клинкер» Смоллета), в «Болтуне» и «Зрителе» отсутствует совершенно. Нет здесь в отличие от просветительского романа и картин угнетения человека человеком, помещичьего произвола, судейской несправедливости, бедствий неимущих должников.

Внутриполитическая жизнь Англии затрагивается в «Болтуне» и «Зрителе» лишь для того, чтобы доказать ненужность и вредность политических раздоров после того, как «славная революция» 1688 г. столь благополучно разрешила все вопросы государственного устройства Англии. Третий номер «Зрителя» посвящен знаменательному аллегорическому сну «Зрителя» — Аддисона. В зале Английского банка, посреди мешков с золотом, восседает «прекрасная дева», имя которой — Общественный Кредит. Внезапно в двери врываются «уродливые призраки»: Тирания и Анархия, Суверие и Атеизм, Дух Республики и безымянный «молодой человек 22 лет», в котором нетрудно угадать «претендента» Иакова Стюарта. Кредит лишается чувств и умирает; мешки с деньгами съеживаются, горы червонцев превращаются в клочки бумаги. Однако на помощь являются новые, «весьма приятные призраки» — Свобода об руку с Монархией, Умеренность с Религией, и Дух Великобритании в сопровождении будущего «конституционного» наследника престола, Георга Ганноверского. При их появлении Общественный Кредит воскресает, клочки бумаги снова превращаются в полновесные гиней и денежные мешки достигают прежнего объема<sup>20</sup>.

Трудно было бы дать более откровенное экономическое обоснование политической умеренности Аддисона, за которую его впоследствии так ценили либералы XIX в. с Маколеем во главе.

Эта самодовольная умеренность, основанная на представлении о безмятежной гармонии, царящей как в буржуазном обществе, так и в мироздании, сказывается и в этических воззрениях «Болтуна» и «Зрителя».

Кардинальный вопрос всего Просвещения — вопрос об исконной «доброкачественности» человеческой природы — разрешается ими утвердительно с такой же благодушной уверенностью, без тревог и сомнений. «Правда, в человеческой натуре бывает, действительно, удивительная смесь красоты и уродства, мудрости и безумства, порока и добродетели... и каждый индивид иногда так расходится с самим собой, что человек может показаться самым непостоянным и непоследовательным существом во всем мирозда-

<sup>20</sup> «The Spectator», v. I, p. 17—21.

нии», — пишет «Зритель». Однако эта противоречивость нравственной природы человека оказывается, в конце концов, мнимой: все низменные, животные ее черты принадлежат смертному, земному составу людей и «снимутся» вместе с ним.

Так, с помощью религиозной санкции, авторы «Зрителя» обходят вопрос о животности и низости, пятнающих «человеческую природу», о заблуждениях и падениях, ей угрожающих, — тот вопрос, который в дальнейшем с гораздо большей прямоотой будут ставить Свифт, Дефо, Фильдинг, Смоллет, Годвич.

«Природа и разум направляют нас в одну сторону, страсть и причуда — в другую. Следовать советам последних — значит вступить на запутанный и бесконечный путь; если же мы выберем другой путь, то дорога окажется восхитительной, а цель наша — легко достижимой»<sup>21</sup>, — пишет «Зритель».

В просветительском реалистическом романе картина нравственной жизни человека значительно усложнится. Природа и разум сами вступают в столкновение друг с другом; эгоистические страсти будут призывать разум себе на службу — в виде себялюбивого рассудка — и неразумная причуда, «юмор», окажется иной раз самым надежным нравственным руководителем (Стерн). Не легок будет и путь добродетели: он окажется — в соответствии с реальными условиями жизни — гораздо более запутанным, извилистым и тернистым, чем представлялось «Зрителю».

Даже самые «серьезные» эссе «Болтуна» и «Зрителя» на сюжеты из частного английского быта обнаруживают гораздо большую скованность и поверхностность в постановке больших социально-этических проблем, чем последующий просветительский роман.

Семья, как основная ячейка общества, интересует «Болтуна» и «Зрителя» столь же живо, как и будущих романистов-просветителей, начиная с Ричардсона. Счастливые и несчастные браки, естественные и ложные отношения между родителями и детьми — тема, занимающая их постоянно. Осветить ее призваны не только дидактические очерки-трактаты, но и многочисленные конкретные житейские примеры. Иногда примеры эти преподносятся читателям в форме поучительных историй «из жизни». Но гораздо чаще они облакаются в форму живых человеческих документов — признаний, сетований, недоумений, поздних сожалений, адресуемых подлинными или вымышленными читателями и корреспондентами составителю журнала, от которого они ищут совета и помощи.

В корреспонденциях «Зрителя» намечается множество бегло очерченных конфликтов частной жизни.

Доринда в течение пяти лет была предметом внимания богатого джентльмена и втайне уже готова была отвечать ему взаим-

<sup>21</sup> «The Spectator», v. I, p. 37.

ностью, когда, к ее негодованию, он предложил ей стать его любовницей (№ 402).

Девушка, скрывшаяся под именем Статиры — прославленной героини Скюдери, заверяет своего возлюбленного, пытающегося совратить ее, что он властен «сделать ее своей признательной женой, но своею распутной любовницей — никогда» (№ 199). Мать увещевает повесу-сына, и тот, раскаявшись, обещает исправиться (№ 263). Сводня обращается к некоему лорду, своему клиенту, с предложением свеженькой новинки — своей пятнадцатилетней «племянницы» (№ 274). Ребекка Неттлтон рассказывает о том, как стала уличной девкой после того, как была покинута своим соблазнителем (№ 190). Сильвия жалуется на приятеля своего мужа, знатного вельможу, который преследует ее своими ухаживаниями, и, к ее отчаянию, находит поддержку у ее матери, советующей дочери быть уступчивее (№ 402). Канибал, опекун молодой особы, влюблен в нее, а потому всеми средствами пытается отсрочить ее свадьбу (№ 402). Безымянная корреспондентка, вышедшая замуж против воли отца, тщетно пытается вымолить у него прощение (№ 181).

Такие наброски во многом предвосхищают позднейший просветительский роман — отчасти Фильдинга и Смоллета, в особенности же Ричардсона.

Жанровые границы очерка сами по себе не позволяли «Болтуну» и «Зрителю» развить намеченные в них драматические столкновения частной жизни с тою полнотой, какая была достижима в просторных рамках просветительского романа. Очерк лишь намечал ситуацию, в лучшем случае указывал ее предпосылки и только изредка — ее исход; показать постепенное движение событий и взаимодействие характеров их участников он был не в состоянии. Но было и другое, еще более важное различие, заключавшееся в самом существе реализма эссеистов «Болтуна» и «Зрителя», с одной стороны, и романистов-просветителей — с другой. Реализм последних гораздо более последователен и трезв в раскрытии противоречий интересов и страстей, движущих судьбами людей, и гораздо более смел в изображении теневых сторон жизни. История Ребекки Неттлтон не дает еще никакого понятия о той силе обличительного негодования, какую Смоллет вложит в историю проститутки Нэнси Вильямс. Аманды и Доринды кажутся марионетками по сравнению с Памелой и Клариссой.

Тема «героической добродетели» в частной жизни неоднократно намечалась в «Зрителе». В № 240 появилось анонимное письмо дельца из Сити, который просил издателей «посвятить целый номер «Зрителя» героической добродетели в обыденной жизни»<sup>22</sup>. Ответом на эту просьбу послужил № 248 «Зрителя». Сюда вошла история Лапирия, которому отец оставил все свое состояние в

<sup>22</sup> «The Spectator», v. III, p. 399—401.

ущерб старшему сыну — моту и повесе. Заметив в брате признаки раскаяния и исправления, Лапирий добровольно уступил ему все состояние, на которое тот мог бы претендовать по праву старшинства. Затем следует «роман из жизни Сити» (а City голландское) — история «великодушного купца», пришедшего на помощь обанкротившемуся собрату. Обеим историям предшествуют общие соображения «Зрителя». Представление о том, что для свершения великих деяний человек должен быть честолюбив и искать приключений, «Зритель» считает порочным и приправленным долей «романтического безумия»: «Во власти любого человека, если он возвышается над уровнем полнейшей бедности, вершить не только достойные, но и героические дела. Великой основой гражданской добродетели является самоотречение; и каждый, кто не нуждается в средствах к существованию, имеет возможность упражнять это благородное качество»<sup>23</sup>.

Нетрудно заметить, однако, что, хотя эта защита героических добродетелей частной жизни и проникнута третьесословным духом, она выглядит в «Зрителе» гораздо более узкой и плоской, чем в позднейшем просветительском романе. Характерен прежде всего тот своеобразный «имущественный ценз», который авторы «Зрителя» считают предпосылкой для «героических дел». Уже Ричардсон отбросит его. Памела, не возвышаясь над «уровнем бедности», обнаружит ничуть не меньшую способность к защите собственного достоинства, чем любой состоятельный герой «Зрителя».

Воплощением героической бедности окажется у Фильдинга английский дон Кихот — нищий пастор Адамс, а у Гольдсмита — его собрат по нужде и душевному благородству Примроз. Годвин в лице Калеба Вильямса создаст трагический образ плебея-правдолюбца, вступившего в неравную борьбу с общественной несправедливостью.

В очерках «Болтуна» и «Зрителя» эти черты воинствующего демократизма отсутствуют совершенно.

И «Болтун» и «Зритель» слишком умеренны в своих требованиях к обществу и к «человеческой природе», чтобы настаивать на последовательном решении этических проблем частной жизни. Достаточно, если человек сумеет соблюсти хотя бы некоторый джентльменский компромисс между разумом и страстями. Эта позиция очень далека до пылкого и ревнивого ригоризма, с каким героини Ричардсона будут отстаивать свою моральную чистоту, обороняясь и от внешних, и от внутренних искушений. При всем теоретическом уважении «Зрителя» к героическому самоотречению, ему гораздо ближе и милей другая, более уступчивая и покладистая добродетель частной жизни. Это добродушие, которое он не устает восхвалять в своих очерках. Добродетель эта проявляется

<sup>23</sup> «The Spectator», v. III, p. 442.

ся не столько в действии, сколько в созерцании. «Вечно оставаться сторонним наблюдателем и вечно рассматривать все новые предметы с неиссякаемым любопытством», не преследуя никаких «житейских выгод»<sup>24</sup>, — таков идеал «Зрителя».

С этой созерцательностью связано преобладание в очерках Стиля и Аддисона благодушного юмора.

Юмор этот по-джентльменски умерен и уравновешен и равно далек и от сатиры и от шуточного бурлеска. Согласно аллегорической генеалогии, сочиненной Аддисоном, к числу ближайших предков Истинного Юмора относится не только Остроумие, но и Здравый смысл, тогда как Смех порождает на свет лишь Ложный Юмор. «Я всегда предпочитал жизнерадостность (cheerfulness) — веселью (mirth)», — писал Зритель-Аддисон. «Веселье похоже на вспышку молнии, которая пробивается сквозь мрак облаков и блистает одно мгновение; жизнерадостность поддерживает в душе дневной свет и наполняет ее постоянной и устойчивой ясностью»<sup>25</sup>.

Романисты-просветители могли найти в «Болтуне» и «Зрителе» целый свод юмористических наблюдений над частными, бытовыми проявлениями «человеческой природы».

Здесь было прежде всего множество бытовых зарисовок, еще статических, но — при других условиях — могущих послужить исходным пунктом для развития сюжета.

Уличная толкотня, пестрые вывески, крики уличных торговцев и бродячих мастеровых. Лондонские меблированные комнаты. Церковь; поведение прихожан и священника во время церковной службы. Священники льстивые, даже в молитвах заискивающие перед своими патронами; священники, состояющиеся в неумеренном употреблении латыни; священники, читающие чужие проповеди. Прихожанки кокетливые, прихожанки, нюхающие табак и угощающие соседей, прихожане «глазеющие». Театр: посетители лож и галереи, зрители-провинциалы и зрители-знатоки; жизнь сцены; закулисные встречи: театральная портной в роли льва, живой реквизит: человек-ковёр, человек-стол и т. д. Утренний прием у вельможи, кривляющегося, как девчонка в новых лентах. Кофейни, их содержатели, завсегдатаи, лакеи. Визиты: назойливые гости, гости-провинциалы. Модные лавки. Танцевальные вечера. Все это и многое другое образует в совокупности пестрый и живой бытовой фон, из которого уже начинают выделяться и выступать на передний план юмористические ситуации и характеры.

Иногда эти ситуации намечены совсем кратко, в виде беглого наброска. Застенчивый молодой человек, опьянев на званом обеде, становится неожиданно развязан, завладевает разговором, буянит и напоследок швыряет бутылкой в хозяина дома (№ 458). Влюб-

<sup>24</sup> «The Spectator», vol. VI, p. 312.

<sup>25</sup> Там же, т. V, стр. 356.



ленный, застигнув врасплох за туалетом свою красавицу, узнает все тайны ее фальшивых прелестей и навсегда излечивается от своей страсти (№ 41). Плут-слуга переодевается в мундир барина, гвардейского полковника, и имеет несчастье попасться ему на глаза в обществе своей дамы (№ 88).

Форма частного письма в редакцию, очень распространенная в «Болтуна» и «Зрителе», позволяет углубить ситуацию и оттенить характер пишущего. Сэр Джон Эвилл, человек из народа, разбогатевший трудами рук своих, жалуется на аристократку-жену, стыдящуюся плебей-мужа, восстанавливающую против него детей (№ 299). Другой бедняга-муж простодушно рассказывает о том, как весело коротает он вечера с женой и другом дома — полковником, играя втроем в жмурки. Жена и приягель прячутся в такие укромные уголки, что он с завязанными глазами никак не может поймать их (№ 245).

Иногда намечаются признаки движения сюжета. Модистка Алиса Треднидл рассказывает, как ей удалось проучить совратителя своей молоденькой ученицы (№ 182). Муж, долгое время находившийся под башмаком у жены, по наущению приятеля делает попытку восстать против ее тирании (№ 212, 216). В почтовой карете молодой офицер преследует грубыми любезностями одну из пассажирок — богатую невесту; ее опекун, квакер, читает молодому человеку бесцеремонное наставление, которое заставляет того образумиться (№ 132). Иногда авторы «Зрителя» прибегают к тому же приему, которым воспользуется Смоллет в «Хамфри Клинкере», и юмористически обыгрывают относительность человеческих суждений, заставляя различных корреспондентов высказывать свое мнение об одном и том же предмете.

Предметом внимания «Болтуна» и «Зрителя» становится, наряду с жизнью «света», и жизнь людской, трактуемая по преимуществу в юмористическом плане.

Во всех этих комических положениях обыденной жизни выступают разнообразие, хотя еще в большинстве случаев довольно поверхностно очерченные характеры рядовых англичан среднего круга.

В изображении характеров особенно сказывается принадлежность создателей «Болтуна» и «Зрителя» к раннему этапу развития английского Просвещения. Элементы просветительского реализма (тяготеющего в его английском национальном варианте к конкретной индивидуализации изображаемого) еще не вполне высвобождаются у них из-под влияния классицизма с его тенденцией к обобщению. Иногда перед нами — персонификации отвлеченных моральных качеств и привычек, носящие более или менее условные наименования. Рисуются обобщенные портреты человека вспыльчивого (№ 438), рассеянного, портрет которого дополняется соответствующей цитатой из Лабрюйера (№ 77), педанта (№ 105) и т. д. Английские помещики и купцы, их жены и

дочери нередко выступают еще под маской условных классицистических наименований.

Гораздо более интересны, с точки зрения последующего развития английской литературы, те персонажи «Болтуна» и «Зрителя», характеры которых отмечены более индивидуальными, конкретными чертами,— теми или иными отклонениями от абстрактной, «повсюду одинаковой» нормы «человеческой природы». «Странные и необычные характеры — вот дичь, за которой я охочусь»<sup>26</sup>, признается «Зритель». Знаменательна его попытка объяснить свой интерес к образам этих оригиналов и чудачков особенностями национального характера англичан. «Наша нация,— пишет он,— славится так называемыми «чудаками» и «юмористами» более, чем какая-либо другая страна мира»<sup>27</sup>.

Таким чудачком-юмористом был уже старик Болтун — Исаак Бикерстаф, философ, астролог и добровольный цензор нравов своего отечества. Таким же чудачком был и сам Зритель с его смешным круглым лицом, с его маниакальной молчаливостью и бескорыстным стремлением к изучению нравов и обычаев ближних. Но более важны для последующего литературного развития те характеры, намеченные в очерках Аддисона и Стиля, чья оригинальность вытекает не из нескольких произвольно присвоенных им комических черт, но вырастает из самой жизни, определяясь их общественным положением, занятиями, образом жизни и т. д. Таков в особенности классический образ сэра Роджера де Коверли — вершина художественных достижений «Зрителя» в реалистической обрисовке характеров.

Любопытно, что из всех членов клуба «Зрителя» ни один не удался Стилю и Аддисону так, как сэр Роджер де Коверли. Неожиданно, может быть, для самих его творцов истинным героем «Зрителя» оказался не просвещенный буржуа новой формации, сэр Эндру Фрипорт, с его благонамеренным вигизмом и коммерческим благосостоянием, а старомодный сэр Роджер, связанный всем существом со старой Англией, помнящий двор Стюартов, ужинавший когда-то с лордом Рочестером и сэром Джорджем Этериджем и дравшийся на дуэли во времена Реставрации. В новой буржуазной Англии XVIII в. он кажется живой реликвией прошлого, и, может быть, именно эта «старосветскость» придает старому баронету особенное обаяние в изображении Стиля и Аддисона. Коммерческая деловитость, практический здравый смысл и разумная филантропия сэра Эндру Фрипорта как нельзя более соответствуют идеальной норме «человеческой природы», как рисовалась она глазам создателей «Зрителя». Но понадобились отклонения от этой разумной отвлеченной нормы — старомодная наивность и ребяческие странности старосветского провинциального

<sup>26</sup> «The Spectator», vol. II. p. 145.

<sup>27</sup> Там же, т. V, стр. 309.

томешика, чтобы создать действительно убедительный, трогательный и занимательный человеческий образ.

Созданием этого образа авторы «Зрителя» в наибольшей степени приблизились к позднему английскому просветительскому роману. В лице сэра Роджера в английскую литературу XVIII в. вошел первый предшественник тех многочисленных героев — «юмористов», чудаков и оригиналов, которым предстояло в дальнейшем фигурировать на страницах романов Фильдинга и Смолета, Гольдсмита и Стерна, Диккенса и Теккерея. Сэр Роджер де Коверли кажется немного сродни и пастору Адамсу, и лейтенанту Лисмэхаго, и векфильдскому священнику Примрозу, и дяде Тоби из Шенди-Холла, и мистеру Пиквику, и полковнику Ньюкому. Ему свойственна та же комическая наивность и непрактичность в сочетании с истинной добротой и человеческим достоинством. Он «очень любит людей; но в его поведении есть столь забавные черты, что его скорее любят, чем уважают. Его арендаторы богатеют, у слуг — довольный вид, все молодые женщины уверяют, что влюблены в него, а все молодые люди рады его обществу»<sup>28</sup>. Недостаток образования и практической рассудительности искупается в сэре Роджере непритворным добросердечием. Он готов поверить в существование ведьм и не без опаски косится на метлу и на кошку в лачуге Молль Уайт, подозреваемой в колдовстве. Но, настоятельно рекомендуя ей, как мировой судья, «избегать всякого общения с дьяволом и не вредить соседской скотине», сэр Роджер сопровождает свой официальный совет «подаванием, которое было принято очень охотно»<sup>29</sup>.

Будучи, как истый помещик, страстным охотником, он, однако, оставляет в живых затравленного зайца, так как «не в силах убить существо, доставившее ему такое развлечение», и приказывает «пустить его в большой фруктовый сад, где, как кажется, — добавляет «Зритель» — он держит много таких военнопленных, живущих в очень уютном заключении»<sup>30</sup>.

Однако Аддисон и Стиль далеки от того сознательного противопоставления черствому здравому смыслу непосредственной и наивной сердечной доброты, из которого в дальнейшем исходит большинство английских юмористов. Они нисколько не сомневаются в суверенности «здорового смысла» и не без снисходительного превосходства извиняют «экстравагантные» отступления сэра Роджера де Коверли от рациональной нормы поведения обстоятельствами его возраста, воспитания и положения. Юмор «Зрителя» еще лишен «сервантесовского» духа, которому предстояло возродиться в английском просветительском романе. Этот юмор чужд также и той грубоватой шутливости, которой так смело, не

<sup>28</sup> «The Spectator», vol. I, p. 9—10.

<sup>29</sup> Там же, т. II, стр. 195—196.

<sup>30</sup> Там же, стр. 190.

боясь злоупотреблений и излишеств, дадут волю в своих романах Фильдинг и Смоллет. В изображении комических приключений сэра Роджера де Коверли, как и других своих персонажей, авторы «Зрителя» были куда более чопорны.

Очерки, посвященные сэру Роджеру де Коверли — его жизни в деревне и его наездам в Лондон, его прошлому, его предкам, его домочадцам и слугам, его выездам в суд и на охоту, празднованию рождества у него в имении и т. д.— образуют целый повествовательный цикл, неоднократно переиздававшийся отдельно и рассматриваемый зачастую как прообраз реалистического бытового романа. Нельзя не заметить, однако, что в истории сэра Роджера де Коверли,— где «Зритель» в наибольшей степени приближается, в жанровом отношении, к позднему английскому просветительскому роману,— отсутствует источник органического внутреннего движения сюжета и образов, являющегося залогом возникновения романа. Очерки о сэре Роджере де Коверли описательны; они лишены значительной коллизии, которая требовала бы разрешения и тем самым давала бы необходимое содержание роману.

## 4

В отличие от просветительского нравоописательного очерка начала XVIII в., традиции комедии Реставрации были в творчестве Ричардсона, Фильдинга и Смоллета по преимуществу предметом критической переоценки, идейной и художественной полемики. Однако кое в чем они способствовали обогащению просветительского реализма.

Комедийное творчество Драйдена, Этериджа, Уичерли, Конгрива, Ванбру, Фаркера и других объединяется довольно условным общим термином «комедия Реставрации», несмотря на то, что деятельность многих из названных писателей хронологически выходит за пределы этого периода политической истории Англии. Наследие комедиографов Реставрации до сих пор еще недостаточно изучено и само по себе и особенно в его отношении к последующему развитию английской литературы. А наиболее важный для нас вопрос о реалистическом значении комедии Реставрации и поныне не решен, хотя имеет за собой долгую историю.

Английские критики времен романтизма, ценители и популяризаторы комедии Реставрации, были склонны оправдывать ее «аморализм» нарочито, якобы, отчужденностью ее от подлинной жизни. Этот романтический субъективизм в истолковании комедии Реставрации наиболее полно и последовательно выразился в известном очерке Чарльза Лэма «Об искусственной комедии прошлого столетия». Комедия Реставрации, как кажется Лэму, овеяна атмосферой «воображаемой свободы».

«Это — свой, особый, почти сказочный мир... Файноллы и Ми-рабелли. Дориманты и леди Тачвуд, в своей области, не оскорбля-ют моего нравственного чувства.

...Они удалились из христианского мира в страну — как на-звать ее? — в страну рогаошества, в Утопию галантности, где наслаждение — долг, и нравы совершенно свободны... Будучи пере-ведены на язык действительной жизни, герои пьес Конгрива и его друга Уичерли оказываются повесами и развратницами, и всепо-глощающее распутство составляет содержание всего их недолгого существования... будучи повсеместно проведены в жизнь, их прин-ципы превратили бы существующий порядок вещей в хаос. Но мы неправы, переводя их на язык действительной жизни... Мы не должны судить их по нашим обычаям. Их поступки не оскорбляют никаких уважаемых учреждений, — ибо их у них нет. Семейный мир не нарушается, — ибо семейных связей у них не существует... Они не задевают глубоких чувств, не порывают священных су-пружеских уз, — ибо глубокие чувства и супружеская верность не растут на этой почве. Здесь нет ни добра, ни зла, ни благодар-ности, ни ее противоположности, ни прав, ни обязанностей, ни отече-ской, ни сыновней любви. Какое дело Добродетели до того, кто похитит мисс Марту — сэра Саймон или Деппервит, или до того, кто отец детей лорда Фроса или сэра Поля Плайента?»<sup>31</sup>.

Другой эссеист-романтик, Вильям Хэзлит, в большей мере от-давая себе отчет в том, насколько была связана комедия Реста-врации с реальной жизнью своего времени, также ценит в ней прежде всего «дождь блистательных метафор, узор, сотканный из эпиграмм в прозе... фейерверк искусного злоязычия». В свете ро-мантической эстетики он усматривает особую прелесть в условном, даже аффектированном стиле этой комедии. «Перелистывая страни-цы лучших комедий, — пишет он, характеризую творчество Уичерли, Конгрива, Ванбру и Фаркера, — мы... спасаемся бегством из нашей унылой эпохи в эпоху, которая была полна жизни, при-чуд, веселья и юмора»<sup>32</sup>.

Либерально-позитивистская буржуазная критика XIX в., рез-ко разошедшаяся с романтиками в оценке эстетических достоинств комедии Реставрации, тем не менее также оставила нерешен-ным вопрос о ее историко-литературном значении. И Маколей и Тэн видят в комедиях Уичерли, Конгрива и их продолжателей от-ражение действительных нравов времен Реставрации; но в этом-то и состоит, по их мнению, основной порок этих комедий. Утвер-ждая, что Конгрив и его последователи, включая Шеридана, на-несли существенный ущерб английской комедии, Маколей писал, что в этой драматургии «цветы и плоды интеллекта представлены

<sup>31</sup> Charles Lamb. Essays of Elia. P., Baudry, 1835, p. 157—158.

<sup>32</sup> William Hazlitt. Lectures on the English Comic Writers. L., Dent, 1913, p. 70—71.

в избылии; но это избылиие джунглей, а не сада,—нездоровое, одуряющее, бесполезное...»<sup>33</sup>

В рецензии на драматические сочинения Уичерли, Конгрива, Ванбру и Фаркера, изданные под редакцией Ли Гента (1840), Маколей ставит в вину этим писателям прежде всего слишком земной характер их творчества: «Эта часть нашей литературы поистине позорит наш язык и наш национальный характер. Она, действительно, умна и очень занимательна; но она является, в самом полном смысле слова, «земной, чувственной, дьявольской»... Велиал предстоит нам здесь не в том привлекательном и человеческом облиции, в каком он вдохновлял Овидия и Ариосто, но с железным взглядом и свирепой усмешкой Мефистофеля. Мы оказываемся в мире, где дамы похожи на очень распутных, наглых и бессердечных мужчин, а мужчины были бы на месте лишь в преисподней или среди каторжников на острове Норфольк»<sup>34</sup>.

Точка зрения Маколея положила начало прочной традиции. Четверть века спустя, в «Истории английской литературы» (1864) Тэн с тем же негодованием говорит о грубости и разнузданности комедии Реставрации, видя в ней красноречивый документ, живописующий тогдашнюю общественную среду и английский национальный характер, но отказывая ей, в сущности, в серьезных литературных достоинствах.

В XX в. западное литературоведение пыталось пересмотреть вопрос о философском и литературном значении комедии Реставрации. Отметим, в частности, книгу Бонами Добре «Комедия Реставрации» (1924), содержащую характеристику реализма тогдашних мастеров комедийного жанра, особенно Уичерли, которого Добре сравнивает даже с Бальзаком. «Комедия Реставрации,— пишет он,—была выражением не только распушенности, но и глубокого любопытства и желания испытать новые пути жизни»<sup>35</sup>.

Основной недостаток оценки комедии Реставрации у Добре заключался в отсутствии достаточного историзма в определении природы и масштабов реализма Уичерли и его преемников. Цинический скепсис их творчества временами выглядел в трактовке Добре модернизированным, подозрительно приближенным к настроениям английских писателей XX в., затронутых влиянием декаданса. Но в стремлении представить комедию Реставрации как органически необходимое и важное звено в развитии английской литературы после Возрождения, в попытке раскрыть философско-сатирическое содержание комедии Реставрации заключалось, несомненно, зерно истины.

<sup>33</sup> Thomas Babington Macaulay. Critical and Historical Essays, vol. I. Lpz., Tauchnitz. 1850, p. 87.

<sup>34</sup> Там же, т. IV, стр. 148.

<sup>35</sup> Bonamy Dobrée. Restoration Comedy, 1660—1720. Oxford, 1924, p. 22.

Добре занят главным образом выяснением преемственной связи комедии Реставрации с елизаветинской комедией Бена Джонсона и других. Он порывает с традиционным представлением о подражательном, «офрануженном» характере драматургии Реставрации. Не менее важно, однако, выяснить роль комедии Реставрации в последующем развитии английской литературы и, в особенности, в процессе возникновения и расцвета просветительного реализма.

Тематический кругозор комедии Реставрации был неширок; ее идейная проблематика гораздо мельче, чем в ренессансной комедии елизаветинцев. Смелые образные обобщения реализма Возрождения, широкий разлив народной, «фальстафовской» стихии, слияние грубоватого комизма с тончайшей поэтичностью и игрою фантазии — все эти черты елизаветинской комедии уже утрачены комедией Реставрации.

В центре комедии Реставрации остается, как это было и в комедии Возрождения, реальная земная человеческая природа, — но природа, понимаемая уже по-другому, цинично и узко, как взаимодействие животного эгоизма и чувственности. В своих взглядах на жизнь создатели этой комедии одинаково далеки и от пуританского религиозного «энтузиазма», и от ренессансного гуманизма. Пуританской религиозности комедиографы Реставрации противопоставляют материалистическое восприятие мира. Но их материализм гораздо ближе к сухому и желчному материализму Гоббса — «материализму геометра» (Маркс), — чем к материализму Бэкона, у которого, по определению Маркса, материя «улыбается своим поэтически-чувственным блеском всему человеку»<sup>36</sup>.

Комедия Реставрации, взятая в целом<sup>37</sup>, может рассматриваться как живой образный комментарий к этической теории Гоббса.

В центре этики Гоббса — материальный человек, страсти которого логически выводятся философом из чувственных побуждений. Этот человек — не строитель гармонических Утопий и Новых Атлантид; по самой своей природе он наделен хищным, разрушительным эгоизмом.

В «Элементах естественного и политического закона» Гоббс пишет: «Каждый человек от природы имеет право на все, то есть имеет право делать что угодно с кем угодно, владеть, пользоваться и наслаждаться любимыми вещами, как хочет и может... И поэтому справедливо говорится: «*Natura dedit omnia omnibus*» — природа

<sup>36</sup> К. Маркс и Ф. Энгельс. Сочинения, т. 2, стр. 143.

<sup>37</sup> Мы отвлекаемся в данном случае от довольно существенных различий между драматургами разных поколений, условно охватываемых общим понятием «комедия Реставрации». Специальное углубленное исследование различных этапов развития этой комедии, вероятно, покажет, что Конгрив, Ванбру и особенно Фаркер значительно ближе к реализму Просвещения, чем Уичерли или Драйден.

дала всем людям все, так что *jus* и *utile*, право и пользование,— одно и то же. Но это право всех людей на все на деле ничем не лучше, как если бы ни один человек не имел права ни на что. Ибо мало пользы и выгоды человеку от его права, когда другой, столь же сильный или еще сильнее, чем он, имеет право на то же самое. Итак, поскольку к естественной враждебности одного человека другому присоединяется право любого человека на любую вещь, благодаря чему один по праву нападает на другого, а другой по праву оказывает сопротивление, и люди, таким образом, живут в постоянном недоверии друг к другу и ищут, как бы опередить друг друга, состояние людей в этой их естественной свободе является состоянием войны»<sup>38</sup>.

Человеческая жизнь, по Гоббсу, может быть уподоблена состязанию в беге, где каждый стремится опередить другого. Тщеславие равносильно оглядке на отставших соперников, а смирение — созерцанию тех, кто ушел далеко вперед. Великодушен тот, кто легко преодолевает препятствия, малодушен тот, кто не может навестать времени, потраченного на преодоление малых преград. Завистлив тот, кто готов оттеснить или сбить с ног бегущего впереди соперника; тот, кто пытается поравняться с ним, одержим лишь духом соревнования. Плачет тот, кто упал; смеется тот, кто видит чужое падение. Несчастье заключается в том, чтобы быть постоянно обгоняемым; блаженство в том, чтобы обгонять других. Любить — значит хвататься за другого; умереть — значит сойти с беговой дорожки.

Соотношение «силы» (*power*) и чувственных appetitов — вот чем определяются, согласно Гоббсу, шансы человека на личное счастье, уважение, почет и успех.

Добро и зло — качества относительные: «Каждый человек, со своей стороны, называет то, что ему нравится и приятно, *добром*, а *злом* — то, что ему не нравится; так что, поскольку люди отличаются друг от друга по своей конституции, они расходятся также друг с другом в общем различении добра и зла»<sup>39</sup>.

Путь к счастью заключается в удовлетворении appetitов по мере их возникновения, ибо та «конечная цель, в которой древние философы полагали блаженство... не существует на свете, и путь к ней еще более недостижим, чем путь в Утопию, так как, пока мы живем, мы испытываем желания, а желания предполагают дальнейшие цели. Вещи, которые нравятся нам как путь или средство к достижению дальнейшей цели, мы называем *выгодными*, а овладение ими *пользой*». «Всякое наслаждение есть appetit», причем из всех чувственных удовольствий, по Гоббсу, «величайшим... является то, которое побуждает нас к продлению нашего рода; а сле-

<sup>38</sup> Thomas Hobbes of Malmesbury. *The Elements of Law Natural and Politic*. Ed. by F. Tonies. L., 1889, p. 72—73.

<sup>39</sup> Там же, стр. 29.



дующим то, которое побуждает человека к еде, для сохранения собственной особы»<sup>40</sup>.

«Удовольствие, любовь и аппетит», по Гоббсу, это лишь «различные имена для различных аспектов одной и той же вещи»<sup>41</sup>.

Нравственная философия Гоббса служила логической ступенью к его политической философии, согласно которой человек, чтобы выйти из состояния эгоистической войны всех против всех, должен был пожертвовать своей естественной свободой и подчиниться упорядочивающему государственному началу: на смену «естественному закону» в этическом трактате Гоббса является «политический закон».

Комедия Реставрации исходит из тех представлений о человеческой природе, на которых зиждется материалистическая этика Гоббса, но ограничивается ими. Именно волчий «естественный закон» силы и чувственных appetitов царит безраздельно в этой комедии, не ограничиваемый никакими гражданскими, государственными или религиозными препонами. Недаром так часто, с программной настойчивостью, повторяются «животные» метафоры и сравнения в комедии Реставрации всякий раз, когда речь идет о человеческих отношениях. «Муж и любовник — ломовик и рысак»<sup>42</sup> (Драйден. «Модный брак», 1673); «Женщины — наглец, хитрее и проказливее мартышек»<sup>43</sup> (Уичерли. «Жена из провинции», 1675). Лучше, если люди пожирают друг друга открыто, «как великодушные голодные львы и тигры, но не как крокодилы»<sup>44</sup>, — восклицает Прямодушный в одноименной комедии Уичерли (1676).

Имена действующих лиц нередко характеризуют животные черты характера и облика их носителей. Таковы, например, майор Олдфокс (старая лиса) в «Прямодушном»; сводник Сеттер в «Старом холостяке»; пастор Булл (бык) в комедии Ванбру «Неисправимый, или добродетель в опасности», «Деревенский джентльмен» сэра Полидорус Хогстай (свиной хлев) в его же «Эзопе»; Робэк (дикий козел) — «ирландский джентльмен необузданного непостоянного характера» и вдовушка Буллфинч (снегириха) в «Любви и бутылке» Фаркера; слуга Шарк (акула) в его же комедии «Сэр Гарри Уайльдер»; сержант Кайт (коршун) и деревенский простофиля Буллок (вол) в его же комедии «Офицер-вербовщик» и другие.

Классически яркий пример такой материализации животной клички представляет собою сэр Джон Брут (скотина) — вопло-

<sup>40</sup> Thomas Hobbes. The Elements of Law Natural and Politic, p. 30—31.

<sup>41</sup> Там же, стр. 29.

<sup>42</sup> John Dryden. Plays. Ed. by Saintsbury. L.—N. Y., The Mermaid Series, 1904, p. 256, 287, 297.

<sup>43</sup> «The Dramatic Works of Wycherley, Congreve, Vanbrugh and Farquhar» Ed. by Leigh Hunt. L., 1871, p. 90.

<sup>44</sup> Там же, стр. 110.

щение тупой и злобной грубости, восклицающий в ярости, что готов забодать быка («Оскорбленная жена» Ванбру).

Среди действующих лиц комедии Реставрации не найдется места, в отличие от Мольера, ни для господина Луайяля, — представителя гражданского правосудия, ни для Командора — представителя правосудия небесного.

Корысть и похоть — два решающих двигателя — действуют нагло и безнаказанно. Мать объявляет незаконнорожденным собственного сына, чтобы присвоить его состояние, а сын готов избрать опекуном первого встречного, чтобы освободиться от материнской опеки (вдова Блэкакр и ее сын Джерри в «Прямодушном» Уичерли). Жены вступают в заговор против мужей (Араминта и Кларисса в «Заговоре» Ванбру). Бабушки и внуки охотятся за одним и тем же любовником (старая леди Скуимиш и миссис Скуимиш в «Жене из провинции» Уичерли). Матери продают своих дочерей, а дочери соперничают в опытности с матерями (миссис Кроссбайт и ее дочь Люси в комедии Уичерли «Любовь в лесу»). Брат восстает против брата (лорд Фоппинтон и Том Фейшен в «Неисправимом» Ванбру; Гермес Вудби и Бенджамин Вудби в «Близнецах-соперниках» Фаркера). Друг продает друга и подруга — подругу (Паламед и Родофил в «Молодом браке» Драйдена; Масквелл и Меллефонт в «Двоедушном» Конгрива; Аманда и Беринтия в «Неисправимом» Ванбру). Метафора Гоббса: жизнь — состязание в беге, здесь как бы реализуется в действии. Каждый стремится обогнать другого, оттолкнуть, оттеснить, сбить с ног, повалить на землю.

Этот бег с препятствиями — прежде всего погоня за удовольствием. Заглавие комедии Фаркера — «Любовь и бутылка» — как бы подводит итог всей тематике комедии Реставрации. Герои комедии Реставрации демонстративно провозглашают наслаждение своим единственным «делом». «Мы, так называемые расточители, — лишь богачи, вкладывающие свои деньги в ежедневные закупки наслаждения»<sup>45</sup>, — заявляет Дорлиант в «Жене из провинции» Уичерли. «Предоставив дела — лентяям, а мудрость — глупцам; да будет моим талантом — остроумие, а занятием — наслаждение»<sup>46</sup>, — восклицает Бельмур в «Старом холостяке» Конгрива.

Совершенно по Гоббсу, удовлетворение похоти составляет для персонажей комедии Реставрации не только «чувственное удовольствие», но и «умственное наслаждение», своего рода интеллектуальный спорт. Истинный герой комедии Реставрации, говоря словами одного из действующих лиц Фаркера, — это «человек, который держит все свои пять чувств наготове, острыми и отточенными, как шпага; который всегда располагает их в правильном порядке и в полной

<sup>45</sup> «The Dramatic Works of Wycherley, Congreve, Vanbrugh and Farquhar», р. 72.

<sup>46</sup> Там же, стр. 148.

силе, под верховым командованием разума, который высылает их, поочередно, навстречу любому к стати подвернувшемуся наслаждению и приказывает им отступить при малейшей видимости неудобства или опасности»<sup>47</sup>.

Увлекателен, опять-таки по Гоббсу, самый процесс хищной охоты за «удовольствием» или «любовью», даже независимо от его результатов. Ремесло Ловласа, у Ричардсона окрашивающееся в трагические тона, в комедии Реставрации предстает как естественная житейская норма.

Разгул чувственных appetitов роднит в комедии Реставрации все возрасты, все классы общества. Чопорный буржуа Джереми Колльер в своем «Кратком обозрении безбожия и безнравственности английской сцены» возмущался тем, что мисс Хойден в «Неисправимом» Ванбру, — дочь баронета и наследника полутора тысяч фунтов в год, — ведет себя ничуть не лучше, чем «нищая крестьянка». Ванбру, негодовал Колльер, «не проводит никакого различия между помещичьим домом и коттеджем», что «не очень-то любезно в отношении к провинциальным джентльменам»<sup>48</sup>.

Все вещи называются в комедии Реставрации собственными именами, без обиняков и намеков. Сцена растреления стариком Грайпом малолетней Люси, — впрочем, уже не менее опытной, чем ее соблазнитель («Любовь в лесу, или Сент-Джеймский парк» Уичерли); свидания Хорнера с его многочисленными «клиентками» в «Жене из провинции»; шутовская сцена «лечения» больного сифилисом лакея в комедии Этериджа «Забавная месть, или любовь в бочке»; сцена «изнасилования» Беринтии в «Неисправимом» Ванбру, — все это не было исключением и ничуть не выделялось по грубости на общем фоне.

С меньшей откровенностью, чем охота за любовью, хотя и на втором плане, изображается комедией Реставрации и охота за золотом. Ей также предаются все, без различия возраста, положения и состояния. Мотив «наслаждения» сплетается с мотивом денег, ибо само наслаждение может быть куплено, и цена ему хорошо известна. «Смотри сюда, Сильвия, — здесь и песни, и танцы, и поэзия, и музыка», — восклицает Хартвел (в «Старом холостяке» Конгрива), вытаскивая из кармана кошелек; «Слышишь, как сладостно рифмует одна гинея с другою, и как они танцуют под музыку своего звона. Это купит все остальное»<sup>49</sup>. Добродетель, напротив, достойна осмеяния, ибо меновая ее стоимость равна нулю. «Может ли добродетель заказать вам передние места в ложе? Нет; ибо актеры не могут жить добродетелью. Может ли добродетель содер-

<sup>47</sup> George Farquhar. Plays. Ed. by W. Archer. L., The Mermaid Series, 1906, p. 366.

<sup>48</sup> Jeremy Collier. Essays upon Several Moral Subjects, vol. I. L., 1705, p. 220—221.

<sup>49</sup> «The Dramatic Works of Wycherley, Congreve etc.», p. 159.

жать для вас карету шестерней? Нет, нет, добродетельные женщины ходят пешком. Может ли добродетель нанять вам скамью в церкви? Любой причетник ответит вам: — нет»<sup>50</sup>, — рассуждает сэр Гарри Уайльдер в «Постоянной паре» Фаркера.

Деньги старого ростовщика Грайпа в «Любви в лесу» Уичерли; приданое Ипполиты в его же «Джентльмене-танцмейстере»; драгоценности, оставленные Прямодушным (в одноименной комедии) на сохранение неверной Оливии; наследственные права Валентина в комедии «Любовь за любовь» Конгрива; доверенность на управление именем, полученная Мирабелем от миссис Фейнол в его же «Светских нравах», долги Клариссы и Араминты в «Заговоре» Ванбру; спорное отцовское наследство в «Братьях-соперниках» Фаркера и т. д. играют важную роль в развитии действия.

Обирание простаков и охота за богатой невестой принадлежат к числу самых обычных комедийных сюжетов времен Реставрации. Сюжеты эти, конечно, не принадлежат ей исключительно; они составляют общее достояние комедии. Но здесь они выдвигаются на первый план и трактуются обнаженно-цинически, как норма поведения. Те немногие исключения, которые, казалось бы, возвышаются над миром всеобщего эгоизма и животной чувственности, в сущности, не очень убедительны, да создатели их и сами не очень-то заботятся об этой убедительности.

Лишь Фаркер, последний из драматургов этой плеяды, впервые отважился представить на сцене любящую супружескую чету (сэр Гарри Уайльдер и Анжелика в комедиях «Постоянная пара, или поездка на юбилей» и «Сэр Гарри Уайльдер»), — да и то история их семейного счастья начинается тем, что сэр Гарри принимает гостиную своей будущей тещи, почтенной леди Дарлинг, за публичный дом, и соответственно ведет себя с ее дочерью, а кончается тем, что Анжелика вынуждена представиться мертвой, чтобы излечить своего супруга от холодности и непостоянства.

Откровенная в изображении аристократического распутства антипуританская комедия Реставрации с такой же откровенностью разоблачает и пороки буржуазии: корысть, лицемерие, прикрывающее хищнические вожеления, ограниченность и тупое самодовольство. Ее буржуазные персонажи заранее заклеены сатирическими кличками-именами и осуждены на осмеяние. Аддисон с сокрушением констатировал, что, если «олдермен из Сити появляется на сцене английского театра, то лишь затем, чтобы получить рога»<sup>51</sup>.

Комедиографы Реставрации показывают и как расточаются, и как возникают состояния. Миссис Амлет — торговка галантерейным товаром, сваха, сводня и ростовщица — намного богаче своих знатных клиенток и может озолотить их, породнившись с ними через своего сына, пройдоху Дика («Заговор» Ванбру). В «Любов-

<sup>50</sup> George Farquhar. Plays, p. 117.

<sup>51</sup> «The Spectator», vol. VI, p. 269.

ной уловке» Фаркера два промотавшихся приятеля, выдавая себя за барина и слугу, не без успеха охотятся за провинциальными наследницами (ремесло, которым позднее займутся Родрик Рэндом и Страп в романе Смоллета).

Повторяясь с новыми и новыми вариациями, комические положения, основанные на разгуле хищнических «аппетитов», вырастают в широкую картину всеобщего плутовства, эгоизма и распутства.

Противоречие между пристойною видимостью и развратной сущностью человеческой природы — частый мотив комедии Реставрации. «Ханжа оказывается самым дерзким атеистом, а целомудреннейшая святая — самой сумасбродной распутницей»<sup>52</sup>, — говорит Хартфри в «Оскорбленной жене» Ванбру. Человеческая природа, какую она рисует в комедии Реставрации, немногим отличается от природы «проклятого племени» свифтовских йэху. Внешний покров цивилизации — платье, манеры, светские условности — лишь маскарадный костюм, под которым скрывается животная натура человека.

Герои комедии Реставрации оказываются очень похожими на тех грязных, похотливых и жадных самцов и самок, которых свифтовский Гулливер счел было животными новой, неведомой породы, но в которых он вынужден был затем узнать своих сородичей. В распыленном виде комедия Реставрации уже заключала в себе достаточно сатирических наблюдений, которые предваряли обобщающую сатиру Свифта.

Для английского просветительского романа она имела еще большее значение. Представление о человеке как о существе земном и чувственном, не чуждом никаким искушениям и соблазнам и имеющем право на удовлетворение своих потребностей, было в известном смысле отправным пунктом просветительского романа так же, как философия Гоббса послужила отправным пунктом для материалистической этики Просвещения. Трактат Гоббса о человеческой природе высоко ценил не только Аддисон, но и Дидро.

В комедии Конгрива «Любовь за любовь» выделяется сцена спора старого самодура сэра Сэмсона Леджента с нелюбимым старшим сыном, которого он хочет лишить наследства. Старик знать не хочет сына; тот ссылается на свои естественные потребности и права.

«Сэр Сэмсон. Черт возьми! Кто ты такой? Откуда ты взялся? Как ты появился на свет?..

Валентин. Я так же, как и вы, не знаю, зачем родился на свет. Но я здесь, и если вы не намерены обеспечить меня, то я предпочел бы, чтобы вы оставили меня таким, каким бы я был без вас.

Сэр Сэмсон. Очень рад; ну, что же, разоблачайся, раздевайся и уходи из жизни нагишом, как и появился на свет.

Валентин. От одежды освободиться легко. Но вы должны также освободить меня от разума, мысли, страстей, склонностей, привязанностей,

<sup>52</sup> «The Dramatic Works of Wycherley, Congreve etc.», p. 360.

аппетитов, чувств — от всей огромной свиты слуг, которую вы породили вместе со мною.

Сэр Сэмпсон. Черт побери! Что за многоголовое чудовище я прозвел на свет!

Валентин. Я сам по себе — простое, скромное, нетребовательное существо, меня легко содержать; но прислужники мои жадны и неукротимы. Это дьяволы, которых вы вызвали к жизни и которые требуют удовлетворения.

Сэр Сэмпсон. Черт возьми, и зачем я обзавелся детьми! Неужели частное лицо не может родиться без всех этих спутников? С аппетитами не должен был бы рождаться никто, кроме императора. Этак, пожалуй, парень, у которого всего только один грош в кармане, сможет переварить десятишillingовый обед»<sup>53</sup>.

Сцена эта, которую Хэзлит, один из последних хранителей просветительского наследства во времена романтизма, считал «самым красноречивым и пылким образцом остроумия, пафоса и морали»<sup>54</sup>, предваряет отчасти основную ситуацию многих и многих просветительских романов XVIII в. В лице Молль Флендерс и полковника Жака, Тома Джонса и Родрика Рэндома миру также предстанет обособленное от всех кровных связей двуногое существо, наделенное целой свитой естественных врожденных appetitus, страстей и склонностей, требующих своего удовлетворения. И у них иной раз нет ни гроша в кармане, и они, тем не менее, в состоянии переварить любой обед.

Проблема естественного права на наслаждение (в постановке которой Маркс усматривал одно из высших достижений материалистической этики Просвещения) отчасти сближает просветительский реалистический роман с комедией Реставрации. Однако решается она далеко не одинаково — в соответствии с различным представлением о природе человека и его месте в обществе. Просветительское убеждение в том, что человек по природе своей добр и лишь пагубное влияние обстоятельств, воспитания и среды искажает его натуру, отлично от гоббсовского представления о естественном человеке как клубке эгоистических чувственных «аппетитов».

Полемизируя с «театральной моралью» комедии Реставрации, Аддисон в «Зрителе» объявил в шутку о предстоящем выходе романа, автор которого сделал своим героем молодого человека, всерьез руководствующегося почерпнутыми из этой комедии принципами. Такой роман, по мнению Аддисона, должен был бы убить комедию Реставрации, так же как «Дон Кихот» Сервантеса убил рыцарский роман. Проект «Зрителя» не был буквально осуществлен романистами английского Просвещения; но критическая переоценка комедийного наследия, оставленного драматургами Реставрации, сыграла в развитии их творчества немалую роль. Дефо в своих последних романах нередко перекликается с комедией Реставрации не только по тематике (брачные авантюры «полковника Жака», жизнь куртизанки в «Роксане»), но и по художественной структуре неко-

<sup>53</sup> «The Dramatic Works of Wycherley, Congreve etc.», p. 212.

<sup>54</sup> W. Hazlitt. Lectures on the English Comic Writers, p. 72.

эпизодами, своднями, — все эти сюжетные мотивы романисты-просветители могли найти уже в комедии Реставрации.

Точки соприкосновения обнаруживаются и в самой трактовке комического. Мысль, высказанная Конгривом — природная грубость заслуживает снисхождения, но аффектация достойна осмеяния — была воспринята и развита Фильдингом в его определении истинного комизма в «Приключениях Джозефа Эндруса».

Все эти черты сходства в тематике, сюжетах и изображении характеров не могут, однако, заслонить существенных принципиальных различий между просветительским реалистическим романом и комедией Реставрации.

Ванбру и Конгрив писали с натуры; но тот, кто станет их копировать, изобразит нынешний век так же превратно, как бы сделал это Гогарт, если бы вздумал написать раут в одеждах Тициана и Ван-Дейка. Словом, подражание здесь неуместно. Картина должна быть списана прямо с природы»<sup>61</sup>, — писал Фильдинг в «Истории Тома Джонса, найденныша».

Различия обуславливались не только полувековыми изменениями самой английской жизни, на которые ссылался Фильдинг. Изменились не только «светские нравы» со времен Конгрива и Ванбру; изменилось и самое отношение писателей к жизни и к «человеческой природе».

Общественный и философский кругозор романов Фильдинга и Смоллета бесконечно шире, чем кругозор комедии Реставрации. В соответствии с этим и темы и образы, заимствованные из комедии Реставрации, переосмысляются этими писателями в свете их новых этических, социальных, политических интересов.

В образе смоллетовского капитана Вифля, который переносит на борт военного судна привычки салона и будуара, теряет сознание от запаха смолы и дегтя и т. д., комическое фатовство героя высветляется уже не само по себе, а в связи с его общественным положением и осуждается как общественное зло. Как общественное зло выступает и у Фильдинга в «Амелии» распутство «благородного лорда», заживо сгнившего развратника, безнаказанно злоупотребляющего своим именем и властью. Для драматургов Реставрации подобного «героя» представляли бы чисто комический интерес.

«Альков и постель», по формуле Драйдена, уже не занимают просветительскому романе центрального места, принадлежащего комедии Реставрации. Фильдинг, Смоллет и Гольдсмит переносят действие на большие дороги и проселки Англии, в лондонские трущобы, в долговые тюрьмы, в матросский кубрик. Замкнутому аристократическому кругу, изображением которого ограничена комедия Реставрации, они противопоставляют жизнь на-

<sup>61</sup> Посвящение комедии «Светские нравы».

Г. Фильдинг. Избранные произведения, т. 2, стр. 584.

рода. Всеобщее распутство, эгоизм и плутовство, якобы органически присущие «человеческой природе» и роднящие все возрасты и все состояния, дифференцируются. Рядом с Блайфилем, губящим своего брата в силу врожденного злобного своекорыстия, встает образ лондонского грабителя, бедняка Андерсона, которого толкнула на преступление нищета.

Рядом с великосветскими распутницами — леди Буби, леди Белластон, миссис Фицпатрик, находящимися во власти своих порочных инстинктов, появляется доверчивая семнадцатилетняя Нэнси Миллер — дочь содержательницы меблированных комнат, обманутая одним из жильцов, другая Нэнси — мисс Вильямс, которую сделала проституткой беспросветная нужда, и наивная и трогательная деревенская простушка Оливия Примроз, без вины виноватая жертва обмана. Животность перестает быть всеобщим законом «человеческой природы»: дочь сквайра Вестерна, нового сэра Танбелли Кламси, оказывается уже не мисс Хойден, по поведению и вкусам мало чем отличавшаяся от любимой борзой суки своего отца, а поэтическая, хотя и вполне земная Софья; сестрой сквайра Топголла — прелестная Нарцисса.

Глава «О любви» в фильдингговской «Истории Тома Джонса, найденныша», полемизирующая с гоббсовским отождествлением похоти и любви, характеризует вместе с тем и коренные различия в понимании и изображении «человеческой природы» в комедии Реставрации, с одной стороны, и в просветительском реалистическом романе — с другой.

Иронически обыгрывая одну из самых типичных метафор, какими пользовались создатели комедии Реставрации, говоря о любви, он готов допустить существование людей, для которых «любовь может показаться... очень похожей на тарелку супу или говяжий филей». Но он отказывается судить по этим людям обо всей «человеческой природе». «То, что обыкновенно называется любовью, именно: желание утолить разыгравшийся аппетит некоторым количеством нежного белого человеческого мяса, ни в коем случае не есть та страсть, которую я здесь отстаиваю, — пишет Фильдинг. — То чувство правильнее будет назвать голодом...». Фильдинг знает, что подлинная любовь также не чужда чувственности; напротив, она «весьма расположена для полного наслаждения приглашать себе на помощь только что... упомянутый голод, и он не только ее не ослабляет, но, напротив, повышает все ее восторги...» Но, допуская все это, он требует «от наших философов согласиться с тем, что в сердцах некоторых (...даже многих) людей живут добрые и благожелательные чувства, побуждающие их способствовать счастью других; что эта бескорыстная деятельность, подобно дружбе, подобно родительской и сыновней любви, подобно всякой вообще филантропии, доставляет сама по себе большое и изысканное наслаждение; что если мы не назовем этого чувства любовью, то у нас нет для него иного названия; что хотя восторги, проистекаю-



кой честностью, храбростью, приветливостью и любовью к человечеству» и служат «прибежищем угнетенных и грозой угнетателей». Даже Ирландии находится место в этой идиллической панораме: в последних донесениях из Фелиции сообщается, что в Патрицию (Ирландию) только что отплыл тамошний наместник Вероно (граф Уортон) «с намерением укрепить преданность народа интересам королевы». Вероно, как говорится далее, «неутомим в охране народных свобод»<sup>68</sup>. Можно представить себе, с какой иронической усмешкой, должно быть, прочел этот аллегорический отчет Свифт, под пером которого счастливая Фелиция являлась то в образе Лиллипутии, то в образе Лапуты, ее министры фигурировали в виде пигмеев, пляшущих на канате или прыгающих через палку своего повелителя, а Вероно — граф Уортон в посвященном ему памфлете характеризовался, как человек, равно одержимый тремя страстями — «жаждой власти, жадой денег и жадой удовольствий».

Приветствуя вступление Англии на путь буржуазного развития, авторы «Зрителя» ревностно охраняли интересы коммерции. Аддисон изобразил британский национальный кредит в аллегорическом образе прекрасной, хотя и крайне чувствительной девы, недомогания которой тотчас отражаются на состоянии всей нации. Свифт, подхватывая эту аллегория, высмеивает в «Исследователе» своих противников: «По узости их мыслей можно подумать, будто весь мир представляется им не шире Биржевого переулка. Возможно, что они действительно имели дело с такой болезненной дамочкой; и хорошо еще, если у нее нет болезней похуже, принимая во внимание, в чьи руки она попадает»<sup>69</sup>.

По характеру своего творчества Свифт настолько выделяется на фоне современной ему литературы, что исследователи нередко рассматривали его скорее как представителя XVII в., противопоставляя великого сатирика литературе Просвещения, хотя развитие ее в значительной мере шло под знаком «Гулливера» и «Сказки о бочке»<sup>70</sup>. Такая общая тенденция, проявившаяся — хотя и с разной степенью последовательности — во многих английских и американских монографиях о Свифте. Кинтана, Ньюмен, Росс<sup>71</sup> сходятся

<sup>68</sup> «The Tatler, with Illustrations and Notes», in 6 vols., vol. I. L., 1786, p. 39—41.

<sup>69</sup> Jonathan Swift. Works, vol. VIII. L., 1768, p. 282.

<sup>70</sup> Дело не обходится при этом без курьезов. Издающийся в Женеве журнал «Межпланетный курьер» опубликовал в 1965 г. статью некоего Феррари, пресерьезно обосновывающего предположение, что Свифт был... марсианином (I). Этим, якобы, объясняются и загадки его биографии и то презрение к «нашему земному человечеству», которое Феррари усматривает в «Путешествии Гулливера». См. Jean-Michel Ferrarî. Swift était-il un martien? — «Le courrier interplanétaire», № 70, 1 Trimestre 1965.

<sup>71</sup> Ricardo Quintana. The Mind and Art of Jonathan Swift. L.—N. Y., 1936; Bertram Newman. Jonathan Swift. Boston and N. Y., 1937; John F. Ross. Swift and Defoe. A Study in Relationship. Berkeley and Los Angeles, 1941.

в этом вопросе, хотя аргументы, выдвигаемые ими, различны. Росс исходит из «аристократизма» Свифта; Кинтана не без основания обращает внимание на связь Свифта с общественной мыслью Реставрации (Темпл) и с неостоицизмом, восходящим к позднему Возрождению; Ньюмен подчеркивает враждебность Свифта «воображению» — началу, санкционируемому просветительской эстетикой и моралью. В этом перечне многообразных связей Свифта с XVII в. опускается, однако, историческое обстоятельство величайшего значения — английская буржуазная революция 1648 года. Для писателей, мировоззрение которых формировалось в Англии XVIII столетия, английская революция отнеслась в далекое прошлое и заслонялась компромиссным переворотом 1688 года, отправным пунктом последующего развития страны. Для Свифта, достигшего совершеннолетия при Реставрации, гражданская война, установление республики и годы протектората были живым и недавним прошлым, — вчерашним днем, опыт которого требовал осмысления и истолкования.

Уже в раннем «Опыте о раздорах и несогласиях между знатью и общинами в Афинах и Риме» (1701) он пытается подвести исторический опыт «великому мятежу» XVII в. Итог этот отрицателен. «В Англии, — пишет Свифт, — возникла партия, которая, под именем пуритан, приобрела популярность, сочетав свои новые религиозные установки с республиканскими принципами в политике, в течение шестидесяти лет, под разными наименованиями, отвоевывала власть у короля и знати, ниспровергла, наконец, государственный строй и, по обычному ходу таких революций, установила сперва тиранию народа, а затем — тиранию одного лица. Спустя короткое время, старое правление было восстановлено»<sup>72</sup>.

Знаменательно, однако, что уже в этом памфлете, написанном в защиту вигов, Свифта занимает и судьба народа. Он с горечью пишет: «Народные массы (the populace), захватывающие власть, одурачивают самих себя; они работают на других и приобретают власть для тирана, положение и могущество которого они упрочивают себе на гибель, повинувшись столь же слепому инстинкту, как шелковичные черви, которые умирают, соткав великолепные одежды для существ более высокой породы»<sup>73</sup>.

Свифт отвергает здесь принцип народоправства, но исходит при этом не из реакционной защиты «божественного права» королей и не из идеализации буржуазного компромисса 1688 года, но из сомнения в реальной осуществимости этого принципа: ведь в революции 1648 года английский народ действительно «работал на других».

Впоследствии Свифт пересмотрит свое отношение к народоправству. Через 30 лет, в памфлете «Ходатайство пресвитериан-

<sup>72</sup> J. Swift. Works, vol. III, p. 73.

<sup>73</sup> Там же, стр. 67.

цев» (1731) он заявит, что во многом изменил свое отношение к республиканскому правлению, «так что в настоящее время я по праву заслуживаю порицания Гоббса, который жаловался, что английская молодежь впитывает в себя дурные мысли из чтения историй древней Греции и Рима — прославленного отечества свободы и всякой доблести»<sup>74</sup>.

Но еще задолго до того, как окончательно сложились республиканские демократические убеждения зрелого Свифта, автора «Писем Суконщика» и «Гулливера», народ как важная историческая сила присутствовал в его политических рассуждениях. В 1708 г. в памфлете «Взгляды представителя английской церкви на церковь и государство» он уже высказывает убеждение, что обе парламентские партии, «будь они у власти или в оппозиции», настолько скомпрометировали себя, что поддерживать их — значит «насиловать или свою честность или свой разум». «У тех, кто приносит в жертву партийным настроениям, страстям или интересам вигов или ториев... благо своей страны или свою собственную совесть, что-то, очевидно, не в порядке или в голове или в сердце»<sup>75</sup>.

Понятие «блага страны», блага народа — в противоположность интересам правящей верхушки — играет решающую роль во всей аргументации знаменитого памфлета «Поведение союзников в нынешней войне», написанного в 1711 г. Характерно, что именно в вопросе о свободе народа Свифт уже в 1708 г. расходится с Гоббсом, с которым его нередко слишком сближают. Гоббс настаивал на преимуществах сильной государственной власти под состоянием естественной анархии. Свифт, полемизируя с Гоббсом, заявляет, что государственный произвол составляет «большее зло, чем даже сама анархия, поскольку дикарь находится в более счастливом состоянии, чем раб»<sup>76</sup>.

Уже в эту пору начинают определяться две характерные особенности мировоззрения и творчества Свифта, которые резко отличают его не только от Аддисона и Стиля, но и от наиболее близких ему по духу реалистов-сатириков зрелого английского Просвещения — Фильдинга и Смоллета.

Первая из этих особенностей заключается в том, что Свифт до конца продолжает жить политическими интересами. Каково бы ни было его разочарование в английской парламентской системе и ее деятелях, как бы ни тяготило его «штопанье заплат» в политике<sup>77</sup>, он выходит из лиллипутской *игры* вигов и тори — «тремексенов» и «слемексенов» «Гулливера» — не для того, чтобы распротиться с политикой, но лишь для того, чтобы по-новому, с еще большим

<sup>74</sup> J. Swift. Works, vol. IX, 1768, p. 398.

<sup>75</sup> J. Swift. Works, vol. III, 1768, p. 86—87.

<sup>76</sup> Там же, стр. 116.

<sup>77</sup> «Мне не нравится миллион вещей в ходе общественных дел... Я уже и так слишком много занимался штопаньем заплат (patch-work)», — писал он Стелле 12 декабря 1712 г. (J. Swift. The Journal to Stella. p. 399).

ожесточением и непримиримостью, погрузиться в политическую борьбу.

Вторая отличительная особенность Свифта связана с той ролью, которую играл в его воззрениях народ. Фильдинг и Смоллет горячо сочувствуют бедствиям народа; они полны желания облегчить судьбу его; но народ предстает у них обычно как множество простодушных бедняков, обремененных нуждой, трудом, несправедливостью закона, тяготами войны, а не как социальная и политическая сила, — как объект сострадания, но не как субъект истории. Свифт, руководимый отчасти еще живыми для него воспоминаниями об английской революции XVII века, отчасти же опытом ирландского национально-освободительного движения, отдает себе отчет в потенциальных силах, дремлющих в народе.

Участие народа в политической жизни если и изображается иногда Фильдингом и Смоллетом, то лишь в юмористических, а то и гротескно-карикатурных чертах. Горлопаны, проламывающие друг другу головы под выкрики: «Лисья охота и пивная кружка!» «Места и обещания!» («Пасквин»), чудовищное «ревущее животное», равно отвратительное и когда оно извивается от удовольствия, слушающая речи своего любимца-демагога, и когда оно в ярости забрызгивает его грязью («Приключения атома»), — таков диапазон художественных средств, которыми располагают Фильдинг и Смоллет для изображения политической деятельности народа. Свифт обращает самое резкое из «Писем Суконщика» «Ко всему ирландскому народу» и находит с ним общий язык.

В приписываемом Свифту «Полном и правдивом отчете о торжественном возведении на виселицу, на казнь Вильяма Вуда, эсквайра и торговца скобяными товарами» (1724), включенном в академическое издание «Писем Суконщика»<sup>78</sup>, слово предоставляется народу; люди всех профессий — мастера, землекопы, кузнецы, портные, коробейники — находят в своем ремесленном обиходе меткое слово, чтобы отделать мистера Вуда, незадачливого чеканщика медной монеты и фаворита двора.

В знаменитом финале третьей главы третьей части «Гулливера» (опущенном в первом издании осторожным издателем) Свифт обобщает «дело Вуда» как эпизод народной борьбы за независимость Ирландии, в аллегорической истории сопротивления восставшего города летающему острову лапутян. Такова была предусмотрительность, решимость и предприимчивость повстанцев, что они не убоялись грозившего им лишения дождя и солнечного света, но вступили со своими противниками в смертельную схватку и едва не сокрушили самое основание летающего острова, принудив лапутских тиранов к отступлению и компромиссу. В Глаббдобдрибе, стране колдунов и магов, Гулливер вызывает к себе тени античных

<sup>78</sup> Jonathan Swift. The Drapier's Letters and Other Works.—1724—25. Ed. by Herbert Davis. Oxford Univ. Press, 1941.

героев, «истреблявших тиранов и узурпаторов и восстанавливавших свободу и поправные права угнетенных народов»<sup>79</sup>. Но, вместе с тем, он вызывает к себе, в укор их потомкам, и английских йоменов — «поселян старого закала, некогда столь славных простотою нравов, пищи и одежды, честностью в торговле, подлинным свободолюбием, храбростью и любовью к отечеству»<sup>80</sup>.

Свифт чужд иллюзий относительно действительной политической боеспособности народа тогдашней Англии, да и Ирландии. Потомки былых доблестных йоменов, пишет он, опозорили себя, торгуют своими голосами и переняли все пороки, каким только можно научиться при дворе. Тем не менее Свифт продолжает мыслить и действовать политически, не перенося разрешения общественных вопросов из сферы гражданской в сферу частной жизни, как это склонны делать Фильдинг, Смоллет, Гольдсмит и Стерн.

Утопичность своих социально-политических идеалов хорошо сознавал и сам Свифт. Не о себе ли писал он со скрытой грустью в «Исследователе» (№ 29), в пору ревностного своего сотрудничества с тори: «Возможно, что человек может теоретически предпочитать конституцию чужой страны или свою собственную Утопию конституции той страны, где он родился и живет; но, принимая во внимание опасность нововведений, испорченность человечества и частую невозможность претворения идей в практику, он может от души участвовать в поддержании существующего порядка вещей и быть искренним другом установленного правительства»<sup>81</sup>.

Но свою тайную Утопию Свифт лелеял и вынашивал на протяжении многих десятилетий. Она высказывалась устами просвещенного и гуманного монарха бробдингнежских великанов, она вырисовывалась в фантастическом обличи, в виде уравнительной республики лошадей — Гуиггнмов, ее осеняли героические тени Брута и Томаса Мора, с которыми беседовал Гулливер на острове волшебников, умеющих воскрешать прошлое. Между тем просветительская утопия Фильдинга, Смоллета, Гольдсмита и Стерна легко умещалась в границах поместья мистера Олверти, Шенди-Холла, усадьбы Векфильдского священника или валлийского имения Мэтью Брамбла.

В отличие от подавляющего большинства английских просветителей, Свифт относится с гораздо более последовательным и резким недоверием к частным добродетелям и к частной инициативе буржуазной Англии. «Вряд ли найдется в христианском мире страна, где всякого рода плутовство процветало бы столь неограниченно, как у нас», — пишет он в «Проекте укрепления религии» (1708): «Законники, торговцы, ремесленники изобрели, каждый в своей профессии, столько способов обмана, что... обычное челове-

<sup>79</sup> Джонатан Свифт. Путешествия Гулливера. М., Гослитиздат, 1947, стр. 405.

<sup>80</sup> Там же, стр. 418.

<sup>81</sup> J. Swift. Works, vol. VIII, 1768, p. 190—191.

ческое благоразумие... никак не может служить от них защитой»<sup>82</sup>. Частные пороки буржуа — эгоизм и скупость — он считает величайшей общественной опасностью. В «Опыте о судьбах священников» Свифт восстает против «низменного благоразумия», которое «сочетается обычно с ненасытной жадной денег и неразборчивостью в средствах ее удовлетворения, с раболепной лживостью и смирением, с отсутствием всякого гражданского духа и принципов»<sup>83</sup> и обычно весьма способствует преуспеванию и возвышению того, кто им обладает. Судьбы двух англиканских священников — Корузода и Евгения — призваны иллюстрировать этот тезис. Корузод, своего рода Блайфил в пасторской рясе, еще в студенческие годы славится своим прилежанием и благонаравием; он не пропускает ни одной лекции и ни одной церковной службы, никогда не читает ни пьес, ни стихов, не понимает шуток и если и не прочь выпить за чужой счет, то делает это с самым благочестивым видом. По протекции сестры, горничной в аристократическом доме, он становится домашним капелланом у вельможи, старается ладить со всеми домохозяевами и содействует интрижке барина со своею сестрою, за что получает приход в столице, женится на купеческой вдове из Сити, которая обучает его искусству выдавать малые ссуды из десяти процентов, богатеет и быстро подвигается по церковной лестнице. Полную противоположность представляет судьба Евгения. Он выказывает смолоду блестящие способности, но его подозревают в легкомыслии и непочтительности к старшим — он позволяет себе танцевать и пописывать стишки, чем и губит свою карьеру. Став священником, Евгений должен жить на нищенское жалованье, входить в долги для покупки новой рясы и сочинять то юмористические статьи, то проповеди, чтобы свести концы с концами. Прихожане были бы им довольны, не будь он так самостоятелен в своем образе мыслей; «скромность и величие души» не позволяют ему искать протекции знатных меценатов. Вынужденный в конце концов принять грошовое место в провинции, он доживает свой век всеми забытый, разочарованный и одинокий<sup>84</sup>.

Критика буржуазного «низменного благоразумия», сопряженного с эгоизмом и скупостью, полезного для преуспеяния в обществе, но искажающего благородные черты «человеческой природы», играет видную роль в романах Фильдинга и Смоллета. Фильдинг, сказав, что «богач, чуждый благотворительности, — плут»<sup>85</sup>, повторит почти буквально мысль Свифта, заявившего в своей проповеди о «Взаимном подчинении», что «бедняк вправе требовать мило-

<sup>82</sup> J. Swift. Works, vol. III, 1768, p. 203.

<sup>83</sup> Там же, т. IV, стр. 41.

<sup>84</sup> В образе Иорика из «Тристрама Шенди» — другого великодушного и бескорыстного пастора, затравленного завистливыми, тупыми и жадными собратьями, — можно усмотреть черты свифтовского Евгения, хотя каждый из этих образов по-своему автобиографичен.

<sup>85</sup> H. Fielding. Complete Works. L., 1883, p. 699.

стыни от богача, который виновен в плутовстве, несправедливости и тиранстве, если не оказывает нуждающимся помощи»<sup>86</sup>.

Но Фильдинг и Смоллет, смутно отдавая себе отчет в противоречиях капиталистического развития, ставя под сомнение этику буржуазного частного интереса и правомерность собственнического обогащения, купленного ценою чьей-то нищеты, считают, все-таки, основным, ведущим звеном в процессе просветительского преобразования мира частные добродетели и частную деятельность индивида. Олверти и Брамблы, действуя частным образом, в своей узкой сфере, делают все же для счастья своих соотечественников больше, чем все британские законодатели и политики, — таков подтекст «Истории Тома Джонса» и «Путешествия Хамфри Клинкера». Именно на личном самосовершенствовании в пределах семейных, домашних отношений ставит ударение Фильдинг в «Опыте о познании человеческих характеров»: «Тот, кто не имеет частных привязанностей, не может обладать... общим человеколюбием... Дурной сын, муж, отец, брат, друг, — одним словом, человек, дурно поступающий в частной жизни, — никогда не сможет быть искренним патриотом... тот, кто никогда не поддавался искушению обмануть или убить одного человека, никогда не согласится обмануть или убить многие миллионы людей»<sup>87</sup>.

Свифт смотрел на вещи иначе. В чрезвычайно смелой проповеди «О делании добра, по поводу проекта Вуда» (1724) (как и в «Путешествиях Гулливера») он ставит общественный долг выше частного интереса. В сфере частной жизни человек, повинувшись закону природы, заботится сперва о самом себе, а затем уже — о ближнем. «Но, помимо той любви, какую мы обязаны всякому человеку как частному лицу, на правах нашего ближнего, на нас возлежит еще иная обязанность, гораздо более обширного свойства: это наша любовь к ближнему в его общественной роли, как к члену великого организма, именуемого республикой... Любовь к обществу представляет собою долг, который мы должны исполнять с большей строгостью, чем даже долг, заключающийся в любви к самим себе».

В нынешний «низкий, испорченный, злой век» нам трудно вообразить себе, продолжает Свифт, какие подвиги совершали некогда люди, вдохновлявшиеся этой «величайшей из всех добродетелей» — «любовью к обществу, или к республике, или любовью к отечеству». Они жертвовали жизнью ради блага своей родины, «тогда как теперь, в наши дни, лишь очень немногие постесняются пожертвовать всею нацией, так же как и собственной душой, ради малой наживы»<sup>88</sup>.

Свифт отказывается тешить себя какими бы то ни было иллюзиями относительно частных добродетелей буржуа. Он не проти-

<sup>86</sup> J. Swift, Works, vol. X. L., 1784, p. 41.

<sup>87</sup> H. Fielding, Complete Works, p. 650.

<sup>88</sup> J. Swift, Works, vol. X, 1784, г. 166—168.

вопоставляет аристократическому разврату умильных семейных идиаллий из быта третьего сословия, как это делало большинство английских просветителей. Именно этим обобщенно-разоблачительным характером его бытовых произведений вызваны упреки в особом пристрастии к «грязи», которые так часто адресовала Свифту буржуазная критика XVIII и последующих столетий. С этим связано и то, что из всей прозы Свифта собственно бытовые его произведения оказали наименьшее воздействие на развитие реалистического просветительского романа, хотя тематически, казалось бы, они и ближе всего с ним связаны.

Это относится прежде всего к двум у нас сравнительно мало известным правописательным сочинениям Свифта — к его «Наставлениям слугам» (*Directions to Servants, 1745*) и «Светским разговорам» (*A Complete Collection of Genteel and Ingenious Conversation, 1738*). Первое из названных произведений находится в отдаленном родстве с плутовским романом, второе — с комедией Реставрации. Но сатирическая ирония Свифта царствует в каждом из них полновластно, по-своему располагая, видоизменяя и переосмысляя материал прежних литературных жанров.

В «Наставлениях слугам» Свифт с холодной мелочной последовательностью, не пренебрегая ни единой подробностью, обучает всех челядинцев — дворецкого, кухарку, лакея, кучера, горничную, няньку, судомойку — самому важному для них ремеслу — искусству надувать хозяев. Все виды домашнего воровства, мошенничества и обмана, недобросовестности, лени, небрежности, неопытности учтены и со знанием дела описаны Свифтом, и большой жилой дом предстает в его изображении, как отвратительный муравейник, где кишат насекомоподобные грязные эгоистические страстишки: злобное своекорыстие, тупое упрямство, льстивое лукавство. Из этой среды, по прогнозам Свифта, могут выйти, разбогатея сотней нечистых способов, новые мелкие хозяйчики, могут выйти и висельники, — но никак не выйдет, конечно, ни ричардсоновская Памела, ни фильдинговский Джозеф Эндрус, ни смолетовский Страп или Хамфри Клинкер, ни тем более Калейб Вильямс Годвина.

Столь же омерзительен в изображении Свифта и мир господ. «Светские разговоры в трех диалогах», выпущенные от лица вымышленного составителя, Саймона Вагстафа, как итог многолетнего неустанного изучения языка высшего света, свод лексических законов хорошего тона, подлежащий усвоению всей благовоспитанной британской молодежи, представляют собою злую пародию на аристократическую болтовню. Но этим не исчерпывается их сатирическое значение. Нагромождая друг на друга модные словечки, производные обороты, тупые остроты, бессмысленные каламбуры и варваризмы, Свифт стремится показать за обликом слов убожество мыслей собеседников. Его действующие лица, как и герои комедии Реставрации, встречаются то в Сент-Джемском



парке, то за утренним чаем, обедом и картами в аристократическом доме. Лорд Смарт и лорд Спаркиш, мистер Невераут, полковник Атвит, сэр Джон Лингер, провинциал из Дербишира, леди Смарт, мисс Нотэбл и леди Ансеролл — все эти персонажи Свифта вполне типичны и для комедии Реставрации. Но Свифт совлекает со своих великосветских героев тот ореол внешнего блеска, остроумия, непринужденного изящества, которым их окружали драматурги Реставрации. Он уличает их не столько в дьявольской порочности (как Ричардсон своего блистательного остроумца Ловласа), сколько в поразительном скудоумии и тупости. Их кругозор так узок, их интересы так ничтожны, что «светские разговоры» их прежде всего безнадежно скучны. Фильдинг мог вспомнить «Светские разговоры» Свифта, когда писал в «Истории Тома Джонса»: «По моему скромному мнению, наш бомонд характеризуется скорее глупостью, чем пороками; суетный — вот единственный эпитет, которого он заслуживает»<sup>89</sup>. Но изображая своих леди Буби и прелестника Дидаппера, леди Белластон и лорда Фелламара, показанных, в отличие от персонажей «Светских разговоров» Свифта, в действии, в динамике комической интриги романа, в столкновении с лицами иного душевного склада и иной общественной среды, Фильдинг полемизирует с комедией Реставрации по-своему и совершенно самостоятельно.

Гораздо большее воздействие оказали на развитие английского реалистического романа времен Просвещения не бытовые сатирические произведения Свифта, а его философско-политические сатиры — «Сказка о бочке» (1704) и «Путешествия Гулливера» (1726). Их непосредственное содержание, быть может, имело для Фильдинга и Смоллета, а позднее — для Годвина даже меньшее значение, чем самый подход Свифта к основной этической проблеме Просвещения — к проблеме «человеческой природы» и человеческого разума — и его метод иронического раскрытия противоречивости и неразумности общественной действительности. Первые, политико-сатирические части «Путешествий Гулливера» — путешествие в Лиллипутию и Бробдинггег, вызвали среди современников неизмеримо меньше споров, волнений и негодования, чем путешествие в Лапуту, подвергавшее критике плоды самого просвещенного разума, а особенно путешествие в страну гуингнмов и йэху. В этой заключительной части «Гулливера» Свифт высказал свои заветные мысли о природе человека — существа, «способного к разумному мышлению» (*animal rationis sарax*), но еще не существа «разумного» (*animal rationale*)<sup>90</sup>, каким провозглашали его оптимисты-просветители. Гуингнмы и йэху представляют собою, в сущности, две стороны свифтовского представления о «че-

<sup>89</sup> Г. Фильдинг. Избранные произведения, т. 2, стр. 586.

<sup>90</sup> Письмо Свифта Попу от 29 сентября 1725 г.

Jonathan Swift. Correspondence, vol. III. Ed. by Harold Williams. Oxford, Clarendon Press, 1963, p. 103.

ловеческой природе». В первых воплощаются *возможности*, заложенные в «человеческой природе», но подавленные, в тогдашних общественных условиях, ложными интересами, воспитанием, социальной рознью, искусственными потребностями, созданными буржуазной цивилизацией. Вторые как бы олицетворяют в себе конечный результат обесчеловечивающих тенденций, какие несет с собой эта цивилизация. Собственнический инстинкт — основное, что отличает этих похотливых, жадных, злобных человеко-зверей от остальных животных.

Утопический «идеал», рисуемый Свифтом в описании республики гуингнмов, безрадостен. Благородные лошади не знают ни войн, ни народного недовольства; овсянка составляет для них предел роскоши. Но они не знают и человеческих чувств — ни любви, ни родительской нежности; самый разум их узок и ригористичен и не заключает в себе, по выражению Свифта, ничего «проблематического». Трудно представить себе, чтобы этим утопическим идеалом благоразумного аскетизма мог удовлетвориться писатель-гуманист, писавший когда-то в одном из более ранних политических памфлетов, что призывать людей к стоическому ограничению своих желаний — все равно, что советовать босому отрезать себе ноги, чтобы обойтись без башмаков<sup>91</sup>. Но аскетически-негативный характер этой утопии до известной степени навязан Свифту его недоверием к существующим общественным отношениям, оскверняющим все связи между людьми, все проявления человеческих чувств и интересов. В этом — скрытый смысл гиперболического отвращения Гулливера ко всему, что отдает мерзким запахом йэху, даже к собственной жене и детям. Йэху Свифта были не только вызовом оптимистическому просветительскому представлению о естественном достоинстве «человека» вообще, они были по существу живым обвинением буржуазной цивилизации, низводящей человека — «животного, способного к разумному мышлению», до уровня всецело неразумной животности. С этим двойным вызывающим смыслом заключительной части «Гулливера» должны были считаться — и считались — английские романисты-просветители середины XVIII в.

«Когда великий декан собора св. Патрика умер в 1745 году, XVIII век уже перестал понимать его. Его нельзя было оставить без внимания; но его сатиры, будучи ложно истолкованы, раздражали еще более, а его властная личность принимала почти дьявольский облик»<sup>92</sup>. С этими словами, которыми Кинтана открывает свою монографию «Мировоззрение и творчество Джонатана Свифта», нельзя безоговорочно согласиться. XVIII век не был един в своем отношении к Свифту. Непониманию и слепому осуждению одних противостояло убежденное и пылкое сочувствие дру-

<sup>91</sup> J. Swift. Works, vol. III, 1768, p. 402.

<sup>92</sup> R. Quintana. The Mind and Art of J. Swift, p. VII.

гих. Со Свифтом «боролись» и в критике, и в литературе; но в то же время у него находились продолжатели и ученики.

Едва ли не самым ревностным противником Свифта в литературе английского Просвещения оказался Сэмюэль Ричардсон. Разбирая книгу Юнга «Размышления об оригинальном творчестве», Ричардсон находит, что в соответствии с нравственным критерием Свифт заслуживал бы большего осуждения, а Аддисон — большей похвалы. В переписке с леди Брэдше, одной из своих аристократических поклонниц, Ричардсон высказывается о Свифте еще более резко. В письме от 25 февраля 1752 г. он приписывает Свифту стремление «принизить человеческую природу и возвысить над ней природу животную». Тяжкая болезнь, омрачившая последние годы Свифта, кажется Ричардсону «грозным возмездием»<sup>93</sup>.

Вместе со своими героями Ричардсон-романист настойчиво полемизирует со Свифтом. Кларисса, по словам ее подруги мисс Гоу, «часто сожалела, что прославленный доктор Свифт употреблял свое замечательное перо так, что чистые взоры опасаются заглянуть в его сочинения, а чистый слух — услышать цитату из них»<sup>94</sup>.

В том же томе «Клариссы» Бельфорд, приятель Ловласа, описывая свой визит в публичный дом миссис Синклер, сравнивает проститутку, захваченных врасплох, в утреннем беспорядке, в отталкивающей грязи, с «йэху Свифта». Ричардсон сопровождает это письмо примечанием: «Каждый, кто читал «Дамскую уборную» декана Свифта, найдет, что это описание мистера Бельфорда представляет картину не только более естественную, но и более пристойную, а также более оправданную ее целью и пользой, которую можно из нее извлечь»<sup>95</sup>.

Резкие краски свифтовского реализма кажутся Ричардсону неуместными в отношении к нравам высшего света. Смелость демократической сатиры Свифта, для которого великосветская развратница ничем не лучше уличной девки, кажется Ричардсону и слишком грубой, и просто опасной.

Но генеральное сражение Ричардсон дает Свифту в своем последнем романе — в «Истории сэра Чарльза Грандисона». Здесь речь идет уже не о приемах изображения, но о самом понимании «человеческой природы». Идеальный образ сэра Чарльза Грандисона — своего рода антитеза свифтовскому человеку-йэху, и спор со Свифтом — то в открытую, то между строк — проходит через весь роман. Гарриет Байрон, избранница безупречного сэра Чарльза Грандисона, с негодованием пишет: «Итак, безнравственность и вольнодумство именуется знанием света, знанием человеческой природы. Свифту приписывали это знание за то, что он часто ри-

<sup>93</sup> S. Richardson. Correspondence, vol. VI, ed. by A. L. Barbauld. L., Phillips, 1804, p. 153.

<sup>94</sup> S. Richardson. Works, vol. XII, With a Sketch of his life and Writings by Edw. Mangin, in 19 vols. L., 1811, p. 340.

<sup>95</sup> Там же, стр. 157.

совал навозные кучи, и за его отвратительную историю йэху; но я надеюсь, что о характере человеческой природы, о характере существ, созданных по образу божества, не следует судить по тому, что проистекает из столь грязного всоображения. В каком обществе, дорогая моя, должны были вращаться... эти люди?»<sup>96</sup>

В заключительных замечаниях «от издателя» полемические намерения Ричардсона на Свифта распространяются и на Фильдинга (а может быть, и на Смоллета<sup>97</sup>). Пример сэрса Чарльза Грандисона призван опровергнуть не только свифтовских йэху, но и Тома Джонса. «В защиту многих современных беллетристических произведений, где авторы наделяли удачей (и так называемым счастьем) героев порочного, если не развратного характера, говорилось, что они представили человеческую природу, как она есть... Но нужно ли выставлять в книгах такие картины? Не опасно ли изображать порок преуспевающим, торжествующим и вознагражденным и, может быть, украшенным остроумием и отвагой? И не усугубляется ли эта опасность, если ради того, чтобы состряпать так называемый счастливый конец, вводится, вопреки всякому правдоподобию, поспешное исправление героя? Бог естества не имел намерения сотворить человеческую природу низменной и презренной; и многочисленны в любые времена примеры тех, кому он дозволил сделать ей честь, несмотря на свойственные смертным слабости»<sup>98</sup>.

Переплетение полемики Ричардсона против Свифта с его полемикой против Фильдинга совершенно закономерно: именно Фильдинг, так же как и Смоллет, выступает в середине XVIII в. как представитель *свифтианской* традиции в литературе английского Просвещения.

Свое восхищение Свифтом Фильдинг высказывал неоднократно. В журнале «Истинный патриот» в конце 1745 г., Фильдинг поместил некролог, посвященный памяти Свифта: «Ему по праву принадлежит место среди первых гениев, каких знал мир. Он обладал дарованиями Лукиана, Рабле и Сервантеса и в своих сочинениях превзошел их всех. Он заставил свое остроумие служить благороднейшим целям, высмеивая как суеверие в религии, так и неверие и различные заблуждения и нарушения нравственности, возникавшие в его эпоху, и, наконец, защищая свою родину от различных зловередных козней дурных политиков. Он был не только гением и патриотом; в частной жизни он был добрым и благодетельным человеком и часто ссужал деньгами, без процентов, трудолюбивых бедняков, благодаря чему многие семьи были спасены от гибели. Утрата столь замечательного человека была бы

<sup>96</sup> S. Richardson. Works, vol. XIV, p. 200.

<sup>97</sup> Характеристика романов, против которых ополчается Ричардсон, применима к «Приключениям Родрика Рэндома» и «Приключениям Перигрина Пикля» в не меньшей степени, чем к «Истории Тома Джонса, найденыша».

<sup>98</sup> S. Richardson. Works, vol. XIX, p. 342—343.

268960.

еще более прискорбной, если бы болезнь, поразившая его рассудок, не лишила его уже давно радостей жизни, а его страну — плодов его великих дарований. Но мы надеемся, что эта краткая и поспешная характеристика будет не последним выражением благодарности современников столь выдающимся заслугам»<sup>99</sup>.

В программном обращении к музам, открывающем XIII книгу «Тома Джонса», Свифт назван среди тех, кого вдохновлял тот же «Гений, дар небес», которого призывает себе на помощь и Фильдинг, чтобы сорвать «тонкую личину мудрости с самонения, изобилия — со скупости и славы с честолюбия». Свифт, однако, фигурирует здесь под знаком юмора, который должен «научить людей лишь беззлобно смеяться над чужими и уничтоженно сокрушаться над собственными безрассудствами»<sup>100</sup>.

В дальнейшем акценты изменятся. В «Ковент-гарденском журнале» 1752 г., пересматривая свои прежние литературные увлечения, Фильдинг отвергнет Аристофана и Рабле, отодвинет на второе место Шекспира и Мольера, но останется верен «великому триумvirату» — Лукиану, Сервантесу и Свифту, заслуживающим «величайшего уважения не только за остроумие и юмор, которыми они были наделены так щедро, но и за то, что они стремились обратить все силы своего остроумия и юмора для изобличения и искоренения тех безумств и пороков, которые преобладали в отечестве каждого из них»<sup>101</sup>. Это подчеркивание гражданского, общественного характера литературной деятельности Свифта чрезвычайно знаменательно: именно в этом направлении стремится Фильдинг следовать за Свифтом.

«Покойный хитроумный доктор Свифт... был одним из опаснейших противников, которых когда-либо имела Глупость; он выслеживал и разоблачал ее во всех ее разнообразных переодеваниях»<sup>102</sup>, — писал Фильдинг в том же «Ковент-гарденском журнале». Борьба с Глупостью в этой просветительской формуле включает в себя и борьбу с неразумием мышления — педантизмом, схоластикой, суеверием, прожектерством, и борьбу с неразумием общественно-политического строя жизни. Эту борьбу с Глупостью, начатую Свифтом, продолжает и Фильдинг.

В сценическом тексте «Трагедии трагедий, или Жизни и смерти Великого Мальчика-с-пальчик» (1730) Фильдинг воскрешает частично, хотя и в шуточной, бурлескной форме, сатирические мотивы «Путешествия Гулливера». Доблести карлика — Мальчика-с-пальчик, победившего великанов (великанша Глумдалька даже по имени сродни свифтовской героине, Глумдальклич), но в зените славы

<sup>99</sup> Цит. по кн.: Wilbur L. Cross. The History of Henry Fielding. New Haven, Yale Univ. Press, 1918, vol. 2, p. 26—27.

<sup>100</sup> Г. Фильдинг. Избранные произведения, т. 2, стр. 540—541.

<sup>101</sup> Henry Fielding. The Covent-Garden Journal. Ed. by Gerard Edward Jensen. New Haven. Yale Univ. Press, 1915, vol. I, p. 194.

<sup>102</sup> H. Fielding. The Covent-Garden Journal. vol. I, p. 244.

проглоченного коровой; величие сказочного короля, рассуждающего о коликах в желудке возвышенным слогом «героических пьес», — все это исполнено у Фильдинга скрытого политико-сатирического смысла, как и нравы и обычаи лилипутов, бробдингнежцев и лапутян у Свифта. К свифтовским приемам литературной пародии («Сказка о бочке») приближаются отчасти и сатирические комментарии Фильдинга к его пьесе с их бесчисленными ссылками на тексты, доказывающими, что якобы не только Addison, Dryden, Otway, Lee, Banks и другие, но даже и сам Шекспир испытали на себе влияние этой «Трагедии трагедий». Рассказывают, что и самому Свифту пришлось по вкусу пародийная комедия Фильдинга<sup>103</sup>.

Более поздняя, политико-сатирическая драматургия Фильдинга также многим обязана Свифту, — отчасти в результате прямого влияния, отчасти же через посредство Гэя. Известно, что именно автор «Путешествий Гулливера» подсказал Гэю сюжет «Оперы нищих», основанный на сатирическом сопоставлении нравов воровского притона с нравами высших государственных сфер. Свифтовская характеристика британской палаты представителей, как «кучки торгашей, карманников, вышибал и грабителей с большой дороги» («Путешествия Гулливера»), могла бы быть поставлена эпиграфом как к «Опере нищих», так и к фильдинговским политико-сатирическим фарсам и комедиям. Идеинная близость Фильдинга-сатирика к Свифту проявляется в эту пору не только в общности политической темы, но и в самом методе ее разработки. Обстоятельства частной жизни, составлявшие основу сентиментальной комедии нравов у Сиббера, Стиля, Аддисона, здесь совершенно не занимают писателя. Перед нами жанр политико-сатирического обозрения, где образная конкретность достигается не с помощью «примеров» из частного быта, но посредством свифтовского метода реализации обобщенной сатирической метафоры. В «Путешествиях Гулливера» коррупция и ничтожность английских министров и парламентариев воплощаются в образе лилипутов, прыгающих через палку по приказу императора и соревнующихся в низостях ради обрывка цветной нитки; а метафорическое представление о низкопоклонстве и лизоблюдстве придворных облекается в плоть и кровь в изображении легнеггского придворного церемониала, по которому каждый, получающий аудиенцию у короля, должен приближаться к нему ползком, слизывая пыль с пола тронного зала.

Фильдинг пользуется тем же методом сатирического изображения. Если мысль его заключается в том, что парламентские выборы при существующей в Англии системе представляют собой лишь комедию, то он и вводит в свою пьесу репетицию новой комедии под названием «Выборы» («Пасквин»). Если речь идет

<sup>103</sup> См. W. L. Cross. The History of Henry Fielding, vol. I. p. 87—88.

о продажности, царящей в верхах английского общества, то он устраивает на сцене аукцион, где бойко продается с молотка подержанная совесть, остаток политической честности, протекция при дворе и т. д. Если надо убедить читателей и зрителей в том, что члены парламентской оппозиции также доступны подкупу и пляшут под дудку правительства, Фильдинг и здесь реализует метафору, приводя ее в действие: на сцене появляется Quidam — Некто, в ком нетрудно узнать все того же премьер-министра Уолпола; он оделяет «патриотов» деньгами и увлекает их в пляс под звуки своей скрипки, причем золото сыплется из их рваных карманов («Исторический календарь»).

Этим методом реализации обобщенной сатирической метафоры, унаследованным от Свифта, Фильдинг воспользовался позднее с наибольшим успехом в «Джонатане Уайльде Великом».

Влияние Свифта дает себя знать и в очерках Фильдинга, вошедших, как и этот роман, в его «Смешанные сочинения» 1743 г. «Опыт об искусстве разговора» (An Essay on Conversation) с его ироническими советами о том, как следует и как не следует оказывать гостеприимство и пользоваться им и т. п., обнаруживает прямую связь с размышлениями Свифта о «Благовоспитанности». Особенно интересен другой очерк Фильдинга — «Трактат ни о чем» (An Essay on Nothing), всецело выдержанный в свифтовской манере. Исходным пунктом для Фильдинга могло быть заключение «Сказки о бочке», где Свифт писал: «Обращаюсь теперь еще к одному роду писания, весьма употребительного у современных писателей, — я буду писать ни о чем; совершенно истощив свою тему, можно пустить перо двигаться по бумаге; некоторые называют это духом остроумия...»<sup>104</sup> Почти неперевожимая игра словом «nothing» — писать ни о чем, быть ничем, остаться ни с чем и т. д. — представляет собою у Фильдинга не просто искусный tour de force остроумия. Подобно тому, как Свифт сделал «Сказку о бочке» — бессмыслицу, сказку про белого бычка — средством сатиры против неразумия в литературе, в религии и в обществе, Фильдинг обращает свой «Трактат ни о чем» против всех мнимых ценностей культуры и общественной жизни, действительное значение которых, по его мнению, равно нулю. Как и Свифт в «Сказке о бочке», Фильдинг пользуется случаем, чтобы осмеять педантизм схоластической лженауки. Он вводит в свой «Опыт» пародийные подразделения и рубрики, строго дифференцируя различные категории исследуемого предмета: «Ничто per se, полное Ничто, совершенное Ничто, Ничто в природе, Ничто на свете, Ничто в целом свете, Ничто во вселенной»<sup>105</sup>.

Критика бессодержательной схоластики и пустого педантизма сплетается с критикой общественных и сословных различий. Они

<sup>104</sup> Джонатан Свифт. Сказка о бочке. М., Огонек, 1930, стр. 97.

<sup>105</sup> Г. Фильдинг. Избранные произведения, т. 1, стр. 274.

также не выдерживают проверки разумом. Со свифтовской бесцеремонностью Фильдинг сравнивает титулованных и раззолоченных ничтожеств с пузырями, в которых нет даже ветра, ибо пузырь, полный ветра, содержит в себе все-таки нечто и не может быть назван ничем.

«Спросите бесчестного, низкого пэра (если, конечно, таковой същется), в чем состоит его достоинство... допустим, он снизойдет до ответа,— что сможет он вам сказать?.. Достоинство это покоится на совершеннейшем Ничто и само таковым является. Но тем не менее не приходится сомневаться в существовании подобного достоинства; ярким сиянием оно слепит взоры людей и приносит немало благ своим обладателям»<sup>106</sup>.

Военная агрессия и собственническое стяжательство также подвергаются осуждению. И завоеватели, и накопители имеют итогом всей своей деятельности все то же Ничто. И, наконец, в ироническом свифтианском финале «Трактата ни о чем» Фильдинг с горечью говорит о печальной участи мудрой и просвещенной добродетели в окружающем его мире, где она лишена всякого влияния на ход государственных и общественных дел. «Человеку добродетельному, мудрому и ученому незачем... тревожить себя какими-либо сменами министерств и правительств. Он может успокоиться на том, что пока министрами остаются проходимцы, которым служат такие же взяточники и корыстолюбцы, истинная добродетель, мудрость, образованность, ум и честность принесут своим обладателям верное ничто»<sup>107</sup>.

Политико-сатирическая тема плутовства и «ничтожества» в государственном масштабе, намеченная в политических комедиях и в «Опыте ни о чем», развертывается во всей своей широте в «Джонатане Уайльде Великом» — наиболее свифтианском из всех произведений Фильдинга.

Этот роман в наибольшей степени приближается к творчеству Свифта — философско-политическим характером темы, убийственно-ироническим тоном повествования, исключаящим добродушный юмор и буффонаду других произведений Фильдинга, синтетической обобщенностью образов и сюжетных положений, где все конкретно-бытовое значительно и важно не само по себе, но лишь своим скрытым собирательным, аллегорическим смыслом. «Джонатан Уайльд» примыкает к «Сказке о бочке»: подобно Петру, Мартину и Джеку свифтовской притчи, Джонатан Уайльд Великий — великий мошенник, доносчик и укрыватель воров — интересен для Фильдинга не сам по себе. Его преступления и подлости становятся прообразом всеобщей коррупции, двурушничества и насилия. Свифтианство Фильдинга проявляется и в иронии, с какою автор на протяжении всей книги выдерживает тон историче-

<sup>106</sup> Г. Фильдинг. Избранные произведения, т. 1, стр. 274.

<sup>107</sup> Там же, стр. 277.



ского панегирика «величию» своего героя. Оно проявляется и в сатирическом раскрытии общих противоречий политической жизни через посредство максимально конкретных, зрительно осязуемых образов. «Философия одежды», за сто тридцать лет до Карлейля с таким блеском развитая Свифтом в «Сказке о бочке», служит и Фильдингу для критики общественно-политической действительности. В «Сказке о бочке» трагикомическая судьба кафтанов, полученных в наследство тремя братьями, является прообразом истории безумств и заблуждений церкви. Фильдинг наделяет скрытым аллегорическим смыслом споры грабителей из уайльдвской шайки о фасоне их шляп: в ходе знаменитой главы «О шляпах» шляпы приравняются к политическим принципам правящих партий.

Но вместе с тем в «Джонатане Уайльде» проявляется и своеобразие свифтианства Фильдинга, обусловившее в дальнейшем его отход от творческого метода Свифта. Сатирический роман Фильдинга отличается от сатир Свифта тем, что, разоблачая политическую коррупцию, он оставляет место сентиментальным иллюзиям относительно социальной природы буржуазной Англии. Эти иллюзии воплощаются в образе Хартфри — доброго буржуа, жертвы Джонатана Уайльда, над которым в конце концов он одерживает победу. Томас Хартфри как бы воплощает в себе принцип «честного» предпринимательства — в противоположность бесчестной наживе Уайльда и его шайки. В творчестве Свифта такой герой, взятый всерьез, с положительным знаком, был бы невозможен: Хартфри, в сущности, реализует в своем лице то «невозмутимо счастливое существование дурака среди мерзавцев»<sup>108</sup>, которое Свифт лишь иронически провозглашал верхом блаженства, а в действительности отвергал с презрением.

Невозможен для Свифта был бы и тот выход из «грязного» мира политической борьбы в «чистый» мир частной жизни, который намечает Фильдинг в конце своего романа. «Нет монастыря, столь уединенного, чтобы в нем можно было найти убежище от политики»<sup>109</sup>, — писал Свифт своему другу Форду в декабре 1719 г. Воспоминания о грязных йёху преследуют Гулливера даже в обществе жены и детей. Фильдинг решает вопрос иначе. Спасение для честных людей — в том, чтобы обособиться от политического «мошеничества», то есть от всякой политики. Основой гражданских добродетелей могут быть лишь добродетели частной жизни. Так внутри самой свифтианской из книг Фильдинга уже намечается переход от политической сатиры к комическому эпосу частной жизни, осуществляемый в «Джозефе Эндрусе» и «Томе Джонсе».

<sup>108</sup> Дж. Свифт. Сказка о бочке, стр. 80.

<sup>109</sup> Jonathan Swift. Letters to Charles Ford. Ed. by David Nichol Smith. Oxford Univ. Press, 1935, p. 82.



В. Хогарт. Утро. Гравюра.

Черты свифтианства проявляются и в комических эпопеях Фильдинга, но уже по-иному — не столько в построении образов и ситуаций, но по преимуществу в повествовательной манере автора, проникнутой иронической рефлексией. Так, в вводных главах «Тома Джонса» нетрудно уловить преемственную связь с повествовательным строем «Сказки о бочке»<sup>110</sup>, где Свифт, перебивая самого себя то «Отступлением, касающимся критиков», то «Отступлением в современном духе», то, наконец, «Отступлением в честь отступления», вступал в прямую беседу с читателем, обсуждая самые неожиданные темы и на зло педантам, схоластам и ханжам низводил самые «возвышенные» предметы до грубейшей жизненной прозы. Но в остальном, если «Джонатан Уайльд» появился на свет под знаком Свифта, то «Джозеф Эндрус» и «Том Джонс» родились под звездой Сервантеса. Своеобразный, просветительски переосмысленный «сервантесизм» Фильдинга позволил ему (как и Смоллету), не вступая в исторически чуждую им сферу гражданской, политической утопии, обрести подлинный идеал «человеческой природы» за пределами уже скомпрометированного в их глазах буржуазного «низменного благоразумия» — в безрассудных, нелепых, смешных, но неподдельно-благородных порывах сердечной доброты.

Уступая первенство Сервантесу как литературному учителю Фильдинга — создателя «комических эпопей», Свифт, однако, приобретает для Фильдинга-публициста в последние годы его творчества особое значение благодаря *социальному* содержанию своей сатиры. Если ранее в творчестве Фильдинга находили отражение по преимуществу «Сказка о бочке» и «Путешествие Гулливера» — образцы сатиры политической и философской, то теперь его внимание привлекает к себе «Скромное предложение» (1720) — шедевр социальной сатиры Свифта. Проблема бедности как общественного зла встает перед Фильдингом применительно к Англии, как стояла она перед Свифтом применительно к Ирландии.

Беря себе за образец «Скромное предложение», Фильдинг в одном из первых номеров «Ковент-гарденского журнала» (№ 11, 8 февраля 1752 г.) развивает мысли Свифта. В его статье чувствуются также отголоски другого, более раннего памфлета Свифта — иронического «Доказательства того, что отмена христианства в Англии, при существующем положении дел, может сопровождаться некоторыми неудобствами и т. д.» (1708). Как и Свифт, Фильдинг исходит из саркастического допущения, что христианские принципы фактически не имеют никакой силы в английском обществе. А потому следует ввести в обиход новый вид религии, который помог бы решить проблему бедности. В качестве новой государствен-

<sup>110</sup> На близость вводных глав «Тома Джонса» к стилю «Сказки о бочке» указывал еще Сентсбери в своей книге «The English Novel» (L., Dent, 1913, p. 106).

ной религии, наиболее соответствующей действительному общественному строю Англии, Фильдинг предлагает кровавый языческий культ, требующий человеческих жертв. Жертвоприношения поглощают всю избыточную массу бедняков, что будет, несомненно, способствовать «благу нации в целом, иными словами, благу ее богатой части», а вместе с тем составит «легальное обеспечение для бедноты»<sup>111</sup>. Проект его, замечает Фильдинг, более пригоден для Англии, чем знаменитое «Предложение» Свифта: можно было, не погрешая против человеколюбия, рекомендовать употребление в пищу ирландских младенцев, питающихся молоком и картофелем; но дети английских бедняков насквозь пропитаны водкой и употребление их в пищу могло бы привести к массовому отравлению англичан. Так иронические свифтианские мотивы с новой силой звучат в поздней публицистике Фильдинга, но уже не успевают воплотиться в его художественном творчестве.

У Стерна унаследованная от Свифта ироническая рефлексия станет почти самоцелью: всеобщая относительность явлений и понятий окажется неиссякаемым источником неожиданных эстетических эффектов. Гневная, трагическая, разведающая душу ирония «Сказки о бочке» и «Путешествий Гулливера» в «Тристраме Шенди» будет мастерски арранжирована в совсем ином, шутивом, ключе. Бессилие человеческого разума перед косностью бытия, тщетность реформаторских просветительских усилий, разбивающихся об эгоистическое своекорыстие, раболепие и подлость, на которых зиждется несправедливый мир, заставляли Свифта терзаться муками яростного негодования. Стерн из этой трагедии просветительской мысли, в отчаянии обращаящейся против самой себя, делает грандиозную шутку в девяти томах,— правда, шутку, приправленную слезами.

О свифтианских чертах творчества Смоллета можно говорить с таким же правом, как и о свифтианстве Фильдинга, хотя его собственные упоминания о Свифте более редки, чем у автора «Джонатана Уайльда».

Определение, данное Смоллету Кроссом: «Он — Свифт без свифтовской ясности и широты кругозора»<sup>112</sup>, — не лишено оснований, хотя не совсем справедливо, как все негативные определения.

Действительно, кругозор Смоллета, несмотря на его большее тяготение к историческому осмыслению плюсов и минусов буржуазного развития, ограничен, как и у Фильдинга, иллюзиями относительно благотельности частной буржуазной инициативы и частных буржуазных добродетелей. Он тоже пережил, подобно Фильдингу, но двумя десятилетиями позже, разочарование в практической действенности политической борьбы в условиях английского парламентаризма. Но и он предпочел противопоставить

<sup>111</sup> H. Fielding. The Covent-Garden Journal, vol. I, p. 202—203.

<sup>112</sup> Wilbur L. Cross. The Development of the English Novel. N. Y. 1916, p. 65.

гнилой политике буржуазно-аристократических верхов не народную политику (как сделал Свифт, автор «Писем Суконщика»), а роман о новом английском Дон Кихоте-просветителе, сэре Ланселоте Гривзе, и юмористическое «Путешествие Хамфри Клинкера», где «человеческая природа» защищает себя целым палисадом «донкихотских» чудачеств от напора меркантилизма и коррупции времен промышленного переворота.

Но хотя свифтовская тема обезчеловечивания людей в условиях буржуазного общества — тема «йэху» — и не трактуется Смоллетом в собирательно-обобщенном плане «Путешествий Гулливера», она представлена в большинстве его произведений множеством образов и ситуаций, свидетельствующих, говоря словами самого романиста, о «себялюбии, зависти, злокозненности и черством равнодушии людей»<sup>113</sup>. С этим свифтианством Смоллета связан обличительный сатирический дух его романов. Смоллет не мирится с себялюбивой животностью «человеческой природы» стяжателей, карьеристов и выжиг, и отказывается видеть в ней непреложный закон существования общества. Именно поэтому с такой неумолимостью, по-свифтовски грубо, без перифраз и умолчаний, изображает он все проявления этой себялюбивой животности. Резкостью реалистических описаний его проза по-своему продолжает традицию сатирической бытовой поэзии Свифта и переводит на язык повседневного быта фантастические обобщения свифтовских повестей.

В жанровом отношении из всего написанного Смоллетом ближе всего к Свифту стоит «История и приключения атома» — злая политическая сатира, написанная после крушения последних надежд, возлагавшихся Смоллетом на партию тори. Англия изображена здесь под видом Японии; ее политические партии и их вожди скрыты под условными «японскими» именами. Примечательно, что в собрании сочинений Свифта Смоллет мог найти совершенно аналогичный по замыслу, но более краткий сатирический «Отчет о японской империи и японском дворе», относящийся к 1728 г., когда смерть Георга I не оправдала надежд тори, ожидавших с воцарением Георга II отставки вигского правительства Уолпола.

Свифт, как и Смоллет, пишет о вражде между обеими японскими партиями, обвиняющими друг друга в намерении «ввести новых богов и изменить конституцию»<sup>114</sup>; он говорит о коррупции, царящей в японском «сенате». Сатирическая картина английской парламентской жизни развернута здесь, однако, менее широко и подробно, чем у Смоллета в «Истории атома»; в этом отношении «Путешествия Гулливера» могли оказать большее воздействие на сатиру Смоллета (это отмечают и Бейкер, и Эльтон). Расхождение Смоллета со Свифтом выступает в «Истории атома» с наи-

<sup>113</sup> Т. Смоллет. Приключения Родрика Рэндома. М., Гослитиздат, 1949, стр. 5.

<sup>114</sup> J. Swift. Works, vol. 10, 1784, p. 295.

большей очевидностью в трактовке народных возмущений и роли народа в политической жизни страны. Народ фигурирует в сатире Смоллета лишь как тупое грязное животное, одинаково гнусное и в проявлениях ярости, и в выражении восторга; его политическая роль — быть слепым орудием в руках беспринципных демагогов. Возможная, хотя бы и фантастическая утопия народоправства, сохранявшаяся в политических построениях Свифта, здесь отсутствует и политическая борьба предстает как замкнутый порочный круг. Понадобился опыт двух новых буржуазных революций, американской и французской, и подъем демократического движения в самой Великобритании, чтобы английское просветительство в лице Годвина, автора «Политической справедливости», и его соратников восприняло более полно воинствующе-демократическую мысль Свифта.

## 6

Наряду с плутовским романом, просветительским нравоописательным очерком, комедией Реставрации и сатирой Свифта у истоков английского реалистического романа XVIII в. стоит «Дон Кихот». Именно Англия была первой по времени страной, творчески воспринявшей шедевр Сервантеса. Англичане XVIII в. переиздают «Дон Кихота» в подлиннике<sup>115</sup>, переводят его многократно и прозой и стихами, перелагают его для сцены, вдохновляются им в своих романах, пародиях, литературной полемике. К началу XIX в., по замечанию Хэзлита, Сервантес, как и Лесаж, «мог считаться натурализовавшимся»<sup>116</sup> в Англии. Однако глубина и оригинальность истолкования «Дон Кихота» английскими романистами XVIII в. нередко недооценивались историками литературы.

Так, видный советский испанист Б. А. Кржевский, справедливо считавший фильдингскую «рецепцию Сервантеса» «наиболее характерным этапом<sup>117</sup> судьбы «Дон Кихота» в XVIII столетии, чрезвычайно предвзято и односторонне трактовал отношение Фильдинга к Сервантесу. «Здесь,— пишет Б. А. Кржевский о творчестве Фильдинга,— впервые закладывается фундамент буржуазной интерпретации гениального романа, нашедшей впоследствии широкий круг почитателей. Антибуржуазная направленность Дон Кихота всемерно ослабляется... Всемирно-исторический пафос, проникающий замысел «Дон Кихота», был низведен до уровня патетического воспроизведения «обывательщины», выдвинутой на

<sup>115</sup> В течение XVIII в. «Дон Кихот» в испанском оригинале издавался в Англии четыре раза.

<sup>116</sup> William Hazlitt. Lectures on the English Comic Writers. L., Dent, 1913, p. 107.

<sup>117</sup> Б. А. Кржевский. Сервантес. В кн.: «Ранний буржуазный реализм». Сб. статей под ред. Н. Берковского. Л., Гослитиздат, 1936, стр. 176.

первый план с первоклассным полемическим задором. В своих бытописательских романах Фильдинг всесторонне развивает (облегчая, разумеется, его от первоначальной идейной нагрузки) типаж, родственный Санчо Пансе, с его здравомыслием, приверженностью к земным благам и деловой трезвостью. «Поэзия», которой так усердно награждали впоследствии Дон Кихота, была посрамлена, а «проза» Санчо Пансы превращена в основного героя романа. Только немецкая романтическая критика возвратила в конце XVIII века «Дон Кихоту» его народность...»<sup>118</sup>.

Эти выводы были оспорены К. Н. Державиным в его посмертно изданном исследовании о Сервантесе<sup>119</sup>. И действительно, точка зрения Б. А. Кржевского опровергается как самим художественным творчеством Фильдинга, так и его теоретическими суждениями о Сервантесе. Тема «Дон Кихота в Англии», столь распространенная в разных ее вариантах в английской литературе XVIII в., у Фильдинга и его преемников не только не «облегчалась» от идейной, общественно-сатирической нагрузки, но, напротив, обогащала просветительский реализм новыми открытиями и в социальной критике, и в изображении человеческих характеров, и в переоценке этических ценностей самого Просвещения. Первый просветительский «Дон Кихот в Англии» (герой одноименной комедии Фильдинга) и его собратья — пастор Абраам Адамс, сэр Ланселот Гривз, Мэтью Брамбл и лейтенант Лисмэхаго, доктор Примроз, Йорик и Тоби Шенди — были, конечно, чем угодно, но только не воплощением торжествующей «обывательщины», и «сервантесизм» их создателей всего менее ограничивался прославлением буржуазного быта. Знаменательно, напротив, что тяга к «Дон Кихоту» проявляется в классическом просветительском английском романе не на первых этапах его развития — Дефо и Ричардсон не прибегали к помощи Сервантеса<sup>120</sup>, — а лишь позднее. «Сервантесовское» начало в творчестве Фильдинга и Смоллета, Гольдсмита и Стерна в известном смысле является мерой зрелости их реализма: не «буржуазная ограниченность» этих писателей, но, напротив, первые их сомнения относительно буржуазного «здорового смысла» и буржуазных общественных отношений заставляют их обращаться к «Дон Кихоту».

<sup>118</sup> Б. А. Кржевский. Сервантес, стр. 176—177.

<sup>119</sup> К. Н. Державин. Сервантес. Жизнь и творчество. М., Гослитиздат, 1958, стр. 585—586.

<sup>120</sup> Когда один из недоброжелателей насмешливо отозвался о «донкихотстве» Робинзона Крузо, Дефо поспешил заявить от лица своего героя, что, как ни лестно было бы ему это сопоставление, между обоими произведениями нет решительно ничего общего. «Тот злорадный глупец, который, захлебываясь желчью, рассуждал о так называемом донкихотстве Р. Крузо, доказал воочию, что ничего не смыслит в том, о чем говорит; его, возможно, удивит, если я скажу ему, что задуманная им сатира является для меня величайшим панегириком» (Daniel Defoe. *Serious Reflections During the life and Surprising Adventures of Robinson Crusoe*. L., Dent, 1899, p. X).

Еще Гейне во «Введении к Дон Кихоту» (1837) сетовал по поводу исчезновения «благородного, рыцарского, аристократического элемента» «Дон Кихота» из «романа англичан, которые первыми стали подражать Сервантесу». «Со времени владычества Ричардсона эти англичане являются прозаическими натурами,— продолжал Гейне,— чопорный дух их времени противится выразительному изображению обыденной народной жизни и мы видим, как по ту сторону Ламанша возникают мещанские романы, в которых отражается трезвое мелочное существование буржуазии»<sup>121</sup>.

Суждение это, однако, далеко не в одинаковой мере приложимо ко всей литературе английского Просвещения.

В английских вариациях на тему «Дон Кихота» можно различать два разных направления.

Первое из них восходит еще к XVII столетию, когда Батлер попытался воспользоваться схемой «Дон Кихота» для осмеяния пуританского фанатизма в своей сатирической поэме «Гудибрас» (1663—78), а Гоббс в «Элементах естественного и политического закона» усмотрел в «рыцарственном безумии Дон Кихота» лишь «верх тщеславия, какое может пробудить в людях малодушных чтение романов»<sup>122</sup>.

В литературе раннего Просвещения — у Дефо, у Аддисона и Стиля — образ Дон Кихота также трактуется преимущественно свысока, узкорационалистически, как шутовская фигура, смешная пародия на лжегероику средневекового рыцарства.

Толкование «Дон Кихота» в духе узкорассудочной прикладной буржуазной морали нашло отражение в английском нравоописательном романе XVIII в. Классическим образцом такого понимания может считаться популярный в XVIII в. роман Шарлотты Леннокс «Дон Кихот — девица» (*The Female Quixote*, 1752). Это история смехотворных самообманов молодой богатой англичанки, выросшей в глуши. Арабелла бредит романтическими вымыслами Скюдери и Ла Кальпренета и принимает первых встречных, начиная с собственного садовника, за переодетых вздыхателей; требуется немало комических столкновений с реальной жизнью, чтобы вернуть ее на путь приличия и здравого смысла.

В этом подражании «Дон Кихоту» нет и следа эпически широкого народного фона, трагикомической противоречивости характеров и ситуаций, страстного гуманистического пафоса Сервантеса.

К этому же направлению должен быть отнесен и «комический роман» Ричарда Грейвза (*Richard Graves*, 1715—1804) «Духовный Дон Кихот, или летние странствия мистера Джеффри Уайльдгуза» (1772). Автор этого романа, священник англиканской церкви, использовал сервантесовскую тему «донкихотства» для сатиры на

<sup>121</sup> Heinrich Heine. Einleitung zur Prachtausgabe des «Don Quixote» (Werke. Herausgegeben von Heinr. Laube. Wien. Lpz., Prag, Bensinger, s. a., 6. Band, S. 136).

<sup>122</sup> Thomas Hobbes. *The Elements of Law Natural and Politic*, p. 52.



методистов. Герой романа, сын зажиточного фермера Джеффри Уайльдгуз<sup>123</sup>, начитавшись пуританских богословов времени Кромвеля и наслушавшись методистских проповедей, «пускается в путь, чтобы восстановить на практике то, что он воображает подлинным христианством»<sup>124</sup>. Его сопровождает, в качестве нового Санчо Пансы, деревенский сапожник Джерри Тэгвел (Tugwell — тyani крепче). Путники скитаются пешком по городам и селеньям, где Уайльдгуз выступает с методистскими проповедями. После многих комических переделок, в которые попадает «духовный Дон Кихот», «туман, окутывавший его разум», рассеивается и он возвращается к «рациональной системе религии»<sup>125</sup>.

Комическое неразумие — таково единственное содержание, вкладываемое Грейвзом в понятие «донкихотства». Социально-критическое, разоблачительное значение, которое может быть вложено в это понятие, оставлено им в стороне. Законность существующего общественного порядка, против которого ополчается его герой, не вызывает в авторе ни малейших сомнений. Впрочем, даже в самый разгар своей методистской мании, обличая роскошь и аристократические пороки, Уайльдгуз подробно доказывает своему «оруженосцу» Тэгвелу невозможность имущественного равенства людей.

Роман обнаруживает местами следы подражания Фильдингу, на которого ссылается и сам автор. Подражание это, однако, поверхностно. По характеру истолкования Сервантеса, как и по всему духу своего романа, Грейвз должен быть отнесен к иному, более ограниченному, дидактическому направлению просветительской литературы.

Столь же плоско трактуется тема «донкихотства» позднее, на рубеже XVIII—XIX вв. и в повестях Марии Эджуорт, завершающих эту традицию истолкования Сервантеса. Характерен в особенности ее «Форестер» (Forester), где тема «донкихотства» призвана служить сатире на революционно-демократический руссоизм и «якобинство». Герой этой повести — юноша, воспитанный в принципах Руссо и полный презрения к порокам и условностям «цивилизации», покидает дом своего опекуна ради трудовой жизни среди народа. В изображении Эджуорт этот руссоистский эксперимент заканчивается смехотворным крахом, и Форестер с облегчением возвращается в лоно буржуазной цивилизации, навсегда отрезвленный от своих демократических иллюзий.

Именно к этим и им подобным произведениям, вводящим тему «Дон Кихота» в узкое русло рассудочной буржуазной морали, по праву могут быть отнесены упреки Гейне.

<sup>123</sup> Фамилия героя имеет аллегорический смысл «Wild-geese chase» — сумасбродное, несбыточное предприятие.

<sup>124</sup> «The Spiritual Quixote or the Summer's Ramble of Mr. Geoffrey Wild-geese. A Comic Romance». L., 1816, р. XX. Без имени автора.

<sup>125</sup> Там же, стр. 567, 571.

Но совсем иным, гораздо более сложным и богатым содержанием наполняется сервантесовская тема у английских писателей другого направления — у Фильдинга, Смоллета, Гольдсмита, Стерна и их продолжателей вплоть до Диккенса, чей мистер Пиквик еще Теккереем был превозглашен Дон Кихотом XIX в.

«Гений Сервантеса переселился в романы Фильдинга, изображавшего характеры людей и осмеивавшего их безумства с равной силой, юмором и пристойностью»<sup>126</sup>, — писал Смоллет в своей «Истории Англии».

Фильдинг, действительно, неразлучен с Сервантесом на протяжении всего своего творческого пути, начиная с комедии, задуманной еще в студенческие годы в Лейдене (будущим «Дон Кихотом в Англии») и кончая «Ковент-гарденским журналом» 1752 г. Исходя в своей оценке Сервантеса из общих этических принципов Просвещения, Фильдинг, однако, во многом расходится в своем понимании «Дон Кихота» с представителями узкой резонерской точки зрения, отразившейся в романах Шарлотты Леннокс, Грейвза и тому подобных подражаниях. Его отзыв о «Дон Кихоте-девице» (опубликованный в «Ковент-гарденском журнале» 24 марта 1752 г.) чрезвычайно интересен и важен для выяснения особенностей его «сервантесизма». Составленный по принципу «баланса», типичному для рационалистического XVIII столетия, отзыв этот содержит подробное перечисление как преимуществ Сервантеса перед его английской подражательницей, так и того, что выгодно отличает ее от автора «Дон Кихота». По некоторым пунктам Фильдинг признает превосходство «Дон Кихота-девицы» над его испанским образом.

Верность «обыденной жизни», обдуманная «правильность» и здравомыслие — самый перечень этих достоинств, отмечаемых Фильдингом в книге Леннокс, показывает, что критик исходит из принципов рационалистической эстетики Просвещения, существенно отличающейся от ренессансной эстетики Сервантеса. Но Фильдинг далек от того, чтобы отдать своей соотечественнице безусловное предпочтение перед автором «Дон Кихота». В составленном им критическом «балансе» наибольший интерес представляет, конечно, итог неповторимых преимуществ Сервантеса. К их числу Фильдинг относит, прежде всего, оригинальность замысла и гражданский дух автора, «стремившегося не только к развлечению, но и к просвещению и перевоспитанию своих соотечественников». Далее он признает превосходство характеров Дон Кихота и Санчо Пансы над характерами Арабеллы и ее служанки. Образ Санчо, по его мнению, — «такое мастерское юмористическое создание, равного которому мы никогда не видели и не увидим». и, на-

<sup>126</sup> T. Smollett. The History of England. From the Revolution to the Death of George the Second. In 5 vols, vol. V. L., Cadell and Baldwin, 1788, p. 299.

конец, комизмом ситуаций испанский оригинал также превосходит свою английскую «копию».

Особенно интересно фильдинговское толкование образа Дон Кихота. По-просветительски трактуя роман Сервантеса как *антирыцарское* произведение, Фильдинг, однако, не упрощает характер Дон Кихота, не сводит его к шутовскому пародийному гротеску, но отдает себе отчет в его сложности и душевной глубине. Сервантес, отмечает он, позаботился о том, чтобы, вопреки всем безумствам своего героя, сохранить за ним симпатии читателей. Дон Кихот, по мнению Фильдинга, предстает в романе как человек, «наделенный разумом и большими природными дарованиями, и во всех случаях, за единственным исключением, — весьма здравым суждением, а также — что еще более привлекательно в нем — как человек большой невинности, честности и благородства, и величайшей доброты». Добавим, что и в характере Санчо Пансы Фильдинг считает нужным подчеркнуть не грубое своекорыстие, но, напротив, «преданность и простодушие»<sup>127</sup>.

Эти теоретические суждения Фильдинга о Сервантесе становятся особенно интересными в контексте художественного творчества английского романиста. То, что могло остаться недоговоренным в критической заметке «Ковент-гарденского журнала», уже давно высказалось у него и полно и убедительно образным языком комедии («Дон Кихот в Англии») и повествовательной прозы («Приключения Джозефа Эндруса и его друга мистера Абраама Адамса»).

В комедии «Дон Кихот в Англии», которую он начал в 1728 г., едва достигнув 21 года, Фильдинг еще скорее подражал «Дон Кихоту», чем творчески перерабатывал и развивал эту тему.

Характер Дон Кихота в комедии Фильдинга менее интересен, чем его последующие перевоплощения в его творчестве и в творчестве других английских романистов-просветителей. Он еще лишен той живой теплоты человеческой индивидуальности, которая должна была позднее сделать убедительным образ пастора Адамса и других английских Дон Кихотов XVIII в. Примечательно, однако, что уже здесь в понимании Фильдинга комическое «безумие» Дон Кихота лишь оттеняет серьезные положительные основы его «человеческой природы». Потешая хозяев и завсегдатаев английского провинциального трактира своими рыцарскими бреднями о заколдованных замках, похищенных принцессах и злых великанах, фильдинговский Дон Кихот становится вместе с тем требовательным и пронизательным судьей окружающего его реального мира.

Этот мир пьяных сквайров, из которых каждый — «не более как первый псарь в своем доме»<sup>128</sup>, мир расчетливых отцов семей-

<sup>127</sup> H. Fielding. The Covent-Garden Journal, vol. I, p. 279—280.

<sup>128</sup> Г. Фильдинг. Избранные произведения, т. 1, стр. 132.

ства, пройдох-адвокатов, уважаемых фригольдеров-избирателей, мечтающих о предвыборных взятках, мир трусливых приверженцев «Рыцаря Большой Мошны», как определяет их Дон Кихот, оказывается в комедии Фильдинга гораздо более нелепым и безрассудным, чем самые безрассудные фантазии героя.

В «Приключениях Джозефа Эндруса и его друга мистера Абраама Адамса», гораздо более смело перерабатывая наследие Сервантеса и далеко отступая от сюжетной схемы «Дон-Кихота», Фильдинг ближе подходит к пониманию возможностей, заложенных в романе Сервантеса.

На титульном листе первого издания «Приключений Джозефа Эндруса» значилось: «Написано в подражание манере Сервантеса, автора «Дон Кихота». Автор действительно следовал «Дон Кихоту» и в развитии пародийно-иронического замысла своего романа, и в стремлении вместить все многообразие реальной общественной жизни своего времени в просторную раму «эпоса большой дороги», и в изображении своего главного героя — простодушного чудака пастора Адамса. Но подражание манере «Дон Кихота» не было в «Джозефе Эндрусе» ни плоским, ни буквальным.

И жанр, и тематика, и образы романа Сервантеса были поновому переосмыслены Фильдингом.

Через 10 лет после создания «Джозефа Эндруса» в уже отмеченном выше критическом разборе книги Леннокс Фильдинг, с похвалой отзываясь о нравоучительном ее замысле, отметил, однако, что «романтические причуды, высмеиваемые главным образом в этом сочинении, в настоящее время не очень в моде в нашем королевстве»<sup>129</sup>. В этой оговорке заключалось признание того, что сатира Леннокс была лишена сервантесовской актуальности: роман ее продолжал разрешать задачу, уже решенную жизнью.

К автору «Джозефа Эндруса» такой упрек был бы неприменим. Пародирование прециозно-галантных романов менее всего занимало Фильдинга. Познание «человеческой природы», по-разному проявляющейся в «нравах многих людей» (как гласил эпиграф «Тома Джонса»), — такова была главная задача, для разрешения которой Фильдинг-романист обращался к Сервантесу. «Дон Кихот», как и плутовской роман, мог служить реалистам-просветителям прецедентом, освящавшим их право на изображение реального, бытового фона и происшествий обыденной жизни. Но в отличие от плутовского романа, где хаос авантюрных эпизодов лишь слабо объединялся биографическим стержнем, «Дон Кихот» привлекал к себе англичан XVIII в. и как роман социально-философский, обобщающий и проблемный, как роман-«история» (по термину самого Сервантеса) в противоположность роману-жизнеописанию. Противопоставление этих двух типов романа было развито Фильдингом позднее, в «Истории Тома Джонса, найденыша».

<sup>129</sup> H. Fielding. The Covent-Garden Journal, vol. I, p. 282.

Но уже в «Приключениях Джозефа Эндруса» он ссылался на Сервантеса, спрашивая, не является ли книга о подвигах досто­славного Дон Кихота более достойной наименования *истории*, чем даже «История» Марианы<sup>130</sup>? Ведь «в то время как последняя замкнута в границы известного времени и известной страны, пер­вая есть история мира в целом или по меньшей мере той части его, которая причастна законам, искусствам и наукам»<sup>131</sup>.

Неисторическая абстрактность этого понимания «универсальности» «Дон Кихота» типична для рационалистического мировоззрения просветителей. Но именно в контексте просветительских суждений о «цивилизации» и «естественном состоянии» замечание Фильдинга о «Дон Кихоте» как о произведении, раскрывающем законы «цивилизованного» мира, знаменательно. Фильдинг отвлекается от конкретного национально-исторического содержания «Дон Кихота» как памятника, запечатлевшего расцвет и кризис ренессансного гуманизма на заре «первоначального накопления», в пору крушения могущества испанской монархии и укрепления католической реакции. Но Фильдинг находит в «Дон Кихоте» то, что было исторически адресовано не только XVII, но и XVIII и последующим векам. Первым из своих соотечественников, английских просветителей XVIII в., автор «Джозефа Эндруса» усматривает в «Дон Кихоте» не только «полезную и приятную» (по формулировке Локка) сатиру на рыцарство, или в более широком смысле на неразумные причуды, уклоняющиеся от общей нормы здравого смысла, но и образец иронической критики самого «мира, причастного законам, искусствам и наукам», — критики денежных отношений и освящающей их морали. Критическая проверка «разумности» и «естественности» нравов зарождавшегося буржуазного общества, а вместе с тем и основных начал самого просветительства, — такова была вторая задача, заставившая Фильдинга, а вслед за ним и других представителей зрелого просветительского реализма в Англии обращаться к Сервантесу.

Проблема бедности и богатства проходила через весь роман Сервантеса. Она выдвигалась и в исходной авторской характеристике Дон Кихота, и в спорах этого героя с племянницей, утверждавшей, что таким бедняком, как ее дядя, нечего и думать о рыцарстве, и с Санчо, находившим, что в жизни «лучший фундамент и котлован — это деньги»<sup>132</sup>. Она лежала в основе знаменитого рассуждения Дон Кихота о золотом веке, когда люди «не знали двух слов: твое и мое»<sup>133</sup>, и его похвального слова свободе, с которой «не могут сравниться никакие сокровища: ни те, что таятся

<sup>130</sup> Речь идет о старшем современнике Сервантеса, историке-иезуите Хуане де Мариана, авторе известной в свое время «Истории Испании».

<sup>131</sup> Г. Фильдинг. Избранные произведения, т. 1, стр. 589.

<sup>132</sup> Мигель де Сервантес Сааведра. Собр. соч., т. 2., М., Изд-во «Правда», 1961, стр. 166.

<sup>133</sup> Там же, т. 1, стр. 128.

в недрах земли, ни те, что сокрыты на дне морском»<sup>134</sup>. Эта же проблема решалась в таких вводных эпизодах, как, например, история свадьбы Камачо Богатого, где дерзкая любовь бедного пастуха Басильо и верность прекрасной Китерии опровергли предубеждение, будто «богатство любой изъян прикроет»<sup>135</sup>.

Благородная бедность Дон Кихота — залог его духовной свободы — возвышала его над миром торгашей и выжиг, надменных вельмож и их прихлебателей, составлявших реальный социально-бытовой фон романа Сервантеса; и она же придавала черты подлинного человеческого достоинства облику Санчо Пансы, который, вступив в управление своим «островом», «как голяком... туда явился, так голяком и удалился» и «из тех десяти дней, что он прогубернаторствовал, извлек только одну прибыль, а именно: он узнал, что управление не то, что одним островом, а и всем миром не стоит медного гроша»<sup>136</sup>.

Автор «Приключений Джозефа Эндруса» первым из английских просветителей подхватывает в своем романе именно эти мотивы «Дон Кихота». Роман Сервантеса — «эпос вымиравшего рыцарства, добродетели которого в только что народившемся мире буржуазии стали чудачествами и вызывали насмешки»<sup>137</sup>, как, по воспоминаниям Лафарга, характеризовал его Маркс, — уже содержал в себе, в зародыше, критику эгоистической сущности буржуазных отношений. Исторический опыт фильдингской Англии, включавший в буржуазную революцию и последующий компромиссный раздел добычи между аристократией и крупными капиталистами, спекулятивную горячку начала XVIII в. и борьбу за колонии, обезземеливание крестьян и экспроприацию ремесленников накануне промышленного переворота, уже мог служить достаточно убедительным комментарием к этой критике. В «Приключениях Джозефа Эндруса» Фильдинг как бы переводит сатиру Сервантеса на язык современных ему английских общественных отношений. Место провинциальной Испании Филиппа II с ее паразитической знатью и духовенством, нищими идалго и новоявленными толстосумами-богачами из крестьянского или купеческого звания, деревенскими патерами и цюрильниками в качестве единственных представителей местной «интеллигенции» и вездесущей «Santa Hermandad» занимает провинциальная Англия Георга II. Здесь нет ни инквизиции, ни феодальных повинностей, но есть помещики, готовые, при случае, позабавиться охотой на людей вместо зайцев, мировые судьи, принимающие греческий текст — за заговорщический шифр, служители англиканской церкви, бога-

<sup>134</sup> Мигель де Сервантес Сааведра. Собр. соч., т. 2, стр. 466.

<sup>135</sup> Там же, стр. 158.

<sup>136</sup> Там же, стр. 453—454.

<sup>137</sup> «Маркс и Энгельс об искусстве», т. 2. М., Изд-во «Искусство», 1957, стр. 582.

теющие на торговле свиньями, управители, прибирающие к рукам чужие имения, и адвокаты, умеющие толковать «законы о бедных» в интересах своих принципалов. И роль Дон Кихота здесь играет уже не захудалый идалго из Ламанчи, но другой такой же бессребреник, деревенский пастор мистер Абраам Адамс, который, обладая ученостью, «какой не часто встретишь и у лиц, кончивших университет», «в то же время в путях мирских столь же был неискушен, как впервые вступивший на них младенец»<sup>138</sup>. Фильдинг не наделяет этого нового Дон Кихота рыцарской «манией»; но глубже, чем кто-либо из его предшественников, проникая в сущность созданного Сервантесом образа великого гуманиста-правдолюбца, делает своего пастора Адамса столь же «чистым в помыслах, благопристойным в речах, великодушным в поступках, смелым в подвигах, выносливым в трудах, сострадательным к обездоленным и, наконец, ...поборником истины, хотя бы это стоило ему жизни»<sup>139</sup>, каким хотел быть Рыцарь Печального Образа. Другом и заступником двух гонимых бедняков — выгнанного из барского дома лакея Джозефа Эндруса и безродной служанки Фанни Гудвил — входит Адамс в роман Фильдинга.

В «Приключениях Джозефа Эндруса» Фильдинг, сохраняя в своей «комической эпопее» всю сервантесовскую полемичность, пародирует уже не рыцарские романы, а ричардсоновскую «Памелу» — квинтэссенцию английского буржуазного просветительства в его компромиссно-умеренной форме. Оптимистический просветительский гуманизм пастора Адамса оказывается в своем роде таким же «донкихотством», каким были рыцарские идеалы героя Сервантеса. Воодушевленный непоколебимой верой в эти рыцарские идеалы, Дон Кихот Ламанчский принимал ветряные мельницы за великанов и трактиры за рыцарские замки. Пастор Адамс, руководимый столь же непреклонной верой в совершенство человеческой природы, готов принять за «Человека» даже потерявшего всякий человеческий образ и подобие Траллибера, своего собрата по профессии, для которого каждая взлелеянная им свинья дороже всей его паствы. Он вступает в красноречивую беседу о нуждах бедняков и о богатстве несправедливом с Питером Паунсом, дельцом-толстосумом, которому всего милее на свете «собственные или чужие деньги». Он доверчиво полагается на щедрые обещания хвастливого помещика, и не помышляющего об их исполнении, и вызывает к христианскому человеколюбию трактирщиков, когда они преподносят ему счет за еду и ночлег.

Впервые за все время существования английской просветительской литературы бесхитростная человечность и сердечная доброта, воплощенные в образах пастора Адамса и его молодых спутников, ускользают из-под строгой опеки расчетливого благоразумия

<sup>138</sup> Г. Фильдинг. Избранные произведения, т. 1, стр. 449.

<sup>139</sup> Мигель де Сервантес Сааведра. Собр. соч., т. 2, стр. 150.

и здравого смысла и пускаются в путь по большим дорогам и про- селкам Англии, на каждом шагу приходя в столкновение с зако- нами и обычаями реальной жизни. Комизм этих столкновений во многом близок комизму «Дон Кихота». Как и Рыцарь Печального Образа, пастор Адамс своими промахами снова и снова навлекает на себя брань, обиды, незаслуженные подозрения, кулачные рас- правы. Его также сбивают с ног свиньи. Его лишают свободы. Его травят собаками. Фильдинг подчеркивает материальную, эконо- мическую подоплеку большинства этих злоключений. Отсутствие шиллингов и пенсов — вот прозаическое обличье, в котором высту- пает обычно злой рок его героев. По словам Фильдинга, его пут- ники с большим основанием, чем Дон Кихот, могут счесть закол- дованным замком трактир, откуда их не выпускают, пока они не уплатят по счету.

Но противоречия между гуманистическими идеалами пастора Адамса и реальной жизнью не доводятся Фильдингом до сервантесовского трагикомического гротеска. В отличие от Робинзона Крузо или Памелы, без труда сводивших баланс не только соб- ственных побуждений, но даже своих обязательств в отношении к господу богу, пастору Адамсу сведение счетов с практическим Разумом дается с таким же трудом, как и оплата трактирных сче- тов. Напрасно хочет он побудить к добрым делам Траллиберов и Паунсов, движимых лишь «разумным» сознанием собственного частного интереса. И столь же напрасно пытается он в трудные минуты жизни обуздать доводами разума непосредственные по- рывы доброго сердца: ни отчаяние влюбленного, ни отцовская скорбь не поддаются разумным силлогизмам. Но неудачи пастора Адамса трактуются Фильдингом юмористически. Несовпадение идеальных построений просветительской этики с реальной практи- кой буржуазного общества, формировавшегося в Англии, сознается писателем, но еще далеко не полно. А потому сервантесовские мотивы в «Приключениях Джозефа Эндруса» (как и в «Истории Тома Джонса») лишены горечи и трагизма. Пастору Адамсу не уготован печальный конец Алонсо Кихано Доброго с его пред- смертным раскаянием и отречением от «гибельных бредней» целой жизни. Какие бы уроки ни давала им жизнь, ни пастор Адамс, ни его создатель не намерены отречься от своего доверия к че- ловеческой природе. Английский Дон Кихот Фильдинга по- этому меньше всего заслуживает прозвища «Рыцаря Печального Образа». Грязный, избитый, окровавленный, в изорванной рясе, без парика, искусанный собаками, он не только сохраняет достоин- ство, — как и герой Сервантеса, — но не теряет и бодрости духа, поддерживаемой, кстати, парой здоровенных кулаков, которые слу- жат ему гораздо более надежной защитой, чем все рыцарские доспехи Дон Кихота. К тому же, он не одинок: если у него и нет своего Санчо Пансы (образа, с точки зрения Фильдинга, как помним, неповторимого), то ему не суждено испытать и разоча-



рований, подобных тем, на какие обрекал себя Дон Кихот, выпускающая на свободу каторжников. Бедняки, которым он приходит на помощь, преданы ему, и среди них он находит верных друзей.

Сервантесовскими мотивами проникнута и «История Тома Джонса, найденыша». Сюжет романа не заключает в себе, на этот раз, столь определенных параллелей с «Дон Кихотом», как «Джозеф Эндрус». Но «комический эпос» Фильдинга и здесь строится по-сервантесовски — как «история», исполненная внутренней цельности и проблемного, философского содержания, заключенного в пестром многообразии комических бытовых эпизодов. И здесь, как и в «Джозефе Эндрусе», это философское содержание раскрывается посредством иронической рефлексии автора, определяющей всю тональность повествования. Тема просветительского «донкихотства», намеченная ранее образом пастора Адамса, живет, хотя и более скрытой жизнью, и в «Истории Тома Джонса».

Простодушной доверчивостью к людям характеризованы в равной мере оба положительных героя книги — и Том Джонс, и его покровитель Олверти. У обоих человеколюбие приобретает, в отличие от строго благоразумной добродетели ричардсоновских героев, оттенок детской наивности. Кросс не без основания усматривает принципиальное сходство мистера Олверти с Дон Кихотом и Адамсом в простодушии, с каким, «доверяясь ослепляющему блеску незапятнанной репутации, он принимает лицемеров и обманщиков за то, чем они кажутся; только самые неопровержимые доводы могут заставить его изменить свое благоприятное суждение о людях, которыми он был грубо обманут»<sup>140</sup>. Характерно, однако, что и здесь, как и в «Джозефе Эндрусе», сталкивая человеколюбивые иллюзии своих героев с действительной жизнью, Фильдинг не приводит их к трагическому крушению, но, напротив, оставляет за ними и моральную, и реальную победу. Многократно жестоко обманутые, ни Том Джонс, ни Олверти не имеют все же оснований для безусловного разочарования в возможности установления альтруистических, подлинно человеческих отношений с людьми. Олверти не напрасно благоволил к Тому Джонсу; Том Джонс не напрасно облагодетельствовал грабителя Андерсона и семейство миссис Миллер. Просветительский гуманизм, приобретающий юмористический оттенок «донкихотства», еще сохраняет под собою, с точки зрения писателя, реальную жизненную почву.

У Смоллета, как и у Фильдинга, тема «донкихотства» тесно сплетается с этической и философской проблематикой английского Просвещения. В первых романах Смоллета возможное влияние Сервантеса сказывается лишь косвенно, в юмористической трактовке «маниакальных» чудачеств таких героев, как, например, коммодор Траньон, который провозглашает свой дом — крепостью, и

<sup>140</sup> Wilbur L. Cross. The History of Henry Fielding. New Haven, Yale Univ. Press. 1918, vol. II, p. 205.

переносит в мирный сухопутный быт все правила военно-морского устава. Черты своеобразного «сервантесизма» можно усмотреть и в отношениях некоторых действующих лиц первых романов Смоллета: так, Страп выступает в виде комического «оруженосца» Родрика Рэндома, а Том Пайпс играет роль нового Санчо Пансы в отношении Перигрина Пикля.

Позднее творчество Смоллета дает гораздо более богатый материал для суждения о его отношении к «Дон Кихоту» Сервантеса. Поворотным пунктом в этом смысле послужил предпринятый Смоллетом перевод «Дон Кихота», вышедший в 1755 г. Вступительная заметка, предпосланная книге, свидетельствует о том, что Смоллет разделял фильдингговское понимание «Дон Кихота». Герой Сервантеса для него — не обычный безумец, и деяния его — не просто посмешище. По словам переводчика, задача его «заключалась в том, чтобы воспроизвести комическую торжественность и собственное достоинство, которыми неподражаемый Сервантес означил характер Дон Кихота, не возводя его в ранг безжизненного, сухого философа, не принижая его до жалкого положения обыкновенного безумца, с его незанимательными причудами; она заключалась и в том, чтобы сохранить природный юмор Санчо Пансы, не дав ему выродиться ни в флегматичную проverbsальность, ни в аффектированное шутовство»<sup>141</sup>.

Роман «Приключения сэра Ланселота Гривза» (1760), в котором Смоллет развернул свой вариант темы «Дон Кихот в Англии», не принадлежал к числу его высших художественных достижений. Смоллет сделал здесь шаг назад по сравнению с «Приключениями Джозефа Эндруса» Фильдинга. Там сервантесовские мотивы органически срастались с реальной английской жизнью и характерами. Здесь сервантесовская тема перенесена в современную Смоллету английскую действительность довольно искусственно и условно. Главный герой романа представляет собой явление совершенно исключительное. Молодой йоркширский баронет, владелец доходного поместья, который решает воскресить обычаи средневекового рыцарства и, облачившись в шлем и латы, отправляется странствовать в сопровождении неповоротливого оруженосца из числа собственных арендаторов, — таков был герой, какого Смоллет представил на этот раз своим читателям вместо прежних, вполне достоверных Рэндомов и Пиклей.

При всей экстравагантности этой экспозиции, «Ланселот Гривз» был, однако, по замыслу очень отличен от тех английских подражаний Сервантесу, где (как, например, в романе Леннокс) сюжет сводился к осмеянию комической «мании» героя. Вслед за Фильдингом Смоллет обращается к «Дон Кихоту» в поисках метода

<sup>141</sup> «The History and Adventures of the Renowned Don Quixote». vol. I. Translated from the Spanish of Miguel de Cervantes Saavedra. By T. Smollett, M. D. In 2 vols. L., 1809, p. XV.



В. Хогарт. Полдень. Гравюра

сатирически-разоблачительного изображения общественной жизни. Его Дон Кихот, сэра Ланселот Гривз, также предстает перед нами прежде всего как друг и заступник народа. Он чуждается светского общества и с презрением сторонится «богатых йоменов», пытающихся «подрожать дворянам в манерах и одежде». «Общался он по преимуществу с низшими слоями народа, с пахарями, землекопами и другими поденщиками»<sup>142</sup>. Вникая в их нужды, щедро делясь с ними своими средствами, он насаждает мир и благоденствие во всей округе. «Налог на бедных превратился в чистую безделу; можно было бы подумать, что золотой век возродился в Йоркшире»<sup>143</sup>. Эта утопическая патриархальная идиллия составляет, однако, лишь предысторию романа; сам он начинается, собственно, тогда, когда герой, покинув свое поместье и приход, становится лицом к лицу с общественной жизнью всей страны. Смоллет делает своего Дон Кихота негодующим свидетелем многих социальных бедствий. Сэр Ланселот (как когда-то и фильдингвский «Дон Кихот в Англии») окунается в гущу предвыборной борьбы и убеждается в том, что кандидаты обеих парламентских партий — и помещик-тори Квиксет, и делец-виг Вандерпельфт — равно недостойны своего назначения. Не лучше оказываются и сами давно подкупленные избиратели, которые на красноречивые увещания новоявленного рыцаря отвечают свистом и руганью, засыпают его «грязью, палками и камнями».

Попав, наконец, в тюрьму как бродяга, странствующий рыцарь Смоллета принужден и сам хлебнуть из чаши народного горя. «Чего же стоит закон! Где же наша знаменитая конституция, свобода, неприкосновенность подданных, хваленая гуманность британской нации?»<sup>144</sup> — восклицает сэра Ланселот Гривз, представ перед лицом самодура и взяточника судьи Гоббла. Долговая тюрьма Королевской Скамьи в Лондоне и, наконец, сумасшедший дом (английский эквивалент французской Бастилии и испанской инквизиции, по Смоллету) пополняют жизненный опыт сэра Ланселота Гривза новыми горькими уроками. Традиционный благополучный конец оставляет непоколебленной основную антитезу романа. На одном полюсе концентрируется «донкихотский» протест против несправедливостей общественного правопорядка буржуазной Англии; здесь соратником Ланселота Гривза оказывается старый чудака капитан Крау, человек «столь же несведущий в житейских делах, как грудной младенец», и его племянник Том Кларк, молодой стряпчий, «доброе сердце которого устояло даже против развращающего действия его профессии»<sup>145</sup>.

На другом полюсе романа — происки хищного интригана

<sup>142</sup> T. Smollett. The Miscellaneous Works. vol. VI, p. 26—27.

<sup>143</sup> Там же, стр. 29.

<sup>144</sup> Там же, стр. 110—111.

<sup>145</sup> Там же, стр. 6.

сквайра Дарнелла, жадность Гоббла, тупое равнодушие безликих тюремщиков, констэблей и прочих блюстителей порядка и проходящая сквозь весь роман циническая проповедь разумного эгоизма, вложенная Смоллетом в уста демагога и авантюриста Феррета (Хорька): «Я считаю, что человечество находится в естественном состоянии,— истина, на которую случайно натолкнулся Гоббс. Я полагаю, что каждый человек имеет право пользоваться своими талантами, хотя бы даже за счет своих собратьев, так же, как рыбы и другие живые существа, пожирающие друг друга»<sup>146</sup>. Так просветительская материалистическая этика разумного частного интереса оборачивается своею хищнически индивидуалистической изнанкой, а протест против этого хищнического индивидуализма по необходимости облекается уже не в рационалистическую, а в эмоциональную, «донкихотскую» форму.

Тема «донкихотства» лежит в основе последнего романа Смоллета — «Путешествие Хамфри Клинкера». Чертами донкихотства наделены, в большей или меньшей степени, почти все персонажи этой юмористической книги, начиная с юной пансионерки Лидии Мельфорд, с ее романтическими бреднями, и кончая ее почтенным дядюшкой Мэтью Брамблом, чей сплин разыгрывается при каждом столкновении с подлостью, фальшью и общественной несправедливостью. Социальные мотивы, играющие важную роль в характеристике чудачеств Брамбла, еще более усилены в характеристике лейтенанта Лисмэхаго. Его конек — преимущества бедности перед богатством, и он посвящает все свое красноречие доказательству этого парадокса, ниспровергающего самые основы буржуазной политической экономии. Просветительски переосмысленное «донкихотство» становится формой наивной, но запальной социальной критики промышленного переворота и сопровождающей его ломки общественного уклада Великобритании.

В творчестве английских сентименталистов «реабилитация» Дон Кихота, начатая Фильдингом и Смоллетом, перерастает в настоящий культ.

В «Векфильдском священнике» (1766) Гольдсмита донкихотское простодушие главного героя, доктора Примроза, упорно не желающего считать «разумный» эгоизм двигателем людских поступков, окрашивается религиозной резинькой. «Чудачество» героя, упорствующего в своих донкихотских добродетелях и отвергающего всякий компромисс с миром торжествующего насилия и порока, уже граничит с мученичеством. Тюремная проповедь Векфильдского священника обозначает одновременно и вершину и капитуляцию просветительского гуманизма: старый упрямец Примроз (в отличие от фильдинговского пастора Адамса) признается, что принципы честности, человеколюбия и добра, которые он отстаивает подобно новому Дон Кихоту, не могут победить

<sup>146</sup> T. Smollett, The Miscellaneous Works, vol. VI, p. 229.

в реальном посюстороннем мире... Только в ином мире может восторжествовать поправная добродетель.

Стерн, в отличие от Гольдсмита не прибегающий к религиозной «санкции», опирается на своего «дражайшего Сервантеса» в своей этике и эстетике «конька» — причуды, прихоти или манеры, которая, наперекор рассудку, только и может сделать человека самим собой. Шенди-Холл и его окрестности (в романе «Тристрам Шенди», 1760—1767) населены Дон Кихотами, скачущими каждый на своем Росинанте и с трудом понимающими друг друга, — так далек их причудливый образ мыслей и действий от сухой отвлеченной нормы рационального здравого смысла. «Донкихотство» становится классическим прецедентом, доказывающим, наперекор логическим доводам посрамленного рассудка, права раскрепощенных, вырвавшихся на свободу сил воображения и чувства.

Маккензи в «Человеке чувства» (1771) и Брук в «Знатном простаке» (1764—1770) создают образы Дон Кихотов, совершающих свои «подвиги» вопреки разуму, под знаменем природы и чувствительности. Предисловие к «Знатному простаку» Брука представляет собою восторженный панегирик Дон Кихоту — «величайшему герою современности» — и Санчо Пансе — «достоинейшему из всех законодателей».

Односторонняя патетическая сентиментальность этого экзальтированного культа «донкихотства» еще чужда первым английским «сервантесистам»-просветителям. Будучи менее фантастически-пылкими почитателями «Дон Кихота», они, однако, в известном смысле стояли ближе к Сервантесу. Их трактовка «Дон Кихота» не свободна от просветительской рассудочности. Поренессансному смелый, «универсальный» философский замысел «Дон Кихота» они переводили на иной масштаб повседневной английской жизни XVIII в. и заменяли гиперболически-обобщенные типы Сервантеса индивидуальными характерами своих современников. Им чужда ренессансная пышная поэтичность Сервантеса; а его буйный народный юмор, вырастающий прямо из фольклора, у них уже несколько обуздан и введен в «литературные» рамки. Но в ими самими установленными пределах английским «сервантесистам»-просветителям удалось сохранить сервантесовскую ироническую диалектику в трактовке «донкихотства», избежав и плоскорационалистического его осмеяния и односторонней сентиментальной идеализации. В рамках просветительского романа они развили сатирические возможности созданного Сервантесом повествовательного жанра и воспользовались образом Дон Кихота, воплотившим в себе противоречивые судьбы ренессансного гуманизма, для разрешения новых проблем, возникших при столкновении с жизнью гуманизма Просвещения.

# Дефо

«Я... готов сказать Музе Истории: «О достойная дочь Мнемозины, я сомневаюсь в каждом утверждении, произнесенном тобой с тех пор, как ты стала Музой!.. Ты предлагаешь мне автобиографию; я сомневаюсь во всех автобиографиях, какие мне доводилось читать, за исключением, пожалуй, только автобиографии мистера Робинзона Крузо, морехода, и других сочинителей этого сорта».

Теккерей

(«Моя судьба — писать Правду».

Дефо

1

Долгая семидесятилетняя жизнь Дефо (1660?—1731) была полна превратностей. Несколько раз он сидел в тюрьме, трижды — стоял у позорного столба по приговору суда, дважды терпел банкротство. Дряхлым, больным стариком он вынужден был бежать из дому и умер, скрываясь от кредиторов, в чужом углу. Малограмотный приходский служака внес в свою книгу под датой 26 апреля 1731 г. запись о смерти некоего «мистера Дюбо». Речь шла о Даниэле Дефо, авторе «Робинзона Крузо»!

Этот штрих, завершающий жизненный путь Дефо, по-своему дополняет картину презрительного равнодушия, с каким относились к нему не только правящие верхи тогдашней Англии, но и признанные литераторы просветительского толка. Свифт пренебрежительно причислял Дефо к «тупым, безграмотным писакам» и издевался над его «столь же грубыми, сколь и грязными руками»<sup>1</sup>. Поп поместил «бесстыжого Дефо» в число незадачливых глупцов, осмеянных в сатирической поэме «Дунсиада»<sup>2</sup>. Фильдинг, безусловно хорошо знакомый по крайней мере с одним сочинением

<sup>1</sup> Цит. по кн.: John F. Ross. Swift and Defoe. A Study in Relationship. Berkeley and Los Angeles. Calif. Univ. Publications, 1941, p. 16—17.

<sup>2</sup> Впрочем, в частном разговоре, засвидетельствованном «Анекдотами» Спенса, Поп отзывался о Дефо более справедливо: «Первая часть «Робинзона Крузо» очень хороша. Дефо написал множество вещей и ни одной плохой, но ничего столь совершенного, как это».

Дефо — журналистским жизнеописанием повешенного в 1725 г. Джонатана Уайльда, откуда он почерпнул сведения об этом «герое» своей сатирической повести, — не упоминал его имени<sup>3</sup>, хотя охотно ссылался на своих учителей и предшественников. Смоллет мимоходом неслестно отозвался о нем в «Истории Англии» как о «грязном политическом писаке, который пользовался весьма малым уважением»<sup>4</sup>. Ричардсон, собственноручно обработавший и переиздавший после смерти Дефо его «Путешествие по Великобритании», единственный раз обмолвился о нем в «Клариссе», где смешной педант — пастор Бранд замечает, что Дефо — «человек глубокомысленный, хоть и диссидент»<sup>5</sup>. Первое дружелюбие, хотя и юмористическое признание популярности Дефо, если говорить об английском просветительском романе, — находим только в «Векфильдском священнике» Гольдсмита, где Оливия уверяет отца, что превосходно подготовлена к богословским дебатам с легкомысленным сквайром Торнхиллом; ведь она уже прочла «Благочестивых влюбленных» Дефо, а сейчас читает о назидательных беседах Робинзона Крузо с Пятницей.

А между тем «безграмотный писака», «бесстыжий Дефо» получил широчайшее признание, став поистине народным писателем. Признанная критика насмехалась над сочинителем, который «пишет только для грузчиков и сапожников и тому подобной грязной швали»<sup>6</sup>; мнение этой безымянной миллионной читательской массы оказалось, однако, авторитетнее, чем высокомерные суждения знатоков. К концу XVIII в. «Робинзон Крузо» выдержал уже семьсот изданий в одной только Англии и был переведен на большинство европейских языков; имя Дефо стало неотъемлемой частью истории мировой демократической культуры.

Первую серьезную философско-эстетическую оценку роман Дефо получил за рубежом. Понадобилась немалая историческая и политическая дистанция, чтобы «Приключения Робинзона Крузо» были поняты не только как занимательное чтение, но и как просветительский роман. Эта задача выпала на долю Руссо. «Эта книга, — писал он в своем педагогическом романе «Эмиль, или о воспитании» (1762), — будет первой, которую прочтет мой Эмиль; она долгое время будет составлять всю его библиотеку и навсегда займет в ней почетное место. По ней мы будем проверять степень развития наших суждений; и пока вкус наш не будет испорчен, ее чтение всегда

<sup>3</sup> Только в одном юмористическом эпизоде «Истории Тома Джонса, найденца» (кн. VIII, гл. 5) находим беглое упоминание о «Робинзоне Крузо»; эта книга входит в состав разношерстной «библиотеки» цирюльника Партриджа наряду с несколькими учебниками, разрозненными томами «Зрителя», поэмами Попа, диалогами Эразма, богословским трактатом Фомы Кемпийского, фривольными стишками Тома Брауна и др.

<sup>4</sup> T. Smollett. The History of England: From the Revolution to the Death of George the Second. In 5 vols., v. I. L., Cadell, 1788, p. 388.

<sup>5</sup> Samuel Richardson. Works in 19 vols., vol. XI, L., 1811, p. 358.

<sup>6</sup> Цит. по кн.: James Sutherland. Defoe. L., Methuen, 1937, p. 255.



будет нам приятно. Что же это за волшебная книга? Аристотель? Плиний? Бюффон? Нет: это «Робинзон Крузо». В «Приключениях Робинзона Крузо» Руссо усмотрел «удачнейший трактат о естественном воспитании»<sup>7</sup>.

В 1785 г. Клара Рив в своем сочинении «Развитие романа» (The Progress of Romance) отнесла «Приключения Робинзона Крузо» к числу «произведений странных и оригинальных»<sup>8</sup>. Оценка эта примечательна: Клару Рив интересовал не столько реалистический роман нравов, «*novel*», сколько именно «*romance*», полный приключений и вымысла: ведь ее собственный «Старый английский барон» вошел в историю английской литературы как один из первых предромантических романов на средневековый исторический сюжет. В Англии именно романтики «открыли» Дефо как художника. В прозе Дефо, столь деловой, простой, будничной и точной, они почувствовали скрытую глубину мысли, иронию и поэтичность.

Кольридж провозгласил «достойным Шекспира» известное место «Робинзона», где герой рассказывает, как, найдя деньги в каюте потерпевшего крушение корабля, он с презрением отверг их как «ненужный хлам», но, «поразмыслив... решил взять их с собой». Внезапность и бессознательность перехода от первого — ко второму решению были восприняты Кольриджем как «тонкий и мастерский» художественный штрих<sup>9</sup>.

Чарльз Лэм, как и Кольридж, восхищался психологической убедительностью, с какою Дефо сумел заставить читателя ставить себя на место его героев и переживать вместе с ними их радости и горести. В изображении душевной жизни персонажей Дефо — их соблазнов, падений и раскаяния — Лэм улавливал нечто родственное «нежности Бэньяна». Параллель эта примечательна и обоснованна: проза Дефо во многом сродни прозе создателя «Пути паломника» и «Мистера Бэдмена», с той существенной разницей, что писатель XVIII столетия подчиняет пуританскую аллегорию прямому и точному реалистическому изображению действительной жизни. Лэм первый обратил внимание на трогательные и драматические образы заброшенных, отвергнутых обществом детей, созданные Дефо, в частности, в его «Приключениях полковника Жака»<sup>10</sup>. Вместе с тем Лэм вскрыл противоречивый характер творчества Дефо, в котором просветительское гуманистическое сочувствие простому человеку уживается с проповедью буржуазного своекорыстия. Лэм с трудом заставлял себя поверить, что трактат «Совершенный английский негоциант» (1725), обучающий моло-

<sup>7</sup> Jean-Jacques Rousseau. *Emile ou de l'éducation*. P., Garnier, s. a., p. 196.

<sup>8</sup> Цит. по кн.: Ian Watt. *The Rise of the Novel. Studies in Defoe, Richardson and Fielding*. Berkeley and Los Angeles, Calif. Univ. Press, 1959, p. 94.

<sup>9</sup> S. T. Coleridge. *Miscellaneous Criticism*. Ed. by Raysor. L., Constable, 1936, p. 294.

<sup>10</sup> Этот роман Дефо был обработан для детского чтения Годвином.

дых купцов искусству наживы, написан автором не как пародия. «Эта книга,— писал романтик Лэм,— стремится настолько иссушить человеческие сердца,— что, живя в то время, я, конечно, предложил бы миддлсекскому суду присяжных, осудившему «Басню о пчелах», осудить вместо того эту книгу Дефо как произведение гораздо более гнусное и развращающее по своей тенденции»<sup>11</sup>.

Вальтер Скотт, который, как и Клара Рив, относил «Робинзона» не к жанру «novel», а к жанру «roman», считал особенно характерным для манеры Дефо мастерское использование подробностей, заставляющих читателя поверить в достоверность всего повествования. Для Скотта, создателя исторического романа, должны были представлять особый интерес такие прообразы этого жанра, как «Записки кавалера» и «Дневник чумного года»<sup>12</sup>; но и в «Приключениях Робинзона Крузо» он находил поучительный материал для размышлений о соотношении в романе «переднего плана» и «фона», которые, по законам эстетической перспективы, могут и должны отличаться друг от друга различной степенью разработки деталей.

Для людей XIX в. образ Робинзона Крузо стал уже обобщающим символом. Байрон сравнивал себя с Робинзоном Крузо, отправляясь в свое первое путешествие на Восток. «Я одинока — одинока, как Робинзон», — записывает юная Мэри Шелли, вдова поэта, после трагической гибели мужа. А Герцен, потрясенный исходом революции 1848 г., прощаясь с «отходящим миром» и сознавая вместе с тем невозможность порвать с Европой, писал в «Эпизоде» книги «С того берега»: «Что же мы сделаем в девственных лесах, — мы, которые не можем провести утра, не прочитав пяти журналов, мы, у которых только и осталось поэзии, что в бое со старым миром? что? Сознаемся откровенно, мы плохие Робинзоны»<sup>13</sup>.

Мировая известность Дефо основывалась, конечно, на «Робинзоне», затмившем все остальные его романы. В Англии, однако, «Молль Флендерс» и «Полковник Жак», «Сингльтон» и «Роксана» сыграли немаловажную роль в развитии социального реалистического романа. Диккенс ссылался на пример Дефо и Фильдинга в оправдание «изменности» тем и образов, которую ставили ему в вину. «Я не знаю,— писал он,— ни одного из наших писателей, уважающего себя и хотя бы немного — своих потомков, который пал бы так низко, чтобы потрафлять пресыщенным вкусам господствующих классов. С другой стороны, если я стану искать примеры противоположного порядка, то я найду их в самой благородной

<sup>11</sup> Цит. по кн.: W. Minto. Daniel Defoe. L., Macmillan. 1909, p. 157.

<sup>12</sup> Среди знаменитых разбойников и авантюристов его времени, жизнеописания которых составил Дефо, был и шотландец Роб-Рой — тот самый, которого Вальтер Скотт изобразил в одноименном романе.

<sup>13</sup> А. И. Герцен. Собр. соч., т. VI. М., Изд-во АН СССР, 1955, стр. 115.

сфере английской литературы — в творчестве Фильдинга, Дефо, которые... ради высоких целей... не гнушались описывать самое низменное, что было тогда в стране»<sup>14</sup>.

И все же, хотя в XIX в. репутация Дефо как создателя реалистического романа могла уже считаться утвержденной, творчество его, именно в силу своей многозначности, продолжало и продолжает давать повод не только к различным, но даже и к прямо противоположным истолкованиям.

Взяв эпиграф к одной из своих статей у Дефо, основоположник социалистической литературы в Англии Вильям Моррис, развивая мысль автора «Робинзона», доказывал суетность, бессмысленность и бесчеловечность существования людей в капиталистическом обществе.

«Я видел, как вокруг меня суетились люди; одни из них трудились ради хлеба насущного, а другие растрчивали приобретенное в гнусном распутстве или суетных удовольствиях, одинаково жалких, потому что цель, к которой они стремились, постоянно отдалялась от них. Люди, гнавшиеся за увеселениями, каждый день пресыщались своим пороком и копили материал для раскаяния и сожаления, а люди труда растрчивали свои силы в повседневной борьбе из-за куска хлеба. И так проходила жизнь в постоянном чередовании скорбей; они жили только для того, чтобы работать, и работали ради того, чтобы жить, как будто добывание хлеба насущного было единственной целью их многотрудной жизни и как будто трудовая жизнь только и имела целью доставить хлеб насущный»<sup>15</sup>.

Моррис цитирует этот отрывок как реалистическое обобщение противоречий капиталистического мира, исторически сложившихся и подлежащих преодолению.

А экзистенциалист Камю берет из того же «Робинзона Крузо» эпиграф к своему роману «Чума», провозглашающему безнадежную бессмысленность человеческой жизни.

«Столь же резонно изобразить один вид тюремного заключения под видом другого, как и изобразить нечто действительно существующее под видом того, что не существует»<sup>16</sup>, — таков этот эпиграф, которым Камю подготавливает читателя к восприятию своей зловещей и бесперспективной аллегории.

Современный французский критик-марксист Декс усматривает

<sup>14</sup> Цит. по кн.: П. Декс. Семь веков романа. М., ИЛ, 1962, стр. 183.

<sup>15</sup> Даниэль Дефо. Робинзон Крузо. Перев. под ред. А. Франковского. Л.—М., «Academia», 1935, стр. 501—502. Ниже, за исключением особо оговоренных случаев, две первые части «Робинзона Крузо» цитируются по этому изданию (в тексте указывается страница). Моррис использовал эти строки в статье «Искусство народа» (см. William Morris. The Collected Works. vol. XXII. L., Longmans. Green and Co., 1914, p. 28).

<sup>16</sup> Daniel Defoe. Serious Reflections during the Life and Surprising Adventures of Robinson Crusoe, etc. L., Dent, 1899, p. XII.

в реалистических обобщениях Дефо (как и Фильдинга) предвосхищение Бальзака<sup>17</sup>.

А английская писательница Вирджиния Вулф (принадлежавшая к школе «потока сознания» в модернистском романе) видела главную эстетическую ценность Дефо в его примитивизме; в «Робинзоне Крузо» ей всего дороже пейзаж, где на первом плане самодельные глиняные кувшины Робинзона, за которыми угадываются пустынные просторы острова...

Автор одного из новейших обобщающих трудов по истории английского романа XVIII в. Ян Уотт высказывает предположение, что в романах Дефо нет, в сущности, ни критического анализа общественных противоречий, ни связанной с этим иронии: все это попросту «вчитывается», привносится в его книги искушенными читателями нашего времени. Столкновения между показной моралью и реальностью чистогана, прекраснодушными порывами и трезвым расчетом, столь частые в романах Дефо, Уотт предлагает рассматривать как простые «случайности, следствие огульно примененного принципа достоверности повествования...»<sup>18</sup> Убедительность образов Робинзона Крузо и Молль Флендерс объясняется, по его мнению, не их реалистической жизненной типичностью, а «бессознательным самоотождествлением» писателя с этими лицами. В Молль Флендерс, как и в Робинзоне Крузо, полагает Уотт, Дефо воссоздал самого себя, спроецировав в них свой «беспокойный, аморальный и энергичный индивидуализм»<sup>19</sup>. Впрочем, оспаривая точку зрения известного писателя-реалиста Э. М. Форстера, считавшего, что в «Молль Флендерс» Дефо создал «роман характера»<sup>20</sup>, Уотт полагает, что переживания этой героини не сложнее, чем экспериментально вызванные реакции «павловской собаки»<sup>21</sup>.

Подобное стремление ограничить или вовсе отрицать реализм Дефо — не редкость в современном английском и американском литературоведении. Так, Джон Р. Мур полагает, что «реализмом «Робинзона Крузо» много восхищались, но, пожалуй, преувеличили его»<sup>22</sup>. Из контекста, однако, видно, что мерилom эстетической оценки критику служит по преимуществу фактическая достоверность этнографических деталей, а не взаимодействие характеров и обстоятельств в романе Дефо.

<sup>17</sup> «Среда, воспроизведенная Дефо и Фильдингом, получила права гражданства в нашей литературе лишь век спустя после «Джонатана Уайльда» — в «Блеске и нищете куртизанок» Бальзака и в истории Вотрена» (П. Декс. Семь веков романа, стр. 186).

<sup>18</sup> I. Watt. The Rise of the Novel, p. 129—130.

<sup>19</sup> Там же, стр. 114—115.

<sup>20</sup> E. M. Forster. Aspects of the Novel. N. Y., Harcourt, Brace and Co., 1927, p. 88—99.

<sup>21</sup> J. Watt. The Rise of the Novel, p. 108.

<sup>22</sup> John Robert Moore. Daniel Defoe. Citizen of the Modern World. Chicago, Chicago Univ. Press, 1958, p. 222.

Примечательно, что английские и американские литературоведы академического толка, предпочитающие в других случаях «обходить» без социально-исторической классовой интерпретации литературного процесса, делают исключение именно для Дефо. Его «буржуазность» охотно принимается и провозглашается как аксиома. Дефо-либерал (Фицджеральд), Дефо — поэт английской торговли (Сузерленд), автор «классической идиллии свободного предпринимательства» (Уотт) заслоняет Дефо-просветителя и реалиста, заслужившего еще при жизни славу *народного писателя*. В раздражении, с каким многие его биографы и комментаторы настаивают на причислении Дефо «к лику буржуазии», нельзя не почувствовать заведомой предвзятости. Так, нам специально напоминают, что герой «Робинзона Крузо» — «не пролетарий, а капиталист»<sup>23</sup>, что сам Дефо — «скорее фабианец, чем марксист»<sup>24</sup>, и что Робинзон, когда первые люди появились на его острове, «не помышлял о создании Утопии, Советской власти или Республики святых»<sup>25</sup>.

Вряд ли надо доказывать, что марксистская историко-литературная наука никогда не намеревалась выдать Робинзона Крузо — за пролетарского героя, а его колонию — за прообраз советского строя! Но эти брызгливые благоглупости менее анекдотичны, чем может показаться с первого взгляда. Характерно, что тот самый Уотсон, который иронизирует над «марксистами», приемлющими Дефо как социального художника<sup>26</sup>, ставит под сомнение установившуюся «репутацию Дефо как реалиста», считая, что она «затемнила творческий элемент», присущий его деятельности. Оба тезиса связаны друг с другом: речь идет о низведении просветительского, воинствующе-демократического гуманизма Дефо до уровня обывательского либерально-буржуазного мышления<sup>27</sup>, о приспособлении великого народного писателя, сумевшего найти увлекательнейшую героиню в изображении простого человеческого

<sup>23</sup> I. Watt. The Rise of the Novel, p. 87.

<sup>24</sup> Brian Fitzgerald. Daniel Defoe. A Study in Conflict. L., Secker and Warburg, 1954, p. 212.

<sup>25</sup> Francis Watson. Daniel Defoe. L.—N. Y.—Toronto, Longmans, Green and Co., 1952, p. 25.

<sup>26</sup> «Столь последовательно показывает нам Дефо бедность, несчастья и дурные общественные условия как причины, порождающие преступность, что его приветствовали как пророка экономического детерминизма. Фабианцы признали его своим, и даже марксисты старались иной раз смотреть сквозь пальцы на его веру в бога и в дьявола и его проповедь буржуазных добродетелей» (там же, стр. 203).

<sup>27</sup> Фицджеральд особенно настаивает на мещанской заурядности Дефо — «типичного «маленького человека», «кокни», одного из тех, кто во множестве мчит из Сити куда-нибудь в Брайтон каждый в компании своей блондинки, на своем мотоцикле... Вся разница, — оговаривается Фицджеральд, — была в его огромном уме и удивительном таланте, с каким он сумел истолковать буржуазию и ее скрытые стремления» (B. Fitzgerald. Daniel Defoe, p. 197).

труда, к меркам и потребностям капиталистического мира. Уотсон с полной откровенностью говорит, что его занимает в творчестве автора «Робинзона» не то, что воодушевляло Руссо, не то, что вело к Французской революции 1789 года, а, напротив, то, что объясняет, «почему Англия избежала Французской революции»<sup>28</sup>.

Уотсон, как и многие буржуазные биографы Дефо, предпочел бы низвести его до уровня умеренного и осторожного выразителя принципов социального компромисса 1688 года, представить его своего рода Маколеем XVIII в. Но в том-то и величие Дефо, что, будучи во многих отношениях действительно сыном этого компромисса, он вместе с тем возвышался над ним. Будучи буржуазным просветителем, он еще не порвал связи с народными массами.

Дефо, по-видимому, родился в 1660 г., в год падения английской республики и восстановления монархии Стюартов. Он принадлежал к диссидентам, то есть рос в среде, где еще были живы воспоминания о недавней революционной борьбе против роялистов. Как указывают биографы Дефо, он мог подростком слышать проповеди Бэньяна (умершего в 1688 г.) — во всяком случае он превосходно знал его «Путь паломника» (1678) и в известном смысле ставил его себе за образец<sup>29</sup>. В старости он с гордостью вспоминал о том, что принял участие в вооруженном восстании против короля Якова II.

Это было восстание 1685 года, возглавленное герцогом Монмаутом, незаконным сыном короля Карла II. Сам Монмаут плохо подходил для роли народного вождя. Но его повстанческая армия состояла по преимуществу из крестьян, ремесленников и рабочих. Монмаут, — пишет английский историк-марксист Мортон, — «был с восторгом встречен батраками, малоземельными крестьянами и особенно ткачами Запада; подобного энтузиазма население Англии не проявляло со времени восстания Кетта»<sup>30</sup>. Повстанцы шли в бой под старым знаменем левеллеров, окрыленные мечтой об утверждении утопии всеобщего равенства. Их разгром (в котором немалую роль сыграло предательство вигов) означал «окончательное поражение плебейских элементов буржуазной революции»<sup>31</sup>.

<sup>28</sup> F. Watson. Daniel Defoe, p. 18.

<sup>29</sup> В «Серьезных размышлениях Робинзона Крузо», нападая с пуританской суровостью на тех, кто пытается выдать заведомый вымысел за действительность, Дефо делает исключение для жанра «притчи» или «аллегорической истории»; «это совсем другое дело; в отличие от тех, кто шутит с истиной, здесь все задумано и исполнено ради доподлинно поучительной и праведной цели, и мораль прилагается верно. Таковы исторические притчи в Священном писании, таков «Путь паломника» и таковы, одним словом, включения вашего друга-скитальца, Робинзона Крузо». — D. Defoe. Serious Reflections, p. 101.

<sup>30</sup> А. Л. Мортон. История Англии. М., ИЛ, 1950, стр. 239.

<sup>31</sup> А. Л. Мортон. Английская утопия. М., ИЛ, 1956, стр. 108.

Вильгельм Оранский выслал из Голландии войска в помощь своему тестю Якову II; три года спустя тот же Вильгельм Оранский, ставленник вигов, в результате бесславного компромисса — так называемой «славной революции» — сместил с престола Якова II, но уже без участия народных масс, надолго отстраненных от политики. Дефо, ускользнувший от кровавой расправы над повстанцами разбитой армии Монмаута, был в числе тех всадников, которые, представляя уже не просто народье, а деловые, коммерческие интересы Сити, торжественно встретили нового конституционного короля на пути в Лондон.

▼ Отныне, пишет Мортон, «для Дефо... «свобода и собственность», или, вернее, «свобода для собственности» стала... отождествляться уже с Оранской династией и протестантским порядком наследования, и в сущности при сложившихся после 1685 года обстоятельствах иной альтернативы не было». Но ведь, в отличие от таких беспринципных делцов, как Черчилль, будущий герцог Мальборо, который готов был служить и Якову, и Вильгельму, на долю Дефо, напоминает историк, «выпала честь сражаться в последней битве за английскую свободу». «Неужели он никогда не почувствовал, что его новые принципы — измена делу, за которое боролись и умирали его друзья под голубовато-зеленым знаменем Монмаута, унаследованным им от левеллеров?»

«Если он это и понимал, то никогда не сказал об этом открыто, разве только намекнул», — отвечает на свой вопрос Мортон, поясняя, что намек этот можно усмотреть в том эпизоде «Робинзона Крузо», где герой, бежав из плена с помощью мальчика-раба Ксури и обещав сделать его «большим человеком», продал его потом в рабство португальскому капитану. «Уж так ли нереально видеть в негритянском мальчике-рабе прежних товарищей Дефо по левому лагерю, а в капитане — Вильгельма Оранского?»<sup>32</sup> — спрашивает Мортон, хотя и не придает своему предположению формы категорического вывода.

Думается, однако, что в первые годы после «славной революции» ее действительный классовый характер мог быть еще гораздо менее ясен ее современнику Даниэлю Дефо, чем позднейшим историкам. Замешанный в самую гущу политической, идейной и религиозной борьбы на рубеже XVII и XVIII столетий, Дефо-публицист еще постоянно апеллирует к народным массам и выступает от их лица.

«Мы, Плебеи», — так определяет он ту общественную группировку, от имени которой написано его «Ходатайство бедняка» (1698). От лица этих «плебеев»-бедняков Дефо требует: пусть «Знать, Дворянство, Мировые судьи и Духовенство соблаговолят исправить свои нравы и положат конец своему бесчинству». В этом памфлете выдвигается мысль о социальном неравенстве англичан

<sup>32</sup> А. Л. Мортон. Английская утопия, стр. 110—111.

перед законом, впоследствии подхваченная и Гэем, и Фильдингом. «Все эти законы — что паутина, маленькие мошки в ней запутываются, а большие мухи ее прорывают. Лорд-мэр высек беднящих; сколько-то шлюх отослали в исправительный дом; нескольких трактирщиков и виноторговцев оштрафовали за продажу спиртного в воскресный день; но все это обрушивается на нас, на чернь, на бедных *Плебеев*, как будто мы — вместилище всех пороков; мы не видим, чтобы богатого пропойцу схватили и привели к Лорд-мэру, а сквернословящего распутного купца оштрафовали или посадили в колодки»<sup>33</sup>.

Когда в 1701 г. торийский парламент отдал приказ об аресте представителей Кентского графства, обратившихся к нему с петицией, Дефо, пренебрегая опасностью, явился в здание парламента и лично вручил спикеру Палаты общин свой смелый памфлет, озаглавленный «Мемориал Легиона». Смысл заглавия раскрылся в конце этого документа, где вместо подписи стояли слова: «Наше Имя — Легион, и нас много». О тоне этого обращения, написанного «от имени многих тысяч доброго народа Англии», можно судить уже по первым фразам, адресованным спикеру, Роберту Харли: «Двести тысяч англичан приказывают Вам сообщить это Палате Общин... и требует этого тот, кто обладает и правом требовать, и властью, чтобы принудить, — а именно народ Англии»<sup>34</sup>. Именно гневом народа — «оскорбленной *Нации*» — угрожает автор «Мемориала» Палате общин, в том случае, если она не посчитается с изложенными здесь требованиями: «ведь англичане не должны быть более ни рабами Парламентов, ни рабами Короля»<sup>35</sup>.

Правда, в этих документах, сражаясь с торийской реакцией от имени народа, Дефо мог чувствовать за собой и поддержку Вильгельма, которому в эту пору немало досаждала торийская оппозиция. Король одобрил и стихотворный памфлет Дефо «Чистокровный англичанин» (1701). Но совершенно очевидно, насколько шире был размах этой сатиры на «чистопородную» английскую знать, чем частные династические претензии и интересы «импортированного» из-за границы короля-голландца. Права Вильгельма на английский престол уже давно никого не занимают. А «антирасистский памфлет» Дефо (как назвал его один из наших современников) сохраняет всю свою сатирическую соль<sup>36</sup>. Иные строки его звучали как законченные эпиграммы, как, например:

'Tis Impudence and Money makes a P[ee]r. (Наглость и деньги составляют пэра). А финал с его демократическим противопостав-

<sup>33</sup> Daniel Defoe. The Shortest Way With the Dissenters and Other Pamphlets. Oxford, Shakespeare Head Press, 1927, p. 5—6.

<sup>34</sup> D. Defoe. The Shortest Way..., p. 105.

<sup>35</sup> Там же, стр. 112.

<sup>36</sup> Как сообщает Уотсон, в XX в. «Чистокровный англичанин» приобрел широкую популярность в Индии, — очевидно, в связи с борьбой индийского народа против британского империализма.



лением «личной доблести» лживому «фамильному гонору» вельмож был исполнен гражданской гордости:

For Fame of Families is all a Cheat,  
'Tis Personal Virtue only makes us Great<sup>37</sup>.

И сатира Дефо нашла читателя среди «черни» и «плебеев». 80 тыс. экземпляров «Чистокровного англичанина» в самых дешевых изданиях — по шесть, по два и по одному пенни за штуку — были распроданы на улицах Лондона, не говоря о провинции.

К народу обратился Дефо и в «Гимне позорному столбу» (1703), сочиненном в ньюгейтской тюрьме, куда автор был брошен за свой дерзкий иронический памфлет «Кратчайший способ расправы с диссидентами». Написанная вольным размером английских уличных песен «doggerel», эта оправдательная речь в стихах нашла широчайший отклик в массах. Дефо не оправдывался, он обвинял. Он насмехался над умерщвленной юстицией, над погранными законами. В его язвительных строфах двигался парад высокопоставленных мерзавцев, которые заслуживали бы места у позорного столба. Иных он называл по имени, других тогдашний читатель легко мог угадать сам. «Гимн» заканчивался уверенно и гордо:

Tell'em the M[en], that plac'd him here,  
Are Sc[anda]ls to the Times,  
Are at a loss to find his Guilt.  
And can't commit his Crimes<sup>38</sup>.

Гневная и горькая, полная гражданского негодования поэзия Дефо по праву может быть названа свифтианской. «Гимн к позорному столбу», «Чистокровный англичанин» и ранние публицистические памфлеты в прозе показывают, какая здоровая воинствующе-демократическая закваска бродила в ту пору в творчестве Дефо. Здесь были несомненные субъективные предпосылки для развития таланта гражданского, сатирического направления.

Но время и обстоятельства не способствовали его развитию. Те вспышки контакта с бурлящей народной стихией, какие несколько раз, и особенно в 1703 г., испытал Дефо, остались мгновенными электрическими искрами. В стихотворном «Гимне к черни» (1708) особенно резко обозначился перелом в отношении Дефо к народным массам как общественно-политической силе. Алик Уэст, английский критик-марксист, подробно разбирающий «Гимн к черни» в своем этюде о Дефо, показывает, как последовательно проходит через начальную часть этого стихотворения мысль о том, что все «сенаты», «ассамблеи», «парламенты» существуют благодаря «черни» и питаются ее жизненными соками. В «Гимне» возникает и

<sup>37</sup> D. Defoe. The Shortest Way..., p. 45, 71. «Фамильная слава — сплошной обман; личная доблесть — единственный путь к величию».

<sup>38</sup> D. Defoe. The Shortest Way..., p. 151. «Те люди, что его поставили сюда [к позорному столбу.— А. Е.], позорят свой век. Они сами не знают, в чем обвинить подсудимого; а его преступления им не по плечу».

замечательный, навеянный опытом «Великого мятежа», образ очистительной бури:

Possess't with a belief of being right,  
She does whate'er she does with all her might...  
If it's her chance a nation to reform,  
'Tis purged just as sea is purged, by storm.

Ей, черни, утверждает Дефо, по праву принадлежит вся слава Реформации. «Лютер и Кальвин, Нокс и Кранмер» — «твои сыновья». «Еще вопрос,— и кто разрешит это сомнение,— они ли реформировали тебя, или ты реформировала их?» «До сих пор,— продолжает Дефо,— «чернь» редко заблуждалась». Но теперь времена изменились. Политическая активность «черни» в настоящем может лишь нарушить равновесие общества. И Дефо провозглашает, что «новых уличных диктаторов» следует обуздывать любыми средствами,— если удастся, то убеждением, а если нет, то и виселицами!<sup>39</sup>

Дефо не стал поэтом-трибуном, и гражданско-политическая струя гложет в его творчестве. В политике он проявляет себя теперь лишь тайно, как негласный агент того самого Роберта Харли, лидера тори, которому когда-то отдавал приказания от имени «Легиона» и грозил народным гневом. История этой негласной деятельности Дефо еще во многих подробностях не выяснена (хотя известно, в частности, что он принимал самое непосредственное участие в подготовке Унии 1707 года, включившей Шотландию в состав Великобританского королевства). С воцарением Георга I и упрочением власти вигов, он, видимо, продолжал служить и им. Его позиция в отношении к обеим парламентским партиям может быть охарактеризована его словами: «Я видел изнанку всех партий, изнанку всех их претензий и изнанку их искренности, и, подобно тому, как пророк сказал, что все суета сует и томление духа, так и я говорю о них: все это простое притворство, видимость и отвратительное лицемерие со стороны каждой партии, во все времена, при всяком правительстве, при любой перемене правительства... Их интересы господствуют над их принципами»<sup>40</sup>.

Зато социальная и экономическая жизнь Англии неотступно занимала его. Он погружался в изучение экономических отношений своего времени с пылом первооткрывателя; по его собственному образному выражению, его притягивала к себе «эта темная пропасть всеобщей коммерции, эта скрытая тайна, эта полупознанная вещь, именуемая торговлей»<sup>41</sup>. Речь шла, в сущности, не только

<sup>39</sup> См. чрезвычайно интересный разбор «Гимна к черни» в контексте эволюции социально-политических взглядов Дефо в кн.: Alick West. *The Mountain in the Sunlight. Studies in Conflict and Unity*. L., Lawrence and Wishart, 1958, p. 67—71.

<sup>40</sup> Цит. по кн.: J. Sutherland. *Defoe*, p. 187.

<sup>41</sup> D. Defoe. *The Review*. Цит. по кн.: B. Fitzgerald. *D. Defoe*, p. 141.

о торговле (trade), но и об отношениях, складывавшихся между людьми в новой, буржуазной Англии. И выяснению этих «полупознанных» закономерностей, этих «скрытых тайн» формировавшегося капиталистического мира в немалой мере способствовали романы Дефо.

В известной характеристике «Молль Флендерс» Горький подчеркнул *социальное* значение реализма Дефо, заставляющего задуматься над сущностью изображаемых им общественных отношений. Молль Флендерс,— пишет Горький,— «изображена, как человек пьяный, злой, грубый, ни во что не верующий, лживый, хитрый, но в то же время вы ясно видите в ней все чувства гражданки свободной страны, и когда вы слушаете ее разговоры с друзьями о себе самой, о мужчинах, об аристократии, вы видите, что перед вами личность, знающая себе цену, человек, который великолепно понимает степень личной своей вины и вину общества, принудившего ее жить продажей своего тела,— одним словом, автор ни на минуту не забывает, что перед ним жертва уродливого социального строя, он осуждает ее за то, что Молль недостаточно упрямо сопротивлялась, но еще более резко он осуждает общество за эту победу над женщиной»<sup>42</sup>.

Время резче, рельефнее обозначило смысл многих образных обобщений Дефо: ведь то, что для него еще оставалось «скрытой» или «полупознанной» тайной общественной жизни капиталистического мира, стало явным для его потомков. Но важно то, что Дефо хотя бы ошупью приблизился к познанию обезчеловечивающей силы денежных, собственнических отношений и в своей фантастической, но вместе с тем философски убедительной «робинзонаде» сумел показать величие человеческого труда, высвобожденного из-под власти чистогана. «Робинзон Крузо» недаром был написан тем же автором, который в одном из своих политико-экономических памфлетов провозгласил, что «все величайшие ценности торговли вытекают из по видимости столь мелкой и маловажной вещи, как Труд Бедняка и должны почтительно склониться перед ним»<sup>43</sup>.

## 2

«Робинзон Крузо» Дефо, прообраз просветительского реалистического романа в еще необособленном, нерасчлененном виде совмещает в себе множество различных литературных жанров. Это путешествие; это автобиографический роман приключений; это «ро-

<sup>42</sup> М. Горький. История русской литературы, М., ГИХЛ, 1939, стр. 267.

<sup>43</sup> D. Defoe. The Shortest Way..., p. 164. Дефо употребляет знаменательное выражение «pay Homage», определявшее зависимость феодального вассала от сюзерена. Капитал здесь объявлен вассалом труда!

ман воспитания»; это беллетристическое переложение локквской теории общественного договора и предвосхищение «робинзонад» английской буржуазной политической экономии.

В «Приключениях Робинзона Крузо» нельзя не заметить преемственной связи с подлинными — и вымышленными — отчетами о путешествиях, записками мореходов, купцов, открывателей новых земель. Общеизвестно, что фактическую первооснову самого замечательного «приключения» своего героя Дефо нашел в книге капитана Роджерса, где впервые была обнародована история моряка Александра Селькирка. Этот офицер, поссорившийся с капитаном своего корабля, был высажен на берегу необитаемого острова Хуан Фернандес, где провел пять лет в условиях, сходных с теми, в каких оказался Робинзон Крузо. В 1711 г. он вернулся в Англию на корабле Роджерса, который обнаружил этого пред-Робинзона на пустынных берегах острова.

Но «Приключения Робинзона Крузо» связаны и с другой традицией английской повествовательной прозы. Дефо недаром настаивал в третьей части романа на его аллегорическом смысле. Благоговейная серьезность, с какою Робинзон Крузо вдумывается в свой жизненный опыт, желая постичь его скрытое значение, суровая скрупулезность, с какою он анализирует свои душевные побуждения, — все это восходит к той демократической пуританской литературной традиции XVII в., которая получила завершение в «Пути паломника» Джона Бэньяна.

Робинзон видит проявление божественного промысла в каждом происшествии своей жизни; его осеняют пророческие сны, и даже случайное совпадение календарных лет и событий представляется ему знамением свыше. Бури, кораблекрушение, одиночество необитаемого острова, нашествие дикарей — все это кажется ему божественными карами, призванными очистить и закалить его душу. Так и в бэньяновском «Пути паломника» приключения Христиана, странствующего по волшебным долинам и заколдованным замкам, сражаясь с великанами, разбойниками и дикими зверями, служили аллегорическим выражением истории христианской души, восходящей к небесам.

Но четыре десятилетия, отделяющие «Жизнь и приключения Робинзона Крузо» от «Пути паломника», прошли не напрасно. Утвердился новый, буржуазный уклад. И подобно тому как в философии «Локк вытеснил пророка Аввакума»<sup>44</sup>, в литературе пуританских энтузиастов Бэньяна сменил новый, разумно мыслящий и практически деятельный герой Дефо. На протяжении всей «Жизни Робинзона Крузо» можно проследить борьбу между традиционным пуританизмом, уповающим на благость божественного промысла, и трезвым, разумным отношением к миру, характерным для века Просвещения.

<sup>44</sup> К. Маркс и Ф. Энгельс. Сочинения, т. 8, стр. 120.

Дефо учится у Бэньяна простоте и выразительности языка, сохраняющего непосредственную близость к живой народной речи<sup>45</sup>. Он усваивает и его умение видеть значительный этический человеческий смысл в прозаических подробностях обыденной жизни. Но религиозно-аллегорическое осмысление жизни, столь важное для Бэньяна, у Дефо не только отступает на задний план, но зачастую даже ставится прямо под обстрел доводов рассудка.

Дефо заставляет своего героя многократно сокрушаться и каяться в своем «первородном грехе», за который якобы «провидение» и наказало его столь тяжкими испытаниями. Комментаторы, однако, указывают, что сам Дефо избегает ясности в том, что именно должно считаться «грехом» Робинзона. Непочтение к родителям? Непоседливость? Любовь к приключениям? Но как примирить это со столь характерным для всего творчества Дефо пафосом предприимчивости, духом перемен, открытий, изобретений? «Каяющийся» Робинзон кажется данью уже отмирающей, окостенелой традиции; живым, «настоящим» Робинзоном Крузо был тот, кто с подкупающей непосредственностью признавался читателям, что даже и на седьмом десятке не утратил мальчишеского любопытства и интереса к новым дорогам, местам и людям. «Мы с ним были разные люди, — смущенно признается старый Робинзон Крузо, вспоминая о компаньоне, с которым встретился в Индии. — Он готов был, как почтовая лошадь, вечно бегать взад и вперед по одной и той же дороге... лишь бы только, как он выражался, дело его кормило; я же, наоборот, хоть и был стар годами, напоминал скорее шалого мальчишку-бродягу, которому неохота два раза видеть одно и то же» (688).

Встречаясь с непредвиденными жизненными обстоятельствами, Робинзон неизменно истолковывает их сперва на пуританско-мистический лад, но затем тотчас же начинает прислушиваться к более практическому и надежному голосу собственного разума. Увидя возле своего жилища на необитаемом острове колосья риса и ячменя, он готов счесть это чудом; но вскоре вспоминает, что сам нечаянно «посеял» эти злаки, вытряхнув на лужайке мешок из-под птичьего корма. «Чудо исчезло, а вместе с открытием, что все это самая естественная вещь, я должен сознаться, значительно поостыла и моя горячая благодарность к промыслу» (134) — не без юмора замечает он. При виде таинственного человеческого следа на пустынном берегу острова Робинзон, как истый пуританин, решает было, что это дело самого дьявола, но логические доводы разума скоро разубеждают его и приводят к разгадке тайны: «...Я признал несостоятельность своей гипотезы о нечистой силе. Но если это был не дьявол, тогда возникало предположение гораздо более

<sup>45</sup> По подсчетам скандинавского филолога Ланнерта Дефо и Бэньян выделяются среди других английских прозаиков XVII—XVIII вв. преобладанием в их лексике слов англо-саксонского происхождения.

устрашающего свойства: это были дикари с материка, лежавшего против моего острова» (248—250).

Дефо в «Робинзоне Крузо» стоит уже в непосредственной близости к просветительскому «роману воспитания».

Правда, с точки зрения позднейшего психологического реализма XIX—XX вв., художественные средства, с помощью которых Дефо изображает внутренний мир своего героя, кажутся скудными и область их применения — ограниченной.

Диккенс, очень высоко ценивший Дефо, считал «вопиющим недостатком» второй части романа то, «что в ней выводится человек, чей характер ни на йоту не изменился за тридцать лет пребывания на необитаемом острове»<sup>46</sup>. Мнение Диккенса справедливо, если говорить об эмоциональном облике Робинзона. Но в интеллектуальном отношении Робинзон Крузо заметно меняется. Легкомысленный юноша под влиянием жизненных испытаний становится серьезным человеком, носителем практического трудового опыта человечества, естественным философом и государственным мужем.

Герой «Приключений Робинзона Крузо» — человек новой, буржуазной, общественной формации. Именно так он задуман и так обрисован автором. В английской повествовательной прозе и ранее, еще во времена Возрождения, встречались попытки сочувственного изображения предпринимателей буржуазной складки. Дефо, по-видимому, был знаком с творчеством современника Шекспира Томаса Делонея<sup>47</sup>, автора нескольких повестей об именитых суконщиках и башмачниках, чьи предприятия «кормят» сотни работников и которые при случае могут выручить в беде даже самого короля. Но эти персонажи еще всецело замкнуты в средневековые цеховые рамки, прочно «прикреплены» к своему ремеслу, к своей гильдии, к своему родному городу (название которого обычно заменяет им даже фамилию). Робинзон Крузо напротив, с самого начала порывает все патриархальные связи. Что же касается королей, то их беды его меньше всего тревожат. Если верить хронологической схеме романа, то юный Робинзон покинул Англию в 1651 г., в самый разгар революции, когда после казни короля Карла I страна была объявлена республикой. Вернувшись на родину в 1687 г., он нашел у власти восстановленных на престоле Стюартов, а вскоре оказался очевидцем государственного переворота, поставившего на место низложенного Якова II нового короля, Вильгельма Оранского. Но всем этим политическим бурям Робинзон Крузо не уделяет даже сотой доли того внимания, с каким он относился к поведению своих кошек или коз. Только раз, во время своего последнего кругосветного путешествия, при виде зверской расправы английских моряков над жителями мальгашской

<sup>46</sup> Ч. Диккенс. Собр. соч. в 30-ти томах, т. 30, стр. 62.

<sup>47</sup> Ссылка на одного из героев Делонея, Джека из Ньюбери, встречается у Дефо в «Путешествии по Великобритании».

деревни он вспоминает слышанные им рассказы об осаде крепости Дрогеда в Ирландии, где все население, включая женщин и детей, было вырезано по приказу Кромвеля<sup>48</sup>.

Но в остальном Робинзон Крузо выглядит не как современник и очевидец революционных бурь XVII столетия, а как английский буржуа XVIII в., спокойно пожинающий их плоды. Герой Дефо ведет себя как человек свободный и от феодального сословного гнета и от патриархальной цеховой зависимости. Сфера его деятельности — весь земной шар.

По ~~остроумному~~ замечанию Ральфа Фокса, «в путешествии Робинзона важен не путь домой, а путь из дома»<sup>49</sup>. Островной «эпизод» романа в этом смысле как бы возводит в абсолют это представление о полном «высвобождении» героя от общественных уз.

Буржуазный характер выразившегося здесь представления о «свободе» и «независимости» был выяснен Марксом во «Введении» к «Критике политической экономии».

Маркс анализирует здесь, собственно, не сам роман Дефо, а восходящие к нему бесчисленные «робинзонады» позднейшей буржуазной политической экономии, социологии и литературы. Но суждения Маркса проливают свет и на социальную природу образа Робинзона Крузо, созданного Дефо.

«Единичный и обособленный охотник и рыболов, с которых начинают Смит и Рикардо,— писал Маркс,— принадлежат к лишенным фантазии выдумкам XVIII века. Это — робинзонады, которые отнюдь не являются — как воображают историки культуры — лишь реакцией против чрезмерной утонченности и возвращением к ложно понятой естественной жизни. Ни в малейшей степени не покоится на таком натурализме и *contrat social* Руссо, который устанавливает путем договора взаимоотношение и связь между независимыми от природы субъектами. Это — иллюзия, и всего лишь эстетическая иллюзия больших и малых робинзонад. Это скорее предвосхищение «гражданского общества», которое подготовлялось с XVI века, а в XVIII веке сделало гигантские шаги на пути к своей зрелости. В этом обществе свободной конкуренции отдельный человек выступает освобожденным от естественных связей и т. д., которые в прежние исторические эпохи делали его принадлежностью опреде-

<sup>48</sup> Эта любопытная историческая параллель почему-то исключена из цитируемого нами русского издания «Робинзона Крузо». М. П. Алексеев, посвятивший специальное исследование истории переводов «Робинзона» на русский язык, справедливо указывает на необходимость дать советскому читателю «новое издание действительно полного текста романа, без всяких изъятий и пропусков, из каких бы соображений они ни делались, но с такими пояснениями, которые позволили бы верно, со всей полнотой понять эту историческую книгу, которая не боится времени» (М. П. Алексеев. «Робинзон Крузо» в русских переводах. В кн.: «Международные связи русской литературы». Сб. статей под ред. академика М. П. Алексеева. М.—Л., Изд-во АН СССР, 1963, стр. 100).

<sup>49</sup> Ральф Фокс. Роман и народ. М., Гослитиздат, 1960, стр. 84.

ленного ограниченного человеческого конгломерата. Пророкам XVIII века, на плечах которых еще всецело стоят Смит и Рикардо, этот индивидуум XVIII века, продукт, с одной стороны, разложения феодальных общественных форм, а с другой — развития новых производительных сил, начавшегося с XVI века, представляется идеалом, существование которого относится к прошлому; он представляется им не результатом истории, а ее исходным пунктом, потому что, согласно их воззрению на человеческую природу, соответствующий природе индивидуум представляется им не исторически возникшим, а данным самой природой»<sup>50</sup>.

Это просветительское представление о человеке буржуазного общества как о человеке «естественном» впервые было столь полно и ярко развито в «Робинзоне Крузо».

[Робинзон — «это настоящий буржуа»<sup>51</sup>, по определению Энгельса. Он не брезгает ни плантаторством, ни работоторговлей и готов отправиться на край света, чтобы подешевле купить, подороже продать; его приключения входят в программу коммерческого риска. Он преспокойно продает в рабство даже мальчика Ксури, который, как верный друг, делил с ним все опасности побега от салехских пиратов. За украденный в Салехе баркас Робинзон выручил 80 пиастров, а за Ксури — 60, и пожалел об этой сделке только позже, когда обзавелся плантацией и стал нуждаться в рабочей силе. Коммерческая деловитость — одна из главных черт его характера.

Даже свои отношения с богом он формулирует в виде баланса, в котором «добро» и «зло», как статьи прибыли и убытков, с бухгалтерской точностью уравнивают друг друга. «Горький опыт... показывает, что у нас всегда найдется какое-нибудь утешение, которое в счете наших бед и благ следует записать на приход» (652), — удовлетворенно завершает он этот подсчет.

Предусмотрительный и благоразумный практик неизменно побеждает в нем прекраснодушного философа. «Ненужный хлам! — восклицает Робинзон-философ при виде денег, оставшихся в каюте затонувшего корабля, — зачем ты мне теперь? Ты и того не стоишь, чтобы поднять тебя с полу. Всю эту кучу золота я готов отдать за любой из этих ножей...» «Однако ж, поразмыслив, — добавляет Робинзон-практик, — я решил взять их с собой» (96).

У Робинзона высоко развито чувство собственности; щедрая, экзотически-прекрасная природа необитаемого острова пленяет его прежде всего потому, что он чувствует себя ее неограниченным владельцем. Он описывает свой остров как рачительный хозяин, составляющий инвентарь своего имущества. Лесли Стивен иронизировал над деловой хваткой этого героя, который «располагается, как дома, на пустынном острове и, как только встречает туземца,

<sup>50</sup> К. Маркс и Ф. Энгельс. Сочинения, т. 12, стр. 709—710.

<sup>51</sup> К. Маркс и Ф. Энгельс. Сочинения, т. 36, стр. 181.



немедленно аннексирует его и извлекает из него максимальную пользу. По прошествии многих лет он появляется перед нами с улыбкой, как будто он провел все это время в Чипсайдской лавке. Эта примерная личность не только воплощает тип британского буржуа, но олицетворяет самые романтические его порывы»<sup>52</sup>.

И все же образ этого ограниченного и прозаичного купца и плантатора, истого английского предпринимателя времен первоначального накопления, вошел в историю мировой культуры как монументальное воплощение творческих, созидательных способностей человека. В статье «Заметки читателя» Горький призывает человека «понять, что его основным свойством должно быть удивление перед самим собой», ибо «в мире нашем только это, только силы его разума, воображения, интуиции и неутомимость его в труде действительно достойны удивления». В числе «необыкновенных людей», созданных человеческим воображением, Горький называет и Робинзона Крузо<sup>53</sup> — рядом с Дон Кихотом, Гамлетом и Фаустом. А в ответе на анкету 1930 г., снова называя Робинзона в ряду образов, которые он считает «совершенно законченными типами», Горький писал: «Это для меня уже монументальное творчество, как наверное для всех мало-мальски чувствующих совершенную гармонию...»<sup>54</sup>

Тайна особой неповторимой человечности образа Робинзона Крузо связана с самими условиями просветительского эксперимента, который произвел над ним автор. Забросив своего героя на необитаемый остров, Дефо временно «выключил» его из реальных общественных связей, и практическая деятельность Робинзона по необходимости предстала перед читателями в общечеловеческой форме труда. Чисто человеческий пафос покорения природы сменяет в первой и важнейшей части «Робинзона Крузо» пафос коммерческих авантур, делая необычайно увлекательными даже самые прозаические подробности «трудов и дней» Робинзона. Бесхитростная история того, как построил Робинзон свою хижину, как сколотил свою первую скамью, как приручал коз, как вырастил и обмолотил хлеб, как научился плести корзины, как соорудил и спустил на воду лодку, волнует и захватывает воображение, ибо это история свободного, всепобеждающего труда.]

«Реализм Дефо не просто констатирует факты; он заставляет нас почувствовать творческую мощь человека. Заставляя нас ощутить эту мощь, он убеждает нас тем самым в реальности фактов», — пишет Уэст, приводя в качестве примера рассказ Робинзона о том, как он вылепил и обжег свои первые горшки. «Мы видим, как раскалились докрасна в огне эти горшки, потому что разделяем радость сделавшего их человека. И эта радость, обычная и знакомая

<sup>52</sup> Leslie Stephen. Hours in a Library, L., Smith, Elder, 1874, p. 135—136.

<sup>53</sup> М. Горький. Собр. соч. в 30-ти томах, т. 24, стр. 270—271.

<sup>54</sup> Там же, стр. 224—225.

всем людям, ощущается особенно сильно потому, что она предстает здесь как нечто новое, единственное в своем роде. На этом построена вся книга. Крузо попал из мира денег в мир труда. Он испытывает человеческое удовлетворение, какого никогда не знал ранее; и помнит о нем, вернувшись снова в мир денег»<sup>55</sup>.

При этом — и это очень важная сторона романа Дефо — герой ~~его~~ отъединенный от общества, покоряет природу потому, что наследует лучшие результаты общественного прогресса человечества. Робинзон — не дикарь; он пользуется трудовыми навыками и опытом своего народа и всеми вещественными плодами цивилизации. Если бы не потерпевший крушение корабль, столь своевременно доставивший Робинзону необходимые инструменты и снаряжение, «робинзонада» Дефо выглядела бы совершенно иначе. Но «цивилизация» представлена на необитаемом острове Робинзона лишь своими техническими благами; общественные противоречия не существуют для одинокого, изолированного от общества героя. «Светлый остров Робинзона», как называет его Маркс, тем и замечателен, что «все отношения между Робинзоном и вещами; составляющими его самодельное богатство, ... просты и прозрачны»<sup>56</sup>. Несмотря на все лишения и опасности, жизнь его полна достоинства и внутренней гармонии.

Именно это торжество человеческого труда, разума, энергии и воли к жизни, не оскверненных никакими торгашескими расчетами, придает особую поэтичность островной «робинзонаде» Дефо.

Диккенс, великий виртуоз трогательного и смешного, долго искал разгадки видимого противоречия между сдержанной сухой повествовательной манерой Дефо и ее впечатляющей, покоряющей воображение силой. Перечитывая «Робинзона» в 1856 г., он спрашивает себя: каким образом книга Дефо, которая «еще ни у кого не вызывала ни смеха, ни слез», тем не менее пользуется «огромной популярностью»<sup>57</sup> и «производит на меня и на всех других такое сильное впечатление и так восхищает нас». В письмах, откуда взяты эти выдержки, Диккенс приходит к выводу, что художественное обаяние «Робинзона» служит «замечательным доказательством силы чистой правды»<sup>58</sup>. Несколькокими годами позже в одном из очерков «Путешественника не по торговым делам» (1860) Диккенс возвращается к этой, как видно, по-прежнему волнующей его проблеме. Нельзя удержаться от соблазна процитировать это воображаемое путешествие в мир, придуманный Даниэлем Дефо.

«Я никогда не был на острове Робинзона, и все же я часто возвращаюсь туда. Основанная им колония скоро исчезла; никто ... не живет больше на острове, и он вернулся к своему первобыт-

<sup>55</sup> Alick West. The Mountain in the Sunlight, p. 81.

<sup>56</sup> К. Маркс и Ф. Энгельс. Сочинения, т. 23, стр. 87.

<sup>57</sup> Ч. Диккенс. Собр. соч. в 30-ти томах, т. 30, стр. 61—62.

<sup>58</sup> Там же, стр. 66.

ному состоянию. ...Сличив свои заметки с заметками других путешественников, которые, подобно мне, вновь посетили остров и добросовестно его изучили, я убедился, что ничто не заставляет теперь вспомнить о домашнем укладе и теологических взглядах мистера Аткинса, хотя еще можно ясно увидеть приметы того памятного дня, когда он приплыл к берегу, чтобы высадить капитана. ...Можно также различить и холм, стоя на вершине которого Робинзон онемел от радости, когда восстановленный в своих правах капитан указал ему на стоявший в полумиле от берега корабль, который должен был забрать его с этого уединенного острова... Сохранилась и песчаная отмель, где отпечатался памятный след ноги... Сохранилась и та пещера, из мрака которой, словно глаза домового, жутко сверкали глаза старого козла. Сохранилось и место, где стояла хижина Робинзона, в которой он жил с собакой, попугаем и кошкой и где он испытал первые приступы одиночества, хотя, как это ни странно, у него не было при этом видений — обстоятельство столь примечательное, что, думается, он, быть может, не обо всем написал. Вокруг сотен подобных предметов, скрытых в густой тропической листве, день и ночь шумит тропическое море, и над ним вечно — кроме короткого периода дождей — сияет яркое безоблачное тропическое небо»<sup>59</sup>. В этом воображаемом путешествии в страну Робинзона Диккенс воздаёт должное *поэтичности* островной «робинзонады», а вместе с тем отвергает, как мертвую и сухую дидактику, продолжение романа.

При всей простоте и безыскусственности повествовательной манеры Дефо, его эмоциональная палитра не так уж бедна, как может показаться с первого взгляда.

Если Дефо, ~~как замечает Диккенс~~, не заставляет своих читателей ни плакать, ни смеяться, то он во всяком случае умеет внушить им сочувствие, жалость, смутные предчувствия, страх, отчаяние, надежду и радость, а главное — заставить их *удивляться* неисчерпаемым чудесам действительной, земной, человеческой жизни.

Но очарование исчезает, едва лишь восстанавливается прерванная связь между Робинзоном и буржуазным обществом.

Сам Робинзон у Дефо с грустью покидает свой *необитаемый* остров; и интерес читателя к этому герою стремительно падает, едва он меняет первобытную одежду «естественного» человека на цивилизованный костюм английского купца. Последующие приключения Робинзона в торговых путешествиях по Индии, Китаю и Сибири, составляющие вторую часть романа, могут быть и пестры и необычайны, но они кажутся мелочными по сравнению с первой частью; а третья, благочестиво-дидактическая его часть, по саркастическому замечанию позднейшего английского критика, не содержит ничего, что не могло бы быть написано любым черингкросским лавочником.

<sup>59</sup> Ч. Диккенс. Собр. соч. в 30-ти томах, т. 26, стр. 175—176.

Сам необитаемый остров, куда читатель возвращается снова вместе с Робинзоном Крузо во второй части романа, утрачивает свою былую прелесть. Остров Робинзона превращается в настоящую колонию с частной собственностью на землю («я отвел... определенные участки... колонистам, незанятую же землю объявил своей собственностью» (652), — рассказывает Робинзон), с хозяевами и невольниками, с церковными обрядами, освящающими существующий порядок вещей.

Описывая возникновение и развитие робинзоновой колонии, Дефо исходит из представлений английских буржуазных просветителей о развитии общества и государства. ~~Его роман в этой части служит как бы беллетристическим комментарием к «Трактатам о правлении» Локка.~~ Вначале среди поселенцев, оставшихся на острове, царит «естественное» равенство состояний; но очень скоро оно нарушается столь же «естественным» несходством характеров и противоречием экономических интересов, порожденных развитием островного хозяйства. Наступает период кровавых смут и раздоров, продолжающийся до тех пор, пока обитатели острова, во имя охраны священной собственности, не заключают между собой компромиссного союза — наподобие локковского «общественного договора». Впрочем, как ни цивилизована отныне его колония, Робинзон Крузо благоразумно воздерживается от вручения своим поселенцам привезенных из Англии пушек.

Ответы гуманистической утопии — мечты о естественном содружестве людей разных наций, разных религий, разного уровня развития<sup>60</sup>, — которые озаряли первую часть «Робинзона», здесь меркнут и угасают.

Примечательно, однако, что Дефо, столь трезво показавший, что стало с островом Робинзона после колонизации, постарался, с тактом художника, не низводить своего героя до положения заурядного колонизатора.

Настоящий делец, — подчеркивает Робинзон Крузо, — поступил бы не так, как он. «Если бы я взял у правительства патент, закрепляющий за мной право собственности на остров, с подчинением его только Англии; если б я привез с собой пушки и амуницию, слуг и работников для плантации, завладел островом, построил там военные укрепления от имени Англии и заселил бы его, — что я легко мог бы сделать; если бы я затем обосновался там и отправил корабль обратно с грузом хорошего риса (что я тоже мог бы сделать через полгода) и приказал своим друзьям прислать нам обратным рейсом необходимые для нас припасы, — если бы я все это сделал, а сам остался там, я поступил бы, по крайней

<sup>60</sup> «Пятница был протестант, его отец язычник и людоед, а испанец — католик. Я допуская в своих владениях полную свободу совести», — пишет Робинзон (383).

мере, как человек здравомыслящий. Но меня обуял дух скитаний и я пренебрег всеми выгодами...»<sup>61</sup>

Сурфин. Так Дефо заставляет самого Робинзона во второй части романа с тем смирением, которое «паче гордости», подчеркнуть свою несхожесть с обычными «здравомыслящими», озабоченными лишь своими выгодами строителями колониальной британской империи. Эта несхожесть проявляется и в других эпизодах. Во время расправы англичан с туземцами Мадагаскара (убившими матроса, который оскорбил местную женщину) Робинзон пытается предупредить резню. Он вспоминает слова Библии: «Да будет проклят их гнев, ибо он был свиреп, и месть их, ибо она была жестока»; слова эти кажутся ему грозным предупреждением его товарищам, вершащим «кровавое дело». «Поняв свое бессилие остановить их, я ушел опечаленный и расстроенный, ибо для меня было невыносимо это зрелище, особенно же стоны и вопли несчастных дикарей, падавших от руки наших матросов» (680).

Сурфин. «Инакомыслие» Робинзона дорого обходится ему: он восстает против себя экипаж корабля и оказывается высаженным по приказу капитана — своего собственного племянника! — на берегу Бенгальского залива, «один на конце света, почти на три тысячи морских миль дальше от Англии, чем я был на своем острове».

«Думаю, никогда еще с человеком моих лет и в моем положении люди не поступали так недостойно» (684—685), — с горечью пишет Робинзон Крузо, вспоминая, как провожал он глазами покинувший его на чужбине корабль. Но этот конфликт между Робинзоном как единственным поборником справедливости и жестокими захватчиками-колонизаторами не получает дальнейшего развития в романе. Коммерция снова диктует герою заботы о выгодных рейсах и прибыльных сделках. Пролагая новые пути торговых караванам из Китая через Сибирь в Европу, он мечтает уже и сам о «крестовых походах» (Crusadoes), иначе говоря, о захватнических экспедициях, которые упрочат колониальную мощь Англии. На необитаемом острове Робинзону легко удалось установить человеческие, дружеские отношения с Пятницей. Но распространить результаты этого просветительского эксперимента на реальные отношения между колонизаторами и колонизируемыми народами не может ни Робинзон, ни его создатель Дефо. И есть, может быть, бессознательная, но горькая ирония в том, что верный Пятница находит смерть именно в стычке с дикарями, нападшими на корабль англичан.)

В XVIII в. многие читатели воспринимали «Приключения Робинзона Крузо» как разновидность привычного жанра пикарески; любопытно, что немецкий перевод лесажевского «Жиль Бласа» был издан под заглавием «Испанский Робинзон».

<sup>61</sup> Daniel Defoe. The Farther Adventures of Robinson Crusoe. L., Dent, 1899, p. 183—184.

Время исподволь осуществило ту редактуру, о которой мечтал Руссо, считавший, что роман Дефо, «освобожденный от всего своего мусора»<sup>62</sup>, должен ограничиваться лишь тем, что произошло с Робинзоном в промежутке между его кораблекрушением и появлением у берегов острова корабля, который увезет его на родину. Сейчас, конечно, в сознании каждого, кто читал «Робинзона Крузо», воспоминания об этой книге связаны прежде всего с островной «робинзонадой» Дефо. Сочинение, возвестившее новую эпоху в развитии человечества, стало теперь по преимуществу книгой для детского чтения.

«Высококалорные» критики, прилагающие к шедевру Дефо мерки модернистской эстетики, склонны упрекать его в чрезмерном оптимизме. «Робинзолада» Дефо кажется им неправдоподобно светлой и ясной. С точки зрения современной психологии, пишет Уотт, Робинзон должен был бы или сойти с ума, или одичать, или погибнуть<sup>63</sup>. «Антиробинзолада» становится в настоящее время приметным явлением в литературе модернизма.

Ситуация «Робинзона» становится исходным пунктом для доказательства того, с какой злоедейней неотвратимостью темные, жестокие, атавистические, звериные инстинкты одерживают верх над «человеческой природой» и как иллюзорны сами по себе попытки новых робинзонов бороться за жизнь.

Шумный успех таких произведений, как «Повелитель мух» или «Хват Мартин» Уильяма Голдинга, свидетельствует о глубоком кризисе, переживаемом тем жанром, расцвет которого возвестил когда-то «Робинзон».

Нет ничего легче, чем уличить Дефо в неправдоподобии того стечения обстоятельств, которое позволяет его герою выйти победителем из всех испытаний, не только сохранив, но и укрепив в себе ясность мысли, бодрость духа, волю к борьбе, благожелательность к людям. Но просветительский реализм Дефо должен измеряться не крохоборческими критериями внешнего правдоподобия, а большой мерой того нового представления о величии человека — труженика и созидателя, которое хотел утвердить своей «робинзонадой» Дефо. Об этом хорошо писал Горький: «Золя, Гонкуры, наш Писемский — правдоподобны, это — так, но Дефо — «Робинзон Крузо» и Сервантес — «Дон Кихот» ближе к истине о человеке, чем «натуралисты, фотографы»<sup>64</sup>.

<sup>62</sup> J.-J. Rousseau. Emile, ou de l'éducation, p. 196.

<sup>63</sup> I. Watt. The Rise of the Novel. p. 87—88. Доттен в третьем томе своего исследования ссылается на целый ряд беллетристов XX в. (Пишари, Жироду и др.), пытавшихся «опровергнуть» гуманистическую, жизнеутверждающую концепцию, развитую в романе Дефо.

<sup>64</sup> М. Горький. Собр. соч. в 30-ти томах, т. 29, стр. 484.

В 1720 г. в «Серьезных размышлениях Робинзона Крузо» Дефо озадачил своих читателей, заявив, что весь его роман представляет собой не что иное, как аллегорию. «Одним словом,— писал Дефо,— «Приключения Робинзона Крузо» — схема действительной жизни, двадцати восьми лет, проведенных в самых скитальческих, бедственных и горестных обстоятельствах, в какие приходилось попадать человеку. За это время я прожил долгую и удивительную жизнь — в постоянных бурях, в борьбе с наихудшим видом дикарей и людоедов... Я испытал всяческие насилия и угнетения, несправедливые упреки, людское презрение, нападение дьяволов, небесные кары и земную вражду; изведал бесчисленные превратности Фортуны, побывал в рабстве хуже турецкого, спасся с помощью столь же ловкого плана, как тот, что описан в истории Ксури и салехского баркаса, попадал в море бедствий, снова спасался и снова погибал, чаще, чем это случалось с кем-либо ранее на протяжении одной человеческой жизни; часто терпел я кораблекрушения, хотя скорее на суше, чем на море. Одним словом, нет в вымышленной истории ни одного обстоятельства, которое не было бы верным намеком на историю подлинную»<sup>65</sup>.

Много спорили о том, следует ли понимать эти слова буквально. Известный биограф Дефо Томас Райт, разобрав всю «Жизнь Робинзона Крузо» в соответствии с этим заявлением, нашел возможным подставить под каждое событие романа реальный факт биографии писателя<sup>66</sup>.

Замечания Дефо о скрытом аллегорическом значении «Робинзона Крузо», даже если не принимать их буквально, во всяком случае достойны внимания. Намерение писателя установить связь между его вымышленной, экзотической «робинзонадой» и вполне реальными конфликтами английской действительности само по себе примечательно и многое объясняет в его последующих произведениях. Их герои — пират Сингльтон, воровка Молль Флендерс, самозванный полковник Жак, куртизанка Роксана — живут среди людей. Но даже в гуще толпы они не менее одиноки, чем Робинзон, еще не дождавшийся своего Пятницы,— ведь, как писал Дефо,— человек может «быть назван одиноком посреди толпы и в сутолоке людей и дел»<sup>67</sup>.

«Посреди величайшего скопления людей во всем мире,— то есть

<sup>65</sup> Daniel Defoe. Serious Reflections, etc., p. XI—XII.

<sup>66</sup> При таком истолковании самовольный отъезд Робинзона из отчего дома означает отказ Дефо стать священником, кораблекрушение — разгром восстания Монмаута, необитаемый остров оказывается Англией, противоположная сторона острова — Шотландией, дикари-людоеды — реакционерами-тори и т. д.

<sup>67</sup> D. Defoe. Serious Reflections, etc., p. 2.

в Лондоне, где я пишу эти строки,— я испытываю большее одиночество, чем за все двадцать восемь лет заключения на пустынном острове»<sup>68</sup>,— провозглашает Робинзон Крузо. И для Молль Флендерс, и для полковника Жака, и для всех их собратьев цивилизованное общество оказывается пустынными джунглями, где они бродят в одиночку, всегда настороже, чувствуя себя одновременно и охотником и дичью. Понукаемые и экономической необходимостью и законом, они поистине оказываются у себя на родине «в рабстве хуже турецкого». Что же до людоедства... «Наконец она прислала мне радостную весть, что парень повешен,— давно я не получала такого приятного известия»<sup>69</sup>. Это говорит покладистая, благодушная Молль Флендерс о своем недавнем приятеле и компаньоне по воровскому ремеслу. «Пока я еще не стояла за то, чтобы ее убить»<sup>70</sup>. А это говорит изящнейшая леди Роксана о собственной дочери, которая в конце концов была все же убита. Интересно, что сказал бы на это добрый Пятница, которому Крузо так авторитетно внушал, что белые люди никогда не пожирают себе подобных? Впрочем, Робинзон Крузо, как видно, не посвящал Пятницу во все свои мысли по этому поводу. Ведь в «Серьезных размышлениях» он прямо заявляет, что человек — и речь идет явно о человеке цивилизованного мира — тем и отличается от зверей, что «ради низменных целей, из скупости, зависти, мстительности и тому подобного, пожирает своих сородичей,— нет, даже свою плоть и кровь»<sup>71</sup>.

Эти слова — достойная интродукция к последующим романам Дефо, действие которых развертывается уже по преимуществу в самой Англии или во всяком случае в цивилизованном мире.

Но как же согласуется это представление о каннибализме просвещенного человечества с социальным оптимизмом Дефо? Какою виделась ему Англия 1720-х годов?

В связи с этим интересно сопоставить с поздними романами Дефо его «Путешествие через весь остров Великобританию» (1724—1727), написанное почти одновременно с ними. Итог многочисленных поездок по стране, «Путешествие» совмещает в себе обстоятельность путеводителя с живостью художественного очерка, а вместе с тем содержит и обобщения социально-экономического порядка. Оно многое проясняет в тогдашних взглядах Дефо.

Первое, чем поражает «Путешествие»,— это острое ощущение огромных перемен, происходящих в стране. «Большие города приходят в упадок, а малые города растут; каждодневно основываются новые города, новые дворцы, новые поместья; большие реки и хо-

<sup>68</sup> Там же, стр. 4.

<sup>69</sup> Даниель Дефо. Молль Флендерс. Перев. А. Франковского. М., Гослитиздат, 1955, стр. 198. В дальнейшем роман цитируется по этому изданию — в тексте указываются страницы.

<sup>70</sup> Daniel Defoe. Roxana: The Fortunate Mistress. The Abbey Classics. L., Simpkin, Marshall, Hamilton, Kent, n. d., p. 291. В дальнейшем цитируется по этому изданию — в тексте указываются страницы.

<sup>71</sup> D. Defoe. Serious Reflections, etc., p. 106.



рошие гавани пересыхают и становятся бесполезными; а в то же время ручьи делаются реками, малые реки становятся судоходными, порты и гавани открываются там, где их не было и в помине, и т. д.». Меняется «даже и сама природа»<sup>72</sup>. Запечатлеть это движение жизни, предупреждает Дефо, так же трудно, как перенести на картину живое лицо.

У Дефо нет сомнения в том, что его «бесконечно богатая, многолюдная и процветающая страна» переживает эпоху экономического подъема. «Новые открытия, касающиеся металлов, копей, минералов; новые начинания в промышленности; изобретения, машины, мануфактуры у такой предприимчивой и развивающейся нации, как наша» (II, 133),— все это преисполняет его гордостью и уверенностью в будущем.

Как истый просветитель, Дефо смело противопоставляет «прошлому величию» Средневековья — «величие настоящего» (I, 329). Он охотно цитирует стихи Чосера — в доказательство того, что шеффильдский ножевой товар славился уже в XIV в., и со вкусом пересказывает предание о славном суконщике Джеке из Ньюбери, богатству которого позавидовал сам король. Но поэзия древних средневековых преданий не вызывает в нем ничего, кроме раздражения или скептической усмешки: уж слишком живо напоминают они о недавнем засилье церкви и феодальных усобицах. Наслушавшись в Винчестере легенд о рыцарях короля Артура, он бесцеремонно разделяется с ними одним словом: «Враки». В Гластонбери — средоточии преданий о Святом Граале — Дефо, правда, сломал на память веточку тернового дерева, которое, согласно легенде, выросло из жезла святого Иосифа Аримафейского и волшебным образом зацветает каждый год в день Рождества, но демонстративно воздержался от собственных суждений об этом чуде. В других случаях он менее сдержан. Так, рассказ о чудодейственной «Игле святого Вильфрида» в Йоркшире — узком и темном подземном ходе, которым должны были пройти испытываемые, чье целомудрие церковь подвергала сомнению, — он заключает юмористически: «Бедные йоркширские девицы, несомненно, имеют основание радоваться, что святой Вильфрид перестал показывать такие чудеса в наше время!» (II, 184). Шервудский лес, «столь славный своими разбойниками, пришел в запустение»: олени перевелись, и если бы Робин Гуд появился здесь снова, он вряд ли смог бы продержаться и неделю в своем прежнем убежище. Но самого Дефо судьба Шервудского леса заботит лишь потому, что это «не способствует плодородию графства» Ноттингем (II, 146).

Проезжая по местам, где происходили кровавые междоусобные стычки буйного феодального Средневековья, Дефо не упускает слу-

<sup>72</sup> Daniel Defoe. A Tour through the whole Island of Great Britain. In 2 vols, vol. I. L., Dent, 1962, p. 2. В дальнейшем цитируется по этому изданию — в тексте указываются том и страница.

чая напомнить читателям о преимуществах современного общественного порядка. Характерно описание поля битвы при Таутоне, где, как сообщает Дефо, во время войны Алой и Белой розы погибло 36 тысяч бойцов. «Отцы убивали здесь сыновей, и сыновья — отцов; и тем не менее сражались они с таким упорством и ожесточением, что, глухие к жалости и состраданию, никому не давали пощады...» А теперь не осталось ни памятника, ни следов этого побоища, и «только пахари говорят, что иногда находят вырытые плугом наконечники стрел и копий, сломанные дротики и шлемы и т. д.; мы могли лишь *почтить недолгим вздохом память умерших, и двинуться вперед*» (II, 226—227, курсив мой.— А. Е.).

Эта концовка пресохлодно выражает дух просветительской философии Дефо. Высказанный здесь взгляд на прошлое поясняет, почему столь многообещающие *исторические* повести, как «Записки кавалера» (1720) и «Дневник чумного года» (1722), стоят особняком в его творчестве.

Обе эти книги показывают, как разносторонне было дарование Дефо и как легко мог бы он — в другое время и при других обстоятельствах — стать основоположником исторического романа.

«*Записки кавалера*» написаны от лица анонимного английского дворянина. Смолоду он участвовал волонтером в Тридцатилетней войне, сражаясь в войсках Густава-Адольфа против имперской армии, а затем, вернувшись на родину накануне Гражданской войны, стал под знамена Карла I. Несмотря на некоторую скованность повествования, «Записки кавалера» содержат немало живых и колоритных картин той бурной эпохи, которая позднее дала материал для «Валленштейна» Шиллера и «Вудстока» Скотта. Дефо, с его чутьем к драматическим контрастам истории, рисует запоминающимися штрихами голодную демонстрацию в Лионе (где толпа несет на пике хлеб — эмблему народных требований); резню в Магдебурге, разграбленном и сожженном имперскими войсками; первую встречу своего героя с шотландскими горцами, похожими, в их пестрых пледах, с деревянными щитами, «на полк клоунов, приготовившихся к Варфоломеевской ярмарке»<sup>73</sup>.

Характер самого рассказчика задуман интересно. Зачерствелый в жестоких сражениях Тридцатилетней войны (опустошавшей чужие ему земли), он поначалу с тем же циническим хладнокровием наемного рейтара относится и к кровавым усобицам Гражданской войны. Фамильные традиции и интересы привели его в лагерь Стюартов: но, как вспоминает он сам, ему было безразлично, на чьей стороне будет победа, — «лишь бы мне платили». «Вплоть до сражения при Эджилле мне ни разу не довелось подумать с состраданием о бедствиях моей родины» (134). Постепенно, однако, герой начинает «призадумываться над подлинными причинами и,

<sup>73</sup> Daniel Defoe. *Memoirs of a Cavalier*. L. Dent, 1923, p. 143. В дальнейшем цитируется по этому изданию — в тексте указываются страницы.

что еще важнее, роковым исходом этой войны». Его самого, казалось бы, привыкшего к виду крови, разгромленных городов и ограбленных деревень, удивляет «странная, тайная и непонятная грусть» (178—179), с какой он думает о бедствиях Англии. Участвуя в военном совете короля, он имеет возможность судить о его политике и приходит к весьма критической оценке дела, которому служит. Он отдает себе отчет в политической бездарности Карла I, сочетающего слабыхарактерность с упрямством. Чуждый религиозному ханжеству, Кавалер трезво оценивает пагубную роль церковников, столпов Высокой церкви, подчинивших своему влиянию короля и разжигающих междоусобные раздоры. Он не скрывает и разложения королевских войск, столь рьяно предающихся мародерству, что забота о награбленной добыче расшатывает их дисциплину и гасит в них боевой дух. «Записки» проникнуты предчувствием неизбежного поражения роялистов, хотя сам Кавалер и продолжает сражаться за обреченное дело.

В «Дневнике чумного года», действие которого относится к 1665 г., социальный угол зрения резко меняется: рассказчиком выступает типичный лондонский бюргер-скорняк, богобоязненный, деловитый и обстоятельный. Эйткен, считавший «Дневник чумного года» «в некоторых отношениях шедевром Дефо», образцом «непревзойденного реализма», особо отмечал убедительность образа рассказчика — «степенного горожанина». Слог его прост, но эта «простота скорее увеличивает, чем уменьшает, грозные масштабы описываемой катастрофы». Обстоятельность «Дневника», изобилующего цифрами, мелкими подробностями, повторениями, а иногда и противоречиями, способствует, по мнению Эйткена, его реалистической достоверности: именно так и писал бы автор, образ которого воссоздает Дефо<sup>74</sup>.

В «Дневнике чумного года» развернута широкая социальная панорама Лондона первых лет Реставрации, охваченного страшной эпидемией. Автор «Дневника» с явным неодобрением пишет о поспешном бегстве из зачумленной столицы вельмож и дворян со всей их челядью. Сам он, обдумывая, бежать или остаться, не только взвешивает интересы своей седельной мастерской, но, как добрый пуританин, ищет совета в Библии и успокаивается, когда открытая наудачу страница призывает его во всем положиться на волю господню. В «Дневнике» оживают семейные драмы чумного года, к которым рассказчик умеет приобщить читателей. «Я как сейчас это слышу»<sup>75</sup>, — восклицает автор «Дневника», описывая отчаянный вопль матери, увидевшей на теле дочери смертные чумные пятна. Рассказчик улавливает зловещие перемены в жизни

<sup>74</sup> George A. Aitken. Introduction. В кн.: Daniel Defoe. A Journal of the Plague Year. L., Dent, 1899, p. IX—X.

<sup>75</sup> Defoe. A Journal of the Plague Year, p. 63. В дальнейшем цитируется по этому изданию — в тексте указывается страница.

столицы. Не хватает припасов; не хватает и работников. Зато город кишит маньяками, шарлатанами, предсказателями, астрологами, которые спешат извлечь выгоду из растерянности обывателей. Перед нами развертываются трагические пейзажи «Города Чумы», заставляющие за три четверти века предвидеть будущие рисунки Блейка. По ночным улицам опустевшего Лондона грохочут освещенные факелами повозки с мертвыми, а иногда еще и полуживыми телами, которые возницы спешат сбросить в переполненные общие могилы. Здесь и сцена «пира во время чумы», воспринятая богобоязненным взором пуританина. Рассказчик с нескрываемой враждебностью пишет о «джентльменах», которые собирались в таверне под вывеской «Пирог» и не только предавались своему обычному «шумному и необузданному веселью», но осмеливались громогласно насмехаться над бедняками, взывавшими к божьему милосердию. Автор «Дневника» тщетно пытался образумить их. «Самым худшим в их дьявольских речах было то, что они не боялись кощунствовать против господ, рассуждая как безбожники и издеваясь надо мной, когда я назвал чуму — десницей господней» (73, 75). Разгулу аристократических вольнодумцев рассказчик противопоставляет «грубое мужество» бедняков, которые, не заботясь «ни о религии, ни о благоразумии» (103), брались за любую работу — ходили за больными, сторожили зачумленные дома, относили мертвых на кладбище. Показывая, как распались под влиянием чумы все общественные и семейные узы («самосохранение стало поистине, казалось, первой заповедью: даже дети покидали родителей» — 132), рассказчик находит, однако, поучительные примеры солидарности именно среди бедноты. Примечателен в этом отношении пространный эпизод (особо отмечаемый А. Уэстом в его этюде о Дефо), где рассказывается о том, как трое лондонцев — пекарь, столяр и старый моряк, шьющий паруса, — решают уйти из города и вместе с другими присоединившимися к ним бедняками поселяются своего рода общиной в Эппингском лесу, где и проводят несколько самых опасных месяцев чумного года.

В «Дневнике чумного года», как и в «Записках кавалера», есть уже необходимые материалы для создания исторического романа. Но роман этот не был написан Даниэлем Дефо, потому что прошлое интересовало его гораздо меньше, чем настоящее.

Об этом наглядно свидетельствует его «Путешествие по всему острову Великобритания». Дефо рад, что отшумели феодальные распри, что ослабела власть церкви, что бок о бок с «гнилыми местечками» возникают новые, оживленные города. Он приводит, как забавный парадокс, пример Манчестера, который, несмотря на свою многолюдность, до сих пор не имеет юридического статуса города, управляется по-старинке одним констеблем, а потому по праву может считаться «самой большой деревней в Англии». Приводимый им перечень новых центров, которые, по его наблюдениям, обязательно выдвинутся на первый план английской общественной жиз-

ни, оказался очень точным: Дефо включил в него Манчестер, Ливерпуль, Лидс, Шеффилд, Бирмингем, Гуль, Портсмут, Плимут.

Интересно, несмотря на различие жанра, сопоставить «Путешествие» Дефо с «путевым» романом Смоллета «Путешествие Хамфри Клинкера». 45 лет отделяют их друг от друга. Сравнивая впечатления и размышления, вызванные у Дефо и у Смоллета зачастую одними и теми же местами и одними и теми же общественно-экономическими процессами, можно наглядно представить себе масштабы сдвигов, произошедших за это время и в жизни страны, и в развитии демократической просветительской мысли.

Проблема противоречивой взаимосвязи национального богатства и национальной бедности, над которой задумывается Смоллет, еще не занимает Дефо в его «Путешествии». В развитии промышленности и торговли он видит только отрадное знамение всеобщего процветания. Его описания мануфактур, ярмарок, новых способов засола сельди, откорма и перегона скота или посадки деревьев написаны с таким увлечением и подъемом, что позволяют узнать руку, написавшую «Робинзона». Всеобщая «занятость» кажется Дефо неизменным и благодетельным следствием развития мануфактурного производства. Правда, «распространение вязально-чулочных станков или орудий подорвало ручное изготовление тонких чулок во всем королевстве» (I, 217), но, судя по всему, он не видит в этом большой беды. Использование детского труда в промышленности кажется ему отрадным признаком общего процветания. Дефо совершенно спокойно приводит похвалу «одного из главных мануфактурщиков» города Таунтона (Сомерсетшир), уверяющего, что «ни в городе, ни в окрестных деревнях не найдется ни одного ребенка старше пяти лет, который, — если только его родители не пренебрегли его обучением, — не мог бы заработать себе на хлеб». «Такого, — замечает по этому поводу Дефо, — я еще нигде не встречал в Англии, за исключением Кольчестера в Эссексе» (I, 286)<sup>76</sup>.

В Йоркшире, впрочем, возрастной уровень еще более понижается: «все могут заработать свой хлеб, и стар и мал; вряд ли найдется кто-нибудь старше четырех лет, кто не мог бы прокормить себя своими руками» (II, 195). Эти факты, заставляющие современного читателя вспомнить трагическую картину бесчеловечной эксплуатации детского труда в английской промышленности, запечатленную Марксом в «Капитале», кажется, не только не забывают, а скорее радуют Дефо.

И все же в «Путешествии» есть страницы, потрясающие силой социального обличения. Вот некоторые из них.

<sup>76</sup> Вспомним, что именно в Кольчестере провела свое сиротское детство маленькая Бетти, будущая Молль Флендерс, которая в восемь лет уже могла заработать за один день «три пенса пряжей и четыре шитьем». В свете «Путешествия» эта деталь оказывается выразительной частью реальной социально-экономической панорамы английской жизни.

В горах Дербишира Дефо и его спутники вознамерились осмотреть хваленую достопримечательность — «Могила гиганта». По дороге, однако, их внимание привлечено стайкой детей, выбежавших из «природного отверстия в скале»: за ними вышла и мать с ребенком на руках. Это семья рудокопа. Из рода в род они живут в этой пещере, здесь рождаются и здесь умирают. Дефо с нескрываемым волнением описывает это жалкое убежище: очаг, откуда дым уходит через трещину в скале вверх, к «могилае гиганта»; полки с глиняной и оловянной посудой; занавески, перегораживающие пещеру. Перед входом пасется тощая коровенка; маленькая огороженная луговина засеяна ячменем... Чем не жилище новых Робинзонов, — на этот раз, однако, в недрах острова Великобритании!

Дефо не проводит сам этой аналогии, но не скрывает, что поражен столь неожиданно открывшейся ему картиной этого скудного, убогого существования людей, живущих «в логове, как дикари» (II, 161—162). Но путешественников ждет еще одна незабываемая встреча. Поднимаясь по склону холма, они сталкиваются с «подземным существом», с трудом вылезавшим на поверхность. «Человек этот представлял собой самое дикое зрелище... Тощий, как скелет, бледный, как мертвец, с черными волосами и бородой, изможденный и, как нам подумалось, цветом кожи сам похожий на свинец, очень высокий и очень худой, он казался или почудился нам, видевшим как он подымался *ab infernis* (из ада), обитателем мрачного подземного царства, впервые вышедшим в солнечный мир». Пришелец из «инфернальной» бездны говорит непонятно; в конце концов с помощью «переводчика» путники узнают, что перед ними рудокоп, добывающий свинец; он выбирался на поверхность с таким трудом, «задыхаясь и напрягая все силы», потому что нес на плечах более 80 фунтов руды.

Встреча с «подземным призраком», как и с семьей пещерных жителей, заставляет писателя задуматься. «Если иной читатель подумает, что эта встреча и предыдущий рассказ о женщине и пещере слишком низменны и пустычны для настоящего сочинения, то я должен ему сказать, что держусь совсем другого мнения», — сурово предупреждает Дефо. В смущении думает он о том, как непохожа его жизнь на страшное существование этих людей. «Если мы благословляли свой жребий ранее, когда увидели, как бедная женщина с пятью детьми живет в горной пещере или норе, с могилой гиганта над головой, то теперь у нас было еще больше оснований возблагодарить творца за то, что нам не суждено так добывать свой хлеб, на глубине ста пятидесяти ярдов под землей... Нельзя было не предаться такому раздумью, видя этих несчастных, — разве если предположить, что человек так же туп и бесчувствен, как лошадь, на которой он едет верхом. Но я предоставляю извлечь мораль самому читателю...» (II, 164—165).

Ни у кого из английских романистов-просветителей не встретим мы столь страшного и выразительного изображения рабочих, как

людей «другого», нечеловеческого мира, до тех пор, пока Годвин не покажет в своем «Флитвуде» ребенка, попавшего в ад капиталистической мануфактуры.

Но в обобщающей панораме «Путешествия» эти фигуры «пещерных жителей», людей из «подземного мира» остаются все же хотя и потрясающей, но частной деталью. А главным для Дефо как экономиста и социолога оказывается вполне ободряющий собирательный образ «проталкивающейся вперед, преуспевающей нации».

По проселкам и большим дорогам Англии движутся фургоны и телеги, груженные шерстью, сукнами, холстом, бочками с сидром из Кента, глостерскими и чеширскими сырами и прочей снедью, бок о бок с ними идут гурты рогатого скота, овцы, свиньи, гуси, пасущиеся тут же на обочинах дорог. Все это направляется в Лондон — экономическое средоточие страны, и туда же из всех приморских портов идут большие и малые парусные суда с углем, рыбой и иным грузом. Здесь, в Лондоне, все будет поглощено, переварено или продано за границу. Дефо многократно возвращается к этой картине оживленных торговых путей, которые, как кровеносные сосуды в сердце, сходятся в кипучем, деятельном, стремительно растущем Лондоне. Ведь только торговля, как считал Дефо-экономист, придает общий смысл и значительность частным усилиям отдельных разобщенных индивидов.

В предисловии к «Плану английской коммерции» (1728) он доказывал, что только в процессе товарообмена устанавливается общая осмысленная взаимосвязь между обособленными индивидами — «робинзонами» буржуазного общества.

Но если в «Путешествии» и других обобщающих экономических сочинениях Дефо буржуазная Англия предстает по преимуществу со своей казовой «благополучной» стороны, то в его романах 1720-х годов перед нами предстает та тряси́на, на зыбкой поверхности которой шумит это вселенское торжище. Мы оказываемся на дне — в подземном мире нищеты, рабского труда, одичания и преступности.

Герои этих романов живут и действуют в самой разнообразной обстановке. Капитан Сингльтон, глава пиратской шайки, бороздит моря и океаны и пролагает себе путь через леса и пустыни центральной Африки в поисках золота и слоновой кости. Молль Флендерс, дочь каторжанки, рожденная на свет в ньюгейтской тюрьме и воспитанная в приходском приюте, кочует по всем притонам и трущобам Англии и едва не попадает на виселицу. Оборвыш Джек по кличке «полковник» ночует тайком в стеклодувных печах, учится воровать на лондонских рынках и в таможне, идет в солдаты, дезертирует, оказывается похищенным и проданным в невольники на американские плантации, а под конец и сам становится работодателем. Почти все они — подкидыши или сироты, не помнящие родства; Сингльтон, Молль Флендерс, «полковник» Джек

уже с детства чувствуют себя одинокими перед лицом равнодушного и враждебного мира. Это люди без «корней», без семьи, без родины, без глубоких привязанностей.

«— Я дома. Здесь мое жилище. Всю мою жизнь иного не было у меня. Я воспитывался приходом из милости. Так что у меня нет желания куда бы то ни было возвращаться, богатым ли, бедным ли, ибо мне возвращаться некуда»,— говорит капитан Сингльтон своему сподвижнику Вильяму, который уговаривает его вернуться в Англию. «Как,— сказал Вильям и несколько смутился,— разве ты не англичанин?» «Я думаю, что англичанин. Вы же слышите, что я говорю по-английски. Но из Англии я уехал ребенком, и возвращался туда с тех пор, как стал взрослым, всего один раз. Да и то меня обманули и провели и так дурно со мной обошлись, что мне безразлично, увижу ли я ее еще раз или нет...» — «И никакого чувства к стране, в которой ты родился!» — «Не более, нежели к острову Мадагаскару»<sup>77</sup>.

К Сингльтону, как и к другим героям поздних романов Дефо, в высшей степени приложимо замечание Маркса, что «лишь в XVIII веке, в «гражданском обществе», различные формы общественной связи выступают по отношению к отдельной личности просто как средство для ее частных целей, как внешняя необходимость»<sup>78</sup>. В зависимости от обстоятельств они меняют и свое подданство и свой язык. Сингльтон и Вильям, «покаявшись», решают возвратиться в Англию, но только с условием, что они будут выдавать себя за греческих купцов и не говорить ни слова по-английски. «Полковник Жак» — он же Джек — выдает себя то за англичанина, то за француза. Дезертировав из английской армии, он сражается затем на стороне французов против Евгения Савойского, союзника англичан; позже он становится под знамена «претендента» Якова Стюарта, но, почувяв, что Стюартам не сдобровать, дезертирует снова и всеподданнейше испрашивает амнистию у Георга I.

Такой же «внешнею необходимостью» выглядят в большинстве случаев и семейные связи героев.

Ричардсон, преклоняющийся перед идеалом буржуазной семьи, посвятил целых два тома трогательной истории служанки, которая благодаря своим личным достоинствам, стала законной супругой богатого и родовитого барина. Дефо изложит тот же сюжет на нескольких страницах «Молль Флендерс», причем придаст ему отнюдь не сентиментальный оборот. Его героиня-простолюдинка и пригожа, и умна, но ничуть не добродетельна. Давно соращенная старшим братом сватающегося к ней жениха, Молль Флендерс делает вид, что противится этому неравному браку из скромности, а на самом деле лицемерно играет хорошо усвоенную роль.

<sup>77</sup> Даниэль Дефо. Жизнь и пиратские приключения славного капитана Сингльтона. М.—Л., «Зиф», 1930, стр. 349.

<sup>78</sup> К. Маркс и Ф. Энгельс. Сочинения, т. 12, стр. 710.



И Молль Флендерс и Роксана относятся к своим брачным и внебрачным связям, как к деловым аферам. Своих многочисленных мужей и любовников они обозначают краткими и несколько ироническими кличками: мой «купец-барин», мой «ланкаширский муж», «мой друг из банка» и т. д.

История нескольких лет супружеской жизни вмещается зачатую в один лаконический абзац, оказываясь в глазах самой рассказчицы куда менее интересной, чем история ловко подстроенного мошенничества или смелой кражи.

Что касается детей, то их оставляют где придется, на волю случая. Молль Флендерс в старости умиляется сама на себя, рассказывая, как она целовала землю, по которой прошел ее сын, покинутый ею двадцать лет назад. Но читатель не спешит умиляться вместе с нею, помня, что у Молль было еще не менее семи детей, и их судьба, как видно, ее очень мало беспокоила, да она и знает о них, наверное, не больше, чем мы.

Такой же «внешней необходимостью» служит для них, в сущности, и религия. «Дьявол», кознями которого они так охотно объясняют свои грехи, в действительности, как видно из их же признаний, оказывается лишь иносказательным обозначением нужды, порочных привычек или своекорыстия. «Меня выгнал на улицу дьявол, приготовив свою приманку», — так объясняет Молль Флендерс свое первое грехопадение — кражу узелка у служанки, зазевавшейся в аптекарской лавке. Но несколькими строчками выше она мотивирует свой поступок гораздо проще, без всякой религиозной мистификации: «пора нужды — пора страшных искушений, а всякая сила сопротивления у нас отнята: бедность погоняет, душа доведена до отчаяния нуждой — что тут можно сделать?» (173).

Что же касается их обращения к богу, то как бы умильно ни каялись они в своих прегрешениях, никто из этих персонажей Дефо и не помышляет отказаться от капиталов, нажитых грабежами, воровством или распутством. Предисловие к истории Молль Флендерс заканчивается иронически: «успев... сильно разбогатеть» в Виргинии, Молль вернулась в Англию и «дожила до глубокой старости, но уже не так горько каялась, как сначала» (16). Впрочем, даже в разгар своего покаяния, она хитрит и с напугствующим ее священником, и со своей сообщницей-«пестуньей», и с встреченным в тюрьме мужем, обдумывая до мелочей, о чем умолчать с одним, что скрыть от другого. Это лицемерие становится их второй натурой и выказывается зачастую с наивной бессознательностью. Молль Флендерс, покающаяся, ставшая на путь праведный, растроганно дарит сыну, найденному в Виргинии, свой первый материнский подарок — золотые часы, прося его иногда целовать их в память о ней. Однако, добавляет мимоходом Молль, она «умолчала о том, что в бытность в Лондоне украдала эти часы у одной дамы в церкви» (299).

Своекорыстная подоплека религиозного благочестия этих персонажей Дефо раскрывается особенно выразительно в финале «Приключений капитана Синглтона». Немалую роль здесь играет уже упоминавшийся выше квакер Вильям Уолтерс, приятель и соратник капитана Синглтона — один из самых живых образов, созданных Дефо. Этот последователь учения Пенна исповедует миролюбие, христианскую любовь к ближнему и непротивление злу; взятый в плен пиратами, он требует от них письменного удостоверения в том, что попал к ним не по доброй воле, но был вынужден покориться силе. Получив эту охранную грамоту, он скоро становится одним из вожаков шайки, организатором самых дерзких ее предприятий, и исправно участвует в дележе добычи, хотя и соблюдает формально свой «непротивленческий» принцип, избегая братья за оружие. В свою пиратскую профессию он вносит чисто буржуазную рассудительность и деловитость, освященную евангельским елеем. «Друг, о чем ты думаешь? Почему не посещаешь ты корабль ближнего своего, когда дверь его отворена тебе?»<sup>79</sup> — говорит он Синглтону, торопя его взять на абордаж корабль противника. И он же первым совершенно по-деловому ставит вопрос о своевременности «исправления», когда они награбили довольно: ведь «большинство людей оставляют свои дела, когда удовлетворены тем, что ими скоплено, и считают, что уже достаточно богаты»<sup>80</sup>. Происхождение их капиталов ничуть не смущает его: он успокаивает своего товарища благочестивой ссылкой на неисповедимость божественного промысла, явно повелевающего им сохранить награбленное: «Отказаться от того, что мы имеем, это означает бросить его тем, кто на него не имеет права, и лишить себя богатства, не сотворивши тем добра. Поэтому должны мы беречь его тщательно и твердо, творя с его помощью добро, какое сможем... И, без всякого сомнения, наш долг — уйти в какое-нибудь безопасное место и ожидать господней воли». «Это решение Вильяма действительно вполне удовлетворило меня»<sup>81</sup>, — заключает капитан Синглтон.

Преемственная связь этих книг Дефо с классической пикареской совершенно очевидна; но их различия, может быть, еще более существенны. Герой первых плутовских романов и повестей появился на свет в результате распада феодальных общественных связей. Он был частью живого и пестрого «фальстафовского фона» того времени. В его жадном, даже хищном жизнелюбии угадывалась плебейская антифеодалная издевка над вельможами и прелатами, рыцарями и монахами. Герои Дефо уже всецело принадлежат буржуазному обществу. Молль Флендерс заканчивает свои записи в 1683 г., когда ей около семидесяти лет; но напрасно было бы искать в ее воспоминаниях хоть каких-нибудь отголосков великой револю-

<sup>79</sup> Д. Дефо. Капитан Синглтон, стр. 231.

<sup>80</sup> Там же, стр. 348.

<sup>81</sup> Там же, стр. 363.

ции, низвергнувшей Стюартов, борьбы «круглоголовых» с роялистами и реставрации монархического строя. И дело здесь, видимо, не в отсутствии у Дефо необходимого исторического воображения («Записки кавалера» и «Дневник чумного года» показывают, что он мог воскрешать прошлое). Боб Сингльтон, Молль, Джек — все они интересуют их создателя не в их отношении к старому, феодальному миру, на развалинах которого они родились, а как часть нового, складывающегося буржуазного общества. И как бы ни грешили они против собственности и закона, куда бы ни швыряла их судьба, в конечном счете логика сюжета ведет каждого из этих безродных бродяг — подонков и отщепенцев, к своеобразной «реинтеграции», к возвращению в лоно буржуазного общества в качестве его вполне респектабельных сограждан. В каждом из этих висельников уже сидит делец-собственник; и хотя изумительная разоблачительная диалектика перевоплощения бальзаковского Вотрена была, конечно, делом будущего, ее зачатки уже заключены в образах, созданных Дефо.

Сам Дефо, вероятно, не вполне ощущал всю иронию изображаемых им превращений вчерашних врагов собственности в ее столпов и охранителей, хотя, несомненно, много думал над «благополучными» развязками своих книг. Как гуманист-просветитель, он искал для своих действующих лиц нравственно изуродованных нуждой, невежеством, бесправием, возможность духовного и социального выпрямления. Но это выпрямление — превращение пирата Сингльтона, карманника Джека, проститутки и воровки Молль Флендерс в «солидных» членов общества не мыслилось Дефо иначе, как в результате их приобщения к классу крупных собственников, «хозяев жизни». Может быть, самым вопиющим обвинительным актом против общества, изображаемого Даниэлем Дефо, является несбыточность наивной и трогательной детской мечты, которой тешит себя восьмилетняя сиротка, будущая Молль Флендерс. Бедняжка, уже умеющая заработать три пенса в день пряжей и четыре пенса шитьем, мечтает «быть барыней». В ее представлении это «значит работать на себя и зарабатывать столько денег, чтобы не нужно было идти в прислуги» (22).

Но эта мечта погасает и уже не вспыхивает вновь. Дефо показывает сцепление обстоятельств, толкающих его героиню на преступления. Но он показывает при этом и разрушение ее душевного строя постоянным профессиональным обманом, который становится ее второй натурой, и опасным, но заманчиво легким воровским промыслом, который из горькой необходимости, навязанной нуждой, делается уже привычкой. «Угрызения совести затихли и скоро изгладились из памяти... Недавно принятое решение оставить свое постыдное ремесло, когда мне удастся еще немного пожитьяся, поколебалось, мне захотелось еще и еще, корыстолюбие росло с каждой удачей, и я уже не думала отказываться от прежнего образа жизни, хотя без этого нельзя было безопасно и спокойно

располагать награбленным; еще чуточку, еще чуточку,— вот какая мысль продолжала владеть мною» (187).

В истории Молль Дефо-реалист обнаруживает большую психологическую проницательность, показывая, как преступления,— сперва совершаемые по неведению или «через силу», под давлением обстоятельств,— постепенно развращают и ожесточают душу, становятся привычкой, даже своего рода болезненно-навязчивой потребностью.

Небесполезно сопоставить «Молль Флендерс» с другой историей женщины-преступницы, судьба которой многими внешними приметами схожа с судьбой героини Дефо. Это «Манон Леско» (1731) аббата Прево. Декс не без основания указывает на то, что опыт реализма Дефо был отнюдь не безразличен для автора «Манон Леско». Прево, пишет он, «побывал в школе Дефо, в школе нового романа, который можно определить одной фразой: роман, начинающий принимать в расчет деньги... Именно книги Дефо научили его находить естественным, когда автор описывает тюрьму или исправительный дом, и не считать зазорным, когда в литературу вводятся вопросы, касающиеся звонкой монеты. К.-Э. Анжель и Анри Радье отметили у Прево достаточно много моментов подражания Дефо, и подражания бесспорного. В «Записках знатного человека» можно встретить упоминания о Робинзоне и если «Манон Леско» нельзя рассматривать как некий вариант «Молль Флендерс», то можно считать безусловно доказанным, что Прево был хорошо известен этот роман Дефо»<sup>82</sup>.

Но при всей ее близости к «Молль Флендерс» повесть Прево изображает людей, чьи чувства и в самом их падении сохраняют поэтическую прелесть: Обаяние Манон Леско передается и нам, читателям,— так велика любовь к ней кавалера де Грие. Да и сама она, беспечная, слабая, податливая на все соблазны роскоши, свободна во всяком случае от мелочной и пошлой мещанской расчетливости. Она прожигает жизнь, губит и себя и других. Но в ее поступках всегда остается очарование непредвиденного; она действует по наитию, под впечатлением мгновения; ее чувства сохраняют всю прелесть живой, почти детской непосредственности. Ее английский тезка Молль перестала быть ребенком с тех пор, как выплакала свои последние сиротские слезы, прося, чтобы ей позволили прясть и шить на себя. Уже ее первая девичья любовь к хозяйскому сыну отравлена пошлым обманом и расчетом: она хитрит и с любовником, и с его матерью и сестрами, играет не слишком сложную, но унижительную роль, представляясь простушкой и недотрогой и самодовольно любуясь своей сметливостью. Пошлость, мещанская пошлость отныне и навеки кладет на нее свой неизгладимый отпечаток. И в своем падении, и в «преуспевании» она опутана липкой паутиной мелочных расчетов; никакой лавочник не

<sup>82</sup> П. Декс. Семь веков романа. М., ИЛ, 1962, стр. 223.

мог бы вести учет своим барышам точнее, чем учитывает она свои «доходы» и убытки. Все подсчитано, начиная с парадного парика и перчаток с серебряной бахромой, украденных у пьяного «клиента», и кончая последним шиллингом, уплаченным (по самой низкой таксе) в притоне под вывеской «Колыбель» за то, чтобы без шума избавиться от незаконно прижитого ребенка.

Молль говорит о своем «ремесле» со знанием дела, входя в профессиональные подробности, — то хвастаясь своим «умением», то поучая простаков, как уберечь себя и свое добро от неожиданной беды в лондонских дебрях. О своей уголовной профессии она говорит столь же уверенно и деловито, как и о своей процветающей плантации в Виргинии.

И все же, если проблески живой человечности пробиваются иногда в образе Молль Флендерс, из-под обволакивающих его пошлых и мелочных расчетов и забот, то это случается именно во времена «нераскаянной» ее жизни. Она может подчас от души пожалеть своих собственных жертв. Заведя в темный переулок и обокрав девочку, возвращавшуюся из школы танцев, Молль даже негодует на родителей «бедной овечки» и считает, что «проучила» их за небрежность. В другой раз, воспользовавшись паникой во время пожара и утащив, под видом помощи погорельцам, узел с семейными драгоценностями, она взволнована «до глубины души»: «я отчетливо представляла себе бедную безутешную даму, которая и без того так много потеряла и Наверное думает, что спасла хоть серебро и драгоценности; как она будет поражена, узнав, что ее обманули». У Молль «даже слезы выступили из глаз», хотя она и «не могла найти в себе решимости вернуть похищенное» (187).

Прирожденное добродушие, еще не окончательно подавленное иссушающим практицизмом, позволяет ей расстаться друзьями с ее «ланкаширским мужем».

Этот авантюрист — грабитель с большой дороги — женится на ней, воображая, будто она почтенная вдова с капиталом; она же в свою очередь считает, что делает блестящую партию, выходя за джентльмена, владеющего обширными поместьями в Ирландии. Взаимный обман разъясняется вскоре после свадьбы. «Если бы Дефо писал механически, — замечает, комментируя этот эпизод, известный английский реалист XX в. Э. М. Форстер, — он заставил бы их наброситься друг на друга с упреками... Но он положился на чувство юмора и здравый смысл своей героини»<sup>83</sup>. Действительно, веселый и беспечный Джемми пришлось Молль настолько по сердцу, что она простила ему все, а после неизбежной разлуки «с бесконечным наслаждением вспоминала ... очаровательные часы, проведенные ... с последним мужем». Но Дефо знает, как непродолжительны подобные идиллические интерлюдии в жизни его героини

<sup>83</sup> E. M. Forster. *Aspects of the Novel*. N. Y., Harcourt, Brace, 1927, p. 91.

ни, и возвращает ее в привычную сферу трезвого и практического расчета; «это наслаждение,— замечает Молль,— сильно уменьшилось, когда через некоторое время я почувствовала себя беременной. Открытие очень досадное...» (146).

И все же Молль Флендерс — воровка и распутница — во всем ее душевном убожестве кажется человечнее и вызывает больше доверия и сочувствия, чем та собственница-плантаторша, в которую она преображается в заключительной части книги. «Описание добродетели не столь занимательно, как описание порока» (300), — невзначай замечает она. Но беда в том, что сама эта «добродетель» выглядит куда более своекорыстной и отталкивающей, чем самые темные делишки нераскаянной, «гулящей» Молль Флендерс. Женщина, которая с умилением вспоминала, как плакала ребенком, умоляя не отдавать ее в услужение, теперь хладнокровно сообщает о своем переезде в Мериленд: «Там мы купили двух слуг: англичанку, только что приехавшую из Ливерпуля, и негра; без этого не обойтись людям, желающим устроиться в той стороне» (293). Позже она выписывает из Англии вместе со скобяным товаром, упряжью и земледельческими орудиями для плантации еще трех «дюжих девок»; как истая плантаторша, Молль особенно довольна тем, что одна из этих «девок» приехала «с приплодом» (301).

Временами рассказ об одновременном приумножении и капиталов и благочестия кажется почти пародийным. «Я показала мужу, что привезла с собою в шлюпе ... я имею в виду лошадей, свиней, коров и различные припасы для нашей плантации; изумление его еще более возросло, и сердце преисполнилось благодарности; и я утверждаю, что с этого времени раскаяние его сделалось таким искренним, обращение таким полным, какими только они могут быть у отчаянного молодца, вора и разбойника с большой дороги, божьей милостью вернувшегося на стезю добродетели» (300).

Но Дефо, по-видимому, совершенно серьезен. Желая указать путь исправления, очеловечения, воскресения к новой, «правильной» жизни тем, кого отринуло, развратило, погубило собственническое общество доброй старой Англии, он может только призвать их к тому, чтобы перенести те же отношения купли-продажи, хозяев и работников на почву Нового Света.

Эти противоречия выступают еще резче и нагляднее в «Истории весьма замечательной жизни и необычайных приключений достопочтенного полковника Жака, в просторечии именуемого Джеком-полковником». Роман этот вышел немногим позже «Молль Флендерс» в том же 1722 г.

Тема нищенского сиротского детства, так живо воплощенная в начальных эпизодах «Молль Флендерс», здесь развернута гораздо шире. В сущности, самая значительная в идейном и художественном смысле часть романа — это именно история детских и отроческих лет героя, который, как говорилось в развернутом заглавии, «родился джентльменом, стал подмастерьем у карманника

и двадцать шесть лет был вором». Чарльз Лэм считал эту первую часть «Полковника Жака» «самым трогательным и естественным изображением маленького ворышки»<sup>84</sup>.

Предисловие к этой книге замечательно тем, что Дефо-романист впервые, пожалуй, отступает здесь от своего обычного принципа анонимности. Оно подписано его полным именем и фамилией и он не только не настаивает на документальной «подлинности» записок своего героя (как делал ранее), но, напротив, прямо объявляет этот вопрос несущественным. «Читателю нет дела до того, является ли эта книга точным историческим изложением действительных фактов или же «моральным вымыслом (moral Romance)»<sup>85</sup>.

Просветительская идея произведения в этом предисловии выдвинута решительнее и определеннее, чем в каком-либо из прежних романов Дефо. Автор озабочен «поистине плачевным», «бедственным положением масс молодежи» в Англии. Он взывает к общественному мнению: народу нужны школы, нужно образование, чтобы предотвратить «гибель стольких тысяч». Он с неподдельным волнением пишет о горькой участи множества злополучных детей лондонского «дна», которые «ежегодно выращиваются для галача».

Его герой, поясняет Дефо,— пример того, какую благотворительную роль могло бы сыграть воспитание в судьбе этих отверженных (как назвал бы их Гюго, одна из главных тем которого уже поставлена в этом романе). «Хотя обстоятельства, по необходимости, сделали его вором, он сохранил удивительную стойкость правил, которая рано отвратила его от наихудшей стороны его ремесла, а затем побудила и вовсе от него отказаться. Если бы он вступил в жизнь, обладая преимуществами добродетельного воспитания, если бы ему помогли развить благородные начала, в нем заложенные, чего бы только не смог он достичь и как человек и как христианин!» (I, VII).

Перед нами вполне осознанная просветительская концепция человека, доброго от природы, но «по необходимости» развращаемого либо исправляемого обстоятельствами и воспитанием. И роман соответственно уже приобретает черты и романа социального, и романа воспитания. Эти приметы нового особенно заметны в первой, наиболее цельной и реалистически значительной его части (составляющей около 2/3 первого тома). В дальнейшем, вместе с измельчанием темы, традиционная, уже ставшая к тому времени более или менее избитой структура авантюрно-бытового романа-пикарески

<sup>84</sup> Charles Lamb. The Complete Works. N. Y., Modern Library, 1935, p. 849.

<sup>85</sup> Daniel Defoe. The History of the most Remarkable Life, and Extraordinary Adventures, of the truly Honourable Colonel Jacque, vulgarly call'd Colonel Jack, vol. 1. Shakespeare Head edition. Oxford, Blackwell, 1927, p. VIII. В дальнейшем по этому изданию в тексте указываются том и страницы.

выступает отчетливее, а образ героя теряет свою гуманистическую привлекательность.

Читатель нашего времени, который обычно обращается к этой книге Дефо, будучи уже хорошо знакомым с романами Диккенса, не сможет не заметить, с одной стороны, необычайной близости в самой социально-этической проблематике истории Джека-полковника и, скажем, «Приключений Оливера Твиста», а вместе с тем и явных различий между ними. Дело не сводится к частному вопросу о преемственной зависимости или литературной полемике Диккенса с Дефо. Перед нами — два больших художника-реалиста, принадлежащих к разным этапам развития буржуазного общества и к разным этапам становления демократической культуры, которые всматриваются в один и тот же трагический аспект буржуазной общественной несправедливости — в судьбы обездоленных детей капиталистических трущоб.

Начало детских воспоминаний Джека восходит, формально, к последним годам царствования Карла II. Но перед нами все же подчеркнуто буржуазный деловой Лондон: стекольные фабрики, рынки и ярмарки, таможня, Сити с его конторами; мир оживленных коммерческих сделок, где из рук в руки переходят товары, деньги, векселя, закладные, заемные письма и где шныряют, всегда на чеку, чтобы кинуться на поживу, крупные и мелкие хищники уголовного «дна». В своем роде — Дефо это подчеркивает — это тоже дельцы. Здесь есть банды, занимающиеся похищением детей для продажи их в Виргинию — выгодный промысел, так как на плантациях всегда нужны рабочие руки. Здесь есть и карманники, или «нырки», и домушники, и конокрады, и грабители с большой дороги, и, конечно, скупщики краденого со своей «клиентурой», условным паролем и явкой. Попав в обучение к карманнику, считающему себя мастером этого «дела», бедняга Джек простодушно полагает, что это тоже ремесло не хуже всякого другого. «У меня не было дурных намерений; я никогда в жизни ничего не крал, и если бы золотых дел мастер оставил меня в своей лавке, где лежали бы груды денег, и приказал стеречь их, я бы к ним не притронулся, настолько я был честен... но я по-детски не видел ничего бесчестного в том, чтобы очищать чужие карманы. Мне казалось, что это своего рода ремесло, которому меня научат, и так я занялся им, пока не закончил настолько, что отступить было уже не в моей власти» (I, 20—21).

Маленький Джек становится преступником просто, деловито и прозаично; в решении его судьбы не участвуют ни демонический Манкс, одержимый маниакальной братоубийственной ненавистью, ни гротескно-безобразный, омерзительный Фейджин, какие появлялись в «Оливере Твисте». Здесь, у Дефо, нет ни дьявольски задуманного злодейства, ни ангельской доброты, ни фамильных тайн, которые могли бы что-то изменить в судьбе героя. Джек слышал от своей няньки, что его мать была «из благородных», а отец —



«знатный барин», но ему никогда не случится, в отличие от Оливера Твиста, повстречать друзей отца и увидеть портрет матери. В судьбе этого незаконнорожденного лондонского оборвыша все поначалу заурядно, массовидно, как у множества других, вплоть до имени. Фамилии у него нет вовсе, а имя самое ходовое — Джек. «Все мы были Джоны, все мы были Джеки» (I, 2); единственное, чем различаются эти заброшенные мальчонки, — их клички: «Джек-капитан», «Джек-полковник», «Джек-майор».

Эти маленькие дикари живут в состоянии полного отчуждения от общества, хотя и принадлежат к нему. Ведя рассказ от лица Джека-полковника, Дефо, не прибегая ни к риторике, ни к сентиментальности, показывает всю чудовищность положения этих отверженных детей, которое им самим кажется вполне обыкновенным. От случая к случаю Джеку-полковнику удастся, как мальчику на побегушках, заработать какие-то объедки и обноски. У него нет дома. Летом он с другими Джеками ночует в сараях, в подворотнях, на ступеньках запертых лавок; зимою — в неостывшей золе стеклодувных печей. Он не нахвалится этим ночлегом: в золу можно зарыться и согреться, так что не страшен был даже гренландский мороз; правда, невзначай добавляет Джек, в золе удобно и придушить человека — особенно если заподозрят, что у него завелись деньги.

Робинзонов «дикарь» Пятница показался бы куда просвещеннее, чем эти подонки английской столицы.

А между тем Джек-полковник сметлив и любознателен. Он охотно прислушивается к рассказам матросов и оставших солдат о заморских краях, дальних походах, кораблях и сражениях. Но он растет как звереныш. Досужие обыватели, вспоминает он, замечали иногда, что «у мальчонки славное лицо», расспрашивали его: «Как твоя фамилия» и «Кто твой отец и мать», а услышав в ответ «Не знаю», — качали головами, восклицали «бедный мальчик! Вот жалость-то! и так далее!» и отпускали меня восвояси» (I, 6—7).

Всех троих Джеков неотвратимо затягивает уголовный мир. Младший, веселый, благодушный Джек-майор (который потом попадет во Францию в шайку Картуша и будет колесован на Гревской площади в Париже) начинает с мелких краж на Варфоломеевской ярмарке. Среди его первых трофеев — носовые платки, зеркальца, серебряный наперсток и даже кукла, которую с любопытством разглядывают мальчуганы. Старший — тупой, угрюмый Джек-капитан — вступает в банду, промышляющую похищением детей. «Для такого ремесла этот ужасный Джек, как я прозвал его, когда мы подросли, подходил как нельзя более; стоило малому ребенку попасть к нему в лапы, как он готов был не то что заткнуть ему рот, а перехватить и глотку; его ни мало не заболело, что ребенок чуть не задохнется, лишь бы не закричал» (I, 11).

Пойманный вместе со всей своей шайкой, Джек-капитан по малолетству приговорен к троекратному наказанию плетью. Джек-

полковник присутствует при этой публичной экзекуции в Брайдуэлле. Это его первая встреча с миром цивилизации и законности: «Олдермен, который был начальником исправительного дома и которого, кажется, звали сэр Вильям Тернер, читал ему наставление: как он еще молод, и какая жалость в такие молодые годы попасть на виселицу, и еще много всего, как ему надо теперь остерегаться, как это плохо — красть бедных невинных детей, и всякое такое; а тем временем человек с синей бляхой хлестал его самым немилосердным образом, потому что он не мог перестать, пока сэр Вильям не постучит по столу молоточком. Бедняга Капитан брыкался, корчился и вопил как сумасшедший; и я, должен признаться, был чуть не до смерти напуган; ведь хоть я и не мог подойти к нему близко..., я увидел потом, что вся спина у него была исполосована плетью и местами в крови,— я подумал, что умру, это увидев; но потом я лучше познакомился с такими вещами» (I, 12).

Нельзя не почувствовать иронического подтекста этих эпизодов. Сердобольные соседи, которые, посудачив и покачав головами, отпускают восвояси Джека-полковника; сэр Вильям Тернер, разглагольствующий о жалости к детям под свист плетей... Такова неизменная мера общественного равнодушия, которое испытывают на себе отверженные «Джеки» лондонских трущоб.

В печальной истории постепенного превращения Джека-полковника в профессионального вора есть эпизод, который молодой Диккенс, наверное, сделал бы поворотным пунктом в судьбе героя. Джек-полковник уже стал соучастником крупной кражи, хотя еще и смутно понимает смысл своих поступков. В похищенном бумажнике оказались столь крупные ценности, что «наставник» Джека не осмеливается реализовать их и решает отправить мальчугана в Сити, чтобы вернуть их обокраденному купцу за объявленное вознаграждение. Джеку удалось справиться с этим опасным поручением. Купец и его поверенный, таможенный служащий, подивились простодушию заброшенного мальчонки, не знающего ни своего возраста, ни фамилии, ни дома, ни родных, вручили ему обещанную награду и отпустили его с миром. Но Джек так потрясен всем происшедшим,— и деньгами, с которыми он не знает что делать, и непривычным доброжелательным вниманием чужих «джентльменов»,— что, сам не зная почему, возвращается в дом, откуда недавно вышел. «Я вернулся назад, сел у дверей джентльмена, и сидел там, плача, пока хватило слез, но в дверь не стучал... Когда джентльмен обо мне услышал, он позвал меня в дом и снова заговорил со мной и спросил, чего я жду.

Я сказал ему, что не все это время ждал, а ушел было, а потом вернулся снова.

— Ну, так зачем же ты вернулся? — спросил он.

— Не знаю,— отвечал я.

— А почему ты так плачешь? — спросил он.— Надеюсь, что ты не потерял свои деньги?

— Нет,— сказал я,— еще не потерял, но боюсь, что потеряю.  
— Из-за этого ты и плачешь? — сказал он».

Разговор продолжается, и Джек признается, что боится своей воровской компании,— «это скверный народ, я их ненавижу» (I, 44—45). Но все, что предлагает ему в ответ почтенный джентльмен — это взять на хранение, под расписку, его деньги, на что Джек и соглашается. Добрый мистер Браунлоу, который так горячо вступил в борьбу за счастье маленького Оливера Твиста, не вписывается в строй образов сурового и сумрачного, освещенного тусклым светом повседневности романа Дефо.

Итак, никем не спасенный, Джек-полковник втягивается в свое воровское «ремесло». Он уже со знанием дела и не без юмора рассказывает о многих прибыльных аферах, в которых участвовал. Мастерски выбирая выразительные детали, Дефо показывает первые приобретения этого оборвыша, который чувствует себя капиталистом, когда может впервые в жизни потратить на себя несколько шиллингов. Он покупает себе рубашку (вот уже шесть лет, с тех пор как умерла его нянька, он обходится без рубашки). Покупает штаны — с карманами, а раньше он таскал с собой краденые деньги, завернув их в грязную тряпицу. Он на всю жизнь запомнил, как в первый раз наелся досыта. На семь пенсов ему с Джеком-майором дали супу, вареного мяса, пудинга, ковригу хлеба и пинту пива. Даже сам лондонский лорд-мэр не мог бы чувствовать себя счастливее!

Так в воспоминаниях Джека-полковника развертывается жизненно-убедительная история его детства и юности. Образ рассказчика раскрывается без прикрас, в его реалистической достоверности. Он развитее и отзывчивее большинства своих компаньонов. У него не лежит душа к грабежу, а тем более к тем предприятиям, которые пахнут «мокрым делом». Иной раз ему случается и разжалобиться — так, например, он даже находит случай вернуть трудовые гроши ограбленной при его участии старухе-няньке. Чаще, впрочем, его осмотрительность диктуется простым здравым смыслом; так, бежав в Шотландию со своим однокашником, Джеком-капитаном, он не раз удерживает его от слишком отчаянных преступлений, чтобы не рисковать головой. Но при всей его ловкости он и сам попадает в ловушку; и, думая, что садится в Ньюкасле на корабль, который благополучно доставит его в Лондон, оказывается на невольничьем судне, в числе белых рабов, предназначенных для плантаций в Виргинии. Теперь Джек-полковник пьет до дна чашу унижения. Ему не впервой голодать; но до сих пор тяжкий рабский труд «был ему неведом»; теперь вместе с неграми, привезенными из Африки, он оказывается в «горестном положении раба» (I, 142).

Но здесь-то Дефо и осуществляет внезапный «поворот винта», чтобы сделать возможным возвращение в общество своего героя-

отщепенца, утратившего, кажется, все человеческие права и все связи с цивилизованным миром.

Благодаря исправному поведению и смышленому виду Джек неожиданно для себя завоевывает доверие плантатора. По хозяйскому приказу бесправный полунагой раб «одет по форме номер пять», в кафтан и штаны из английского сукна (что по 11 шиллингов за ярд), и назначен надсмотрщиком. Полунагой человек с мотыгой, вошедший в контору, выходит из нее «джентльменом», человеком с кнутом.

Эта сцена полна психологического драматизма. Герой Дефо-просветителя слишком человечен, чтобы хладнокровно принять это орудие — вещественный знак его новой власти и новых обязанностей.

«Эта роль заставила кровь вскипеть в моих жилах, и я не мог думать об этом спокойно; чтобы я, тот, кто еще вчера сам был слугой или рабом, как они подвластным тем же плетям, теперь поднял руку, чтобы вершить ту же расправу, перед которой я сам трепетал еще день назад! Этого сделать я не мог; так что *негры* это заметили и скоро авторитет мой так упал, что у нас начался полный беспорядок» (I, 152).

Ситуация эта допускала различные решения. Дефо избирает то из них, которое наиболее благоприятно для дальнейшего пресuccessия его героя и восхождения его по лестнице буржуазного успеха. Бывший воришка, вчерашний раб должен стать не только старательным надсмотрщиком, но и богатым плантатором, владельцем рабов.

Но... поворот в судьбе Джека осуществляется поистине ценой потери — и великой потери — для реализма Дефо.

Устами своего героя писатель хочет уверить нас, что Джеку-полковнику удалось решить задачу, поистине неразрешимую, — совместить преданнейшую заботу о «хозяйских» интересах плантатора с гуманностью в отношении строптивых чернокожих. Он приводит даже длинные диалоги, в которых Мушá и другие негры-невольники уверяют Полковника, что «много-много» любят его и готовы даже умереть за него. Кажется, будто Дефо хочет распространить патриархальные отношения Пятницы и Робинзона на все плантации североамериканского Юга. Но задача эта оказывается явно неосуществимой. Читатели «Робинзона Крузо» могли с умилением представить себе благодарность молодого дикаря к неведомому чужестранцу, который спас ему жизнь, накормил, одел и приютил его. Но самодовольный рассказ Полковника о том, как он приказал подвесить провинившегося негра за большие пальцы рук, как велел начать экзекуцию, а потом, после первых «очень жестоких ударов», велел снять его с дыбы и начал с ним душеспасительную беседу о доброте «Большого хозяина», может вызвать только отвращение.

Рассказчик хочет уверить нас, что ему удалось с помощью таких мер превратить плантацию в настоящий заповедник рабьей преданности и барской снисходительности. «Злонравных, непокорных негров», — поясняет он, — продавали на другие плантации, где с ними «обращались как с собаками» (I, 163).

С этого начинается восхождение Джека-полковника. Но чем милостивее к нему Фортуна, тем холоднее становится читатель. Джек-плантатор, коммерсант, капиталист с его женитьбами, торговыми сделками, обращением к религии и проч., ставший благонамеренным и респектабельным членом общества, уже вполне зауряден и ничуть не трогает нас, в отличие от маленького оборвыша из лондонских трущоб.

Почувствовал ли сам Дефо художественную фальшь второй части своего романа? Может быть, и нет. Но любопытно, что в своем следующем — и последнем — романе он уже отказался от попытки благополучного «выпрямления» жизненного пути и нравственного облика своей героини.

## 4

Лесли Стивен, отмечая «удивительное спокойствие, с каким Дефо описывает своих злодеев», из которых каждый «чрезвычайно похож на добродетельное лицо, лишь с тою разницей, что он, так сказать, поставил не на ту карту», видел в этом проявление бедности психологических ресурсов Дефо, «доказательство отсутствия страстного элемента» в его романах<sup>86</sup>. Между тем, в хладнокровии, с каким Дефо изображает относительность пороков и добродетелей буржуазного общества, проявляется его реализм.

Что же касается «страстного элемента», то он по-своему присутствует в книгах Дефо, хотя и в необычном обличии. Его герои и героини не испытывают мук ревности, уязвленной гордости или отвергнутой, неразделенной любви; они не тешат себя честолюбивыми мечтами, не рвутся к борьбе за свободу, не знают разлада между мыслью и действием и, не имея никаких иллюзий, не переживают их краха... Натуры крепкие, уравновешенные, люди дела, они редко поддаются сентиментальности. Но одно чувство имеет власть над их душой: это ужас — ужас одиночества, ужас неведомой опасности, ужас нищеты, и всего более — ужас перед темными безднами, разверзающимися в их собственном сознании. Если «страстный элемент» может быть обнаружен в «Приключениях Робинзона Крузо», то его надо искать в том эпизоде, где после гибели испанского корабля Робинзон бродит по берегу, ища, не остался ли в живых кто-нибудь из потерпевших крушение, и, лоямая руки, твердит: «Ах, хоть бы один! Хоть бы один!» (300); или

<sup>86</sup> Leslie Stephen. Hours in a Library, p. 21.

в другом достопамятном эпизоде, где, увидя на прибрежном песке таинственный отпечаток человеческой ноги, Робинзон в «безумном ужасе», как затравленный зверь, мчится в свое убежище и проводит бессонную ночь, терзаясь тщетными догадками. «Есть тайные пружины страстных влечений, которые, будучи приведены в движение каким-либо видимым предметом или же предметом, хотя бы и невидимым, но оживленным в нашем сознании силой воображения, увлекают душу к этому предмету с такой неистовой силой, что его отсутствие становится невыносимым» (300), — замечает по этому поводу сам Робинзон.

В «Молль Флендерс» душевные муки героини, узнавшей, что она осквернила себя кровосмешением, став женой родного брата, описанные добросовестно, но прозаично, не производят особого впечатления на читателя. Трагедийные поэты Реставрации, обращаясь к этой теме, умели «рвать страсть в клочки», — не то, что Дефо. Но мы чувствуем, что нас коснулось дуновение подлинной трагедии в другой, гораздо более будничной сцене, происходящей в Сити, в темном переулке у церкви св. Варфоломея, куда Молль заманила доверившуюся ей девочку, возвращавшуюся с урока танцев. «Бедная овечка» простодушно болтает с приветливой незнакомкой, а та, украдкой снимая с детской шейки золотые бусы, едва не поддается дьявольскому соблазну «убить ребенка ... чтобы он не заплакал». «Но одна мысль об этом, — вспоминает Молль Флендерс, — так меня напугала, что я чуть не лишилась чувств». «Во мне было еще много нежности», — задумчиво заключает она историю своего «искушения» (176).

В «Роксане» трагическое начало — порождение темных глубин взбаламученного эгоистического сознания — проявляется уже не мимолетно, а определяет и развитие сюжета, и характер главного действующего лица.

Этот последний роман Дефо во многом отличается от своих предшественников. Будучи, как и они, романом приключений, он вместе с тем в гораздо большей степени представляет собой и роман психологический. При этом психологический интерес, связанный по преимуществу с самораскрытием душевного мира героини, от лица которой идет рассказ, постепенно нарастая, достигает наибольшей напряженности к концу книги. Нарастает одновременно с этим и драматическая напряженность повествования<sup>87</sup>. Если в прежних романах Дефо герои, пройдя через множество испытаний, обычно напоследок благополучно достигали тихой пристани, то в «Роксане» этот шаблон нарушен. Последняя и роковая катастрофа возникает на жизненном пути героини тогда, когда, казалось бы,

<sup>87</sup> Примечательно, что диалоги, которые раньше, в «Робинзоне Крузо» и в «Капитане Сингльтоне», играли у Дефо по преимуществу иллюстративную роль, в «Роксане» становятся остро драматичными; в них разворачивается борьба характеров.

она может считать себя уже застрахованной и от капризов Фортуны и от причуд любовных страстей.

В середине XIX столетия Теккерею предстояло создать необычайно емкий метафорический образ «скелета» — зловещей фамильной тайны, которая найдется в каждом, даже самом благопристойном доме, — стоит только хорошенько пошарить по темным чуланам да по крепко запертым шкафам. Дефо не знал этой метафоры; но связанная с нею теккереевская тема темных и грязных основ эгоистического собственнического «успеха» и благополучия уже намечается в каждом из четырех романов Дефо, последовавших за «Робинзоном Крузо». Свой «скелет» есть и у остепенившейся Молль Флендерс, и у удалившихся на покой «полковника Жака» и у Сингльтона. Но этот «скелет» — тайна их темного, преступного прошлого и происхождения их капиталов — не слишком беспокоит этих искателей приключений.

Иначе обстоит дело с Роксаной. В ту самую пору, когда эта стареющая, но еще привлекательная куртизанка, тщательно уничтожив, как ей кажется, все улики, все нити, какие могли бы навести посторонних на мысль о ее похождениях, готовится удалиться на покой, вступив в самый респектабельный законный брак, — из глубин ее прошлого возникает внезапная и грозная опасность. Поруганное материнство мстит за себя — именно таков самый значительный эмоциональный мотив романа. Самым опасным врагом Роксаны, сама того не желая, становится ее родная дочь.

И по психологической глубине, и по мотивировке сюжета «Роксана», таким образом, существенно отличается от истории Молль Флендерс. Сам характер героини задуман сложнее и оригинальнее. Разбитная, добродушная Молль Флендерс, дитя грущоб, прошедшая через огонь, воду и медные трубы лондонского уголовного «дна», не мудрствуя лукаво, рассказывала о своих радостях и горестях, и читатель мог видеть, как менялись ее настроения в зависимости от ее «доходов» и «побед».

Роксана — фигура совсем другого пошиба. Дочь состоятельных родителей — французских гугенотов, бежавших в Англию после отмены Нантского эдикта, она получила прекрасное воспитание и хорошее приданое и вступает в жизнь, уверенная в своем обаянии и уме. В 14 лет она уже «востра как сокол во всех житейских делах» (2); иные места ее мемуаров, например, обращение к читательницам, которых она заклинает ни под каким видом не выбирать себе в мужья никого из «бесчисленного множества разнообразных дураков» (4), давая тут же их язвительную классификацию, — звучат, как блестящая реплика из комедии Конгрива или Ванбру. Она наблюдательна, насмешлива, остра на язык, а в своем бесконечном презрении ко всем видам глупцов и глупости и в любви к сатирическому резонерству является истой дочерью века Просвещения. Даже с промотавшимся мужем, бросившим ее с малыми детьми на

произвол судьбы, она не без удовольствия сводит счеты, пронзив его убийственной эпиграммой в прозе.

Она по-своему философ, «*esprit fort*»; ее суждения о неравноправном общественном положении женщины, о браке как сделке, о несправедливости существующего устройства семьи представляют собой своеобразное сочетание цинизма этой многоопытной куртизанки с просветительским гуманизмом самого Дефо. В браке женщина — раба, рассуждает Роксана. А между тем, «по моему мнению, женщина столь же способна распоряжаться и пользоваться своим состоянием без помощи мужчин, как и мужчина — без помощи женщины; а если ей придет охота развлечься с другим полом, то она может взять себе на содержание мужчину, так же как мужчина — любовницу; оставаясь одинокой, она сама себе хозяйка, и если она откажется от этого преимущества, то заслуживает всех бед, какие могут приключиться с человеком». Когда ей (уже успевшей составить себе значительное состояние) представляется возможность выйти замуж за солидного коммерсанта, она отделяется от этого предложения остротой: отдать мужу свои 20 тысяч фунтов «значило бы слишком дорого заплатить за квартиру». Когда смущенный поклонник обещает не посягать на ее самостоятельность, она отвечает вызывающей песенкой:

Oh, 'tis pleasant to be free!  
The sweetest miss is liberty (139—144)<sup>88</sup>.

Но свобода, за которую ратует Роксана — это эгоистическая свобода одинокой хищницы; и рано или поздно ей приходится заплатить за самонадеянность, с какой она считала себя независимой от всех обязательств и привязанностей, — в том числе и по отношению к собственным детям.

После первого тяжкого искуса, связанного с крушением ее брака, Фортуна долгое время улыбается Роксане. Она много странствует, подолгу живет во Франции, в Голландии, совершает путешествие по Италии. Ей приходится вращаться в разных общественных кругах — в среде купечества, финансовых дельцов, титулованной знати, при английском королевском дворе...

Прирожденная актриса, она входит в любую роль и с нескрываемым тщеславием вспоминает свои ослепительные победы. С каким упоением описывает она свой триумфальный «дебют» в Лондоне, куда вернулась, как загадочная чужестранка после многих лет, проведенных на континенте Европы! На ее балу-маскараде появляется цвет придворной знати, в том числе, по-видимому, и герцог Монмаутский и сам король. «Я была теперь в своей стихии» (175), — горделиво вспоминает она. Роксана поет, танцует, она неотразима в своем роскошном турецком парчевом костюме, заткан-

<sup>88</sup> «Ах, как приятно быть свободной! Вольность — сладчайшее из благ».



ном золотом, отделанном алмазами, жемчугом и бирюзой («алмазы были ненастоящие, но, кроме меня, никто не знал об этом») (168). Лицо ее без помощи косметики, гордо добавляет она, блистает свежестью и красотой. Она чувствует себя «королевой этого дня» (174). Ее самолюбию льстит и внимание ее нового коронованного поклонника, и тосты, провозглашаемые за ее здоровье кавалерами ордена подвязки, и то, что целый отряд королевских гвардейцев стоит в карауле у дверей ее особняка.

И все же, даже на вершине своей карьеры героиня Дефо сохраняет хладнокровие. Любовные страсти не кружат ей голову; тщеславие и деловой расчет — главные двигатели ее поступков. Она судит о жизни ~~прошпатель~~прошпатель, холодно и трезво. И хотя она рассказывает только о том, что происходило с нею самой, в ее повествовании появляются первые приметы социально-исторического романа. Правда, с точки зрения формальной хронологии, роман Дефо полон явных анахронизмов: достаточно сказать, что Роксана, приехавшая в Англию с родителями в 1683 г., когда ей было десять лет, успевает много лет спустя, произведя на свет нескольких детей, стать любовницей английского короля, под которым может подразумеваться, по контексту повествования, не кто иной, как Карл II, умерший, однако, в 1685 г. Но тем хуже для хронологии!

Историзм «Роксаны» проявляется в другом: в наблюдательности, с какой его героиня подмечает, не давая ослепить себя мишурному блеску аристократических титулов и придворной роскоши, возрастающую роль денежного интереса. «Жрица наслаждений», она по-своему такой же делец в юбке, каким будет на исходе следующего столетия госпожа Уоррен Бернарда Шоу. «Из куртизанки я сделалась теперь деловой женщиной, и дела у меня были крупные, могу вас уверить» (125), — с гордостью сообщает она читателям. Новейший исследователь М. Э. Новак, автор книги «Экономика и романы Даниэля Дефо», считает изображение «высших финансовых сфер» в «Роксане» примечательной и поучительной чертой этого романа. Советчик и руководитель Роксаны в ее денежных спекуляциях, сэр Роберт Клейтон, — лицо историческое. Как указывает Новак, этот делец славился своей жадностью и неразборчивостью в средствах. В одном из сатирических стихотворных памфлетов Дефо Клейтон, «алчный, словно Смерть, и жадный-как Могила», аттестован как раб скупости, готовый «продать свою жену, властителя и друга»<sup>89</sup>. В «Дневнике чумного года» Дефо уличает Клейтона в том, что тот не постеснялся скупить по дешевке кладбищенские участки, где хоронили лондонцев, умерших от чумы, чтобы потом с огромной выгодой для себя пустить их под строительство жилых домов. Роксана, столь же неразборчивая в средствах, как нельзя лучше ладит с Клейтоном и легко находит

<sup>89</sup> Цит. по кн.: M. E. Novak, *Economics and the Fiction of Daniel Defoe*. Berkeley—Los Angeles, Calif. Univ. Press, 1962, p. 131—132.

с ним общий язык, когда речь идет о наилучшем помещении ее капиталов. А капиталы эти солидны. На вершине ее преуспевания она располагает по меньшей мере пятьюдесятью тысячами фунтов. В наше время она была бы миллионершей.

Иные исторические черты нравов в «Роксане» заставляют вспомнить позднейшие исторические полотна Теккерей, посвященные тому же периоду — и в особенности его «Барри Линдона». Сколько иронии в точных выкладках Роксаны, подсчитывающей, во что обойдется ее будущему мужу, богатому голландскому купцу, титул баронета, который он может купить в Англии, или графский титул, который можно приобрести в Германии. «Деньги могут купить титулы почти во всех частях света» (234), — говорит ей муж, предоставляя ей выбрать, кем она хочет быть — графиней Винтзельгейм в Германии или леди \*\*\* в Англии.

Дефо — плебей, которому столько раз кололи глаза его «безродностью» родовитые баловни Фортуны, не без удовольствия сводит здесь с ними счеты, показывая, как чистоган, в конечном счете, оказывается сильнее «божественного права». Он проявляет замечательную реалистическую проницательность, показывая Европу конца XVII — начала XVIII в. как мир, в котором, при всей видимой прочности и блеске феодальных устоев, деньги уже являются главной движущей пружиной. Роксана, как она ни тщеславна, великолепно понимает это. «Я таки запасла себе сенца» (175) — вот все, что лаконично сообщает она о «трех годах и одном месяце», в течение которых она была любовницей высокой особы, в которой нетрудно угадать английского короля.

Однако эта многоопытная, расчетливая Роксана теряет, когда на вершине ее успеха перед нею неожиданно встает призрак ее темного прошлого. В начале своих записок Роксана сообщает читателям о плачевном исходе своего брака с богатым лондонским пивоваром, за которого ее выдали пятнадцатилетней девочкой. Через несколько лет после свадьбы пивовар — никчемный лентяй, предпочитавший корчить из себя «джентльмена» вместо того, чтобы вести свое дело, промотался, запутался в долгах и бежал за границу, оставив жену и пятерых детей без всяких средств к существованию. «Дьявол бедности и горя» (34) побуждает молодую женщину нарушить материнский долг. Обманом подкинув детей на попечение жестокосердной родни и церковного прихода, она скрывается из дома и начинает новую жизнь, как умелый делец, превращая свою красоту в прибыльный капитал. Много лет спустя, вернувшись в Англию, она осторожно, окольным путем наводит справки о детях. Двое из них давно умерли. Трое живут в бедности, в услужении. Роксана оказывает помощь меньшему сыну, отданному в обучение к ремесленнику и устраивает его дальнейшую судьбу через подставных лиц. Ей удается помочь и младшей дочери, не рискуя быть узнанной. Но к ужасу Роксаны, по непредвиденному стечению обстоятельств — или по воле промысла, как гото-

ва думать она в своем душевном смятении — старшая ее дочь, Сьюзен, оказывается в услужении в ее собственном доме, среди ее многочисленной челяди. Они не узнали друг друга; но этой встречи оказалось достаточно, чтобы позднее навести девушку на след матери. Дознавшись, что Эми, бывшая камеристка, подруга и поверенная Роксаны, через которую та оказывала помощь дочери и сыну, не более как подставное лицо, Сьюзен, истомившаяся одиночеством, мечтающая о материнской ласке, начинает разыскивать свою действительную мать.

Образ старшей дочери Роксаны разработан с гораздо большей психологической тщательностью, чем большинство эпизодических фигур в прежних романах Дефо. Ей было около шести лет, когда служанка матери привела ее вместе с меньшими братьями и сестрой к негостеприимному дому богатой родни и, втолкнув их в дверь, скрылась, оставив малышей в обществе разъяренной тетки. Суровое, сиротское детство, проведенное в этом доме, который был для нее не лучше тюрьмы, где ее попрекали каждым куском хлеба и каждым обносом одежды, а потом черная работа у чужих людей, — и вдруг внезапно озарившая этот мрак надежда на встречу с собственной матерью, и притом матерью богатой, щедрой, заботливой, — ибо именно так бедная Сьюзен истолковывает подачки, которые получает от неизвестной еще ей Роксаны через посредство Эми... С трогательной поспешностью она старается пополнить свое образование и тратит полученные ею деньги на уплату за обучение в пансионе для девиц. Искренность ее неутоленной дочерней любви не оставляет сомнений даже у отнюдь не сентиментальной Роксаны, которая не без удивления описывает (со слов Эми), как горько плакала Сьюзен, умоляя не отлучать ее от матери, как она захлебывалась слезами, словно ребенок, «хотя она была уже большой девкой, лет 19 или 20» (261).

Так возникает зловещая драматическая, надолго затянувшаяся ситуация. Роксана и жалеет дочь (при всей своей развращенности она не зла сердцем) и смертельно боится ее, так как разоблачение прошлого грозит погубить ее репутацию и семейное благополучие. Борьба противоречивых душевных побуждений никогда еще не изображалась Дефо столь подробно и выразительно, как в эпизодах этих встреч Роксаны с выслеживающей ее дочерью.

«Тайный ужас охватил мою душу, я готова была упасть без чувств, когда приблизилась, чтобы приветствовать ее; и все же, несмотря на это, я испытала неизъяснимую тайную отраду, когда поцеловала ее, понимая, что целую мое дитя, мою плоть и кровь, мною рожденную, которую я никогда не целовала с тех пор, как в роковой час простилась с ними со всеми... Кровь моя, казалось, воспламенилась, сердце затрепетало, в глазах помутилось, все во мне закружилось, и большого труда стоило мне не поддаться безудержному порыву страсти... Но я призвала себе на помощь рассудок и овладела собой» (270—271).

У Роксаны хватило присутствия духа, чтобы во-время стать спиной к свету, так, что дочери не удалось рассмотреть ее лицо; взволнованным и неловким расспросам неосторожной девушки она смогла противопоставить высокомерно-снисходительную холодную любезность великосветской дамы, умеющей водворить на свое место невоспитанную простушку.

Но за этим свиданием в каюте корабля, на котором Роксана готовилась навсегда отплыть в Голландию, следует другое, еще более опасное, на дому у Роксаны. Сьюзен чувствует, что напала на верный след; в этом поддерживает ее и молодая жена капитана корабля, ее закадычная подруга; но у них пока еще нет достаточных доказательств; и злополучная Сьюзен, угадывающая в этой знатной даме свою родную мать, тщетно старается то вынудить от нее признание, то хотя бы тронуть ее сердце. Их беседа, — снова, как и в предшествующем эпизоде, облеченная в драматическую форму диалога, — полна скрытой, нарастающей напряженности. Девушка вспоминает о красоте своей прежней хозяйки, леди Роксаны, о ее блестящих приемах, о ее туалетах, а Роксана, давно отказываясь от этого имени и всего, что с ним связано, с деланным хладнокровием поддерживает беседу, с ужасом видя, что некоторые подробности, упомянутые ее дочерью (и в частности достопамятный турецкий костюм) уже породили опасные сомнения в присутствующей при этом квакерше, хозяйке дома, где квартирует под своим новым именем Роксана. Роковое слово не произнесено: но и мать и дочь понимают, что разгадали друг друга.

Немногословно, отдельными выразительными штрихами Дефо показывает, как дочерняя нежность Сьюзен перерождается (в конфликте с материнской жестокостью) в упрямство охотницы, преследующей дичь. В ее отношениях к Роксане появляется оттенок невысказанной угрозы. Строки, в которых Эми рассказывает о своей тщетной попытке «успокоить» Сьюзен, заставляют содрогнуться — так зловещ заключенный в них психологический подтекст. Сьюзен больше не плачет. «Что ж, я все понимаю, — говорит она вроде как бы с улыбкой или с усмешкой. — Я очень даже хорошо все это понимаю» (264). Эта кривая усмешка отвергнутой, обманутой, на все готовой девушки — такая «пронзительная» деталь, каких немало в «Роксане», — в отличие от более ранних книг Дефо.

В конце концов мужество изменяет Роксане; обманывая мужа, она под ложными предложениями скрывается из Лондона и, как затравленный зверь, мечется по курортным городкам и местечкам, чтобы ускользнуть от своей упрямой преследовательницы. Наперсница Роксаны, Эми, первая высказывает мысль, которая приходит в голову обоим: девушку надо убить. Роксана на словах противится этому страшному искушению; она даже прогоняет Эми, когда та становится слишком настойчивой. Но... она не делает ничего, чтобы спасти несчастную Сьюзен или, по крайней мере, предупредить ее об опасности. «Правда, мне хотелось избавиться от нее не меньше,

чем больному третичной лихорадкой — от своего недуга, — признается Роксана, говоря о дочери. — Если бы она сошла в могилу по-хорошему, если можно так выразиться, то-есть умри она от обычной болезни, я бы пролила по ней очень мало слез. Но я еще не настолько закоснела во зле, чтобы пойти на убийство, да еще на убийство собственного детища, и даже помыслить с<sup>б</sup> этом мне было страшно. Но ~~Эми сделала все без моего ведома~~ (295).

Внезапное исчезновение Сьюзен, которая до этого «охотилась» за своей матерью, «словно гончая, которая почуяла горячий след» (311), не только не успокаивает Роксану, а приводит ее в смятение, так как она безошибочно догадывается о его причине. «Бедная девушка все время была у меня перед глазами. Я видела ее и ночью и днем; ее призрак неотступно терзал мое воображение; моя фантазия рисовала ее мне в сотнях обличей и положений; она была со мной и во сне и наяву. Иногда мне чудилось, будто я вижу ее с перерезанным горлом, иногда — с отрезанной головой и выбитыми мозгами, иногда повешенную на потолочной балке, или утопленную в большом Кембервеллском пруду» (318). Какими бы софизмами ни пыталась Роксана обелить себя, возложив всю вину на роковое «усердие» преданной Эми, и ей самой и читателю ясно, что она повинна в гибели собственной дочери.

Развязка романа психологически мотивирована и подготовлена задолго до того, как записки Роксаны приходят к концу. Но Дефо, обычно столь обстоятельный в своих описаниях, прибегает здесь к новому для него приему. Из признаний Роксаны, из поведения Эми (не скрывавшей своего намерения «убрать» неугодную Сьюзен) и, наконец, из исчезновения девушки читатели могут сделать вывод, что убийство совершилось. Но как, где, в каких темных трущобах Лондона была погублена несчастная, — остается тайной, которую Роксана и ее пособница уносят с собой в могилу. Убийство не приносит счастья ни Роксане, ни Эми: в заключительных строках своих записок Роксана говорит об «ужасающей череде бедствий», которые выпали на долю им обоим после немногих лет по видимости благополучной жизни, и видит в этом возмездие «за расправу, учиненную над бедной девушкой» (322).

Так, на трагической ноте, завершается творчество Дефо-романиста<sup>90</sup>. Извращение самых естественных и священных человеческих привязанностей всеильным эгоистическим расчетом показано в «Роксане» столь смело и бескомпромиссно, что не оставляет сомнений в обдуманности реалистических социальных обобщений Дефо. Проблема поруганного материнства, которое мстит за себя, так драматично поставлена в этом романе с его напряженной эмоциональной атмосферой и резко очерченными характерами, что позволяет читателям «Роксаны» уловить в этом просветительском романе XVIII в. предвосхищение реализма XIX столетия.

<sup>90</sup> «Эта трагедия», — говорит Роксана о своем поединке с дочерью (295).

# Ричардсон

*«О Ричардсон! Читая твои творения, поневоле становишься и сам их участником, вмешиваешься в разговор, одобряешь одно, осуждаешь другое, восхищаешься, сердишься, негодуешь... Я слышал правдивый голос страстей; я видел как приходили в движение на сотни разных ладов пружины своекорыстия и самолюбия; я стал очевидцем множества событий, я чувствовал, что приобрел опыт».*

*Дидро, 1761 год*

*«Читаю Клариссу, мочи нет какая скучная дура!»*

*Пушкин, 1824 год*

## 1

Никто из романистов английского Просвещения не понес столь тяжкого урона в борьбе с временем, как Ричардсон. В середине XVIII в. в первой шеренге почитателей его «Памелы» были самые смелые мыслители, самые блистательные остроумцы Европы — Вольтер, Дидро, Гольдони... А к 20-м годам XIX в. эстафета перешла в руки таких ничтожеств как выведенная Пушкиным в «Барышне-крестьянке» жеманная и глупая гувернантка «мисс Жаксон, сорокалетняя чопорная девица, которая белилась и сурьмила себе брови, два раза в год перечитывала «Памелу», получала за то две тысячи рублей и умирала от скуки в этой варварской России»<sup>1</sup>. Можно ли представить себе большее падение!

Перелом наматился уже в конце XVIII в. В то время как при жизни Ричардсона его произведения казались последним словом естественности и правды, Роберт Бернс в 1791 году уже упрекает их в неправдоподобии. «К несчастью, действующие лица его романов — существа из какого-то другого мира; и как бы ни пленяли они неопытное, романтическое воображение мальчиков и девочек, они неизбежно будут вызывать возрастающее отвращение у нас, людей зрелого ума, по мере того как мы углубимся в изучение человеческой природы»<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> А. С. Пушкин. Полн. собр. соч. в 10-ти томах, т. 10. М.—Л., Изд-во АН СССР, стр. 148—149.

<sup>2</sup> «The Letters of Robert Burns». Ed. by J. De Lancey Ferguson, vol. II. Oxford, 1931, p. 58—59.

Байрон демонстративно заявлял, что был не в состоянии осилить «Клариссу», а потому не вправе судить о ней («Дневник», 16 января 1814 г.)<sup>3</sup>. Позднее он язвительно комментировал газетную заметку, из которой явствовало, что листы «Памелы» употреблялись в какой-то бакалейной лавке как оберточная бумага. «Что сказал бы Ричардсон, если бы мог проследить путь своих творений со стола французского принца... на прилавок бакалейщика...!!!» («Дневник», 4 января 1821 г.)<sup>4</sup>.

Отныне в течение долгого времени о читающей публике можно было бы сказать, перефразируя слова Пушкина о г-же Лариной, что она судила о Ричардсоне «не потому, чтобы прочла, не потому, чтоб Грандисона она Ловласу предпочла». Нечто унижительное было и в переосмыслении, какое претерпело единственное из имен ричардсоновских героев, которое вошло за пределы Англии как имя нарицательное в обиходный разговорный язык. Блестящий, опасный, демонический аристократ Ловлас стал пошлым и мизерным, смешным «ловеласом»!

Мы не поставим, как панегиристы XVIII в., «Памелу» и «Клариссу» рядом с Библией и Гомером. Но роль Ричардсона как одного из первых провозвестников и пролагателей путей романа нового времени нельзя не признать огромной. Если слава его померкла, то это, может быть, объяснялось именно тем, как быстро и глубоко были усвоены полученные от него уроки. Новаторский «опыт» Ричардсона (о котором с таким восхищением писал Дидро) вошел в ток крови всемирной литературы и стал живой органической частью произведений, от которых сам он, возможно, поспешил бы отречься. «Новая Элоиза» и «Вертер», «Евгений Онегин» и «Евгения Гранде» пришли на смену «Памеле» и «Клариссе», которые, однако, в чем-то предварили их и стали незримой частью их художественной плоти. Открытия Ричардсона — мастера тонкого психологического анализа, исследователя драматических глубин частной жизни, летописца духовного самоопределения личности — были углублены сентименталистами, а для реалистов XIX в. стали уже в своем роде эстетическими аксиомами. Именно потому, что Ричардсон дал толчок мощному поступательному движению европейского психологического романа, Пушкин мог позволить себе так пренебрежительно аттестовать «Клариссу» как «скучную дуру». Урок был хорошо усвоен; то, что было столь ново и удивительно для Дидро, казалось уже само собой разумеющимся, общепонятным.

И все же Пушкин недаром столь часто ссылается в «Евгении

<sup>3</sup> Любопытно, что критики XX в., как это ни парадоксально, иной раз обнаруживают у Ричардсона предвосхищение Байрона. Ловлас без Клариссы — это «Дон Жуан в мире буржуазии, то есть, иными словами, лорд Байрон до самого себя» (Leslie A. Fiedler. *Love and Death in the American Novel*. N. Y., Criterion Books, 1960, p. 36). Другой критик усматривает «байроническую изменчивость настроений» в письмах Ловласа.

<sup>4</sup> Байрон. Дневники. Письма. М., Изд-во «Наука», 1965, стр. 193.

Онегине» на «славные романы» Ричардсона. В лирически раскрывающемся духовном облике Татьяны, которая «влюблялась в обманы и Ричардсона, и Руссо», поэтические реминисценции ричардсоновских романов действительно заявляют о себе, как едва уловимый аромат или полузабытая мелодия. Кто не помнит этих строф третьей главы «Евгения Онегина»:

Счастливой силою мечтанья  
Одушевленные созданья,  
Любовник Юлии Вольмар,  
Малек-Адель и де Линар,  
И Вертер, мученик мятежный,  
И бесподобный Грандисон,  
Который нам наводит сон,—  
Все для мечтательницы нежной  
В единый образ облеклись,  
В одном Онегине слились.  
Воображаясь героиней  
Своих возлюбленных творцов,  
Кларисой, Юлией, Дельфиной,  
Татьяна в тишине лесов  
Одна с опасной книгой бродит.  
Она в ней ищет и находит  
Свой тайный жар, свои мечты,  
Плоды сердечной полноты,  
Вздыхает и, себе присвоя  
Чужой восторг, чужую грусть,  
В забвенье шепчет наизусть  
Письмо для милого героя...

В незаконченном пушкинском «Романе в письмах» Лиза, читая в деревне от нечего делать «Клариссу», восклицает почти так же, как и сам Пушкин: «скудно, мочи нет». И все же образ Клариссы кажется ей все еще живым, в противоположность Ловласу: «Что есть общего между Ловласом и Адольфом? между тем роль женщины не изменилась. Кларисса, за исключением церемонных приседаний, все же походит на героиню новейших романов. Потому ли, что способы нравиться в мужчине зависят от моды, от минутного мнения, ...а в женщинах — они основаны на чувстве и природе, которые вечны»<sup>5</sup>.

Однако то «возрождение Ричардсона»<sup>6</sup>, которое наметилось в Англии и США в середине XX столетия, мотивируется не столько признанием в нем писателя-классика, провозвестника реалистического психологического романа, сколько попытками обнаружить в его лице первого модерниста, появившегося лет за двести до срока и заблудившегося среди просветителей.

<sup>5</sup> А. С. Пушкин. Полн. собр. соч. в 10-ти томах, т. VI. М.—Л., Изд-во АН СССР, стр. 63.

<sup>6</sup> И «Памела» и «Кларисса» переизданы за последние десятилетия в популярной серии «Everyman's Library»: были, следовательно, основания думать, что они найдут для себя достаточно широкую читающую публику. «Грандисона», однако, уже не пытаются воскрешать!



Как бы само собой разумеющееся «причисление» Ричардсона к модернистам нашего времени оказывается общим местом в большинстве новейших английских и американских работ, затрагивающих его творчество.

Выбор имен, в ряду которых оказывается автор «Памелы» и «Клариссы», допускает некоторые варианты. Уотт находит, что трактовка проблемы пола в «Любовнике леди Чаттерлей» Д. Г. Лоренса «замыкает круг, начатый «Памелой»<sup>7</sup>, а в «Улиссе» Джойса видит «высшую кульминацию формального направления, основоположником которого был Ричардсон»; более того, он объявляет дождюсовского Леопольда Блума «духовным родичем» самого Ричардсона<sup>8</sup>. Бриссенден заявляет, что начало «Клариссы» всего ближе напоминает современному читателю Достоевского и Кафку<sup>9</sup>; он вводит в круг своих сопоставлений также и Генри Джеймса, Пруста, Джойса и Фолкнера, хотя и соглашается, что эти писатели достигали «сходного эффекта» с Ричардсоном несколько иными художественными средствами<sup>10</sup>. Фидлер утверждает, что Ричардсон как мастер «двусмысленных мотивировок» не имел себе равных в мировой литературе до Пруста<sup>11</sup>. Впрочем, согласно «мифологической» концепции, изложенной Фидлером в его объемистой книге «Любовь и смерть в американском романе», «Клариссе» принадлежит вообще исключительная, универсально-основополагающая роль в развитии всей литературы США, поскольку, с точки зрения фрейдиста Фидлера, этот роман содержит в себе сексуальную мифологию буржуазного мира. Сама Кларисса, по этой концепции, «Великая Богиня», «спасительница, заступница», «буржуазная Дева, чья девственность — эмблема этической чистоты ее класса, душа мира, тело которого — деньги; и от ее триумфа или падения зависит символическая судьба этого класса»; «она уже двести лет бежит через литературу»<sup>12</sup>, — патетически восклицает Фидлер и в соответствии с этим толкованием «Клариссы» как эротико-мифологического «архетипа» буржуазного сознания выискивает ее новые варианты поистине где угодно, от «Опустошенной земли» Т. С. Элиота до «Марджори Морнингстар» Германа Вука!

Если оставить в стороне явно ненаучную книгу Фидлера, то некоторые из отмеченных выше сопоставлений могут представить известный интерес, но, конечно, не в том категорическом и внеисторичном плане, в каком они предлагаются цитируемыми выше авторами. Характерно, что, сближая Ричардсона, скажем, с Джойсом и Прустом или с Лоренсом, Уотт и Бриссенден как бы «изымают» его из истории просветительской общественной мысли.

<sup>7</sup> Ian Watt. The Rise of the Novel, Berkeley—Los Angeles, 1959, p. 185.

<sup>8</sup> Там же, стр. 206—207.

<sup>9</sup> R. F. Brissenden. Samuel Richardson. L., Longmans, Green. 1958, p. 30.

<sup>10</sup> Там же, стр. 24.

<sup>11</sup> Leslie Fiedler. Love and Death in the American Novel, p. 29—30.

<sup>12</sup> Там же, стр. 34—35.

Чтобы установить прямые аналогии между Ричардсоном и модернистами, приходится оперировать лишь сходством формальных моментов (сближая роман «потока сознания» с ричардсоновским эпистолярным романом по внешним признакам, отвлекаясь от их проблематики) или же (как при сопоставлении с Лоренсом) видеть в Ричардсоне лишь художника эротической темы, что никак не правомерно. Эти сопоставления могли бы быть оправданы, если бы некоторые черты сходства не заслоняли бы в глазах исследователей существеннейших различий между романами Ричардсона, стоящими у самых истоков этого жанра, и романами модернистов. В этом случае можно было бы обнаружить, скажем, что роман Ричардсона и роман Джойса соотносятся друг с другом в некоторых отношениях так же, как вновь воздвигаемое здание, еще загроможденное строительными лесами и грудями кирпича и штабелями бревен, которые, может быть, и не пойдут в дело, соотносится с тем же зданием, но уже обветшалым, давшим трещины и разрушающимся на глазах. Поток впечатлений, подробностей, документаций у Ричардсона — своего рода *embarras de richesses* «первоначального накопления», происходящего в начальный период становления жанра романа, возможности и нужды которого еще не вполне определены и осознаны самим художником. Не только в «Памеле» и «Грандисоне», но даже и в «Клариссе» есть много лишнего, «скучного» (по выражению Пушкина) для позднейшего искушенного глаза; но писатель не решался ничем пожертвовать, чтобы не повредить цельности и жизненной достоверности создаваемой им картины жизни. В «Улиссе», напротив, именно разрушение этой цельности, провозглашение относительности и ненадежности всех представлений о жизни составляет задачу художника.

Сопоставляя Ричардсона с Лоренсом, их стараются сблизить на основе присущего им обоим внимания к эротической проблематике. Но нельзя не заметить и здесь очень важных различий. Одно из них заключается в том, что для Ричардсона человек естественный и человек социальный еще почти не расщеплены надвое; он еще полагает вполне возможным воплощение «естественности» в облики реальных англичан и англичанок XVIII в., прочно вписанных в мир дворянских усадеб и делового Лондона. Лоренс одержим, напротив, мучительным представлением о роковой несовместимости условий «цивилизации» с «естественными» требованиями плоти; не говоря уже о том, что само раскрепощение этого плотского, эротического «естества», манящее воображение Лоренса, весьма отлично от того, как представляли себе торжество «Природы» и «Добродетели» рационалисты-просветители.

Нельзя не почувствовать крайней предвзятости, с какою названные выше авторы накладывают на лица Ричардсона и его героев экзистенциалистский грим (заставляя, например, Клариссу действовать «по Киркегору» — Фидлер), приписывая ему представление о роковой «двусмысленности» или «амбивалентности» бытия

и т. д. Психоанализ по Фрейду также служит (и не только у Фидлера) способом сближения Ричардсона с модернизмом. Даже бедняжку Клариссу объявляют тайной эротоманкой с мазохистскими осложнениями. Ее благочестивая кончина оказывается не больше не меньше как данью религиозно-эротической мании; даже эмблема вечности, какой она пожелала украсить свой гроб (изображение змеи, держащей во рту свой собственный хвост) в истолковании Уотта, которому принадлежат все эти фрейдистские «догадки», оказывается тайным эротическим символом вечного наслаждения! В том же духе «анализируются» и другие персонажи Ричардсона. Впрочем, уже в начале 40-х годов Элизабет Боуэн (английская писательница модернистского толка) доказывала убедительность образа Ловласа ссылкой на его «патологические комплексы и присущую ему невропатию»<sup>13</sup>.

Как бы ни поучительны могли быть — при условии большего историзма — те или иные сопоставления творчества Ричардсона с творчеством романистов XX в., происхождение и характер его произведений могут быть поняты только в контексте просветительской литературы XVIII в.)

Основная внутренняя тема английского просветительского романа — тема самоопределения личности — является ведущей и у Ричардсона в важнейших его романах — «Памеле» и «Клариссе»!

Недаром «Оксфордский словарь английского языка» возводит именно к «Клариссе» первое употребление слова «personalities». Отстоять свою личную нравственную независимость — главное побуждение Памелы и Клариссы. «Быть хозяйкой своих поступков» — так, по своему очень четко, формулирует Кларисса свое заветное желание. Социально-историческое значение названных романов Ричардсона во многом определяется тем драматизмом, с каким раскрывается в них конфликт между обществом и личностью, борющейся за свою нравственную самостоятельность и свободу.

Ни недалекий мистер Б. («искуситель» Памелы), ни даже демонический в своей коварной изобретательности Ловлас («Кларисса») не были бы столь опасными противниками для героинь, если бы не сила общественного мнения и общественных условий. И в «Памеле» и в «Клариссе» обнаруживается любопытная социальная и эстетическая закономерность: чем решительнее борется героиня за свое право «быть хозяйкой собственных поступков», — и чем значительнее и привлекательнее становится ее облик, — тем более отчаянным делается ее одиночество. Памеле ее заточение в Линкольнширском поместье мистера Б. кажется таким же «пленом», как пленение израильтян в Египте. В неравной борьбе с Ловласом, обманом заманившим ее в грязный лондонский притон, Кларисса наивно пытается напомнить своим притеснителям о правах, которые она имеет как «британская подданная»! Но посреди шум-

<sup>13</sup> Elizabeth Bowen. English Novelists. L., Collins, 1942, p. 17.

ного многолюдного Лондона ей не больше проку от этих прав, чем Робинзону Крузо на его острове перед лицом каннибалов и пиратов. На одном полюсе злоключений Клариссы (как и в истории Памелы) — помещицья провинциальная Англия, где еще прочно сохраняются пережитки феодальной иерархии, и лендлорды могут быть спокойны, что ни арендаторы, ни слуги не станут помогать послушникам. На другом же полюсе — Лондон, где и разыгрываются последние акты ее трагедии, начавшейся в мрачном Гарлоу-плейсе. Для Памелы тюрьмой становится дом ее барина. Для Клариссы тюрьмой был и родительский дом, и притон миссис Синклер, а в довершение ей довелось еще попасть и в третью тюрьму — за решетку арестного дома.

Уотт приводит интересные суждения проницательного современника Ричардсона, автора анонимных «Критических заметок» о «Сэре Чарльзе Грандисоне», «Клариссе» и «Памеле» (1754), писавшего, что «люди, подобные Ловласу и его пособникам или матушке Синклер и ее нимфам», могли существовать только «в таком городе, как Лондон, непомерно разросшемся центре мощной империи и обширной торговли», и добавившего, что «вся эта коррупция является необходимым и неизбежным последствием такого положения вещей»<sup>14</sup>.

Эта коррупция лондонского «дна» изображается Ричардсоном с поистине хогартовской смелостью. Сцены ареста Клариссы за мнимый «долг» или смерти миссис Синклер, содержательницы публичного дома, в ее омерзительном логове поражают резкостью рисунка, точностью воспроизведения отталкивающих, но выразительных подробностей, неожиданными для столь чопорного в других случаях Ричардсона. Но не менее важна для выяснения социальной подоплеки трагедии Клариссы написанная в духе комедии Конгрива сцена блестящего бала у полковника Эмброза. Среди приглашенных — Ловлас, о недостойном поступке которого в отношении Клариссы уже наслышаны все присутствующие. Но он самоуверенно, как победитель, входит в зал: несколько остроумных реплик, несколько небрежных шуточек — и бедняжка Кларисса уже всеми забыта, а ее обидчик пользуется прежним успехом.

«Я уж начала было удивляться: куда же подевались все хорошие люди?» — наивно восклицает Кларисса, пройдя сквозь мытарства в лондонских трущобах. Но «хорошие люди» — почтенный доктор, аптекарь, сиделка, благочестивая соседка и честные домохозяева, держатели галантерейной лавки, у которых находит последний приют Кларисса, в сущности только и могут, что помочь ей умереть.

«Что же это за мир! — восклицает Кларисса. — Что же в нем может быть желанно? К добру, на которое надеешься, присоединяются столь странные примеси, что не знаешь, чего и хотеть!

<sup>14</sup> Ian Watt. The Rise of the Novel, p. 182.

И одна половина человечества мучает другую, и, мучая других, мучается сама!»<sup>15</sup>

Это — отнюдь не идиллическая картина, хотя в других случаях Ричардсон и пытался примирить верность изображения темных сторон жизни с упованием на благодать провидения, восстанавливающего гармонию и порядок, нарушаемые Ловласами, Джеймсами Гарлоу и им подобными. Но зато именно в борьбе с тираническими обстоятельствами, в одиночестве, в отлучении от «добрых людей» раскрываются душевные силы и закаляются характеры его героинь.

Их внутренняя жизнь определяется не столько конфликтом долга и чувства (Ричардсон, в отличие от сентименталистов, еще боится дать волю чувству и призывает обуздать его разумом), а прежде всего конфликтом долга и обстоятельств. Памеле приходится на время, Клариссе — навсегда подавить в себе любовь к своему соблазнителю. По словам Бельфорда, Кларисса явила «пример страсти, покоренной или, по крайней мере, обузданной разумом и благочестием» (XII, 382). Но это жертвоприношение страсти было лишь составною частью цены, которую героини Ричардсона готовы были уплатить, чтобы сохранить нерушимым свое главное духовное сокровище — нравственную свободу и независимость своей личности. Реализм Ричардсона исходит из признания противоречивости требований, предъявляемых человеку отвлеченной моралью, с одной стороны, и существующим строем жизни, — с другой. С этим связана драматическая глубина «Клариссы». Дочерний долг повелевает героине отречься от Ловласа и выйти замуж за ненавистного ей, но избранного ей в женихи родными богача Сомса; чтобы защитить свою нравственную свободу от семейственного насилия, она вынуждена отдаться под покровительство Ловласа, который жестоко злоупотребляет ее доверием. Обязательная буржуазная мораль предписывает ей отныне два пути: судиться с Ловласом или освятить его насилие законным браком, на чем настаивает и он сам, и его знатная родня, и ее близкие. Но внутренний нравственный долг заставляет ее отказаться от обоих этих компромиссных решений. Кларисса умирает, разорвав все родственные и социальные связи; и эта смерть оказывается триумфом ее личности. Такова сложная этическая диалектика «Клариссы», отсутствующая в менее глубокой по замыслу «Памеле» и в плоской «Истории сэра Чарльза Грандисона».

Диалектика эта носит иной, более интроспективный, замкнутый характер, чем нравственная диалектика Фильдинга, основанная на критической проверке реальным общественным опытом категорических принципов рационалистической буржуазной морали. «И Филь-

<sup>15</sup> Samuel Richardson. Works, with a Sketch of his Life and Writings by Edw. Mangin, in 19 vols., vol. VI. L., 1811, p. 39. В дальнейшем отсылки даются в тексте — указываются том и страница.

динг, и Ричардсон, — пишет Мак Киллоп, — исходят из социальных и этических идей и намереваются испытать их в столкновениях действительной жизни, чтобы увидеть, покрывают ли они возникающие ситуации. У Фильдинга принцип должен стать гибким, чтобы прийти в соответствие с фактами; концепция «естественной доброты», например, должна быть пересмотрена, чтобы охватить смешение чувственности и великодушия в Томе Джонсе. У Ричардсона принцип остается жестким и нелегко приспособляется к индивидуальным случаям. Но с инстинктом казуиста он избирает крайний случай, в котором личность, стойко обороняющая свои права и принципы, вступает в смертельный конфликт со всей системой. Начальное развитие сюжета достигает наивысшей точки в замечательной сцене, где Кларисса противостоит своей семье и своему ничтожному жениху; здесь дидактические доводы за и против, буржуазные дурные манеры, страсти и принципы вполне сливаются в драматическое единство. Разум, воля и предубеждение приводят действующих лиц в совершенный тупик<sup>16</sup>. «Героика» Ричардсона неразрывно связана с его нравственным ригоризмом, отмечаемым Мак Киллопом. В его этических воззрениях просветительское доверие к «человеческой природе» сливается воедино с пережитками пуританизма, нетерпимого к греху и требовательного к добродетели. По характерной формулировке Ричардсона «истинный героизм» неотделим от «человечности», с одной стороны, и от «благочестия» — с другой (IV, 71).

Сам Ричардсон, вероятно, чувствовал себя очень далеким от неистовых «круглоголовых» кромвелевской Англии, обретавших в Библии оружие для борьбы с земными царями. Революционная пуританская публицистика Мильтона, судя по письмам романиста<sup>17</sup>, претила ему, по-видимому, не меньше, чем аристократическое вольнодумство Болингброка. Сын своего времени, он сторонился фанатического «энтузиазма», цитировал наряду с Библией трактаты Локка и даже признавался в частных письмах, что он — не особенный охотник до посещения церковной службы. И все же бунтарский дух пуританства живет в лучших произведениях Ричардсона — в «Памеле» и особенно в «Клариссе».

Попытки установить непосредственную связь между творчеством Ричардсона и английскими пуританскими сектами XVIII в.<sup>18</sup> — не дали убедительных результатов. Но идеи пуританства и самый строй мышления, воплощенный в образах литературы, им порожденной, имели большое влияние и на содержание и на художественную форму ричардсоновского творчества.

<sup>16</sup> Alan Dugald McKillop. Samuel Richardson, Printer and Novelist. Chapel Hill, 1936, p. 127.

<sup>17</sup> Samuel Richardson. Correspondence. Ed. by A. L. Barbauld, vol. I. L., Phillips, p. 2—3.

<sup>18</sup> См. напр.: Emma Danielowski. Die Journale der frühen Quaker. Berlin, 1921.

Пуританство проявляется у Ричардсона и в своем консервативном охранительном аспекте. Идея священного «ковенанта», договора человека с богом, вырождается у него зачастую в настоящую религиозную бухгалтерию, где человек и бог выступают как два деловых контрагента. Памела, например, заводит для учета своих благотворительных дел настоящую приходо-расходную книгу под заголовком «Скромная плата за небесные милости». Кларисса ежедневно отводит определенное время молитве и посещению бедных; каждую неделю она проверяет свой бюджет времени, и если баланс нарушен, «переносит задолженность в счет следующей недели»: «Задолжала по разделу благотворительных визитов столько-то часов» (XII, 347) и т. д. Ханжеские черты пуританства с наибольшей резкостью сказываются в отношении Ричардсона ко всем чувственным проявлениям человеческой природы. Чувственность, с таким жизнерадостным юмором и блеском изображаемая его современником Фильдингом и спокойно и трезво принимавшаяся Дефо, у Ричардсона находится под запретом. В противоположность полнокровным, пышущим жизнью персонажам «комических эпопей» Фильдинга положительные герои Ричардсона как будто стоят в стороне от «пути всякой плоти»; даже Ловлас и тот отрицает чувственность как стимул своих интриг и превращает погоню за наслаждением в своего рода интеллектуальный спорт, в котором остроумные ухищрения представляют едва ли не больший интерес, чем преследуемая ими цель. Ричардсон старательно «очищает» человеческую природу от всех слишком земных порывов и слабостей. В его романах возникают многочисленные сцены, исполненные ложнопатетическим духом религиозного самоотречения и аскетизма: так, Памела, молодая мать, хладнокровно сочиняет душевспасительные стихи над колыбелью смертельно больного ребенка; Кларисса собственноручно составляет символические рисунки и надписи для своего гроба и, поставив его в своей спальне, пользуется им в качестве конторки.

Пуританское недоверие к чувственным проявлениям человеческой природы и напряженное внимание к внутреннему душевному миру человека — не промелькнет ли украдкой змейка первородного греха? не блеснет ли спасительная искра божественной благодати? — придают творчеству Ричардсона замкнутый, интроспективный характер. Еще Кольридж сравнивал романы Ричардсона с душной, жарко натопленной комнатой больного, а романы Фильдинга — с лужайкой, где веет свежий весенний ветер.

Пуританизм Ричардсона сыграл с ним злую шутку: именно его, ревнителя благопристойности и врага чувственных искушений не раз обвиняли в неприличии и соблазнительности тех многочисленных сцен «Памелы» (и отчасти «Клариссы»), где домогательства порока, пытающегося совратить добродетель, изображены со всею достоверностью деталей. Первые тома «Памелы» можно было читать и как душевспасительную нравственную историю, и как воз-

буждающий эротический роман, приправленный моралью. Эта двусмысленность (возникшая вопреки воле автора) подавала повод ко многим насмешкам.

Так, Фильдинг уже в анонимной «Апологии жизни миссис Шамелы Эндрус» (1741) объявил насквозь лицемерной ричардсоновскую проповедь благоразумного воздержания и самоограничения и представил его героиню многоопытной ловкой развратницей. В «Приключениях Джозефа Эндруса», где Фильдинг комически пародирует исходную ситуацию «Памелы», ричардсоновская героиня фигурирует как самодовольная и лицемерная ханжа. Однако «Кларисса» вызвала искреннее восхищение Фильдинга.

Ричардсон уже не создает образов мильтоновских масштабов. Понятия греха и благодати мельчают, облекаясь в формы реального буржуазного быта. Но даже и в этом сниженном виде пафос пуританства, скрытый в творчестве Ричардсона, все же придает его лучшим образам драматизм и величие, исключительные в английской просветительской литературе XVIII в.

Религиозно-политические проблемы свободы и долга, греха и благодати, волновавшие пуританскую Англию за сто лет до Ричардсона, переводятся им на язык частной жизни. Памела и Кларисса — протестантки в собственном смысле слова. Борьба за внутреннюю независимость и свободу воли играет решающую роль в жизни ричардсоновских героинь. Анна Гоу считает «тираническим» самое слово «авторитет» (VI, 67); Кларисса «ненавидит тиранию и надменность в любых формах» (VI, 117). Чрезвычайно характерны мотивы, по которым Кларисса отказывается стать женой Сомса — богача, навязываемого ей в мужья родными. «Пусть не отдадут меня так жестоко человеку, который отвратителен самой душе моей. Позвольте мне повторить, что я не могу честно принадлежать ему. Будь я исполнена меньшего уважения к долгу супруги, может быть, я и могла бы. Но я должна выносить эту муку, и притом на всю жизнь; мое сердце не столько затронуто в этом вопросе, как моя душа; мое земное благополучие — не столько, как благополучие грядущее; так почему же меня лишают свободы отказа? Эта свобода — все, чего я требую» (VI, 33). Просветительское понятие естественного права человека на счастье подкрепляется здесь доводами пуританской морали; сопротивление насилию над ее душой и волей оказывается для Клариссы не только правом, но и священным долгом.

Это чувство ответственности за свою душу вдохновляет Памелу и в особенности Клариссу в их жизненной борьбе. Оно же обуславливает и то ощущение серьезности и значительности их частных судеб, которым определяется в конечном счете общая возвышенно-патетическая тональность романов Ричардсона, резко отличающая их от комических эпопей Фильдинга и сатирико-бытовых романов Смоллета. События и характеры, им изображаемые, будучи порождены каждодневной прозой, вместе с тем возвышаются над



нею; они поражают не комической гротескностью, но исключительным драматизмом. Слово «герой» употребляется Ричардсоном в применении к его персонажам серьезно, без той лукаво-пародийной усмешки, которая так часто сопровождает его у других английских реалистов-просветителей его времени.

В связи с этим небезыntenесен вопрос об отношении его творчества к «высоким жанрам» литературы позднего Возрождения, классицизма и барокко.

Ричардсон ратовал за принципы нового демократического трехсословного искусства не менее усердно, чем большинство современников ему английских писателей. И в личной переписке, и в «редакторских» комментариях к своим романам он неизменно противопоставляет свое творчество аристократическим традициям, осуждая их с точки зрения буржуазного «здорового смысла» и просветительской морали.

Как и многие его английские современники, Ричардсон развенчивает высокий гражданский героизм, восходящий к традициям классической древности. Ко времени создания «Памелы» и «Клариссы» домашние буржуазные добродетели героев «Болтуна» и «Зрителя» успели вытеснить из сердца английских читателей героические доблести Катонов.

Античные герои, добродетелями и подвигами которых вдохновляются французские просветители, уже непонятны англичанину Ричардсону. «Что касается древних римлян, то это были отвратительные существа, воры, разбойники, грабители... И из этих-то бандитов избирают своих героев наши университетские ученые и драматурги!»<sup>19</sup> — пишет Ричардсон своей читательнице мисс Хаймор. Он не щадит даже и Гомера. Слава «свирепой воинственной «Илиады» основана, по его мнению, на «тысячелетнем предрасудке»<sup>20</sup>.

В своей трактовке частной жизни Ричардсон сохраняет, однако, некоторые принципы, восходящие к гражданскому духу классицизма, и этим резко отличается от большинства современных ему английских романистов-просветителей. Знаменателен, например, его критический разбор пьесы Вильяма Уайтхеда «Отец-римлянин» (переладка «Горация» Корнеля). В разборе этой пьесы Ричардсон парадоксальным образом выражает недовольство *недостаточно* гражданским характером пьесы и весьма иронически трактует претензии влюбленной Горации (Камиллы Корнеля) на личное счастье, идущее вразрез с общественным благом ее родины.

Это осуждение себялюбивого личного чувства и возвеличение нравственного долга образуют предпосылку ричардсоновской героики. Недаром в заключении «Клариссы» автор так пространно рассуждает о принципах классической трагедии, сближая свой роман

<sup>19</sup> S. Richardson. Correspondence, vol. II, p. 230—231.

<sup>20</sup> Там же, т. IV, стр. 287.

с этим жанром. В узком мещанском кругу Кларисса Гарлоу проявляет ничуть не менее высокую моральную стойкость, чем, скажем, Андромаха Расина. Характерно, что сквозь весь роман проходят многочисленные литературные ассоциации с «героическими песнями» и трагедиями английского барокко и классицизма. Ловлас применяет к себе монологи необузданных трагических героев Драйдена, своего «любимого барда». Кларисса проливает слезы над страданиями Бельвидеры в «Освобожденной Венеции» Отвэя и провозглашает свою невинность, вопреки трагическому стечению обстоятельств, стихотворной цитатой из «Эдипа» Драйдена и Ли, кончающейся словами: «Мои стопы преступны; сердце — чисто». Бельфорд в письме Ловласу подробно сравнивает трагедию Клариссы с историей Калисты и Лотарио в «Прекрасной грешнице» Роу, к невыгоде для драматурга.

Характерно, что, как замечает Мак Киллоп, Ричардсон предпочитает ссылаться именно на этих английских трагиков, принадлежащих периоду Реставрации, а не на своих современников — создателей «буржуазной трагедии», таких как Лилло, автор «Джорджа Барнвелла, или Лондонского купца», или Чарльз Джонсон, чья пьеса «Целия» (Caelia, опубликована в 1733 г. с эпилогом Фильдинга) указывалась как один из возможных источников сюжета «Клариссы»<sup>21</sup>.

С тем же стремлением придать возвышенно поэтический характер романам из обыденной частной жизни связано и обращение Ричардсона к другим жанрам аристократического искусства предшествующих полутора столетий. Он высоко ценил памятники французской эпистолярной прозы XVII в. — письма госпожи де Севинье и Нинон де Ланкло были среди книг, рекомендованных им для чтения одной из его корреспонденток, леди Брэдше. Еще Хэзлит не без основания отмечал близость Ричардсона к «галантной» литературе XVII в.; рыцарско-пасторальный роман и поэма позднего Возрождения также входили в состав литературных традиций, с которыми Ричардсон полемизировал, но на которые в известной мере и опирался.

В «Истории сэра Чарльза Грандисона» находим любопытную критику «Принцессы Клевской» Лафайет — замечательного психологического романа, созданного во Франции времен классицизма. Бабушка героини вспоминает, как урезонила ее когда-то благоразумная подруга, заставшая ее за чтением этого романа. «Герцог Немурский! — сказала она, беря в руки «Принцессу Клевскую», которая, по несчастью, лежала у меня на столе. — Ах, Генриетта! так я поймала тебя? Эта принцесса, дорогая моя, была глупой женщиной. Ее история написана с опасным изяществом; но ее горести были основаны всецело на пустяках. Вообразить себя влюб-

<sup>21</sup> Сопоставление «Клариссы» с «Целией» Джонсона произведено Эрнестом Бернбомом (Ernest Bernbaum. The Drama of Sensibility. Boston, 1915).

ленной в совершенного незнакомца, потому что он понравился ей на балу, в то время как она жила счастливо с достойным супругом, значило принять простую симпатию за любовь и бороться всю жизнь с химерой, созданной ею самой... Долг разумной и скромной женщины... воспрещает ей делать воображение своим рулевым. Будем руководствоваться, дорогая моя, простым здравым смыслом, а не поэтическими тонкостями» (XIX, 233—234).

«Поэтические тонкости» в изображении душевного мира героев отвергаются, однако, Ричардсоном далеко не безусловно. Ричардсон отказывается от того условного историзма, который был характерен для сюжетного построения романов барокко (и отчасти сохранился и в романе Лафайет). Его герои заведомо непричастны ни к придворным интригам, ни к государственным переворотам и смутам, ни к войнам и мятежам, как герои д'Юрфе или Скюдери. Скрытая полемика с аристократическим псевдоисторизмом прециозного романа, выведившего на сцену политических деятелей, принцев и государей, сказывается в той внутренней значительности масштабов, которой Ричардсон намеренно наделяет изображаемых им героев. Ловлас достоин сопоставления с Юлием Цезарем, Грандисон противостоит Александру Македонскому.

Но в реалистическом изображении современной частной жизни Ричардсон обнаруживает неменьший интерес к сложной психологической — главным образом, любовной — казуистике, чем аристократические романисты XVII в. Его корреспондентки — Кларисса, Гарриет — даже в состоянии глубокого душевного смятения, столь же охотно, как знатные пастушки д'Юрфе или благородные персиянки и римлянки Скюдери, обсуждают спорные казусы любви — можно ли полюбить с первого взгляда, много ли значит наружность в мужчине, возможно ли любить дважды и т. д. Психологический самоанализ ричардсоновских героинь нередко отзывается пышной, декоративной риторикой, напоминающей роман барокко. Нижеследующая выдержка из письма Клариссы заставляет вспомнить о «Карте Нежности» у мадемуазель де Скюдери, хотя по духу она противостоит прециозной «галантности»: «Увлекаемая из стороны в сторону бурными ветрами гневного производа (и, как мне кажется, неуместной суровости), я вижу желанный порт, *незамужнее состояние*, к которому мне хотелось бы причалить; но меня отгоняют прочь вспененные волны братской и сестринской зависти и яростные ветры родительской власти, почитающей себя оскорбленной; между тем, с одной стороны, я вижу скалы в лице Ловласа, с другой же — пески в лице Сомса, и боюсь, как бы мне не разбиться в первом случае, или не сесть на мель — во втором» (VI, 159).

Повествовательные жанры времен Возрождения — рыцарский роман и поэма — также не были чужды Ричардсону. Его переписка свидетельствует о том, что он — хотя бы отчасти — знал и любил Спенсера. За четыре года до появления в свет известной книги

Томаса Уортона «Замечания о «Королеве фей» (Observations on the Faerie Queene, 1754), знаменовавшей поворотный пункт в «возрождении» Спенсера, автор «Клариссы» писал мисс Хаймор: «Меня не удивляет, что вы в таком восторге от Спенсера! Что за воображение! Что за изобретательность! Какая живописность! Как красочны все произведения этого замечательного писателя!»<sup>22</sup> Поэтическая Уна из «Королевы фей», защищенная от всех злых чар своей чистотой, кажется одним из прообразов Клариссы. Характерно, однако, что в своем восторженном отзыве о Спенсере Ричардсон говорит не о дидактической целеустремленности поэмы, но прежде всего о ее поэтичности и красочности.

Можно предполагать также, что Ричардсон был знаком и с «Аркадией» Сиднея, откуда взято необычное имя его первой героини. Вальтер Рэли, автор «Английского романа», считал преемственную связь Ричардсона с Сиднеем несомненной. Его влияние,— писал Рэли о Сиднее,— «простиралось вплоть до вторичного рождения романа в Англии. Памела, под укороченным именем Памелы, ожила снова, но уже не как принцесса, а как служанка; ее представил публике не рыцарь, а книгопродавец с Флит-стрит, увлекавшийся не поэзией, а морализацией; и она живет поныне. Ричардсон — прямой наследник аналитического и сентиментального метода в романе (romance), разработанного до него Сиднеем»<sup>23</sup>.

Ричардсон заставляет свою Памелу весьма строго критиковать допросветительский роман. Исходя из принципов рационалистической просветительской морали, Памела заявляет, что прочтенные ею романы (novels and romances — речь идет, однако, главным образом о рыцарских романах) не доставили ей удовольствия: «они содержали в себе столько чудесного и невероятного или же так неестественно распяляли страсти и были так полны любовью и интригами, что каждый из них, казалось, был призван скорее воспламенить воображение, чем образовывать рассудок. Стычки и турниры, ломание копий в честь возлюбленной, переправы через реки, сражения с чудовищами, скитания в поисках приключений, неестественные трудности, придуманные, чтобы показать доблесть преодолевающего их странствующего рыцаря,— вот все, что требуется для изображения героя в этих произведениях. Что же касается характера героини, то она отличается главным образом тем, что привыкла рассматривать дом своего отца как заколдованный замок, а своего возлюбленного — как героя, который должен разрушить чары и освободить ее из одного заключения ради другого и, может быть, еще худшего... Что же поучительного можно извлечь из таких сочинений для применения к обыденной жизни?» (IV, 424—425). Сам Ричардсон извлекает, однако, из этих романов поэтические аксессуары, призванные по-своему возвысить и облагородить и

<sup>22</sup> S. Richardson. Correspondence, vol. II, p. 245.

<sup>23</sup> Walter Raleigh. The English Novel. L., Murray, 1911, p. 63.

сюжет и действующих лиц его произведений. Реалистически обрисованные образы его героини — Памелы, Клариссы — таит в себе чуть заметную условность, поэтическую приподнятость над уровнем обычного житейского существования, подчеркнутую контрастом между возвышенностью их облика и прозаичностью их занятий и обстановки. Памела, которая с волнением переодевается в собственноручно сшитое «простое» крестьянское платье и натирает мозоли на своих нежных руках, пробуя чистить кухонную оловянную посуду; Кларисса, белоснежными руками протягивающая гостям произведения собственной «молочной» и выходящая в сад кормить кур и цесарок в шелковом платье и кружевах, в бархатных митенках, — могут показаться сродни переодетым принцессам и знатым пастушкам рыцарско-пасторального романа.

Сюжеты ричардсоновских романов, освобожденные от «неразумной» фантастики и хаотической нестройности рыцарско-пасторального жанра, сохраняют в себе множество романтических перипетий: похищений, переодеваний, преследований. Место волшебников и драконов занимают теперь коварные развратники и их пособники; но их деяния изображаются зачастую с тем же поэтическим пафосом. «Ваши уловки и мои уловки имеют в вашем изложении такую романтическую прелесть» (II, 16—17), — говорит мистер Б. Памеле. Сама обстановка действия приобретает иногда особый, не будничным зловеще-живописный характер.

Старый помещичий дом мистера Б. в Линкольншире, осененный «темными кивающими ужасами — высокими вязами и соснами», кажется похищенной и обманом завезенной туда Памеле «созданным для одиночества и злодейства» (I, 140). Клариссе угрожает ваточие в угрюмом старом доме дяди Антони. Дом этот, наподобие рыцарского замка, окружен рвом с подъемным мостом; при доме есть старинная часовня — все необходимое для тайного совершения насильственного бракосочетания с ненавистным женихом.

Некоторые пейзажи в Гарлоу-плейс подошли бы для Анны Радклиф. Калитка, у которой Кларисса украдкой встречается с Ловласом, находится в самом уединенном уголке парка. Древние дубы поросли омелой и обвиты плющом; когда-то здесь нашли труп самоубийцы, и воображение суеверных домочадцев населяет эту рощу, где сохраняются развалины часовни, привидениями и злыми духами... Кларисса не разделяет этих суеверий. Но и она, и Ловлас убеждаются в том, что зловещие сны, которые они видят накануне роковых событий, оказываются пророческими. Поэтика рыцарских романов царит в сновидениях мисс Гарриет Байрон, где действительно пережитое ею приключение (она была похищена повесой, сэром Гаргрейвом Поллексфеном и спасена на большой дороге сэром Чарльзом Грандисоном, во-время остановившим карету похитителя) предстает в «сублимированном» виде. «Когда фантазия мне больше благоприятствует, мне является мой спаситель, мой освободитель. Иногда он — могучий принц... а я дева, оказав-

шая в опасности. Однажды он появился на молочно-белом коне. Все чудеса сбываются; его могущественная десница умерщвляет львов и тигров и обращает в бегство целые армии» (XIV, 98—99).

Реминисценции рыцарско-пасторального романа и поэмы времен Возрождения, как и отмеченные выше отголоски романа и трагедии времен барокко и классицизма, не являются чисто формальными в творчестве Ричардсона. Играя сравнительно подчиненную роль в его реалистическом стиле, они, однако, отражают существенную особенность его мировоззрения: сознание глубокой серьезности и драматизма жизни, исполненной в самой своей повседневной будничности немалых опасностей, тревог и испытаний, чем авантюры странствующих рыцарей и заколдованных принцесс. Сознание это поддерживалось пуританством Ричардсона, придававшим своеобразную религиозную окраску его просветительскому гуманизму. В известном смысле Ричардсон продолжал в области романа то, что начал до него Мильтон — не столько героический Мильтон «Потерянного рая» и «Самсона-борца» с их революционной религиозно-политической проблематикой, сколько более ранний Мильтон «Комуса», где пышная поэтическая фантастика традиционного жанра придворной «маски» была подчинена разрешению новых этических вопросов, назревших в Англии накануне пуританской буржуазной революции. Основная тема «Комуса» — тщетная борьба грубой чувственности (Комус и его приспешники) с целомудренной душевной чистотой (Дева) — и есть в сущности в новом просветительском переосмыслении центральная этическая тема всего творчества Ричардсона, в особенности же его первых двух романов, «Памелы» и «Клариссы». У Ричардсона можно обнаружить и прямые текстуальные заимствования из «Комуса»<sup>24</sup>.

Более существенно, однако, совпадение принципиального мотива внутренней стойкости и свободы добродетельной души, сохраняемых вопреки тирании внешних обстоятельств. Мотив этот пронизывает в «Комусе» всю характеристику героини. Об этом говорят ее братья, взвешивая опасности, угрожающие заблудившейся в лесу сестре (строки 414—421):

Старший брат. Моя сестра не столь уж беззащитна.  
Ты позабыл, мой брат, о тайной силе,  
Какой она владеет.

<sup>24</sup> Так, неожиданно смелый в устах Памелы поэтический образ: «Темные кивающие ужасы» (nodding horrors) деревьев, в цитированном выше описании линкольнширского поместья ее искусителя, мистера Б., становится понятнее, а вместе с тем и многозначительнее, если соотнести его с теми строками «Комуса» (строки 38 и 39), где описывается обиталище Комуса и его присных — угрюмый лес,

The nodding horror of whose shady brows  
Threats the forlorn and wandering passenger

(кивающий ужас чьих тенистых вершин угрожает одинокому заблудившемуся путнику).

Второй брат. Что же это?  
 Ты говоришь о власти сил небесных?  
 Старший брат. Да, силы неба бодрствуют над нею.  
 Но и она сама владеет силой,  
 Дарованною небом, но теперь  
 По праву ей самой принадлежащей.  
 Та сила, брат мой,— чистота ее.  
 Кто чист душой — одет сплошную сталью.

Этот мотив присутствует у Ричардсона и в характеристике Памелы, и в характеристике Клариссы.

При всей конкретности их реальной, социальной и бытовой характеристики и Памела, и Кларисса сродни Деве Мильтона, а отчасти, может быть, и персонажам бэньяновского «Пути паломника», Христиану и Христиане. Тяготение к моральной аллегории в положительных образах всех трех романов Ричардсона проступает особенно резко. Памела, «смирненная служанка господ», Кларисса — «христианская героиня», сэр Чарльз Грандисон, «божественный человеколюбец», — все они, будучи действующими лицами реалистического романа, изображающего действительные общественные и частные нравы буржуазно-помещичьей Англии XVIII в., являются вместе с тем персонажами аллегорических притч — притчи о «Вознагражденной Добродетели», притчи о «Добродетели Торжествующей», притчи о «Хорошем Человеке».

Это стремление трактовать положительные образы как персонификацию отвлеченной Добродетели нередко обескровливает их. Идеальная схема добродетельного характера, восходящая к пуританскому наследию, воспринятому Ричардсоном, в иных случаях поглощает и стирает его живые человеческие черты (Памела второй части, Кларисса финальных предсмертных писем, Грандисон на протяжении всего романа). Но пуританская идея «скрытой силы» и «свободы духа» (по терминологии Мильтона), сливающаяся с просветительской идеей естественного достоинства и естественных прав человека, трактуется Ричардсоном с большей серьезностью и драматизмом, чем кем бы то ни было из английских романистов его времени. Создание героического характера было в полном объеме недоступно просветительской литературе Англии; но в сфере частной этики автор «Клариссы» приблизился к решению этой задачи.

Особенностями пуритански окрашенного мировоззрения Ричардсона объясняются некоторые существенные черты его реализма: это, во-первых, присущий ему метод интроспективного, зачастую казуистически изощренного психологического самоанализа, посредством которого раскрывается в его романах внутренний мир героев, и, во-вторых, тесно связанное с этим моральным ригоризмом стремление этически осмыслить и взвесить все, казалось бы, заурядные факты частной жизни.

О быте и нравах среднего англичанина XVIII в. и до Ричардсона писали немало: Поп в своих сатирах и «Похищении локона»,

Аддисон и Стиль в очерках «Зрителя» и «Болтуна» и, конечно, Дефо. Все они — каждый по-своему — многое сделали для того, чтобы облегчить Ричардсону его задачу. Но никто из них не мог придать изображению самых, казалось бы, обычных явлений частного существования того драматического пафоса, которым полны романы Ричардсона.

Частная жизнь захватывает писателя своим многообразием и своей скрытой значительностью. Автор словно боится упустить хотя бы малейшую черточку жизни своих героев. Он не хочет пожертвовать ни одним словом, ни одним жестом, ни одной промелькнувшей мыслью. В своем первом письме к Анне Гоу Кларисса предупреждает, что считает своим долгом описывать передаваемые ею разговоры во всех подробностях, ибо «в выражении лица и манере нередко высказывается больше, чем в сопутствующих словах» (X, 8). Если его романы разрастаются до таких грандиозных размеров (семь томов «Грандисона», восемь — «Клариссы», самого длинного романа во всей английской литературе), если в них нередки повторения и длинноты, то причина этого — прежде всего жадный интерес их создателя к людям и жизни, ко всему, что касается «человеческой природы».

Он сам мотивирует нарочитую доскональность своего повествования требованиями реалистической эстетики: «нередко, — пишет он в «Клариссе», — нужна была чрезвычайная обстоятельность и детальность, чтобы сохранить и поддержать ту видимость правдоподобия, которая необходима в произведении, призванном изобразить реальную жизнь» (XIII, 432).

В своей восторженной «Похвале Ричардсону» Дидро прекрасно охарактеризовал новаторство Ричардсона в изображении частной жизни: «Вы обвиняете Ричардсона в растянутости?.. Думайте об этих подробностях, что угодно; но для меня они будут интересны, если они правдивы, если они выводят страсти, если они показывают характеры. Вы говорите, что они обыденны; это видишь каждый день! Вы ошибаетесь; это то, что каждый день происходит перед вашими глазами, и чего вы никогда не видите»<sup>25</sup>.

Мелкие и мельчайшие бытовые детали возбуждают в Ричардсоне уже не только трезво-практическое, деловое внимание, как у Дефо, но и глубокий эмоциональный интерес. Это новое отношение к миру сказывается в самом переходе Ричардсона от мемуарных романов-«записок» Дефо к форме романа в письмах. Автор «Клариссы», как и автор «Робинзона Крузо», еще старается придать повествованию документальный, подлинно достоверный вид; он еще скрывается под маской издателя, не вступая в открытую, непринужденную беседу с читателем, как это сделает Фильдинг, и даже не называет свои книги романами, предлагая их публике как собрания подлинных писем действительно существовавших лиц. Но

<sup>25</sup> Denis Diderot. Oeuvres, éd. Assézat, t. V. P., Garnier, 1875, p. 217.



к умению наблюдать и описывать он прибавляет новую, по сравнению с Дефо, способность *переживать* наблюдаемое. Его интересуют уже не только поступки людей, но и бесчисленные, едва уловимые движения мысли и чувства, лишь косвенно проявляющиеся в действии.

В соответствии с этой психологической углубленностью реализма Ричардсона, эпистолярная форма приобретает для него особое значение. О ее принципиальных преимуществах по сравнению с другими формами литературного повествования он не раз говорит в своих романах. Друг Ловласа Бельфорд, исправившийся повеса, восхищен тем, что Кларисса избрала его своим душеприказчиком: «Какое меланхолическое удовольствие доставит мне чтение и приведение в порядок ее бумаг!.. она пишет в самом разгаре своих треволений! Душа ее терзается муками неизвестности (будущие события еще скрыты в лоне судьбы); насколько живее и трогательнее должен быть поэтом ее слог, чем сухой повествовательный бесстрастный слог людей, рассказывающих о преодоленных трудностях и опасностях? Если рассказчик совершенно спокоен и его история не волнует его самого, можно ли ожидать, что она глубоко растрогает читателя?» (XI, 121—122).

Та же мысль высказана Ричардсоном уже от собственного лица в предисловии к «Истории сэра Чарльза Грандисона». «Природа частных писем, написанных, так сказать, под влиянием момента, когда сердце взволновано надеждами и страхами в связи с еще нерешенными событиями, должна служить извинением обширного размера такого рода собрания. Простое изображение фактов и характеров потребовало бы меньшего пространства: но представило ли бы оно такой же интерес?» (XIII, X). По мнению Ричардсона, преимущества эпистолярной формы не исчерпываются большей эмоциональной убедительностью. Она открывает широкий простор психологическому самоанализу героев (характерно, например, резюме XXIV письма 4-го тома «Клариссы»: она «опасается, по тщательном самоисследовании, вынужденном ее бедствиями, что даже в лучших поступках своей прошлой жизни была не совершенно свободна от тайной гордости и пр.» (VIII, XI — оглавление).

Любит или не любит Кларисса Ловласа? Любит ли он Клариссу? Каждый из них пытается снова и снова ответить на этот вопрос и самому себе, и тому, кому поверяет свои чувства и мысли. Они стараются осмыслить то, что уже свершилось, и предугадать то, что будет. Вместе с тем они пишут, по выражению Ловласа, «до последнего мгновенья» (*to the minute*) и их письма лет за полтора предвосхищают тот «внутренний монолог», который считался открытием европейского романа на рубеже XIX—XX вв.

И наконец, что было очень важно для Ричардсона, эпистолярная форма исполняется у него острым драматизмом, служа раскрытию конфликтов противоборствующих интересов, мировоззренней и страстей. В «Клариссе», где эпистолярная форма доведена

до совершенства, одни и те же события, одни и те же дилеммы освещаются в письмах различных корреспондентов с разных, иногда даже прямо противоположных точек зрения. О Ловласе читатель узнает сперва из письма Анны Гоу, которым открывается роман: она не знает, что думать по поводу светских сплетен, утверждающих, будто бы мисс Кларисса Гарлоу отбила жениха у старшей сестры. Следует ответ Клариссы, в котором излагается ее версия неудачного сватовства Ловласа к ее сестре Арабелле и последующего внимания к ней самой, начала их переписки, его дуэли с ее братом, заносчивым и грубым Джеймсом Гарлоу, которому Ловлас великодушно дарует жизнь, и его разрыва с семейством Гарлоу. Сам Ловлас впервые появляется во весь рост только в XXXI письме 1-го тома, хотя Кларисса и ранее цитировала отрывки из его писем к ней. Открывающаяся этим письмом переписка его с Бельфордом — параллельная, по охвату событий, переписке Клариссы с Анной Гоу — позволяет Ричардсону представить все действие романа в двойном свете, убеждая читателей этой взаимопроверкой в трагической тщетности надежд Клариссы на благородство и великодушие Ловласа, так же, как и в неизбежном крушении самолюбивых планов Ловласа, не подозревающего, как чиста и непреклонна Кларисса. Ричардсон индивидуализирует письма своих героев: чувствительность Клариссы, остроумие и горячность Ловласа, юмор мисс Гоу, чопорность ее жениха, м-ра Гикмена, лайкское раболепство «честного» Джозефа Лемана, торгашеская черствость Антони Гарлоу, самодовольное педантство молодого священника Бранда — сказываются в эпистолярной манере каждого из них.

Упрек Ле Бретона, замечающего, что читатель Ричардсона присутствует не при исполнении симфонии оркестром, но лишь на фортепьянном конкурсе, где «каждый инструмент поочередно исполняет одну и ту же мелодию»<sup>26</sup>, — недостаточно обоснован. Он справедлив лишь в той мере, в какой указывает на соподчиненность всех компонентов ричардсоновского романа в письмах дидактическому замыслу автора. Это признавал, и притом с гордостью, сам Ричардсон. «В книге нет ни одного эпизода... ни одного письма, которые бы не служили иллюстрацией основного замысла» (XIII, X), — писал он в предисловии к своему последнему роману.

Эпистолярная форма ричардсоновских романов отличалась известной условностью и искусственностью. Вальтер Скотт отмечает этот недостаток в своей статье о Ричардсоне: «герои часто принуждены писать в такое время, когда им естественнее было бы действовать, принуждены нередко писать о том, о чем писать вообще неестественно, и принуждены постоянно писать гораздо чаще и гораздо больше, чем позволяют, с нашей современной точки зрения»

<sup>26</sup> André Le Breton. Le roman français au XVIII<sup>e</sup> siècle. P., Boivin, 1898, p. 197.

сроки человеческой жизни»<sup>27</sup>. По подсчету Доттена<sup>28</sup>, Памела успевает в день свадьбы написать 860 строк; во время визита разгневанной золовки, леди Дейверс, она совершает чудеса, написав с 11 часов утра до 3 часов дня 4676 строк.

При всей условности эпистолярной формы у Ричардсона, созданный им роман в письмах был большим завоеванием реалистической литературы времен Просвещения. В его творчестве, особенно в «Клариссе», жанр эпистолярного романа обнаруживает большую разносторонность. Он включает в себя и письмо-описание, и письмо-документ, и письмо-диалог (некоторые письма Ловласа строятся как небольшие комедийные сценки с ремарками рассказчика<sup>29</sup>), и письмо полемическое и прежде всего лирическое письмо-исповедь.

Роль субъективного эмоционального начала в эпистолярных романах Ричардсона так велика, что это давало повод относить его к числу сентименталистов. Его творчество является исходным пунктом большинства сравнительно-исторических работ, посвященных становлению европейского сентиментализма, например, книги Эриха Шмидта «Ричардсон, Руссо и Гёте» (1875), труда Жозефа Текста «Жан-Жак Руссо и истоки литературного космополитизма» (1895), монографии М. Н. Розанова «Ж.-Ж. Руссо и литературное движение конца XVIII и начала XIX века. Очерки по истории руссоизма на Западе и в России» (1910).

Ричардсон, однако, может быть признан отцом европейского сентиментализма лишь с существенными оговорками. Правда, сентименталисты, включая и Стерна, и Руссо, и молодого Гёте, многим обязаны автору «Памелы» и «Клариссы» и в тематике, и в выборе художественных средств. Именно в его литературном наследии были почерпнуты сентименталистами их важнейшие принципы свободы личности и свободы чувства. Недаром Юнг именно Ричардсону адресовал свой знаменитый трактат о самобытном творчестве — евангелие европейского сентиментализма. Ричардсон впервые придал высокую патетическую значительность скромным явлениям частной жизни; он впервые сделал роман средством могущественного эмоционального воздействия на читателя. И именно к нему был обращен знаменитый в истории сентиментализма вопрос одной из читательниц «Памелы» и «Клариссы»: что же именно зна-

<sup>27</sup> Walter Scott. The Miscellaneous Prose Works, vol. III. P., Baudry, 1837, p. 37—38.

<sup>28</sup> Paul Dottin. Samuel Richardson et le roman épistolaire. «Revue anglo-américaine», 1936, Août. Ричардсон сам признавался, что многим непонятно, когда могло быть написано столько писем. Его объяснения довольно натянуты: писание писем составляет с детства любимое занятие его героинь; Ловлас и Бельфорд переписываются стенографическим способом, и т. д.

<sup>29</sup> Фильдинг, который мог судить о комическом как знаток, особенно одобрительно отзывался о сценке в хемстедских меблированных комнатах, где Ловлас убеждает самонадеянную вдовушку миссис Бевис стать его поспособницей и выдать себя за Клариссу.

чит это новое модное словечко «сентиментальный», которое теперь у всех на языке?

Но сам Ричардсон далек от сентиментализма даже в той зачатую непоследовательной и неразвитой форме, в какой проявлялось на английской почве это течение в годы его творчества. Ему чужда не только необузданность Руссо и молодого Гёте, но и меланхолическая рефлексия Юнга и добродушное донкихотство Гольдсмита. Известно, как возмущался он Стерном, утешаясь только тем, что писания Йорика «слишком грубы, чтобы воспламенить»<sup>30</sup> читателей. Сохранилось два разноречивых сообщения о знакомстве Ричардсона незадолго до смерти с «Новой Элоизой»; обе версии сходятся в основном пункте: Ричардсон отнесся к роману Руссо с крайним неодобрением<sup>31</sup>.

Домашнее, буржуазно-житейское благоразумие остается для Ричардсона, в отличие от сентименталистов, священным. Чуждый серьезному разладу с действительной жизнью, далекий от сомнений в непогрешимости разума и в разумности существующего порядка вещей, Ричардсон не разделяет с сентименталистами их критики разума во имя чувства. Даже фильдингская апелляция — в противовес разуму — к доброму сердцу представляется ему опасной и безнравственной. Сомнение в совершенствах буржуазной действительности, заставлявшее Гольдсмита и Стерна избирать своими любимыми героями новых английских донкихотов — наивных чудачков, подобных пастору Примрозу или дяде Тоби, чуждо автору «Грандисона». Чувствительность его положительных героев и героинь не только не противостоит рассудку, но, напротив, состоит с ним в теснейшем родстве. И он никак не мог бы решиться представить их смешными или экстравагантными. Ведь с его точки зрения «благопристойность» — это другое обозначение для слова «природа» (как заявляет Анна Гоу). Известная похвала Сэмюэля Джонсона знаменательна (и обоюдоостра): в своих романах Ричардсон действительно «научил страсти двигаться по приказу добродетели»<sup>32</sup>, — и добродетель эта была рассудочна до мозга костей.

Установление исторической грани между творчеством Ричардсона и его продолжателей-сентименталистов не умаляет историко-литературного значения ричардсоновского просветительского реализма, но, точнее характеризуя его, позволяет выяснить и его пределы, и его действительные достоинства.

«Хотя в них и может встретиться риторика, мы напрасно станем перелистывать страницы Ричардсона в поисках истинно лирических излияний: даже не будучи связан законами просодии, он почти не пошел в этой области далее заикающегося лепета безыс-

<sup>30</sup> S. Richardson. Correspondence, vol. V, p. 146.

<sup>31</sup> См. A. D. McKillop. Samuel Richardson, p. 187.

<sup>32</sup> Заметка в «The Rambler» от 19 февраля 1751 г.

кусных стихов Памелы... Он не славит ни величия или таинственности природы, мистического единения человека с нею, ни странного, опьяняющего и презренного микрокосма, который человек несет в своей груди»<sup>33</sup>, — писал Даунс.

Адресовать Ричардсону такие упреки, значит, однако, допускать исторический анахронизм. Автор «Памелы» и «Клариссы» не был ни Жан-Жаком Руссо, ни Вильямом Вордсвортом. Но, оставаясь Сэмюэлем Ричардсоном, почтенным лондонским буржуа, типографщиком и главой издательской гильдии, он вошел в литературу как крупный и своеобразный писатель-новатор, в сочинениях которого просветительский гуманизм борется с мещанской дидактикой, реализм в изображении «человеческой природы» и общества — с мертвящей, искусственной схематизацией. Победы, одержанные в этой борьбе,— первая часть «Памелы» и в особенности «Кларисса» — вошли в историю реалистического искусства нового времени.

## 2

В «Памеле» — «прародительнице всех последующих английских романов»<sup>34</sup>, как назвал ее Джордж Сентсбери,— проблема реализма и проблема морали автора сливались воедино. По его собственным словам, Ричардсон ставил себе двойную задачу — представить читателям «письма... написанные согласно Природе, свободные от всяческих романтических порывов, неправдоподобных неожиданностей и иррациональных аксессуаров», и вместе с тем внушить им «столь же новые, как и *практичные* правила» (III, VII) житейского поведения. Просветительский принцип «естественности» оказывался ключом к решению обеих проблем. В образе Памелы, носительницы «естественной» добродетели, правдивое изображение неспорченной «человеческой природы» в ее каждодневной бытовой конкретности должно было, по мысли Ричардсона, совпасть с нравственным идеалом Человека вообще. Заглавие романа — «Памела, или вознагражденная добродетель» — как бы подчеркивало это обобщенное этическое значение образа главной героини.

«Правдивость и естественность — вот то, чем мы восхищаемся в вас» (III, 52), — пишет Памеле ее золовка, леди Дейверс. Сама Памела считает «естественную простоту» (III, 14) отличительной особенностью своих писем.

Принадлежность героини к третьему сословию служила как бы залогом ее «естественности». Демократическая третьесословная идея была заложена здесь в самом сюжетном конфликте романа. «Богатство и власть вступают в заговор против невинности низкого

<sup>33</sup> Brian W. Downs. Richardson. L., Routledge, 1928, p. 180.

<sup>34</sup> Samuel Richardson. Pamela, vol. I. Everyman's Library, Introduction by George S[aintsbury]. L., Dent, n. d., p. VII.

состояния» (I, 117) — так определяет социальный характер этого сюжетного конфликта сам Ричардсон. Памела Эндрус — молоденькая горничная в богатом помещицком доме, на целомудрие которой покушается ее хозяин, молодой мистер Б., — воплощает в себе естественные добродетели «низкого состояния» в противоположность сословным порокам «высокого состояния» — гордыне и распутству. Она сама остро осознает общественный смысл этого конфликта. «Я честна, хоть и бедна; и будь вы даже принцем, я вела бы себя так же» (I, 19), — говорит она мистеру Б., пытающемуся соблазнить ее. Мистер Б. отправляется ко двору, говоря, что его намерены сделать лордом. «Хотелось бы мне, — саркастически замечает Памела, — чтобы его могли сделать там честным человеком» (I, 83). Сами старики Эндрусы, как и дочь их, являют собою пример бедности и честности, свойственных «низкому состоянию»: «столь искренних и чистых сердец не встретишь во дворцах» (I, 215), — говорит о них дочь. Отвергая предложенный ей мистером Б. «контракт», обеспечивающий ей и ее родителям значительную пожизненную ренту, если она согласится стать его содержанкой, Памела с гордостью говорит о своей «возлюбленной бедности» (I, 258), как о состоянии, из которого она не хочет выйти. О «благах, принадлежащих лицам высокого состояния», она отзывается иронически. «Много им проку от их гордости происхождением и богатством! — ... все, что она им приносит — это множество тревожений» (II, 32).

Этический конфликт целомудрия и распутства приобретал, таким образом, в истории Памелы и мистера Б. социальную значительность; при этом общественные и бытовые обстоятельства, в которые поставлены герои, обрисованы с реалистической точностью деталей, что усиливает драматизм сюжета. Мистер Б., «злодей» первых частей романа, — не более как заурядный провинциальный английский сквайр, самодур и себялюбец, не обладающий ни умом, ни блеском Ловласа. Но в борьбе с Памелой он использует все преимущества своего положения. Мистер Б. — мировой судья; на него некому пожаловаться, с грустью замечает Памела. Тайно, обманом увезенная своим обидчиком в его уединенное поместье, она насильственно отрезана от родителей и друзей. Соседние помещики, к заступничеству которых она пытается прибегнуть, отказывают ей в помощи: одни не хотят наживать себе врага в лице мистера Б., другие считают его интрижку с хорошенькой служанкой обычным делом, в которое не стоит вмешиваться. Местный почтмейстер подкуплен мистером Б. и не пропускает неугодных ему писем. Приходский священник, преподобный Питерс, отказывается заступиться за Памелу. Только молодой капеллан м-ра Б., Вильямс, пленившись Памелой, пытается содействовать ее побегу и предлагает ей руку и сердце. Ему, однако, приходится тяжело полатиться за это. Слуги мистера Б., переодетые разбойниками, жестоко избивают его, а сам мистер Б. отправляет его в тюрьму за неуплату старого долга.

В доме, где заточена Памела (сама она датирует свой дневник днями своего «пленения»), она окружена предателями и шпионами. Домоправительница, миссис Джукс, усердно исполняет возложенные на нее баринном обязанности сводни. Памела ничем не защищена от обид, даже побоев.

«Власть и богатство никогда не испытывают недостатка в орудиях для достижения своих подлейших целей, и нет ничего, что было бы так трудно познать, как человеческое сердце» (I, 157), — таково «печальное размышление», которое заносит в свой дневник Памела, узнав, что слуга мистера Б., «честный Джон», на которого она безусловно полагалась, обманул ее доверие и выдал барину все ее письма. «Увы! что могут сделать жалкие бедняки против всемогущих богачей, если те упорствуют в своем угнетательстве!» (I, 127), — горестно восклицает она. Памела, однако, сохраняет моральную стойкость в самом сознании своего социального бесправия. Она противопоставляет мистеру Б., «как свободная личность, а не презренная раба» (I, 185). Просветительское уважение к личному достоинству человека, сквозящее в этих словах героини, подкрепляется религиозными доводами о природном равенстве людей, исторически восходящими к пуританской революционной идеологии XVII в. «Как презирают бедняков гордецы и богачи! — восклицает Памела. — А между тем, мы все первоначально были на одной ноге; и многие из этих дворян, хвастающих древностью своей крови, были бы рады, если бы кровь их была так здорова и действительно чиста, как наша ... К тому же, разве не знают они, что богатейшие из государей и беднейшие из нищих предстанут в последний день перед одним и тем же великим и грозным Судией, который не будет делать между ними различий в соответствии с их житейскими обстоятельствами, но, напротив, осудит их тем строже, чем больше были возможности, оставленные ими в пренебрежении?»

Моральный апофеоз «простонародной» добродетели Памелы составляет кульминационный лункт романа. Апофеоз этот, в изображении Ричардсона, носит провиденциальный характер<sup>35</sup>, хотя и мотивирован столкновением реальных земных чувств и побуждений героев. Убедившись в тщетности своих попыток запугать, подкупить или развратить Памелу, мистер Б. решает отпустить ее с миром к родителям; но в первые же часы разлуки любовь вспыхивает в нем с такой силой, что он посылает вслед непокорной служанке гонца, моля ее вернуться, чтобы стать его законной женой. Ричардсон старается внушить читателям, что это не победа чувственной страсти, но победа добродетели: дневники и письма Памелы, попавшие в руки мистера Б., открыли ему величие ее душев-

<sup>35</sup> Памела благословляет «Провидение, которое заставило ее следовать путями невинности сквозь столько запутанных лабиринтов и так щедро вознаградило ее» (II, 72).

ного мира, и ее нравственный облик пленил его еще более, чем ее красота.

Героиня Ричардсона обнаруживает свое моральное и интеллектуальное равенство, — более того, прямое превосходство над окружающими ее дворянами-помещиками. Мистер Б., в спорах с ней, вынужден признать, что она «орудует логикой очень мило» (II, 17). Для его сестры, леди Дейверс, для семейства сэра Саймона Дарнфорда и других она становится непогрешимым оракулом. Она комментирует педагогический трактат Локка, высказывает критические суждения о театре, о музыке, о литературе, танцует, поет, играет на клавинофордах, пишет стихи. Дневники и письма времен ее девичества ходят по рукам в кругу ее новых великосветских родных и знакомых, вызывая всеобщее восхищение. Состоять в переписке с нею — особая честь. Она наставляет легкомысленных старцев, дает советы хозяйкам, напутствует молодых невест и утверждает своего супруга в правилах религии и нравственности. Свод ее переписки становится как бы оправдательным документом, доказывающим право Памелы на вступление в высший свет, — мысль, не раз повторяющаяся в романе.

Потребность в такого рода «оправдании» — мотив, чрезвычайно характерный для воззрений Ричардсона и, соответственно, для социальной атмосферы всего его романа. В третьем томе «Памелы» возникает знаменательный спор: не повинен ли мистер Б. в том, что своим браком с неровней подал дурной пример «*молодым джентльменам из состоятельных и благородных семейств*». Мистер Б. отвергает это обвинение, доказывая *исключительность* всех обстоятельств дела: его пример не опасен ни аристократам, ни даже принцам, ибо вряд ли среди целого поколения найдется вторая Памела, равная первой по красоте, уму, благочестию, добродетели, образованности и пр. Так же смотрит на свою судьбу и сама Памела. «По моему твердому убеждению, общественные различия, вообще говоря, должны соблюдаться, — заявляет она; — хотя свой собственный случай я должна всегда считать счастливым исключением из этого правила» (III, 328—329).

Таким образом, несмотря на демократический задор Памелы-служанки, ни герои Ричардсона, ни сам он не разделяют радикально-уравнительных социальных доктрин. В числе добродетелей Памелы ее создатель подчеркивает *смирение*. Памела, как и ее родители, старики Эндрусы, «знает свое место». Отвергая посягательства мистера Б., она вместе с тем готова на коленях просить у него прощения за дерзость. Уже после свадьбы, рассказывая родителям о том, как в порыве благодарности она поцеловала руку мужа, она добавляет: «И, право, теперь я так бесцеремонно целую его милую руку, словно это моя *собственная!*» (II, 337).

Знаменательно и то, что реалистически изображая грубое самоуправство мистера Б. в отношении Памелы, пастора Вильямса и других, Ричардсон весьма положительно характеризует его как по-



мещика. Он «всегда считался одним из добрейших лендлордов в Англии»; будучи любимцем своих арендаторов, он получает от них в подарок к крестинам своего первенца вызолоченную серебряную купель — «свидетельство человечности и великодушия лучшего из лендлордов» (IV, 120—121).

Еще Вальтер Скотт, со свойственным ему историческим осознанием классовых противоречий, заметил по поводу того эпизода «Памелы», где отец героини, старик Эндрус, является к мистеру Б., чтобы узнать о судьбе без вести пропавшей дочери, что автор романа мог бы, но не пожелал «придать характеру глубоко оскорбленного крестьянина дух мужественного негодования, которого требовали обстоятельства». Автор «Памелы», по-видимому, — добавляет Скотт, — «придерживался преувеличенного представления о значении богатства и общественного положения»<sup>36</sup>. Домашний врач и приятель Ричардсона, доктор Чейн, находил «неприличным, чтобы она (Памела) и ее родители пресмыкались и ползали в грязи»<sup>37</sup>.

И все же при всей умеренности демократических тенденций «Памелы» они показались чрезмерно смелыми многим современникам Ричардсона. Если Вальтер оставил свою Нанину, героиню одноименной комедии (1749), явно навеянной ричардсоновским романом, дочь крестьянина, то Гольдони не отважился на это. В своей комедии «Памела в девушках» (1750) он строит развязку на выяснении аристократического происхождения героини: она оказывается дочерью шотландского графа, скрывавшего по политическим причинам свое действительное имя и звание. Автор «Жизни Памелы» (1741), одного из анонимных английских продолжений «Памелы», счел своим долгом реабилитировать аристократических персонажей романа, по его мнению, несправедливо приниженных автором, который, как настоящий «ремесленник... ничего не зная о поведении и нравах знати, воображает, что каждый лорд — дурак»<sup>38</sup>.

Значительность первого романа Ричардсона определялась, однако, не столько теоретической постановкой сословной проблемы, сколько художественным изображением душевной жизни героини-простолюдинки.

Несмотря на исключительность воспитания и положения Памелы в доме матери мистера Б., которая вырастила свою воспитанницу, как барышню, скорее компаньонку, чем служанку, Памела первой части романа рассуждает как настоящая английская мещаночка начала XVIII в. Воспитанная на Библии и расходной книге, живущая в мире, где знают цену каждому пенни и каждому лос-

<sup>36</sup> W. Scott. The Miscellaneous Prose Works. vol. III, p. 19.

<sup>37</sup> «The Letters of Doctor George Cheyne to Samuel Richardson» (1733—1743). Ed. with an introduction by Charles F. Mullett. Columbia, 1943, p. 69.

<sup>38</sup> Frank Gees Black. The Continuations of Pamela. «Revue anglo-américaine», 1936, Août, p. 505.

кутку ситца, робеющая перед властимущими, она, однако, обладает чувством собственного достоинства и не боится ни бедности, ни труда. Наивность, с какою проявляются в ее первых письмах к родителям ее прозаические повседневные интересы, способствует реалистической убедительности ее образа. Вальтер Скотт находил, что старики Эндрусы и Памела «обрисованы с большой правдивостью и могут рассматриваться, как группа английских портретов того времени»<sup>39</sup>.

Ее письма к родителям изобилуют мелочными «хозяйственными» подробностями в меньшей степени, чем дневник Робинзона Крузо или воспоминания Молль Флендерс. Отправляя родителям четыре гинеи, доставшиеся ей в наследство после смерти оплакиваемой ею хозяйки и покровительницы, Памела перечисляет все принятые ею меры предосторожности: она посылает золотые монеты завернутыми в бумагу в коробочке из-под пилюль, чтобы они не звенели. Она составляет подробный реестр подарков, врученных ей, к большому ее смущению, мистером Б.: два кружевных чепчика, три пары шелковых туфель, из которых две почти ношенных, четыре пары белых нитяных чулок и три пары шелковых, два корсета... В самый разгар своих тревожений, описывая попытку барина застать ее врасплох ночью, в постели, она не забывает упомянуть, что мистер Б. был одет при этом в «богатый шелковый, тканый серебром халат» (I, 75).

Подробно описываются и каждодневные занятия Памелы-служанки. Она мастерица разрезать жаркое, она чинит тонкое хозяйское белье; она вышивает узорный жилет для мистера Б. Готовясь к отъезду в бедный родительский дом, она пробует украдкой, в отсутствие судомойки, чистить оловянную посуду. Она жалеет, что не научилась в доме миссис Б. тому, что ей понадобится в ожидающей ее трудовой деревенской жизни,— стирать, мыть, печь хлебы, стряпать. Язык ее писем в первых двух томах романа разговорному прост и полон живых простонародных оборотов, еще не получивших в ту пору литературной санкции. Даунс отмечает лексическое новаторство «Памелы», связанное с узаконением коллоквиализмов и диалектизмов, ранее чуждых литературному английскому языку. «Такие слова, как «fropishness» и «lumpish», появились, возможно, еще до времен «Ричарда Завоевателя», но было странно встретиться с ними в гостиной или библиотеке»<sup>40</sup>, пишет он, указывая, что эти особенности ричардсоновской лексики были непосредственно связаны с реалистическими задачами, которые ставил себе английский романист.

Наивная и в своей хозяйственной деловитости и в своем протодушном самодовольстве,— «хоть я одета и по-обычному, зато я чистенькая, как пенсовая монетка, хоть и не мде бы это говорить»

<sup>39</sup> W. Scott. The Miscellaneous Prose Works, vol. III, p. 19.

<sup>40</sup> Brian W. Down s. Richardson, p. 149.

(II, 56),— замечает она однажды, утешая самое себя по поводу бедности своего костюма,— эта шестнадцатилетняя служаночка поражала, однако, современников Ричардсона богатством своей духовной жизни. Она выступает как личность, самостоятельно и глубоко мыслящая и чувствующая, способная к самоанализу, рефлексии и внутренней душевной борьбе в неменьшей степени, чем аристократические героини прециозного романа или классицистской трагедии.

Немецкий литературовед XIX в. Э. Шмидт, автор книги «Ричардсон, Руссо и Гёте» остроумно характеризовал рационалистическую односторонность образа Памелы, доказывая, что ее добродетель столь искусственно тенденциозна, что исключает вольное проявление живого человеческого чувства. «В добродетели Памелы есть нечто нарочитое; это не свободное проявление живущего в ее душе нравственного закона, но цепь, которою закованная охотно бряцает. О развитии характера навряд ли может идти речь; Памела — воплощенное целомудрие, которое всегда остается себе подобным. Нет и следа пылкой страстности. Эмилия Галотти говорит Одоардо: «И во мне течет кровь»; здесь читатель не опасается, что героиня может пасть»<sup>41</sup>. Наблюдения Шмидта не лишены оснований. Ричардсон опасался и здесь, как и в «Клариссе», дать волю чувственной природе героини. Но пуританская сдержанность Памелы не исключает естественной теплоты чувств, хотя и умеряет внешнюю форму их проявления. В споре рассудка с сердцем Памела догадывается о своей любви к мистеру Б. в то самое время, когда стремится навсегда расстаться с ним. Он сам узнает о ее тайной нежности, прочтя в ее дневнике рассказ о свидании в саду, во время которого она оскорбила его своим кажущимся равнодушием. Выяснение скрытых и противоречивых эмоциональных мотивов, руководящих героями,— черта, которую так ценил в Ричардсоне Дидро,— уже в «Памеле» характеризует психологический реализм автора, хотя еще и не отличается той тонкостью, какую приобретает впоследствии в «Клариссе».

«Не странно ли, что любовь так близко граничит с ненавистью?» (I, 62),— восклицает Памела, размышляя о притеснениях и обидах, чинимых ей мистером Б. В свою очередь, и сама она не сразу решается дать себе отчет в своих чувствах к нему. Она рвется из своего «заточения» домой; но когда мистер Б., ее преследователь и тюремщик, возвращает ей, наконец, свободу, она с трудом находит в себе силы расстаться с ним. «Поверите ли, мне, кажется, не хотелось оставлять этот дом,— пишет она родителям.— Не понимаю, что приключилось со мной? Я чувствовала себя так странно, и на сердце у меня была такая тяжесть! — Не понимаю, почему мне было так больно! Это было так неожиданно! — Конечно, в этом

<sup>41</sup> Erich Schmidt. Richardson and Goethe. Jena, Fromman, 1875, S. 10—11.

было все дело! — Но я все-таки чувствую себя все еще очень странно». Садясь в карету, которая, по распоряжению мистера Б., должна отвезти ее к родителям, она с тайной досадой говорит сопровождающему ее слуге: «Ну вот, я и снова здесь, м-р Роберт! жалкая игрушка власть имущих! мячик Фортуны!» (II, 35). Получив на полпути домой письмо влюбленного мистера Б., призывающего ее вернуться, Памела боится дать волю своей торжествующей страсти, но та прорывается во взволнованных строках ее письма.

В первой части «Памелы» Ричардсон приблизился к разрешению — хотя и в ограниченных масштабах — взятой им на себя задачи, которая заключалась в том, чтобы воплотить в достоверном жизненном образе положительный идеал человека. Памела предстала перед читателями двух первых томов романа как лицо живое и правдивое. Но уже в восприятии современников ричардсоновский идеал естественного человека, воплощенный в «вознагражденной добродетели» Памелы, обнаруживал свою буржуазную социальную природу, казался многим слишком узким и пошлым. Это отразилось в тех многочисленных и по большей части полемических продолжениях, подражаниях и комментариях, которые были вызваны к жизни «Памелой»<sup>42</sup>.

Автор анонимной «Жизни Памелы» негодовал на Ричардсона за его непочтительность к знати. Создатель пародийной «Апологии жизни миссис Шамелы Эндрус» (*Apology for the Life of Mrs. Shamela Andrews, 1741*), в котором новейшее литературоведение угадывает Фильдинга, подходит к вопросу с иной стороны. Для него, как и для Фильдинга «Приключений Джозефа Эндруса», предметом осуждения становится буржуазная ограниченность ричардсоновского идеала «человеческой природы». Лицемерие, расчетливость, деячество, своекорыстие, торговля своею «добродетелью», угодливость к высшим, презрение к низшим классам — таковы типические социальные пороки, в которых уличают Памелу и знаменитый роман Фильдинга и предшествовавший ему сатирический памфлет. Действительное имя ричардсоновской героини — не Памела, а Шамела, от слова «sham» (притворство, фальшь), — заявляет автор анонимной «Апологии», со злым остроумием излагая свою версию отношений между ричардсоновскими героями. В его изложении Шамела Эндрус — «юная политиканка», вместе со своим любовником, пройдохой пастором Вильямсом, умело водящая за нос мистера Б., фамилия которого уже здесь, как и в «Джозефе Эндрусе», расшифровывается как Буби (Booby — болван, осто-лоп). В «Приключениях Джозефа Эндруса» Памела выступает как самодовольная ханжа, ревниво оберегающая свое дворянское до-

<sup>42</sup> См. кн.: William M. Scale. *Samuel Richardson: a Bibliographical Record of His Literary Career*. New Haven, Yale Univ. Press, 1936, а также цитированную выше статью Блэка «Продолжения «Памелы».

стоинство и всячески препятствующая женитьбе своего брата на служанке с фермы.

Продолжение «Памелы», составляющее 3-й и 4-й томы романа, должно было, по мысли Ричардсона, служить опровержением критических нападок на его героиню. По словам предисловия к 3-му и 4-му томам, образ Памелы — «любящей жены, верного друга, любезной и доброй соседки, снисходительной матери и благодетельной хозяйки» — должен был дополнить обрисованный в двух первых томах «образ преданной дочери, незапятнанной девственницы и скромной и приятной невесты» (III, VII).

Продолжение «Памелы», однако, роковым образом не только не оправдало расчетов автора, но, напротив, особенно наглядно обнажило уязвимые стороны его идеала «человеческой природы». Здесь впервые обнаружилась та же идейная узость ричардсоновского творчества, которая впоследствии обусловила дидактическую сухость и безжизненность «Истории сэра Чарльза Грандисона», несмотря на достоверность отдельных эпизодов и фигур.

Памела первой части, судьба которой решалась, в конце концов, в четырех стенах ее девической спальни, в ходе намеренно суженного автором сугубо этического конфликта, сохраняла свою индивидуальную реалистическую убедительность. Будучи воплощением отвлеченного человеческого идеала автора, как бы персонификацией «вознагражденной добродетели», она вместе с тем жила вполне достоверной социальной и бытовой жизнью. Если изнанкой ее добродетелей и оказывались иногда типично мещанские пороки — мелочность, расчетливость, узость кругозора, то они искупались в значительной степени простодушной наивностью своего провления.

Но с выходом Памелы на арену «высшего света», с превращением ее в дворянку-помещицу, «соседку» и «хозяйку», по определениям Ричардсона, вместе с былым простодушием и плебейским задором она утрачивает и прежнюю реалистическую жизненность и поэтическую привлекательность. Образ ее схематизируется, становясь как бы практической иллюстрацией тех 48-ми правил поведения, которые она составила для себя, с присущей ей методичностью, уже в первые дни медового месяца.

Ричардсон вводит в сюжет романа поводы для новых тревог и испытаний, призванных оттенить нравственную стойкость Памелы: выяснение прошлой связи мистера Б. с мисс Салли Годфри, чью внебрачную дочь Памела берет к себе на воспитание; ревность к некоей вдовствующей графине, едва не пленившей мистера Б.; опасение за жизнь заболевшего первенца. Но все это — лишь эпизоды, быстро находящие провиденциально-благополучный исход. В остальном Памела второй части романа — это Памела Рассуждающая, уже почти не отличимая от автора, рупором которого она становится в своих размышлениях о педагогике, искусстве, литературе, семейной нравственности и т. д.

В стихии риторической дидактики, завладевающей романом, начиная с 3-го тома, филистерски-буржуазные черты мировоззрения Ричардсона обнаруживаются с особенной очевидностью. То, что лишь скрыто присутствовало в первой части «Памелы», здесь, словно накипь, всплывает на поверхность.

Замужество в корне меняет отношение Памелы к окружающей среде, не оставляя и следа от ее прежних демократических непочтительных суждений о богатых и знатных. Она легко сближается с соседями-помещиками, бессердечное равнодушие которых так возмущало ее в те дни, когда она, томясь в заточении в доме мистера Б., напрасно молила их о помощи. Когда старики-родители, «благодетельствованные» мистером Б. (он поручает тестю управление своей усадьбой в Кенте), осмеливаются заикнуться о том, что их родственники — внук и племянник — желали бы работать у них на ферме, Памела решительно осуждает этот проект. «Во-первых... лучше держать у себя кого угодно, только не родных». Во-вторых, «не стоит делать этого ради них самих»: бедные родственники должны знать свое место. К тому же, как неловко будет положение мистера Б. и самой его супруги, если в их присутствии люди, находящиеся в услужении у старика Эндруса, обратятся к нему со словами «дедушка» или «дядя»! «В глазах света», — а теперь Памела очень считается с мнением света, — такая фамильярность могла бы «дискредитировать» супружеский выбор мистера Б. (III, 20—22). Такова логика типично английского буржуазного снобизма, выдаваемая Ричардсоном за логику естественной и разумной морали.

Забыв об испытаниях и бедствиях своей юности, Памела самодовольно считает свое процветание заслуженной и законной наградой за добродетель. Напротив, бедность и несчастья кажутся ей — мотив, характерный для этики буржуазного индивидуализма, — небесной карой, следствием лени и разврата. В нравоучительных рассказах, сочиняемых ею в назидание своим детям, все беды и невзгоды выпадают на долю негодяев, бездельников и вертопрахов.

Живая, простодушная, то робкая, то задорная Памела Эндрус, сумевшая приобщить к своим девичьим треволнениям столько читателей, сделавшись супругой мистера Б., становится холодным олицетворением рассудочного и ханжеского буржуазного благоразумия.

Вторая часть «Памелы» — одно из самых слабых сочинений Ричардсона. Исследователи его формального мастерства (как, например, Поль Доттен в статье «Сэмюэль Ричардсон и эпистолярный роман»<sup>43</sup>) усматривают во второй части «Памелы», в отличие от первой, признаки более развитой эпистолярной техники: круг корреспондентов Памелы расширяется, обмен письмами становится более оживленным и т. д. Эти новые приемы смогли, однако, спо-

<sup>43</sup> Paul Dottin. Samuel Richardson et le roman épistolaire. «Revue anglo-américaine», 1936, Août.

собствовать достижению действительно художественного эффекта лишь в «Клариссе», где они были призваны служить обрисовке сильных характеров, сталкивающихся друг с другом в ожесточенном *идейно-значительном* конфликте.

### 3

Цитата из Ювенала, приводимая в романе, как бы определяла, по мнению Ричардсона, идейное значение «Клариссы»: «*hominum mores tibi nosse volenti sufficit una domus*» (если ты хочешь познать нравы человеческого рода, тебе довольно и одного дома). В четырех стенах одного дома Ричардсон открывает и столкновение интересов и борьбу мировоззрений и страстей, и сложные взаимопереходы противоречивых чувств.

По определению французского критика Филарета Шаля, «Кларисса» представляет собой «эпопею буржуазной и протестантской Англии»<sup>44</sup>. Действительно, истинное значение романа выходит далеко за пределы обычной истории коварного соблазнителя и его жертвы. Иные критики-модернисты видят в «Клариссе» только роман о «сексуальной войне» (так, в частности, определил содержание этой книги Г. Т. Хопкинсон<sup>45</sup>). Но эротическая тема никак не исчерпывает всей проблематики «Клариссы», хотя и играет в ней огромную роль. Ситуации и характеры, изображенные Ричардсоном, полны гораздо более значительного и многообразного социального и этического смысла, чем может показаться с первого взгляда.

По традиционному представлению, Ловлас, и только Ловлас, виновен в безвременной гибели Клариссы. В действительности, Ричардсон обуславливает драматическую катастрофу гораздо более сложными и многообразными причинами. В судьбе Клариссы, в его изображении, виновата отчасти и она сама, и в особенности ее семья, толкнувшая ее навстречу Ловласу. Сквозь этические мотивы как бы проступает скрытый социальный фактор.

Изображение семейных раздоров в доме Гарлоу недаром занимает столько места в первых томах романа. «Экспозиция» «Клариссы» чрезвычайно характерна. Кларисса Гарлоу еще недавно была, казалось, кумиром своей семьи, но стоило ей получить от деда наследство, намного превышавшее долю ее брата и сестры, как все изменилось. Привычные отношения, родственная привязанность, элементарная человечность,— все отступило перед той новой силой, которую сама Кларисса называет «столкновением интере-

<sup>44</sup> Philarète Chales. Le dix-huitième siècle en Angleterre. Tome I. Etudes politiques. P., Amyot, 1846, p. 374.

<sup>45</sup> H. T. Hopkinson. Robert Lovelace: The Romantic Cad. «Horizon. A Review of Literature and Art», 1944, August, No 56, p. 80.

сов» (V, 91). Пусть стараются Гарлоу оправдать свое поведение по отношению к Клариссе желанием спасти ее от козней Ловласа, устроить ее судьбу и пр., — ни для нее, ни для них самих не может быть тайной, какими мотивами вызвано их рвение. Сама Кларисса с печальной пронизательностью объясняет эти мотивы в письмах Анне Гоу. «Любовь к деньгам — корень всякого зла» (V, 233). «Вы все слишком богаты, чтобы быть счастливыми, дитя мое» (V, 61), — вторит ей Анна. Семейство Гарлоу обрисовано типичными для тогдашней Англии социальными чертами. Гарлоу принадлежит к провинциальному джентри, но дворянство их — недавнего происхождения. По саркастическому замечанию Ловласа, их поместье, Гарлоу-плейс, возникло из навозной кучи не так давно, на памяти старожилов. Отец Клариссы женат на дочери виконта; но его старший брат разбогател на недавно открытых копях, а младший — на ост-индской торговле. Гарлоу мечтают возвыситься в знать, «to raise a family». Брат Клариссы, руководимый «далеко идущим себялюбием» (V, 92), рассчитывает сосредоточить в своих руках все фамильные состояния, усилить свое влияние и добиться титула. Завещание деда, отказавшего свое имение Клариссе, нарушает его планы. Вместе со своей сестрой Арабеллой он высказывает опасение, как бы «обчистив деда, она не обчистила бы и дядей» (V, 86). Ее брак с Ловласом опасен им, так как сделал бы ее самостоятельной и закрепил бы право на дедовское наследство, оспариваемое родней. Отец Клариссы грозит, что «будет судиться с ней из-за каждого шиллинга» и что «завещание может быть — и будет — аннулировано» (V, 288). «Хорошо быть в родстве с именем» (V, 89), — твердит ее сестра Арабелла. Сообща родня навязывает Клариссе брак по расчету с богачом Сомсом, уродливым и злобным скрягой, тиранящим и своих арендаторов и родных. Родство с Сомсом выгодно для Гарлоу; того в свою очередь прельщает возможность округлить свои поместья, расположенные по соседству с именем, доставшимся Клариссе от деда. «И такой человек *влюблен!* Да, может стать, влюблен в имя моего дедушки» (V, 234), — насмешливо восклицает Кларисса. «Какие условия, какие чувства!» (V, 47) — передразнивает она своих родных, выхваляющих ей преимущества брачной сделки с Сомсом. «Скупость» и «зависть» — вот господствующие страсти семейства Гарлоу, по словам Анны Гоу. Кроме Клариссы, в семействе Гарлоу нет ни одной человеческой души, пишет Ловлас.

Трагическая личная дилемма Клариссы, вынужденной выбирать между недостойным браком с Сомсом и недостойным бегством с Ловласом, получает, таким образом, у Ричардсона реалистическую, социально типичную мотивировку. Дедовское завещание недаром фигурирует в романе Ричардсона столь же часто, как брачный контракт или вексель в ином романе Бальзака. Не будем искать у Ричардсона сознательного стремления разоблачить могущество буржуазного «бессердечного чистогана»; но объективно власть



денег над человеком в буржуазном обществе изображена в истории семейства Гарлоу с такой художественной силой, какая была доступна редким произведениям того времени.

Одним из немногих современников, оценивших по достоинству именно эту сторону творчества Ричардсона, был Дидро. Автор «Племянника Рамо» — первого и единственного произведения просветительской литературы XVIII в., где с неумолимой пророческой силой была показана хищническо-эгоистическая подкладка «естественного» и «общечеловеческого» буржуазного интереса, — особенно восхищается умением Ричардсона «различать тонкие бесчестные мотивы, прячущиеся и скрывающиеся за другими честными мотивами, которые спешат первыми показаться наружу»<sup>46</sup> («Похвала Ричардсону»). Благородное негодование оскорбленной родни, отцовские проклятия, посылаемые вслед непокорной беглянке, сентиментальные намеки на недооцененное ею родственное милосердие, — все это оказывается лишь производным от тех эгоистических корыстных расчетов, жертвой которых стала Кларисса. Жестокие, завистливые и жадные брат и сестра сделали все, чтобы под видом заботы о фамильном престиже принудить ее к бегству из родительского дома и толкнуть ее в объятия Ловласа. Им выгоден ее позор. Ричардсон остается верен своему реализму в обрисовке семейства Гарлоу даже в слезливо-дидактическом финале романа. Раскаиваясь в своей жестокости, обливаясь слезами над гробом погубленной ими Клариссы, ее родные пытаются все-таки оспорить оставленное ею завещание!

Дидро первый обратил внимание на редкую в просветительской литературе XVIII в. сложность характеров, изображаемых Ричардсоном. Он восхищается «гениальностью», с какой Ричардсон сумел сочетать в Ловласе «редчайшие достоинства с отвратительнейшими пороками, низость — с великодушием, глубину — с легкомыслием, порывистость — с хладнокровием, здравый смысл — с безумством; гениальностью, с какою он сделал из него негодяя, которого любишь, которым восхищаешься, которого презираешь, и который удивляет нас, в каком бы виде он ни появлялся, и который ни на мгновение не сохраняет одного и того же вида»<sup>47</sup>.

Эта сложность характеров достигалась не механическим сочетанием разнообразных и противоречивых свойств. В образах Ловласа и Клариссы Ричардсон сумел показать, как тесно связаны между собой пороки и добродетели, оказывающиеся иной раз проявлением одной и той же черты человеческого характера.

Великодушие Ловласа, о котором говорит Дидро, нигде, пожалуй, не проявляется в романе так живо, как в эпизоде с «Розочкой», дочкой трактирщика, в доме которого, по соседству с именем Гарлоу, живет инкогнито Ловлас. Поведение Ловласа по отно-

<sup>46</sup> D. Diderot. Oeuvres, t. V. P., Garnier. 1875, p. 215.

<sup>47</sup> Там же, стр. 222.

шению к «Розочке» кажется полной противоположностью его отношения к Клариссе. Он не прочь был бы сделать хорошенькую простушку своей очередной жертвой; но достаточно бабушке «Розочки» попросить Ловласа пощадить ее внучку, чтобы он — хоть и скрепя сердце — отказался от своего развратного замысла. Более того, он даже заботится о счастье приглянувшейся ему девушки и снабжает ее приданым, чтобы ускорить ее брак с полюбившимся ей деревенским плотником. Как согласовать это великодушие с безжалостным преследованием Клариссы? А между тем для самого Ричардсона поведение его героя в обоих случаях обусловлено одним и тем же преобладающим мотивом — всепоглощающим самолюбием Ловласа. Родные «Розочки» дали ему понять, что ее счастье в его власти, и этого достаточно, чтобы заставить его отказаться от легкой победы; Кларисса осмеливается противиться его обаянию, она отваживается противопоставлять его воле свою, и стремление обладать ею превращается у Ловласа в дело принципа, где себялюбие решает все.

В свою очередь, и сияющая добродетель Клариссы несет в себе черты фамильных пороков семейства Гарлоу. Разве гордость и упорство, стоящие на страже черство-эгоистических интересов ее родных, не вдохновляют ее в борьбе за свою чистоту и духовную свободу? «Она — истая дочь Гарлоу» (XI, 130) — гневно восклицает Ловлас. Мысль эта проходит через весь роман Ричардсона. Клариссу воодушевляет «непоколебимый дух Гарлоу» (VIII, 327), у нее «сердце Гарлоу» (VIII, 54). «О, кощунство! все же она одна из Гарлоу» (VIII, 191). «Во мне не меньше гордости, чем, может быть, в вас» (VIII, 96), — говорит она Ловласу, сама подчеркивая это слово. Ее родственники, — предупреждает она, — напрасно рассчитывают на ее кротости: «я унаследовала с отцовской стороны почти столько же, сколько и с материнской» (V, 55). Она сама винит себя в самонадеянности, с какою полагала исправить Ловласа. «Я слишком полагалась на то, что знаю свое сердце. Мои мнимые преимущества оказались для меня западней» (IX, 335), — с горечью пишет она после своего невольного «падения».

Диалектика характеров Клариссы и Ловласа раскрывается в их столкновении, определяющем все движение сюжета. Конфликт Ловласа и Клариссы в изображении Ричардсона многогранен. Это индивидуальный психологический конфликт двух воль и двух сердец; это социальный конфликт людей различных классовых группировок; это, наконец, наиболее важный для самого автора этический конфликт двух нравственных кодексов, разных отношений к жизни и к «человеческой природе».

Ни одно из значительных произведений литературы английского Просвещения не заслуживает в большей мере, чем «Кларисса», определения «роман о любви». В драматургии Возрождения провозглашенный Шекспиром принцип «the course of true love never did run smooth» (путь истинной любви всегда превратен) воплотил-

ся в «печальнейших на свете» повестях о светлой, прекрасной любви, погубленной феодальными усобицами, происками завистников, наветами злых клеветников. У Ричардсона, в его «драматическом повествовании» о буржуазной Англии, дело меняется коренным образом. Его «Кларисса» могла бы быть названа трагедией несостоявшейся любви: ибо оба главных действующих лица его романа, и Ловлас, и Кларисса, хотя и по разным мотивам, стыдятся своей любви как недостойной или опасной слабости, боятся дать ей волю, даже назвать ее по имени.

Всем памятна насмешливая строфа «Евгения Онегина»:

Разврат, бывало, хладнокровный  
Наукой славился любовной,  
Сам о себе везде трубя  
И наслаждаясь не любя.  
Но эта важная забава  
Достойна старых обезьян  
Хваленых дедовских времен:  
Ловласов обветшала слава  
Со славой красных каблуков  
И величавых париков.

Ловлас Ричардсона, каким он предстает в постоянном «споре с самим собой» (self-debate), как называет он сам свои откровенные письма-дневники, адресованные Бельфорду, не всегда является тем «хладнокровным» развратником, каким он хотел бы казаться. Но воспитание, привычки, принятый в его кругу кодекс «чести» заставляют его подавлять как жалкое малодушие то искреннее чувство любви и восхищения, которое постоянно прорывается в его письмах о Клариссе сквозь наигранную беспечность, с какой он строит планы «победы» над ней. Самая любовь его к тому же отдает жестокостью. За несколько лет до печально знаменитого маркиза де Сада Ловлас уже постиг искусство мучить то, чем наслаждаешься. В детстве — вспоминает о нем Бельфорд — он мучил животных и птиц, попавших ему в руки; потом стал мучить женщин. Сам он, рассуждая об утехах любви, сравнивает себя с лакомкой-эпикурейцем, для которого рыбу заживо бросают на сковороду, чтобы она тушилась в собственной крови, а поросенка насмерть засекают розгами, чтобы жаркое было помягче. Эта жестокость, однако, — лишь одна сторона его противоречивого характера: и вплоть до решающей катастрофы читатели «Клариссы» постоянно находят в письмах Ловласа порывы раскаяния и нежности, позволяющие надеяться, что героиня не станет жертвой его безжалостных «стратагем».

А Кларисса? Любит ли она? Когда роман вышел в свет и созданные Ричардсоном образы зажили самостоятельной жизнью, автору пришлось, к своей великой досаде, убедиться в том, что его Ловлас оказался гораздо обаятельнее, чем следовало бы, а несравненная, «божественная» Кларисса показалась многим слишком щепетильной, чопорной и холодной. В третьем, дефинитивном



В. Хогарт. Путь распутницы, л. 1. Гравюра

издании «Клариссы» 1751 г. Ричардсон счел нужным прибегнуть к пространным примечаниям, где, нарушая непринужденный строй романа, с нескрываемым раздражением старался доказать читателям правоту своей героини.

Но, как воскликнул Бальзак в «Утраченных иллюзиях», «кто возьмется быть судьей в споре между Ловласом и Клариссой?»

Ричардсон, мечтавший, что его романы научат юных читательниц обуздывать страсти благоразумием и добродетелью, старается избежать в письмах Клариссы даже слова «любовь». И все же само наивное педанство этой восемнадцатилетней девочки, старающейся, когда речь заходит о ее чувствах к Ловласу, заменить это роковое слово более пристойным и сдержанным «условным предпочтением», выдает ее тайну, так же как выдают ее и бурная ревность к «Розочке», и то досадливое нетерпение, с каким в ответ на лукавые догадки своей подруги она спешит заявить, что не испытывает ни «трепета», ни «краски» при мысли о Ловласе. Признаться в своей любви с такой свободной, доверчивой откровенностью, как то могли сделать шекспировская Джульетта или Миранда, это чопорная английская «мисс» XVIII в. сочла бы, может статься, даже бóльшим позором, чем то бесчестье, какое ей нанес Ловлас.

А Ловласу эта гордая сдержанность Клариссы кажется величайшим оскорблением. Он не раз повторяет в письмах Бельфорду, что взбешен ее недоверчивостью, ее оглядкой на мнение отрекшихся от нее родных, ее церемонной холодностью. Он ревнует ее и к мрачному Гарлоу-плейс, и к угрюмому тирану-отцу. «Что она, младенец? неужели она только и может любить, что отца и мать?» — восклицает он в письме Бельфорду. Он утверждает, что если бы Кларисса доверилась ему безраздельно, открыла бы ему свое сердце и положила на его ответную любовь, то и он был бы с ней столь же великодушен и не помыслил бы подвергать ее никаким испытаниям. К тому же его мучит мысль, что, подчинившись добродетели Клариссы, вместо того, чтобы сломить ее волю, и женившись на ней, он станет не более как «обыкновенным человеком».

Так мучают друг друга эти два сильных, гордых и самолюбивых характера, одинаково (при всей разности мотивов) озабоченные тем, что бы и в любви, — именно в любви! — не уронить свое личное достоинство, не поступиться личной свободой, не подчинить свою волю воле другого. «Кларисса» в этом смысле, как и «Манон Леско» Прево, казалось бы столь на нее непохожая, уже предвещают позднейшие изображения надрывной, мучительной и мучительской любви, отравленной эгоизмом, униженной, затоптанной в грязь, — в литературе конца XIX и XX в. Ловлас слишком поздно узнает, сколько скрытой нежности было в «холодной» душе Клариссы. «Он не знал цены оскорбленному им сердцу», — с горечью повторяет она, когда между ними все уже кончено. И хотя в последние недели жизни она, кажется, уже отрешена от всех мирских помыслов и живет только мыслями о боге, любовь к Ловласу нет-нет

да и прорывается, непризнанная и незаванная своим именем, между строк ее последних писем. Отказываясь, вопреки требованиям родных, преследовать Ловласа судом, она подкрепляет свое решение многими доводами: публичное разбирательство в суде, где ей пришлось бы давать показания, было бы нестерпимым позором, она не пережила бы первого заседания суда; к тому же странная история ее отношений с Ловласом могла бы показаться судьям неправдоподобной... Но третий и главный аргумент выдает ее тайну: ведь Ловлас повинен в преступлениях, за которые ему угрожает смертная казнь; как же может она выступить его обвинительницей? О том же говорит и настойчивость, с какою Кларисса требует перед смертью от своего кузена, полковника Мордена, торжественного обещания не мстить за нее и не вызывать Ловласа на дуэль (Морден, однако, нарушает это обещание в конце романа). И, наконец, в предсмертном письме к Ловласу она пишет о своем чувстве с всегдашней сдержанностью, в которой он, однако, на этот раз сумел ощутить живую сердечную теплоту. «Мне следовало бы краснеть, признаваясь, что когда-то я относилась к вам с предпочтением...» (XII, 239) — пишет она; и он, повторяя эти слова в письме к Бельфорду, восклицает: «Каким чопорным языком изъясняется в этих деликатных случаях девическая скромность! — *«Признаваясь, что я когда-то любила вас»*, — вот что это значит в переводе на английский язык; эти слова звучат и правдиво, и естественно... Так ты признаешься в этом, благородное создание? Так, значит, ты признаешься в этом? — Какая музыка в этих словах!.. Чего бы ни дал я, лишь бы моя Кларисса была жива, и могла и захотела признаться, что она меня любит!» (XII, 243).

Но Кларисса в это время уже покоится в фамильном склепе Гарлоу-плейс.

Социальная мотивировка главного сюжетного конфликта «Клариссы» (которой предстояло играть важную роль в сюжетно сходных произведениях сентименталистов — от «Векфильдского священника» Гольдсмита до «Бедной Лизы» Карамзина) для самого Ричардсона имела наименьшее значение. Он намеренно уменьшает до предела, по сравнению с «Памелой», социальное расстояние, отделяющее героя от героини. Ничто, в сущности, не мешает браку Клариссы и Ловласа. Семейство Гарлоу, при всей его буржуазности, достаточно богато и известно в свете, чтобы претендовать на родство с аристократией. «Мое состояние, мое положение в обществе, моя репутация, казалось мне, служили мне гарантией. Во всех этих отношениях я не была недостойна стать племянницей лорда М. и его двух знатных сестер» (IX, 336), — пишет Кларисса. Того же мнения придерживаются и аристократические родственники Ловласа. Как выясняется из первых писем Клариссы к Анне Гоу, он первоначально появляется в доме Гарлоу с одобрения своего дяди, лорда М., как соискатель руки одной из двух дочерей. Проблема любви к неровне, мезальянса даже не возникает в «Клариссе».

И Ловлас, и Кларисса поставлены, однако, автором в типические социальные и бытовые обстоятельства, оказывающие влияние на их характер. Роберт Ловлас, последний потомок аристократического рода, не должен помышлять о том, чтобы прокладывать себе дорогу в жизни. «Наследник всех своих родных», он уже сейчас располагает ежегодно двумя тысячами фунтов земельной ренты; в дальнейшем к этому присоединятся, по естественному ходу вещей, дядюшкины поместья в Беркшире и Гертфордшире, тетушкин замок в Оксфордшире, титул пэра и пр. Политическая карьера и место в парламенте ему обеспечены. Избалованный с детства любовью матери и снисходительностью родных, он привык ни в чем не знать стеснения и отказа. Ему чужда чопорность Гарлоу, как чужды и их своекорыстие и скупость. Он умиляет Клариссу тем, что не притесняет своих арендаторов и дает на ее глазах урок великодушия старому Антони Гарлоу, даря две гиней одному из фермеров последнего, пришедшему просить отсрочки в уплате ренты. Подарок Ловласа тотчас же идет в счет недоимки, и м-р Гарлоу без зазрения совести кладет его себе в карман. Ловлас гордится своей непринужденной фамильярностью со слугами (с которыми, впрочем, он прибегает и к кулачной расправе); он щедро сорит деньгами; Клариссу, выросшую в семействе Гарлоу, поражает его «открытый и великодушный» нрав. Не будучи последовательным вольнодумцем в теории (этого Ричардсон не может позволить даже Ловласу), он достиг на практике совершенства в искусстве аристократического «либертинажа»; «freeliver», в отличие от «freethinker», называет его Кларисса. В его антипатии к семейству Гарлоу есть доля аристократического презрения к выскочкам-буржуа, но это лишь второстепенный мотив, сливающийся с голосом оскорбленного самолюбия и жаждой мести.

Если конфликт Клариссы и Ловласа и обладает все же социальной значительностью, то не потому, чтобы она отставала от его посягательств социальные права «третьего сословия», но потому, что ее нравственное сгедо проникнуто духом воинствующего демократизма.

Фигуры, взятые из повседневного частного английского быта 1740-х годов, Ловлас и Кларисса, как бы разыгрывают в четырех стенах «одного дома» эпилог исторической драмы, первое действие которой началось в Англии столетием раньше, в эпохи английской буржуазной революции. Ловлас выступает как последний из «кавалеров», переживших Реставрацию; в Клариссе еще теплится революционный энтузиазм пуритан.

Спор идет теперь не о политической власти, не о перераспределении собственности; он превращается в спор аристократической «чести» с буржуазной «моралью». Характерно замечание Клариссы об одном из друзей Ловласа, Моубрэе: «Он высокого мнения о чести — слово, которое у него постоянно на устах; но, кажется, не очень дорожит моралью» (VII, 375). При этом отголоски пуритан-

танских размышлений о грехе, благодати и свободе воли сливаются с просветительскими размышлениями о «человеческой природе».

И Ловлас, и Кларисса, как и подобает героям просветительского романа, имеют свою точку зрения на «человеческую природу». Понимание «человеческой природы» у них различно, более того, резко противоположно, но каждому из них оно служит программой действий, критерием правильности всей жизни.

Ловлас исходит в своей этике из принципов аристократического материализма конца XVII — начала XVIII в. Его учителями, очевидно, были Гоббс и Мандевиль; последнего сам он называет «своим достойным другом» (IX, 243). Весь мир кажется ему огромной *ярмаркой* — образ, к которому он прибегает специально, чтобы «оправдать» свою низость в отношении Клариссы. «О, Бельфорд, Бельфорд! Какая подлая, подкупная обманщица, — у бедняков, как и у богатей, — человеческая природа!» (VII, 189).

Практический опыт убедил Ловласа в непогрешимости этих принципов. Он считает себя мастером в циническом искусстве использования низменных и своекорыстных вождений и интересов людей. Он с легкостью вербует себе повсюду подручных и пособников. Он гордится тем, что заставил даже своих заклятых врагов, Гарлоу, служить себе, умело воздействуя на их эгоистические страсти.

Рассказывая Бельфорду о том, как он лишил Клариссу поддержки миссис Мур, квартирной хозяйки в Гемпстеде, где она нашла было пристанище после первого побега из публичного дома миссис Синклер («я надеюсь, что закрепил за собою миссис Мур, воздействовал на ее интересы»), он излагает ему попутно целую систему коррупции. Все дело в том, чтобы «привести миссис соблазны в соответствие со склонностями» жертвы. Взятки надо давать умело, считаясь с профессией берущего. Ловлас подкрепляет это примером из недавней политической истории своей страны: в 1720 г. «гордые сенаторы» Великобритании не погнушались принимать в подарок акции Компании Южных Морей и отблагодарили дарителей, поддерживав их мошенническое «предприятие, чреватое разорением нации» (IX, 179). Миссис Мур содержит меблированные комнаты, а потому на нее легче всего воздействовать, сняв по дорогой цене и на долгий срок ее помещение, что он и делает.

В любви Ловлас следует тому же принципу коррупции, обдуманно развращая своих жертв в соответствии с их естественными инстинктами и склонностями. «Я не чувственный человек» (VII, 255). — заявляет он. Но ему доставляет удовольствие рассчитанно и умело пробуждать чувственность в респектабельных английских буржуазках, в набожных французских аристократках. Притон миссис Синклер населен его бывшими любовницами, которых он лишил невинности, и судьба Салли Мартин, Полли Гортон и прочих, свякшихся с развратом и потерявших человеческий облик, кажется ему вполне естественной: он лишь пробудил в них природные «ап-



петиты». «Мне не нужно хитроумных махинаций»,— пишет он Бельфорду, говоря о своих намерениях в отношении к Клариссе. «Я не ставлю себе неестественных целей. Все совершенно естественно, я следую самой природе, пользуюсь природными склонностями» (VIII, 381). Он убежден, что и Кларисса пойдет «путем всякой плоти». Сама ее цветущая красота, молодость, здоровье, блеск глаз кажутся ему залогом пылкости ее чувственных инстинктов, которые должны будут одержать верх над разумом и добродетелью. В любви ее он уверен, и сдержанность ее его не смущает: «можно соглашаться, борясь, можно уступать, сопротивляясь» (VIII, 13). Он заранее рисует в своих письмах Бельфорду картины ее постепенного соращения, и не помышляя первоначально о том, что для достижения цели ему придется прибегнуть к насилию. Свое покушение на честь Клариссы он оправдывает, полусерьез, полувсерьез, характерной ссылкой на Мандевила. Судьба Клариссы послужит поучительным нравственным примером для всего ее пола. «В худшем случае, я действую в полном согласии с утверждением моего достойного друга Мандевила, что частные пороки являются общественными благами». Впрочем, он выдвигает и другой, не менее характерный довод в защиту своей правоты: победа над Клариссой существенно необходима для его счастья,— «а разве не естественно каждому человеку стремиться к достижению того, что, по его мнению, сделает его счастливым?..» (IX, 242—243).

Неожиданная для Ловласа моральная стойкость Клариссы имеет в изображении Ричардсона принципиальное этическое обоснование. Кларисса — едва ли не самая героическая фигура среди персонажей английского просветительского романа — является как бы воплощением принципа человеческого достоинства. В своем сопротивлении Ловласу она опирается и на буржуазную чопорность, и на привитое воспитанием уважение к приличиям, — и это учитывает Ловлас, вовсе не ожидая, «что женщина, воспитанная и любящая формальности, уступит прежде, чем на нее будет поведено наступление» (VIII, 13). Но совершенно неожиданно для себя он обнаруживает, что «ее любовь к добродетели, кажется, является принципом, врожденным принципом, или, если не врожденным, то так глубоко укоренившимся, что побеги его росли в ее сердце».

Соращение Клариссы Ловласом, — рассматриваемое в общей идейной перспективе просветительского романа, — приобретает, таким образом, философско-этическое значение своего рода эксперимента над «человеческой природой». «A test; a trial» — выражения, которыми постоянно пользуется в этой связи сам Ловлас.

Самонадеянное представление Ловласа о всеобщей «подлости», «подкупности» и «развращаемости» человеческой природы терпит полное крушение в этом эксперименте. К Клариссе неприменима выработанная Ловласом система коррупции. «Чем могу я соблазнить ее? — в недоумении спрашивает он. — Богатством? Богатство... она презирает, зная, что это такое». Драгоценностями? Но укра-

шения в ее глазах не имеют цены. Любовью? «Но если она и способна любить, то, кажется, лишь под таким контролем благоразумия, что, боюсь, нельзя рассчитывать даже на минутную неосторожность» (VIII, 242—243).

В характере Клариссы, таким образом, как бы реабилитируется «человеческая природа», несправедливо приниженная цинической этикой Ловласа и его учителей. Торжество ее добродетели служит не только проповеди филистерско-буржуазной морали воздержания, но и утверждению гуманистической просветительской этики, провозглашающей добродетель естественным свойством человека.

Образ Клариссы, носительницы основной положительной идеи романа, сложен. В нем отразились и особенности происхождения гуманизма Ричардсона, и его внутренние противоречия.

Ричардсон не боится скомпрометировать свою героиню признанием ее живых человеческих слабостей. Кларисса самонадеянна и привыкла быть предметом любви и уважения окружающих; она гордится тем, что ее ставят в пример ее сверстницам, и знает цену своим преимуществам. В первых ее письмах к Анне Гоу, излагающих историю недолгого сватовства Ловласа к ее старшей сестре Арабелле Гарлоу, к сестринской снисходительности примешано немало яду. Он сквозит и в передаче самодовольных речей Арабеллы, и в «сочувственном» описании ее наружности («у бедняжки Беллы, как ты знаешь, пухлое откормленное лицо» (V, 45)). Позднее, в разгаре семейной вражды, она с полемическим задором передает своей подруге все подробности своих словесных стычек с сестрою, с братом, даже с сестриной служанкой. При всей сдержанности ее любви, в ней легко вспыхивает ревность при одном упоминании о внимании Ловласа к «Розочке». Жалобы Ловласа на то, что он должен был во всякое время, в любую погоду дежурить у ограды Гарлоу-плейс в ожидании ее письма или встречи с нею, приводят ее в негодование. «Во всякое время! В любую погоду!» (VI, 15) — разгневанно повторяет она.

В самых своих добродетелях она отмечена печатью буржуазной ограниченности, которую сам Ричардсон воспринимает как естественную норму поведения. Как и Памела, она ставит человеколюбие на твердую базу денежного расчета. Для своих бедняков ей достаточно двухсот фунтов в год; остальные могут обращаться к «общественной помощи» (III, 238). Она устанавливает с бухгалтерской точностью свой бюджет времени, отводя строго регламентированные часы и сну, и еде, и молитве, и рукоделию, и филантропии, и дружеской беседе. Анна Гоу и другие ее корреспонденты неумолимы в похвалах ее хозяйственным способностям.

Буржуазной английской героине XVIII в., Клариссе Гарлоу, совершенно чужды смелые вольности шекспировских девушек, не говоря уже о двусмысленной развязности девиц Конгрива или Фаркера. «Decorum» (приличие) и «punctilio» (церемонии) — предмет ее постоянных забот. Будучи готова после бегства из Гарлоу-

плейс стать женой Ловласа, она медлит, однако, ответить согласием на его предложение: приличие требует, в этих случаях, начинать с отказа, чем и пользуется Ловлас, коварно ловя ее на слове. Даже восторженно преданная ей Анна Гоу находит, что Кларисса «слишком церемонна» посреди налетевшего на нее урагана.

В условиях нормального житейского благополучия она казалась бы столь же ограниченной, самодовольной и заурядной в самых своих добродетелях, как Гарриет Байрон из «Истории сэра Чарльза Грандисона», с которой сопоставлял ее сам Ричардсон. Чтобы скрытые героические возможности ее «человеческой природы» развернулись во всей их полноте, нужны исключительные превратности судьбы, как бы вырывающие Клариссу из житейской обыденности.

Читатели и критики, руководствуясь житейским здравым смыслом, не раз упрекали Ричардсона в том, что он намеренно поставил Клариссу в искусственно безвыходное, неправдоподобно отчаянное положение. Почему не могла Кларисса отдаться под покровительство суда сразу после первого своего бегства из притона Синклер? Уж наверное Генри Фильдинг, мировой судья на Бау-стрит, обратиться она к нему за помощью, сразу решил бы дело в ее пользу, тем более, что узнал бы в лице Томлинсона и других сообщников Ловласа своих старых знакомцев со скамьи подсудимых. Так рассуждал, например, Вальтер Скотт. Но для Ричардсона в этом кажущемся неправдоподобии заключалась высшая правда.

Известно, с каким волнением ожидали английские читатели выхода последних томов «Клариссы», чтобы узнать, как решится судьба героини. Сколько письменных и устных просьб, советов, увещаний, жалоб, даже угроз было пущено в ход, чтобы заставить Ричардсона завершить роман счастливым концом! Об этом умолял даже недавний антагонист Ричардсона, насмешник Фильдинг. Но Ричардсон остался непоколебимым. Более того, он настаивал на том, что трагический конец «Клариссы» — по-своему очень «счастливый» конец. Если «Памела», как гласил подзаголовок этого романа, олицетворяла собой, по замыслу автора, «вознагражденную добродетель», то Кларисса представляла собой в глазах Ричардсона добродетель торжествующую.

Какую бы роль ни играли в романе Ричардсона религиозные упования на загробный мир, судьба его героев решалась здесь, на земле. Здесь, на земле, торжествовала добродетель Клариссы, здесь, на земле, терпел поражение, запутавшись в собственных эгоистических кознях, Ловлас.

С замечательной для своего времени смелостью Ричардсон ставил свою героиню пренебречь в решении собственной судьбы всеми привычными компромиссными нормами буржуазной морали. Судиться с обидчиком? «Поправить» дело законным браком? — оба пути с презрением отвергаются Клариссой. Так когда-то бэньямовский Христиан («Путь паломника») отверг советы Светского

Мудреца и услуги господ Легальности и Вежливости, проживающих в деревне Моральности. И Кларисса должна пройти через Долину Унижения, прежде чем достигнуть духовного торжества. Изнасилованная, опозоренная, всеми отвергнутая, она отклоняет всякий компромисс, всякое примирение, ибо насилие не смогло ни осквернить ее духовной чистоты, ни сломить ее непреклонную волю. Напрасно потрясенный Ловлас, его знатные родственники, наконец, даже ее собственные друзья убеждают Клариссу согласиться на брак с ним. Она умирает одинокая, измученная, и все же счастливая, в гордом сознании своей внутренней свободы и чистоты, не запятнанной сообщничеством с грехом.

В задуманном таким образом характере Клариссы было бесспорно своеобразное величие. Бальзак находил его неповторимым. «У Клариссы, этого прекрасного образца страстной добродетели, есть черты чистоты, приводящей в отчаяние», — писал он в предисловии к «Человеческой комедии»<sup>48</sup>.

В моральном ригоризме Клариссы, отстаивающей свою душевную чистоту ценой житейского благополучия и самой жизни, скаывается закваска английского пуританства. Призывая себе на помощь небесную благодать, уповая на милость провидения, она вместе с тем убеждена в свободе своей воли. Этот принцип свободы воли она исповедует страстно и пылко, — это ее символ веры. «Хотя в силу обстоятельств я раба, узница, воля моя не порабощена!» (X, 27), — восклицает она, уже став жертвой насилия. «Когда дело касается того, чем я должна быть... меня воодушевляет великий и непобедимый дух» (VIII, 98), — говорит она. «Моя душа — выше твоей» (VIII, 219), — гордо заявляет она Ловласу, отбрасывая теперь и «церемонность» и «дежорум». В ткань бытового романа вплетаются религиозные «медитации» Клариссы: библейские цитаты и образы служат как бы аллегорическому осмыслению личной драмы героини. Одна из этих «медитаций» носит характерный заголовок: «Будучи преследуема врагом души моей» (XI, 210). В духе пуританской аллегии выдержано ее письмо Ловласу от 22 августа, написанное с целью избавиться от его преследований. Она пишет, что спешит отбыть в дом своего отца, полагаясь на его доброту и на заступничество благословенного друга, которого она всегда любила и чтילה. Ловлас понимает ее буквально, думая, что речь идет о Гарлоу-плейс и о заступничестве полковника Мордена. В действительности Кларисса намекает на свою скорую кончину, возлагает надежды на благость господина и на заступничество Христа. В духе пуританской аллегии выдержан и пророческий сон Ловласа, предвещающий ему его падение и триумф Клариссы.

По мере того, как основная сюжетная коллизия романа приобретает характер не простой галантной интриги, но *борьбы за душу*

<sup>48</sup> «Литературные манифесты французских реалистов». Под ред. М. К. Клемана. Л., Изд-во писателей, 1935, стр. 60.

человека, черты пуританской символики все определеннее проступают в образах основных героев. Если Кларисса — живая английская Кларисса XVIII в., в кринолине и локонах, читающая «Зрителя», отправляющаяся в церковь в портшезе, почти не расстающаяся с веером, — становится вместе с тем воплощением героического христианского духа, наподобие аллегорических Христиана и Христианы Бэньяна, то и Ловлас, в свою очередь, приобретает inferнальный ореол. Его друзья — «исчадия ада, а он — их Вельзевул» (VII, 387), — пишет, сперва полшутя, Анна Гоу. Постепенно демонические мотивы в характеристике Ловласа углубляются, звучат настоятельнее и трагичнее. «О, Ловлас, вы — сам Сатана», — обращается к нему в бреду обезумевшая после пережитого насилия Кларисса. Если он не дьявол, то, значит, он продал душу дьяволу. «Но это правда, вы действительно продались ему? И надолго? Сколько будет длиться ваше царствие?» (IX, 340). Еще романтик Чарльз Лэм указывал на принципиальное сходство образа Ловласа с мильтоновским образом Сатаны. «Мильтон вложил в уста Сатаны размышления, более смелые, чем все, что выходило когда-либо из слабого арсенала атеизма; а чопорный, методичный Ричардсон устами Ловласа поддержал Порок в его борьбе с Добродетелью коварными софизмами и сложными аргументами, до которых не могли додуматься в своем слишком неглубоком вольнодумстве Седли, Вилльерс и Рочестер»<sup>49</sup>.

По ходу романа образ Ловласа связывается непосредственными ассоциациями с образом мильтоновского Сатаны и его inferнального окружения. Делясь с Анной Гоу своими впечатлениями от первого знакомства с друзьями Ловласа (уже посвященными в его злодейский замысел, о котором сама она не подозревает), Кларисса цитирует строки второй книги «Потерянного рая» (стихи 112—117), где Мильтон изображает приспешников Сатаны.

Позднее сам Ловлас, описывая свое «превращение» в доме миссис Мур, куда он явился переодетым и под чужим именем в поисках Клариссы, сравнивает себя с «дьяволом у Мильтона».

История насилия, совершенного Ловласом над Клариссой, во многом напоминает один из важнейших эпизодов «Комуса» Мильтона. Комус пытается принудить Деву, обманом завлеченную в его дворец и сидящую в пиршественном зале на заколдованном кресле, отведать его волшебного напитка (который превращает людей в животных). Он грозит, что, если она не покорится, он превратит ее в безжизненную статую. Та горделиво отвечает (строки 662—665):

Глупец, не хвастай.  
Мой дух свободный чарам неподвластен,  
Хоть ты и смог телесный мой состав  
Сковать на время с дозволенья неба.

<sup>49</sup> Charles Lamb. Criticism. A Selection. Ed. by E. M. Tillyard. Cambridge Univ. Press, 1923, p. 17.

Здесь, как и в дальнейшем диалоге Комуса и Девы, намечается ситуация, переводимая в «драматическом повествовании» (XII, 413) о Клариссе и Ловласе на язык повседневной частной жизни, но сохраняющая тот же высокий этический пафос. «*Душа моя незапятнана*» (XI, 279), — восклицает Кларисса уже после того, как ее, снова водворенную в лондонский притон, опоил снотворным зельем и изнасиловал Ловлас.

Но пуританские мотивы интерпретируются Ричардсоном в духе просветительского гуманизма. Характерно, что, не разделяя более последовательного материалистического представления о «человеческой природе», присущего авторам «Тома Джонса» и «Родрика Рэндома», он чужд, однако, и ортодоксально-религиозного кальвинистского убеждения в исконной испорченности человека, отягощенного первородным грехом. Земные, общественные факторы воспитания и среды, личные способности человека — его разум, воля и сердце — играют решающую роль в судьбах его героев. «Мужчины и женщины являются дьяволами друг для друга. Они не нуждаются в ином искусителе» (XIV, 346), — заметит впоследствии Грандисон. Красноречивая деталь, показывающая, как подчиняются пуританско-религиозные мотивы просветительно-гуманистическому замыслу романа: по отцовскому проклятию Ловлас должен стать причиной гибели Клариссы и на этом и на том свете; узнав об этом, она *молится*, чтобы проклятие это не сбылось «ради самого мистера Ловласа и ради человеческой природы» (VIII, 40).

Просветительский этический подтекст романа резко подчеркнут в этих словах героини. Если для Ловласа совершение Клариссы означает практическое утверждение его тезиса универсальной «развращаемости» (*corruptibility*) «человеческой природы», то для героини в принципиальном этическом плане романа сопротивление совратителю означает утверждение природного достоинства человека, который в силу своих естественных нравственных принципов может возвыситься над обстоятельствами и противостоять им. «Плохо знают силу врожденных принципов... жалкие негодяи, воображающие, что тюрьма или нищета могут подвинуть правый ум к сознательной низости, чтобы избежать столь *преходящих зол*» (X, 391), — говорит Кларисса Бельфорду. «Я не дала мистеру Ловласу оснований считать меня слабым существом» (XI, 376), — пишет она полковнику Мордену, уговаривающему ее согласиться на брак с обидчиком.

В основе моральной стойкости Клариссы — не только пуританская ненависть к греху, но и проникнутое просветительским гуманизмом уважение к нравственным правам и свободе личности. «Я ненавижу тиранию и надменность во всех ее формах» (VI, 117), — пишет она Анне Гоу еще в бытность в родительском доме. Она дочь, но не раба, сестра, но не служанка. Поставленная перед угрозой насильственного брака с Сомсом, она провозглашает недействительными все формальные связи между людьми, не освященные

свободным чувством. «Какой закон, какая церемония может дать человеку право на сердце, которое ненавидит его более, чем какое-либо другое живое существо?» (V, 101) — восклицает она. Молодая наследница из Гарлоу-плейс говорит здесь уже не языком Библии, но, скорее, языком Руссо.

Ни сам Ричардсон, ни его героиня не отождествляют, однако, голос природы с голосом сердца — в противоположность разуму. Недаром, по словам ее матери, Кларисса «известна своим благоразумием» (VIII, 81) и сама гордится своей «умственной стойкостью» (V, 139). Она пытается разумом победить в себе любовь к Ловласу: «Не должны ли мы стараться, насколько возможно (там, где мы не связаны естественными узами), любить и не любить (to like and dislike), как велит нам разум?.. Если допускать так называемую любовь (love) в извинение наших неразумнейших безумств и позволять ей сносить все огады, воздвигнутые вокруг нас заботливым воспитанием, то каково же будет значение доктрины обуздания страстей?» (VIII, 303), — пишет она Анне Гоу, признаваясь в том, что любит Ловласа. «Учитесь, дорогая моя, молю вас, учитесь обуздывать свои страсти» (VII, 389), — пишет она в другом письме.

Идеал «человеческой природы», для Ричардсона, предполагает гармоническое сотрудничество сердца и разума под верховным руководством последнего. В образе Клариссы проявляются героические естественные возможности, заложенные в неиспорченной человеческой натуре. У нее «львиное сердце»; если бы ее душа обитала в мужском теле, это был бы герой, каких не бывало на свете (VIII, 221).

В образе Ловласа, напротив, представлены естественные дарования человека, развращенные и обращенные во зло. Но и его фигура носит титанический характер. Ей, в сущности, тесно в рамках частного быта. Ловлас постоянно уподобляет себя то Юлию Цезарю, то Ганнибалу, то Петру I — великим политикам и стратегам, и Ричардсон как бы санкционирует эти сравнения. По характеристике Дружинина, письма Ловласа «апофеоз гордости и юношеского доверия к своим силам»<sup>50</sup>.

Его «естественное достоинство», его «обманчивая мягкость» указывают, по мнению Клариссы, «что он был рожден невинным... что он не был от природы тем жестоким, буйным, необузданным существом, каким сделало его дурное общество!» (VII, 379); он наделен от природы «необычайными дарованиями», «он достиг бы совершенства во всем, за что бы ни взялся; и мог бы быть человеком необычайным и совершать необычайные дела» (VII, 196).

В духе просветительского гуманизма Кларисса объясняет пороки Ловласа дурным воспитанием. «Его воспитание, должно быть, было ошибочно. Его естественным склонностям, мне думается, не

<sup>50</sup> А. В. Дружинин. Собр. соч., т. V. СПб., 1865, стр. 32.

уделялось достаточного внимания. Его, возможно... побуждали к добрым и благодетельным поступкам; но я подозреваю, не из *должных мотивов*. В противном случае, его великодушие не ограничивалось бы *гордостью*, но превратилось бы в *человечность*; он был бы благороден во всем, и делал бы добро ради него самого» (VIII, 343). Эта мысль, проходящая через весь роман, придает особый трагизм образу Ловласа. В его душе разыгрывается непрестанная борьба противоположных побуждений. Он сам насильственно подавляет в себе благородные порывы естественного великодушия. В одном из писем к Бельфорду он рассказывает, как только что убил свою совесть, — она лежит зарезанная, в луже крови. Все силы своего изобретательного, тонкого, пронизательного ума он тратит на завершение своей интриги, с упоением сравнивая себя то с полководцем, задумавшим победоносную кампанию, то с минером, ведущим подкоп против неприятеля, то с ловким птицеловом, то, наконец, с пауком, подстерегающим муху, пока не выясняется — слишком поздно, — что, погубив Клариссу, он погубил и собственное счастье. *«Человеку в десять раз труднее быть злым, чем быть добрым*. Сколько проклятых уловок должен я был пустить в ход, чтобы поставить на своем с этим прелестным созданием; и, в конце концов, как я запутался в них... Как счастлив был бы я с таким совершенством, если бы решился жениться на ней сразу после того, как она по моим настояниям покинула отчий дом!» (IX, 377).

Просветительская идея прекрасных возможностей, погубленных ложным воспитанием, находит выражение в его горьких жалобах после смерти Клариссы: *«Зачем, зачем моя мать вырастила меня так, что я не выносил никакого контроля? Зачем был я воспитан так, что самих учителей моих предупреждали, что я не должен знать ни противодействия, ни разочарования? Разве не следовало бы ей знать, сколько жестокости было в ее доброте?»* (XII, 248).

Сюжетная коллизия и характеры двух центральных действующих лиц «Клариссы» выделяются в английском романе времен Просвещения высоким драматизмом. Героический пафос «Клариссы» основан, однако, на несколько искусственном «сублимировании» действительных многообразных и сложных противоречий жизни. Ловлас и Кларисса героичны постольку, поскольку в своем всепоглощающем нравственном антагонизме они возвышаются над урбаническим реальным обыденного существования, с которым, впрочем, они связаны всем своим прошлым. Ловлас, «исправившийся», наподобие мистера Б. или Бельфорда, и обратившийся от своих гениальных дьявольских стратагем к мирной деятельности просвещенного помещика и члена парламента; Кларисса, во-время встретившая, как мисс Байрон, своего Грандисона, рачительная хозяйка и мать семейства, вместе с исключительностью утратили бы и героический ореол. Ограниченность героических возможностей буржуазного реализма Ричардсона проявилась со всею очевидностью в его следующем романе — в «Истории сэра Чарльза Грандисона».



В своей последней книге — «История сэра Чарльза Грандисона», как бы заключающей триаду проблемных этических романов, начатую «Памелой» и «Клариссой», — Ричардсон поставил себе задачу, решение которой было недоступно английскому просветительскому реализму. Задача эта заключалась в том, чтобы обрисовать героический положительный характер в действии, в разнообразной частной и общественной практике, и притом *в гармонии* с окружающей социальной средой. Сэр Чарльз Грандисон — «Кларисса мужского пола», как назвала его почитательница Ричардсона, жена немецкого поэта Клопштока, — должен был служить возвышенным, но вместе с тем и типичным, удободосягаемым образцом «хорошего человека». В заключении «от редактора» Ричардсон особо возражал тем, кто сомневался в жизненности характера сэра Чарльза: «Следует заметить, что он не совершает ни одного поступка, какого не мог бы совершить в его положении любой другой человек; и что он сдерживает и обуздывает себя лишь в тех случаях, в которых самообуздание является долгом каждого благоумного и хорошего человека» (IV, 340).

Образ сэра Чарльза Грандисона задуман как антитеза Ловласу. Его нравственному облику чужда та опасная диалектика пороков и добродетелей, которая составляла основу обаяния Ловласа. Его достоинства заранее предустановлены, размерены, и, будучи лишены внутреннего движения, не рискуют перейти в свою противоположность. Но эта моральная предвзятость и губит его как художественный образ. «Я могу найти у сэра Чарльза лишь один недостаток, — писала Ричардсону одна из его читательниц, — а именно, у него нет ни одного недостатка, нет страстей»<sup>51</sup>.

Исторически, однако, образ сэра Чарльза Грандисона представляет немалый интерес, как попытка воплощения положительной программы того умеренного, компромиссного течения в английском буржуазном просветительстве, к которому принадлежал Ричардсон. Недомолвки и противоречия этой программы запечатлены здесь с наивной рельефностью.

Сэр Чарльз Грандисон обладает необходимыми чертами просветительского положительного героя. Он, как подчеркивается на протяжении всего романа, истинный Человек. Принадлежа по происхождению и положению к тому же сословию, что и Ловлас, он, однако, отвергает аристократический кодекс чести во имя буржуазной законности и просветительской гуманности. Цитируя Драйдена, — как помним, любимого поэта Ловласа, — Грандисон вносит в его стихи программную просветительскую поправку: в знамени-

<sup>51</sup> S. Richardson. Correspondence, vol. IV, p. 76.

том «Пиршестве Александра» он «редактирует» по-своему строфу:

Блаженная чета!  
Величие с красою!

Лишь смелому в боях наградой красота!  
(Перевод В. А. Жуковской)

«Смелый» он заменяет словом «добрый»: «Лишь доброту наградой красота!» Эта просветительская идея гуманности истинного героизма в противоположность ложному героизму завоевателей и тиранов проходит через весь роман. «Насколько прекраснее быть другом человечества, чем покорителем народов!» (XV, 111) — восклицает героиня, мисс Гарриет Байрон. «Чего стоит хваленая репутация большинства так называемых героев по сравнению с непоказными достоинствами истинно доброго человека!» (XIX, 337).

«Друг человечества», «истинно добрый человек», о котором идет речь в этих письмах, — это и есть сэр Чарльз Грандисон. Его человеколюбие проявляется, однако, в формах, характерных для английского буржуазного просветительства. Автор придает его деятельности большое общественное значение, но развертывается она всецело в сфере частной жизни. Грандисон не принимает в политической жизни своей страны даже такого участия, какое принимали в ней герои Фильдинга или Смоллета — Том Джонс, пошедший было воевать с «претендентом» Стюартом в 1745 г., или Родрик Рэндом, участник военно-морской экспедиции.

Любопытная деталь: находясь за границей во время вторжения принца Чарльза-Эдуарда Стюарта в Англию, Грандисон и не помышляет о возврате на родину, оказавшуюся в опасности, но, чтобы избежать политических дебатов, предпочитает перебраться из Италии в одно из германских княжеств, менее заинтересованное, чем Италия, в успехе предприятия «кавалера» Стюарта. Зато, чтобы читатель все же не усомнился в храбрости Грандисона, на протяжении романа многократно описывается, как он обращает в бегство разбойников и отражает нападения бреттеров-дуэлянтов, обнаруживая редкое мастерство в обращении со шпагой и дубинкой. «Я стремлюсь снискать славу главным образом достойным поведением в частной жизни» (XVIII, 160), — подчеркивает он сам.

Будучи «гражданином мира в благороднейшем смысле слова», сторонником просвещенной терпимости к иноверцам и иноплеменникам, Грандисон вместе с тем — «истый англичанин», приверженец «религии, правительства, нравов Англии». «На двойном основании — по соображениям религии и политики — он поощряет торговцев, мануфактуры, слуг своего отечества!» (XIX, 11).

«Божественный, почти божественный человеколюбец» (XVII, 160), как называет его одна из героинь, обезумевшая от любви к нему Клементина деλλα Порретта, сэр Чарльз Грандисон, как и подобает англичанину XVIII в., собрату Робинзона Крузо, «отличается своей деловитостью» (XIV, 222). Он безошибочно

подводит баланс своих и чужих доходов и расходов и проверяет представляемые ему счета с таким вниманием, что запоминает даже почерк трактирных лакеев. Вовремя дать отступное в должном размере — его любимый испытанный метод, посредством которого он выходит на протяжении романа из многих жизненных затруднений.

В противоположность Клариссе, нравственное величие которой основывалось на отказе от компромиссов, сэр Чарльз Грандисон — воплощение «золотой середины», мастер компромиссных решений. Ему присуща, по словам Гарриет Байрон, «благоразумная добродетель, которая держится в стороне от обеих крайностей» (XIV, 171). Добрый сын, добрый брат, добрый племянник, добрый опекун, добрый душеприказчик, добрый помещик, он всюду добр в меру благоразумия. История его добрых дел есть вместе с тем и история укрепления житейского благополучия семейства Грандисонов. Он приводит в порядок свои родовые поместья в Англии и в Ирландии, выдает замуж сестер за лорда Л. и лорда Г., прогоняет любовницу дяди, лорда В., и находит ему немолодую и небогатую невесту-дворянку, исправляет повесу-кузена и женит его на богатой вдове из Сити, которая приносит мужу 25 тысяч фунтов приданого, и т. д. Он мечтает об устройстве в Англии протестантских женских монастырей, где находили бы прибежище незамужние женщины, вдовы, а также, может быть, жены солдат и моряков, на время отсутствия мужей, об организации домов покаяния для женщин дурного поведения. Тем временем он ревностно поощряет ранние браки во всех сословиях, снабжая приданым неимущих невест.

Школьное обучение для деревенских детей он допускает лишь с осторожностью; но в его поместье, Грандисон-холле, для слуг устроена библиотека, специально подобранная капелланом; слуги имеют один-два свободных часа в день и, если не заняты работой, присутствуют дважды в день на молитвенных собраниях вместе с господами. Поведение слуг регулируется системой «небольших штрафов»; «в доме царит гармония» (XIX, 46). В этой программе сквозь просветительскую оболочку уже явственно проступают черты будущей самодовольной буржуазной филантропии викторианской Англии.

Тема внутренней свободы личности, сохраняясь в «Истории сэра Чарльза Грандисона» в виде отдельных реминисценций, утрачивает, однако, ту героическую возвышенность, которую она временами приобретала в «Памеле» и особенно в «Клариссе». «Я живу согласно своему сердцу», — заявляет сэр Чарльз Грандисон. Личный нравственный долг он противопоставляет и традициям предков, — «но что такое предки, милорд?» (XV, 293) — и феодальной верности сюзерену. «Никто... не попросил бы с большей готовностью прощения, даже у низшего, чем я, случись мне совершить несправедливость; но никакому государю не заставить меня уни-

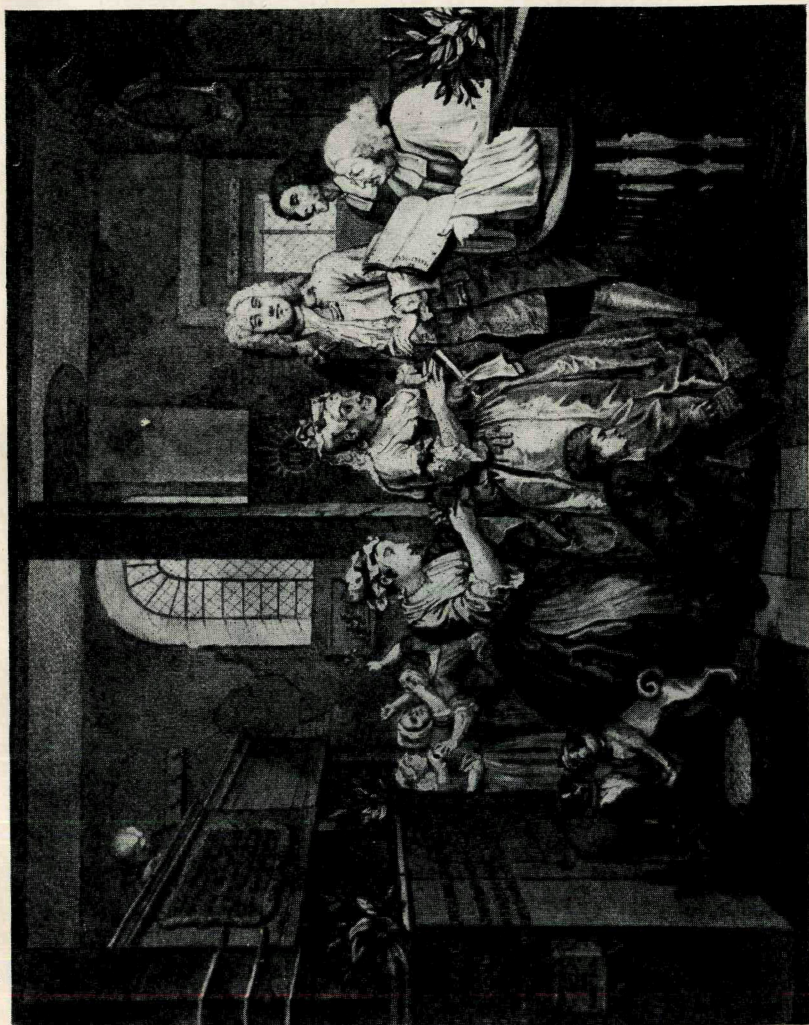
зиться до того, чтобы отречься от справедливого поступка» (XIII, 314). Ему, однако, не приходится входить в столкновения ни с предками, ни с государями. В его отношениях к обществу отсутствует хотя бы малейшее противоречие, которое могло бы послужить зерном драматического сюжетного конфликта, наподобие «Памелы» или «Клариссы».

Чтобы дать возможность своему герою проявить нравственную стойкость, Ричардсону приходится поставить его в искусственное положение, лишенное тех признаков социальной типичности, какие при всей ее исключительности были присущи центральной ситуации «Клариссы».

Сэр Чарльз Грандисон впервые появляется на сцену в конце 1-го тома романа в эффектной роли спасителя героини, мисс Гарриет Байрон, увезенной с маскарада повесой, сэром Гаргрейвом Полликсфеном, который намерен насильно обвенчаться с нею. Ричардсон с наивным удовольствием поделился своим авторским секретом с леди Брэдше, предвкусывая впечатление, которое должно было произвести нарочито отсроченное, — как, впрочем, и в «Клариссе», — появление главного героя. «Он не должен показываться до тех пор, пока, как в королевской процессии, не проследует под звуки барабанов, труб, флейт и тамбуринов много красивых молодых людей, заставив насторожиться зрителей... Тогда-то он и должен войти во всем блеске; а толпа готова будет кричать: «ура, ребята!»<sup>52</sup>

Любовь спасенной Гарриет Байрон — естественная награда ее освободителю. К удивлению этой высоко нравственной красавицы, уже успевшей на протяжении 1-го тома отвергнуть с полдюжины предложений, сэр Чарльз медлит, однако, объяснить ей в своих чувствах. После многих недоумений, занимающих второй том романа, в 3-м томе она узнает, наконец, причину его молчания. В бытность в Италии Грандисон стал предметом нежного внимания Клементины, дочери маркиза делла Порретта. Она влюбилась в молодого англичанина, читавшего с нею Мильтона, так пылко, что родители предложили ему ее руку. Одно из многих, предъявленных ему при этом условий, — обращение в католичество — оказывается неприемлемым для Грандисона. Помолвка расстраивается. Клементина теряет рассудок от любви. Вернувшись в Англию, сэр Чарльз продолжает считать себя обязанным верностью «милой энтузиастке», томящейся под небом Италии, хотя втайне любит мисс Байрон. Семейство делла Порретта действительно вскоре вызывает его обратно в Болонью в надежде, что свидание с ним рассеет безумие Клементины. Ожидания эти отчасти оправдываются. Вынужденные идти на уступки ради счастья дочери, ее родные предлагают сэру Чарльзу компромиссное решение прежнего спора о его вероисповедании: он может, с позволения папы, остаться протестантом и

<sup>52</sup> S. Richardson. Correspondence, vol. VI, p. 86.



В. Хогарт. Путь повесы, л. 5. Гравюра

воспитывать своих будущих сыновей в той же религии, с тем чтобы Клементина, оставаясь католичкой, растила католичками своих будущих дочерей. Грандисон соглашается, деловито входит во все подробности условий, хотя в письмах к своему капеллану, доктору Бартлету, и вздыхает иногда о мисс Байрон. Но в середине 5-го тома, после многих подробно изложенных семейных дипломатических конференций, уже готовых увенчаться свадьбой, Клементина неожиданно разрубает сюжетный узел романа, вручая герою письменное заявление, где добровольно отказывается от брака с ним как с еретиком-протестантом. Благополучно вернувшись в Англию в конце 5-го тома, он делает в начале 6-го предложение руки и сердца мисс Байрон и в конце 6-го тома женится на ней. Но Клементина, которую родные хотят выдать замуж за графа Бельведере, хотя сама она предпочла бы удалиться в монастырь, еще не забыла сэра Чарльза. В середине 7-го тома она, тайно бежав из Италии, появляется в Лондоне, полупомешанная, без денег, в сопровождении одной служанки и пажа. Новобрачные Грандисоны оказывают ей все подобающие знаки внимания и гостеприимства. Между леди Грандисон и Клементиной возникает сердечная дружба. Вскоре в Англию является и все семейство делла Порретта в сопровождении графа Бельведере. Сэр Чарльз Грандисон и на этот раз проявляет свой талант компромиссной дипломатии. Он выработывает шесть пунктов постатейного договора, согласно которому семейство делла Порретта обязуется уважать свободу своей дочери, она же — воздержаться от пострижения в монастырь. Обе стороны подписываются под этим документом и в конце 7-го и последующего тома итальянские гости уезжают, оставшая читателю в надежде, что Клементина рано или поздно осчастливит графа Бельведере своей рукой.

В задуманном таким образом сюжете центральному герою принадлежит, по существу, пассивная роль. Неравнодушный к прелестям Клементины, как и к прелестям Гарриет, он занимает выжидательную позицию, избирая до поры до времени, насколько это от него зависит, «золотую середину» между этими двумя возможностями. Если сердце его и «разделено» надвое, как говорится в романе, то это не влечет за собой никакой душевной борьбы, никакого столкновения страстей: благоразумие героя успешно превозмогает все. Будь он на месте Адама, — замечает Гарриет Байрон, — он, наверное, обошелся бы с Евой не так любезно, как Адам Мильтона, вкусивший запретного плода, чтобы разделить участь жены. Нет, сэр Чарльз Грандисон был бы, вероятно, «достаточно галантен к своей падшей супруге, чтобы выразить крайнее прискорбие о ее ошибке; но выполнил бы свой долг и предоставил бы всевышнему, по его благоусмотрению, уничтожить его первую Еву и дать ему другую» (XVII, 228).

Гарриет Байрон — достойная избранница Грандисона, ибо и ее характер отличается тем же перевесом благоразумия над чувством

и той же компромиссностью нравственного облика. «Но моя Гарриет! ...Я хотел представить в ней *среднюю линию* между Памелой и Клариссой и между Клариссой и мисс Гоу»<sup>53</sup>, — писал Ричардсон леди Брэди. Филистерско-буржуазные черты мировоззрения Ричардсона с наибольшей резкостью выступают в обрисовке Грандисона и его будущей супруги. Ее добродетели, как и добродетели Памелы, могли бы послужить материалом для карикатуры. Она методична и мелочна и в своем любопытстве, и в любовном томлении. Доктору Бартлету она вручает тщательно обдуманый письменный вопросник, с перечислением пунктов, по которым она хотела бы получить от него сведения относительно итальянского романа сэра Чарльза. Проникнутая жалостью к благородной Клементине в ту пору, когда судьба ее еще не решена, мисс Байрон спешит составить столь же методически, в двух столбцах, по пунктам, «параллель» — сравнительную таблицу, выясняющую сходство и различие в положении итальянской и английской поклонниц Грандисона. Она резонирует по любому поводу, упоенно и самозабвенно. В отношении «церемоний» и «приличия» она оставляет далеко позади Клариссу. Уже приняв долгожданное предложение Грандисона, она с приличествующей стыдливостью долгое время уклоняется от назначения дня свадьбы и ведет со своим нареченным по этому поводу бесконечные переговоры, привлекая к разрешению возникающих между ними разногласий «суд» в составе бабушки, тетушки и кузины. Ее нравственная сущность как нельзя лучше характеризуется высказанным ею желанием — восстановить в правах, «в его естественном респектабельном значении» слово «prude», как производное от «prudense» (благоразумие); его употребляют в едином смысле во вред добродетели, так же как когда-то во вред религии употребляли в ложно отрицательном смысле слово «пури-танин» (XVIII, 164).

Единственной наследницей внутренней борьбы и патетических душевных порывов Клариссы в последнем романе Ричардсона выступает экзотическая героиня — итальянка Клементина дела Порретта. Вопреки замыслу автора, именно она произвела наибольшее впечатление на читателей. «Клементина уничтожила Гарриет, — писала Ричардсону миссис Донеллан, — Клементина героиня; она ангел; бедная смертная Гарриет потеряет свое значение рядом с ангелом»<sup>54</sup>. Джозеф Уортон, провозвестник предромантической эстетики, сомневался в том, может ли даже безумие шекспировского Лира сравниться с безумием Клементины, по «множеству мелких подробностей, рисующих природу и страсть». Отдавать предпочтение безумию еврипидовского Ореста по сравнению с безумием Клементины значит, по мнению Уортона, быть повинным в «абсолютном педантстве»<sup>55</sup>.

<sup>53</sup> S. Richardson. Correspondence, v. VI, p. 85 (курсив мой. — А. Е.).

<sup>54</sup> Там же, т. IV, стр. 76.

<sup>55</sup> Там же, т. I, стр. CXX—CXXI.

Ситуация, в которую поставлена Клементина, многими подробностями напоминает реалистически мотивированное драматическое положение Клариссы. И здесь фигурирует дедовское завещание (на этот раз героиня оказывается любимицей и наследницей даже двух дедов), зависть и жестокость обойденной кузины и тетки, которые надеются отнять у героини и состояние, и жениха, и пр. Но реальные обстоятельства, столь резко очерченные в «Клариссе», расплываются здесь на туманном, незнакомом и самому Ричардсону и его английским читателям итальянском фоне и уступают решающую роль в развитии сюжета мотивам чисто психологическим. Эти мотивы опять-таки отчасти намечались и в «Клариссе»: борьба любви и долга, религиозная экзальтация, беспамятство, вызванное нравственным потрясением. Любовь Клементины к Грандисону столь же свободна от чувственных побуждений, как и «условное расположение» Клариссы к Ловласу. «Леди Клементина объявляет, что в ее чувстве к сэру Чарльзу главную роль играет забота о его бессмертной душе» (XVII, XI), — пишет Ричардсон, резюмируя соответствующий эпизод романа.

Ясный ум Клариссы составлял, однако, неотъемлемую особенность ее характера; после временного кризиса он торжествовал над всеми испытаниями. Клементина — первый у Ричардсона образ, в котором чувство доминирует настолько, что помрачает на время даже разум (хотя и вынуждено в конце концов подчиниться сознанию морального долга). То обстоятельство, что Клементина — итальянка и католичка, в этом смысле было далеко не безразлично для ее характеристики, делая более понятным для читателей протестантской Англии ее «энтузиазм»<sup>56</sup>.

Ричардсон стремится возвысить безумие Клементины, обставляя его многочисленными поэтическими подробностями. Дикость взгляда, особенный блеск глаз, фантастический убор из цветов и драгоценных камней — вот признаки, по которым можно судить о ее состоянии. Однажды она появляется на сцену окровавленная. Причина прозаична — врачи хотели пустить ей кровь; но сама она сравнивает себя с Ифигенией, которую ведут на заклание. В своем бессвязном бреде она цитирует героев Шекспира — Виолу и Гамлета; но, в отличие от безумной шекспировской Офелии, в ее любовном помешательстве нет ничего, что бы выдавало тайные чувственные порывы. «Декорум» вполне соблюден даже в душевном расстройстве.

В классическом английском просветительском романе XVIII в. Клементина — первая героиня, сошедшая с ума от несчастной любви. Она в этом смысле предваряет длинный ряд аналогичных фигур в произведениях сентименталистов и романтиков, начинающийся Марией Стерна («Сентиментальное путешествие») и обитательни-

<sup>56</sup> В списке действующих лиц, предпосланном роману, Ричардсон наивно распределил их по трем рубрикам: 1) мужчины; 2) женщины; 3) итальянцы.



цей Бедлама в «Человеке чувства» Маккензи. Но, при всей своей эмоциональной родственности соответствующим героиням сентименталистов, Клементина Ричардсона принципиально отличается от них и по внутреннему характеру образа, и по его положению в контексте романа.

Безумные героини сентименталистов выступают обычно — прямо или косвенно — как жертвы общества, живые символы социальной несправедливости. Этот мотив укоризны обществу совершенно отсутствует в характеристике Клементины. Ей некого винить в своем безумии, кроме рокового стечения обстоятельств. (Гораздо ближе по духу к траговке сентименталистов небольшой эпизод в «Приключениях графа Фердинанда Фатома» — история Элинор, дочери провинциального пастора, обольщенной, брошенной и впоследствии, уже сумасшедшей, снова встреченной Фатомом в тюрьме.)

Один только раз в полубезумном письме Клементины, скрывающейся в Лондоне, к сэру Чарльзу Грандисону мелькает фраза, которая под пером сентименталиста могла бы стать главным мотивом книги: «Я провела десять дней в этом большом и, как мне кажется, безобразном городе; он очень многолюден; люди очень заняты. Я думала, что у вас в Лондоне все люди богаты» (XIX, 123). Но этот намек остается неразвитым в семи томах «Грандисона», где развенчанию любви с первого взгляда, осуждению маскаратов, вредности чтения романов и пользе ранних браков посвящаются многие и многие страницы скучнейших эпистолярных расуждений.

Тема трагического несовершенства мира, звучавшая в «Клариссе», в «Истории сэра Чарльза Грандисона» по существу снимается. Капеллан сэра Чарльза, достопочтенный доктор Бартлет, в котором «священник неотделим от изящного джентльмена» (XIV, 8), вероятно, никогда не высказал бы в своей проповеди той горькой мысли, к которой пришел у Гольдсмита доктор Примроз, убедившийся на опыте, что «счастье и несчастье зависят в сей жизни скорее от благоразумия, чем от добродетели»<sup>57</sup>. У Ричардсона добродетель неразлучна с благоразумием, и оба эти достоинства, вместе взятые, в свою очередь — со счастьем. Ричардсон и его наместник в романе — сэр Чарльз Грандисон — улаживают наилучшим образом все возникающие в романе конфликты. Для этого и не требуется особого труда, так как в изображении Ричардсона нарушенная отдельными проступками или заблуждениями гармония мироздания восстанавливается легко и быстро, с провиденциальным автоматизмом. К концу романа список действующих лиц очищается от всех «злодеев». Сэр Гаргрейв Поллексфен его приспешник Мерседа, жестокая леди Лаурана уми-

<sup>57</sup> Oliver Goldsmith. The Plays, together with The Vicar of Wakefield. Ed. by C. E. Doble. L., Oxford edition, 1909, p. 368.

рают. Остальные внушавшие сомнение герои исправляются. Имя им легион. Здесь и легкомысленная сестра сэра Чарльза, Шарлотта, научившаяся ценить своего мужа лорда Г., и скупой и развратный лорд В., ставший образцовым супругом и щедрым дядей, и бывшая гувернантка сестер Грандисон, любовница их умершего отца миссис Олдгэм, искупающая свои грехи покаянием и смирением, и леди Бьючем, мстившая своему пасынку за отвергнутую им любовь, но под конец примирившаяся с ним, и многие другие. В состоянии умиления и душевного просветления персонажи «Истории сэра Чарльза Грандисона» впадают легко, при самомалейшем поводе. Безмятежная атмосфера чувствительного благолепия, царящая в романе, характеризуется восторженными словами Гарриет Байрон: «Говорят, что мир дурен! — Что касается меня, то я должна считать его прекрасным! — В каждой пожилой даме я находила мать; во многих молодых леди, как, например, в тех, что здесь присутствуют, — сестер; в их брате — покровителя» (XIV, 85—86).

Чувствительность играет в романе огромную роль. Она представляет собою как бы наиболее благоприятную питательную среду, в которой быстро и пышно разрастаются добродетельные и человеколюбивые привязанности и склонности героев. В периоды самых жестоких жизненных кризисов она поддерживает персонажей Ричардсона, вызывая в них сладостное умиление своей собственной и чужой впечатлительностью. «Ты бальзамируешь меня своими слезами, сын мой! — О, какой драгоценный бальзам!» (XIV, 147) — говорит умирающая мать Грандисона. Генерал делья Порретта, брат Клементины, видя перед собой безумную сестру, находит время сделать комплимент присутствующему при сем Грандисону, который поднимается к ней навстречу: «Сидите, сидите, дорогой Грандисон, — сказал он, — однако я очарован вашей чувствительностью» (XVII, 4). Герои находят удовольствие даже в созерцании собственной печали: «Вы сделали мне больно, это верно. Но, мне кажется, это сладчайшая боль, какая входила когда-либо в человеческое сердце» (XV, 59), — говорит Гарриет Байрон воспитаннице Грандисона, Эмили Джервойс, признавшейся ей в любви к своему опекуну. В другом месте она же говорит о «живой чувствительности, которая примешивала удовольствие к моей боли» (XV, 289).

Эта сентиментальная рефлексия, самовлюбленная оглядка на собственную чувствительность внешне напоминает Стерна, у которого она, однако, составляет лишь один из элементов стиля, основанного на сложной диалектике «высокого» и «низкого» сознания, пафоса и юмора. Этот отрезвляющий юмор, проверяющий претензии чувствительности критериями реальности, у Ричардсона отсутствует совершенно.

В отличие от «Памелы» и «Клариссы» Ричардсон попытался в «Истории сэра Чарльза Грандисона» представить своих положи-

тельных персонажей — и сэра Чарльза, и мисс Байрон — в состоянии полной внутренней гармонии и совершенном единении с окружающей общественной средой. Попытка эта оказалась губительной для реализма Ричардсона. Несмотря на тонко разработанную технику эпистолярного романа и эффектные отдельные эпизоды (похищение и спасение Гарриет, приезд Клементины в Лондон и др.), «История сэра Чарльза Грандисона» — в отличие от первой части «Памелы» и «Клариссы» — не обогатила литературу новыми открытиями ни в изображении противоречий общественной жизни, ни в раскрытии внутренних душевных конфликтов. По замечанию Доттена, в «Истории сэра Чарльза Грандисона» Ричардсон возвращается к исходному пункту своего писательского пути: роман распадается на «частные письма по поводу разных случаев жизни», превращается в письмовник. Вряд ли можно объяснить это возвращение вспять тем, что в «Грандисоне», как указывает Доттен, морализатор опередил художника. Морализаторство и ранее входило органическим элементом в творчество Ричардсона; с ним были связаны его художественные победы в первой части «Памелы» и в «Клариссе», поскольку там оно выражало прогрессивные и жизненные стремления английского просветительства. В «Грандисоне» «морализаторство» служит фальшивой идеализации сложившихся в Англии общественных отношений. Отсюда — искусственность и ходульность персонажей романа, бедность его сюжета и назойливая пошлость дидактики.

Односторонность ричардсоновского представления о «человеческой природе» преодолевалась в ходе развития просветительского английского романа. Современник Ричардсона писал о нем вскоре после его смерти в «Новом общем биографическом словаре» (*A New and General Biographical Dictionary*, 1762): «...Дабы превознести человеческую природу, этот талантливый писатель положил в основание своих сочинений систему взглядов Шафтсбери, в то время как другие принимали взгляды Гоббса, дабы принизить ее. Но правильно ли философствовали и те и другие? Действительно ли человеческая природа так хороша, как описывает ее Шафтсбери, или так плоха, как описывает ее Гоббс? Быть может, нет. Она, возможно, более смешанна; включает в себе много хорошего и много плохого, что преобладает в людях по-разному, в зависимости от темперамента и конституции каждого. А если так обстоит дело в действительности, то, очевидно, те, кто, как Фильдинг, изображали ее такой, изобразили ее наиболее правдиво и наиболее схоже...»<sup>58</sup>

В творчестве Фильдинга, полемически заостренном против творчества Ричардсона, многие центральные проблемы просветительской этики и просветительского реализма были поставлены иначе и получили иное разрешение в соответствии с иным, более критическим отношением писателя к жизни буржуазной Англии.

<sup>58</sup> A. D. McKillop. Samuel Richardson, p. 229.

## Ф и л ь д и н г

*«...Что до меня, то, должен признаться, я бы больше чтил и любил Гомера, если бы он написал смиренной прозой правдивую историю своего времени вместо тех величавых поэм, которым во все века возносилось столько зауженных похвал».*

*Ф и л ь д и н г*

*«...Фильдинг — Гомер человеческой природы в прозе...»*

*Б а й р о н*

### 1

Взятый в качестве эпиграфа отрывок из предисловия к посмертно изданному «Дневнику путешествия в Лиссабон» (The Journal of a Voyage to Lisbon, 1754) принадлежит к последним страницам, написанным Фильдингом. Думал ли умирающий писатель о том, что сделал он сам, стремясь правдиво запечатлеть жизнь своего времени в «смиренной прозе»? Во всяком случае, его продолжатели в XIX в. признали за создателем «комических эпопей» право равняться с Гомером. К голосу Байрона присоединился и Стендаль, который полагал, что «История Тома Джонса, найденыша» занимает среди всех романов мировой литературы место столь же исключительное, как «Илиада» среди других эпопей. «Творец реалистического романа»<sup>1</sup>, — так определил Фильдинга Горький.

Творчество Фильдинга занимает исключительное место в бурном и стремительном развитии английского просветительского романа. Это кульминационный пункт, вершина; сделанное Фильдингом в области английской повествовательной прозы, — «смиренной прозы» (как с тайной гордостью писал он) — может сравниться по своей цельности и гармоничности разве только с тем, что было несколько позже сделано Бернсом в области поэзии.

Каковы бы ни были замечательные, донныне сохраняющие свою ценность завоевания его предшественников, современников и пре-

<sup>1</sup> М. Горький. История русской литературы. М., Гослитиздат, 1939, стр. 38.

емников, ни у кого из них — от Дефо и Ричардсона до Смоллета и Годвина — такая широта критической мысли не соединялась со столь радостным и светлым взглядом на человеческую природу. Просветительский оптимизм Фильдинга, полнее всего воплощенный в его «комических эпопеях», был не лишен иллюзий, из которых иные, — как показывает его последний роман «Амелия» и поздние публицистические памфлеты, — были уже поколеблены жизнью в последние годы деятельности писателя. И все же главное в просветительски-оптимистическом мировоззрении Фильдинга — глубокое доверие к человеческой природе, не развращенной собственническим своекорыстием и светской суестью, убеждение в естественном праве каждого человека на всю полноту земного счастья, ненасытная жажда наблюдения, познания и истолкования действительной современной жизни во всех ее проявлениях — выдержало проверку временем. Читатель XX в. может иной раз усмехнуться при виде той легкости, с какою автор «Джозефа Эндруса» или «Тома Джонса» распутывает сюжетные узлы своих «комических эпопей», одним движением пера выручая своих героев из цепких лап несправедливого закона или еще более несправедливой нищеты. Впрочем, нетрудно угадать, что автор и сам понимает условность счастливых развязок своих «комических эпопей» и даже не прочь иногда юмористически шаржировать эту условность (как, например, в сцене «узнавания» Джозефа Эндруса его отцом).

Шутливость, составляющая вообще ту стихию, в которой свободнее всего движется повествование Фильдинга, богата оттенками («в Истории Джонатана Уайльда Великого» клоочет ярость политической сатиры; в «комических эпопеях» юмористическое бытописание перерастает в сатиру социальную). Но само преобладание комического начала в творчестве Фильдинга-романиста знаменательно: на гребне мощной волны просветительского движения писатель полон уверенности в себе и своих идеалах и, смеясь, разделяется со своими противниками. Шутка вторгается у Фильдинга в столь серьезную, казалось бы, отнюдь не улыбочную сферу, как область эстетической теории. Его потешный «ирои-комический» фарс «Трагедия трагедий, или жизнь и смерть Великого Мальчика-с-пальчик» (1731), оснащенный обширными полемически-пародийными аннотациями и предисловием от лица вымышленного критика Г. Скриблеруса Секундуса<sup>2</sup>, участвовал «шутя», но вместе с тем и всерьез в той же борьбе за просветительский театр и просветительскую драматургию, которую позднее повели в своих трактатах и статьях Дидро и Лессинг.

<sup>2</sup> То есть «Скриблеруса Второго». Выбор этого шуточного псевдонима намекал на близость молодого Фильдинга к литературно-политическим взглядам кружка Свифта, Попа, Арбетнота и Гэя, избравших себе коллективным псевдонимом имя Мартина Скриблеруса («Писаки»). В форме «Мемуаров Мартина Скриблеруса» авторы намеревались осмеять все проявления педантизма, схоластики и псевдоучености.

Этот опыт не пропал втуне: об этом свидетельствуют великолепные вводные главы к каждой из восемнадцати книг «Истории Тома Джонса, найденыша». Говоря об эстетических взглядах Филдингга, мы вполне серьезно называем эти введения «теоретико-эстетическими главами» и рассматриваем высказанные там писателем взгляды в соответствии с общепринятыми литературоведческими рубриками. При этом, однако, возникает опасность, над которой, наверно, не преминул бы пошутить сам автор: ведь каждая из этих глав, какие бы заветные свои убеждения ни высказывал в ней Филдингг, представляет собой, вместе с тем шутку, а то и целый искрометный фонтан шуток, обращенных к читателю.

В такой же тональности, на грани шутки и «серьеза», разворачивает Филдингг и этическую проблематику своих романов. Зрелость просветительского реализма Филдингга особенно своеобразно и ярко проявляется в свободе и непринужденности, с какими он то открыто, то в подтексте своих книг распоряжается выводами просветительской общественной мысли своего времени, как бы проверяя их и опытом своих персонажей и в конечном счете воплощенной в этом опыте логикой действительной жизни. Создатель просветительской теории воспитания Локк Мандевиль с его ироническим признанием эгоизма главным двигателем общественного прогресса, его антагонист Шафтсбери, провозглашавший превосходство естественных порывов чувства над эгоистическим рассудком,— все они присутствуют в сознании писателя<sup>3</sup>. Но учения их предстают в книгах Филдингга по преимуществу не в виде цитат или ученых контрверз, а как бы в «снятом», переработанном виде, в развитии реальных жизненных ситуаций, в столкновении живых характеров. Еще Кросс, автор классической трехтомной биографии Филдингга, подметил, что в «Истории Тома Джонса, найденыша» автор «восхитительно обыгрывает... «Исследование о добродетели» графа Шафтсбери»<sup>4</sup>.

Шутливость Филдингга прежде всего служит естественным выражением его светлого и жизнеутверждающего гуманизма. В ней, вместе с тем, проявляется и характерное для писателя недоверие к нравственному, философскому и социальному ригоризму, возводящему в непререкаемый абсолют свои нормы и требования. Комическое начало, столь важное в творчестве Филдингга, служит ему и способом проверки человеческих ценностей и коррективом к собственным суждениям. Вот характерный пример из «Истории Тома Джонса, найденыша», где, высоко занесшись в умиленном описании достоинств благодетельного мистера Олверти, Филдингг внезапно и непочтительно прерывает свой панегирик: «Читатель, берегись!

<sup>3</sup> Подробнее об этом см. в моей статье «Реализм Филдингга» (сб. «Из истории английского реализма». М., Изд-во АН СССР, 1941).

<sup>4</sup> W. L. Cross. The History of Henry Fielding, vol. II. New Haven. Yale Univ. Press, 1918, p. 212.

Я необдуманно завел тебя на вершину столь высокой горы, как особа мистера Олверти, и теперь хорошенько не знаю, как тебя спустить, не словав себе шею. Все же давай-ка попробуем скатиться вместе, ибо мисс Бриджет звонит, приглашая мистера Олверти к завтраку, на котором и я должен присутствовать, и буду рад, если ты пожелашь вместе со мной»<sup>5</sup>. Этот неожиданный шуточный оборот рассчитан не только на то, чтобы вызвать улыбку по контрасту с предшествовавшей выпренности. Это юмористическое снижение тона как бы заранее предвещает читателя, что как бы ни восхищался автор добродетелями Олверти, «величие» этого почтенного персонажа не столь уж безусловно и ему не раз еще случится попадать в просак.

В Англии, где традиции религиозного и морального ханжества (составлявшие худшую часть наследия, доставшегося XVIII в. от английской буржуазной революции) укоренились особенно прочно, вольная насмешливая стихия повествования Фильдинга была сама по себе огромным завоеванием, — и не только для романа, но и для всей национальной демократической культуры.

Позднее, у Стерна, игра ума и игра словами будут нередко превращаться в самоцель. «Иорик» станет охорашиваться перед читателем, как перед зеркалом, первым смеясь над собственными шутками и умиляясь собственной чувствительности. У Фильдинга равновесие между субъективным юмором автора и объективной картиной мира еще не нарушено, как не нарушено еще (за исключением, пожалуй, его последней книги «Амелия») равновесие между трезвой критической оценкой действительности и просветительским гуманистическим идеалом человека. Именно эта неповторимая гармоничность и цельность ясного, жизнеутверждающего и чуждого всякой фальши творчества Фильдинга выделяет его среди других романистов английского Просвещения.

## 2

Четыре крупных повествовательных произведения, составляющие наследие Фильдинга-романиста, поражают своим разнообразием. Почти одновременно, в 1742—1743 гг., он публикует книги, столь различные и по жанру и по настроению, как свифтиански-мрачная «История жизни покойного Джонатана Уайльда Великого» (The History of the Life of the Late Mr. Jonathan Wild the Great<sup>6</sup>) с ee

<sup>5</sup> Г. Фильдинг. Избранные произведения, т. 2. М., Гослитиздат, 1954, стр. 18. В дальнейшем ссылки на это издание даются в тексте — указываются том и страницы.

<sup>6</sup> «История Джонатана Уайльда» была опубликована Фильдингом в трехтомнике его «Смешанных сочинений» (Miscellanies) в 1743 г., а потому, строго говоря, должна датироваться этим годом. Вполне возможно, однако,

2 глубоко философско-политическим подтекстом и веселая, полная шутивно-пародийного задора «История приключений Джозефа Эндрюса и его друга, мистера Абраама Адамса» (The History of the Adventures of Joseph Andrews, and of his Friend Mr. Abraham Adams, 1742).

3 Не менее велика, как увидим, и дистанция, отделяющая «Историю Тома Джонса, найденца» (The History of Tom Jones, a Foundling, 1749) от вышедшей полутора годами позже «Амелии» (Amelia, 1751). Одной из причин этого была многогранность щедрого таланта Фильдинга и широта его кругозора. Другой, более общей, была чрезвычайная интенсивность и стремительность литературно-художественного развития в Англии этого периода — одного из классических «золотых веков» национальной литературы. Развитие это происходило поистине драматично — в полемических сшибках, в творческих спорах с противниками, а иногда и с самим собой. «Комические эпопеи» Фильдинга («Джозеф Эндрюс» и «Том Джонс») в известном смысле противостоят «Джонатану Уайльду», хотя и не опровергают его, — так же как десятилетием позже «Амелия», это последнее слово Фильдинга-романиста, оказалась своего рода антитезой «комических эпопей».

Вместе взятые, эти четыре произведения обозначали собой новую ступень в развитии английского реалистического романа.

Будучи как писатель-просветитель соратником Дефо и Ричардсона, Фильдинг, однако, обнаруживает в своих «историях», во-первых, гораздо большую идейную широту и последовательность в отстаивании просветительски-демократического взгляда на мир, а во-вторых, большую художественную смелость и свободу в использовании гениально предугаданных им эстетических возможностей «смирненной прозы».

Десятилетний опыт драматурга не прошел даром для Фильдинга. Когда правительство Уолпола спешно провело через парламент свирепый закон 1737 г. о театральной цензуре, и Фильдинг, выгнанный, по выражению Шоу, из цеха Мольера и Аристофана, перешел в цех Сервантеса, он прихватил с собой многие важные секреты своего прежнего драматургического мастерства.

Необходимость писать для сцены научила его знать цену слову и заранее сообразовать эпизоды и детали — с целым. Рыхлость, зачастую даже аморфность повествования, какими нередко страдали книги Дефо и Ричардсона (где действие после самых драматических вершин могло внезапно уйти в песок или растечься болотом дидактики<sup>7</sup>), у него уже невозможны.

что она была написана ранее. По своему характеру она обнаруживает гораздо более прямую и тесную связь с сатирической драматургией Фильдинга, чем все его последующие книги. Это дает основание начинать главу о Фильдингероманисте именно с «Истории Джонатана Уайльда».

<sup>7</sup> Достаточно вспомнить вопиющий контраст между первыми томами «Робинзона Крузо» и «Памелы» и их унылыми «продолжениями».



Театр приучил его также принимать условность как свойство, органически присущее всякому искусству, смело пользоваться ею, нисколько не скрывая этого от читателя, но даже иногда извлекая особый художественный эффект из «обнажения приема». И Дефо, и Ричардсон еще не решались перерезать пуповину, соединявшую новый рождавшийся в их творчестве род литературы с подлинными документами — дневниками, воспоминаниями, письмами. Боясь открыто провозгласить свои сочинения вымыслом, они предпочитали маскировать литературную условность беллетристической формы условностями гораздо более наивными и громоздкими, выдавая себя за «издателей» своих героинь и героев и пускаясь иной раз в сложные объяснения того, как и почему возникли и смогли сохраниться их письма или мемуары.

Фильдинг решительно порывает с этими претензиями на буквальную документальную «доподлинность» литературного вымысла, понимая, что они могут, в конце концов, лишь стеснить художника. Он выскажет теоретическое обоснование этого разрыва позднее, в «Томе Джонсе» и «Амелии».

Но уже в истории «Джонатана Уайльда Великого» разрыв этот очевиден. Как ни парадоксально, Фильдинг в данном случае — в противоположность создателям вымышленных «жизнеописаний» Робинзона Крузо или Памелы — имел дело с самым доподлинным «героем», чья биография была уже запечатлена в столь веских документах, как обвинительное заключение и судебный приговор. Лондонцы начала 1720-х годов превосходно знали этого услужливого дельца, незаменимого поверенного по розыску украденных вещей, оказавшегося на поверку одновременно и содержателем воровского притона, и главой бандитской шайки, и профессиональным доносчиком. Многие из первых читателей Фильдинга, как и он сам (ведь ему было тогда уже семнадцать лет), могли помнить тот день 24 мая 1725 г., когда Джонатан Уайльд, уличенный, наконец, в нарушении закона, был повешен при огромном стечении народа.

Но Фильдинга менее всего интересует «доподлинная», буквальная достоверность этой уголовной биографии. Хотя он и следует многим действительным фактам, касающимся Уайльда, фигура этого мошенника и предателя вырастает у него в образ огромных масштабов, в колоссальный обобщающий символ жестокостей, подлостей и обманов — всех преступлений против человечества, творимых антинародными силами.

Сопоставление с одноименным биографическим очерком Дефо показывает, какой огромный скачок вперед совершает Фильдинг-реалист уже в своей первой сатирической «истории». Между тем очерк Дефо, хотя и написанный в чрезвычайной спешке (он вышел в свет 8 июня 1725 г., всего через две недели после казни Уайльда), обладает значительными литературными достоинствами. Это произведение зрелого мастера-реалиста, который, при всей сенсационности выбранного им сюжета, не довольствуется внешней стороной

событий, а хочет постичь и характер «героя» и обстоятельства, которые сделали возможной его зловещую карьеру. В ряде случаев Дефо проявляет замечательную психологическую проницательность; краски, которыми он пользуется, набрасывая быстрыми мазками портрет Уайльда, заставляют вспомнить мрачную палитру «Роксаны».

Дефо уже уловил глубинную связь всей «деятельности» Уайльда с нравами и духом меркантильной буржуазной Англии. Уайльд предстает в его изображении как истый делец, «мастер в своем ремесле»<sup>8</sup>, с превосходной агентурой; «если связи его были широки, если число его агентов было весьма значительно, то уменье, с каким он управлял ими, поистине изумительно». Как настоящий коммерсант, «он открыто содержал свою контору» и вел свои книги, «куда все заносилось с величайшей точностью и аккуратностью». Соблюдение этой «гримасы»<sup>9</sup> коммерческой деловитости,— как выражается сам Дефо,— ощущается им как истинно комическая сторона всей истории «восхождения» героя. Дефо вводит в свой очерк целую типическую сценку — диалог между Уайльдом и знатной леди, его клиенткой; мошенник и одураченная им жертва рассыпаются в любезностях друг перед другом; мистер Уайльд так щепетилен, так умерен в своих требованиях, так дорожит респектабельностью своей фирмы, а между тем часы, о возвращении которых хлопочет знатная дама, украдены питомцами Уайльда, и вся его «контора» не что иное, как воровской притон. Но жизнь, которая «долгое время была сплошной комедией или фарсом», «напоследок оказалась трагедией»<sup>10</sup>. Это сочетание фарса и трагедии в истории Уайльда, тонко подмеченное Дефо, придает черты уродливого, отталкивающего гротеска образу его главного персонажа.

При этом Дефо судит преступления Уайльда не мерой буржуазного закона, а мерой просветительского гуманизма. Урон, который Уайльд причинял священным правам собственности, возмущает писателя гораздо менее, чем его невиданное вероломство. На счету этого доносчика более 120 жизней его же подручных, которых он предавал и отправлял на виселицу. Среди них было немало «подrostков и брошенных малых детей», которых Уайльд под лицемерной личиной милосердия брал под покровительство, а затем вербовал в свою шайку. «Ужасное злодейство! — восклицает Дефо.— Его милосердие сводилось к тому, чтобы обучать их воровству; и еще ужаснее! — многих из них, своих же приемышей, он потом выдал и дал повесить за те преступления, которым сам же и научил их»<sup>11</sup>. Эта черта (заставляющая вспомнить лейтмотив «Приключений Оливера Твиста» Диккенса) особо выделена Даниэлем Дефо

<sup>8</sup> Daniel Defoe. Life and Actions of Jonathan Wild. В его же: Romances and Narratives, vol. XVI. Ed. by George A. Aitken. L., Dent, 1895, p. 250.

<sup>9</sup> Там же, стр. 260—261.

<sup>10</sup> Там же, стр. 268.

<sup>11</sup> Там же, стр. 271.

в его портрете Джонатана Уайльда, и именно с нею связывает он свой заключительный вывод: сколько бы ни было смешных курьезов в карьере Уайльда, жизнь его «по природе своей — всецело трагедия»<sup>12</sup>. Фильдинг, по всей вероятности, знал очерк Дефо и располагал теми же фактами о процессе и казни Уайльда. Но для него эта криминальная история интересна уже не сама по себе, а как отправной пункт для неожиданных по своей дерзости сатирических аналогий и обобщений.

Он сохраняет за образом Джонатана Уайльда всю его бытовую конкретность, даже усиливая, по сравнению с очерком Дефо, характеристику грязного уголовного «дна», к которому принадлежит его «герой». Блатной язык, нравы воровских притонов, где круговая порука в любой момент оборачивается повальным предательством, где наглое распутство и циническая жестокость составляют «норму» поведения, — все это воспроизводится Фильдингом со знанием дела, с бескомпромиссной верностью отвратительной «натуре». Свифтовская желчная манера изображения грязи и разврата не раз вспоминается при чтении «Истории» Фильдинга (как, например, в описании «туалета» мисс Снэп, сватовства к ней Уайльда и т. п.). В «Джонатане Уайльде» найдется немало «жанровых» сцен, из которых иные вошли в поговорку, как, например, знаменитая ссора Уайльда с женой, оставляющей за собой последнее слово: «— Но все-таки, мистер Уайльд, почему с...а? — Почему с...а?» (1, 372—373). Но не это было главным для Фильдинга.

Он направляет на своего «героя» столь мощный прожектор сатиры, что лучи его как бы вырывают Уайльда из его обыденной каждодневной обстановки. В мерзостной позорной карьере висельника Уайльда, озаренной этим пронзительным светом фильдингской сатиры, проступают черты, равно присущие, как провозглашает автор, восхождению любого «истинно великого человека» (1, 329) — будь то завоеватель, тиран, государственный деятель или вор. Фильдинг упоминает даже о «сатанинстве» (1, 323), с которым граничат приемы двойного обмана и вероломства, разработанные его героем. Это, однако, не предполагает никакой мистической «сублимации» образа «героя» и его деяний. Сатирическая аллегория, к которой прибегает Фильдинг, устанавливая знак равенства между уголовными аферами Уайльда и «подвигами» завоевателей, тиранов, государственных деятелей, насквозь материалистична и полна самого злободневного политического смысла.

За этим сатирико-иносказательным замыслом романа угадывается, конечно, и великолепно понятый и усвоенный Фильдингом опыт Сяффа<sup>13</sup> (и не только «Путешествий Гулливера», но в осо-

<sup>12</sup> D. Defoe. Life and Actions of Jonathan Wild, p. 272.

<sup>13</sup> Н. Я. Дьяконова указывает на стихотворение Свифта «Баллада Блускина» (Blueskin's Ballad), где уже возникает сатирическое сопоставление Уайльда с Уолполем. — Н. Я. Дьяконова. Сатира Фильдинга. — «Уч. зап. ЛГУ». Серия филолог. наук, вып. 28. Л., 1956, стр. 35.

бенности «Сказки о бочке»). Угадывается здесь и преемственная связь с «Ньюгейтской пасторалью» — на шумевшей «Оперой нищих» Джона Гэя и, наконец, с политико-сатирической драматургией самого Фильдинга (особенно его «Оперой Граб-стрита», «Пасквином» и «Историческим календарем за 1736 год»). И Гэй и Фильдинг уже приучили публику ловить на лету иносказательные сатирические намеки и угадывать «великое» — в малом<sup>14</sup>. В «Опере нищих» за фигурами Локита и Пичема — тюремщика и скупщика краденого — угадывались министры, финансовые тузы; в «Опере Граб-стрита» вороватый дворецкий Робин оказывается сатирическим «двойником» своего тезки, главы кабинета министров сэра Роберта Уолпола, а придурковатая чета валлийских помещиков — сэр Оуэн и леди Апшинкен — представляла собой карикатурный портрет правящего монарха Георга II и королевы Каролины.

Кто знает, не предполагал ли Фильдинг (до того, как цензурный закон 1737 г. изгнал с английских подмостков политическую сатиру) обработать для сцены сюжет «Джонатана Уайльда»? Любопытно, что многие и как раз наиболее выразительные и беспощадные по своей сатирической силе главы этой «истории» написаны, в сущности, в драматической форме. Диалоги Уайльда с его непокорными сообщниками — Бегшотом (кн. 2, гл. II) и Блускином (кн. 3, гл. XIV), монолог Уайльда в ночном погребке (кн. 2, гл. IV), знаменитая речь его «о шляпах» (кн. 2, гл. VI), уже упомянутый выше «супружеский разговор» (кн. 2, гл. VIII), сцена избирательной борьбы в Ньюгейтской тюрьме и демагогическая речь Уайльда в защиту «вольностей Ньюгейта» (кн. 4, гл. III) и, наконец, «диалог между пастором Ньюгейта и мистером Джонатаном Уайльдом Великим, в котором священнослужитель с великою ученостью толкует о смерти, бессмертии и прочих важных предметах» (кн. 4, гл. XIII) — вот беглый перечень эпизодов «истории» Фильдинга, не только облеченных в драматургическую форму, но поражающих своей острой сценичностью. И вместе с тем, как согласится, вероятно, каждый читатель этой сатирической повести, именно эти главы составляют ее важнейшие опорные пункты. Бесплезно гадать — использовал ли Фильдинг в своей «истории» уже написанные ранее фрагменты сатирической пьесы о Джонатане Уайльде Великом или же под пером опытного драматурга повествование естественно сбивалось иногда на запретную для него отныне сценическую форму. Несомненно одно: если бы «Джонатан Уайльд Великий» был написан как пьеса, то она резко отличалась бы своим тоном, колоритом и размахом сатирических обобщений от всего, сделанного в этой области и Гэем и самим Фильдингом.

Беспечная удаля бравого Макхита, соперничество влюбленных

<sup>14</sup> См. анализ сатирико-иносказательных приемов в «Опере нищих» (в том числе и музыкальных сатирических средств) в диссертации И. В. Ступникова «Творчество Джона Гэя» (ЛГУ, 1964 г.).

в него красотою Полли и Люси, наконец, сама грациозная наивность этой «балладной оперы» — придавали сатире Гэя своеобразную поэтичность. Зритель ждал «счастливого конца» и оставался удовлетворенным, когда Макхиту удавалось спастись от правосудия. В «Истории Джонатана Уайльда Великого» уже ничто не смягчает отвращения и гнева, с какими читатель следит за «деяниями» главного «героя» и его приспешников. Фильдинг ведет своего «Великого человека» твердо и неукоснительно намеченным путем к уготованному ему «апофеозу» — виселице. Глава, повествующая о казни героя, названа: «Уайльд достигает вершины человеческого величия», и Фильдинг сожалеет о том, что эта «вершина», «достижения которой можно от души пожелать любому великому человеку», иной раз, однако, не бывает достигнута теми, кто того заслуживает. Так шутит Фильдинг, — шутка свирепая и вполне соответствующая всему духу его сатирической повести. Как видим, примером Джонатана Уайльда писатель хотел бы дать предметный урок обществу.

Фильдинг не был революционером и вряд ли принял бы те исторические формы, в которых якобинский революционный террор воплотил в 1793 г. его мысль о возмездии, причитающемся «великим людям», врагам человечества. Но примечательно, что именно с якобинством ассоциировались в сознании Байрона впечатления от «Джонатана Уайльда». «Перечитывал недавно Фильдинга, — записывает он в «Разрозненных мыслях». — Я слышал, что в Англии много толкуют о распространении радикализма, якобинства и т. д.; пусть бы перелистали «Джонатана Уайльда Великого». Неравенство состояний и низость верхушки общества нигде не изображены с большей силой, а презрение автора к Завоевателям и тому подобным таково, что живи он сейчас, «Курьер» объявил бы его главным Рупором и Агентом революционеров. Однако я не помню, чтобы это направление ума Фильдинга, видное на каждой его странице, было кем-нибудь замечено»<sup>15</sup>.

И все же до нас доносится из глубины XVIII столетия голос по крайней мере одной живой коронованной мишени, раненной фильдингской сатирой. Более начитанная, чем большинство ее венценосных собратьев, Екатерина II с раздражением писала: «Ежели я стану когда-нибудь сочинять комедии, то, конечно, не возьму за образец «Женитьбу Фигаро», так как со времени «Ионафана Вилда» я никогда не попадала еще в столь дурное общество»<sup>16</sup>.

Нужно ли удивляться, что первый русский переводчик «Деяний господина Ионафана Вилда Великого», Иван Сытенской, счел нужным — «в рассуждении некоторых читателей, которым при начале,

<sup>15</sup> Байрон. Дневники. Письма. М., Изд-во АН СССР, 1963, стр. 278.

<sup>16</sup> Frederic T. Blanchard. Fielding the Novelist. New Haven, Yale Univ. Press, 1926, p. 48.

может быть, главный сочинения сего предмет не угоден покажется», — «предположити нечто к его защищению».

Знаменательно, что это «защищение» Сытенской начинает с противопоставления Фильдинга Ричардсону, предупреждая, что к сочинителю «Деяний» нельзя подходить с мерилom, пригодным для создателя «Памелы» и «Клариссы».

«Многим, кои особливо подружилися с делами господина Ричардсона, — пишет И. Сытенской, — такие токмо романы нравятся, которые содержат в себе непрестанно следы добродетельных деяний и благородных мыслей. Не можно прекословить ни мало против изящества сих сочинений, однако не опровергаемо и то, что мы получаем от них некоторую только часть пользы. Правда, что посредством оных достигаем мы до познания света, и научаемся располагать все наше поведение пристойно, разумно и с предосторожностью в соответствие мыслей разных лиц, кои на пути жизни нашей встречаться нам могут: но не столько ж ли есть и в том необходимости, дабы проникнул свет во глубину пороков и во внутренность злого сердца, только бы представлены были оные со всею совершенною их гнусностью и безопасностью от возбуждения страстей в душах скудоумных? Господину Фильдингу угодно было здесь основати свой труд на последнем рассуждении, не выпуская однако при том и первого из довольного своего внимания»<sup>17</sup>.

Времена на Руси были слишком тревожны и опасны, чтобы автор «защищения» мог указать в числе достоинств «Деяний» политическую остроту сатиры Фильдинга. Он ограничивается лишь тем, что обвиняком намекает на «некоторые места, кои иным читателям не весьма могут быти нравны», и добавляет довольно язвительно: «По мнению моему, кому покажутся они не вкусны, тот может удобно пропустить их и без всякого примечания»<sup>18</sup>.

Таких «невкусных» для сильных мира сего мест в «Истории» Фильдинга было, однако, слишком много, чтобы их можно было «пропустить без всякого примечания». На них-то собственно и строился весь сатирический замысел писателя.

Автор, по видимости, подходил к своему предмету с осторожностью и издалека. Поначалу он позволял себе лишь аналогии, заимствованные из глубокой древности. Но и они звучали вызывающе. Уголовное «величие» Уайльда оказывалось вполне соизмеримым с подвигами Юлия Цезаря и Александра Македонского. Ведь и для него власть и добыча — главное в жизни; так чем же он хуже «македонца», который «прошел огнем и мечом обширную империю, лишая жизни огромное множество ни в чем не повинных людей, распространяя, подобно урагану, опустошение и гибель»?

<sup>17</sup> «Деяния господина Ионафана Вида Великого, писанные господином Фильдингом». Том первый. Перевел с немецкого Иван Сытенской. Вторым тиснением. СПб., при Императорской Академии Наук, 1785. Предупреждение, стр. V—VI.

<sup>18</sup> Там же, стр. IX.

Чем он, бестрепетно посылавший на виселицу своих вчерашних сообщи́ков, ниже Цезаря, который «с поразительным величием духа уничтожил вольности своей отчизны и посредством обмана и насилия поставил себя главой над равными, поработив величайший народ, когда-либо живший под солнцем»? (1, 282).

Так типический сюжет плутовского романа вовлекается в орбиту просветительской философии истории и приобретает совершенно новое качество. Уголовная карьера Уайльда становится фрагментом всей той колоссальной панорамы неразумия, разрушений и кровавого хаоса, какой представлялась просветительскому сознанию бо́льшая часть истории человечества; и притом фрагментом, как бы «прообразующим» целое.

Соответственно строится и пародийная генеалогия «героя», предки которого занимались тем же славным воровским ремеслом, что и он, и умели превосходно лавировать в бурях британской истории. И, наконец, первые успехи Уайльда, становящегося главарем шайки, позволяют Фильдингу ввести читателей в гущу английской политической жизни и высказать свой взгляд на нее. Взгляд весьма безотрадный: вероломство, шантаж, обман — все, чем пользуется Уайльд в отношении к своим подручным, — по убеждению сатирика, могут служить верным прообразом того, что вершится в высших правительственных кругах. Рассказав о том, как Уайльд предал палачу своего сотоварища Фирса («так как это был тот самый молодец, который особенно упирался, не желая отдать обусловленную долю добычи»), как он обещал ему верную помощь и даже сердечно обнял его на прощанье и тут же подстрекнул других членов шайки свидетельствовать против бедняги, Фильдинг заключает: «Так, с непревзойденной ловкостью, наш герой — этот поистине великий человек — умел играть на страстях людей, сеять рознь между ними и в собственных целях использовать зависть и страх, удивительно ловко возбуждаемые им самим при помощи тех искусных приемов, которые толпа называет изменой, лицемерием, обольщением, ложью, предательством, но которые великими людьми объединяются под общим наименованием «политика»...» (1, 333—334).

Фильдинг движется здесь в обрисовке образа Уайльда буквально по лезвию ножа. Шаг в сторону — и аллегория, подавив собой конкретное, жизненное существо изображаемого, лишит образ индивидуальности, шаг в другую — и дерзкое обобщение, проглядывающее сквозь добротное-обстоятельное описание, может потускнеть и погаснуть... Но художнику удалось мастерски осуществить свою задачу.

Ничто, может быть, не свидетельствует так ярко о жизненности образа Уайльда в его типическом значении, как то, что он иногда присваивает себе право высказывать такие суждения, какие вряд ли решился бы высказать от своего имени Фильдинг, — как бы исторически верны они ни оказались. Образ как бы начинает жить

собственной жизнью, повинуюсь законам своего художественного бытия, и мыслить и судить о вещах с иной точки зрения, чем его создатель. Так, несколькими десятилетиями позже племянник Рамо предъявит просветительскому гуманизму такие цинические и злые возражения, каких не стал бы формулировать от своего собственного лица Дидро.

Джонатан Уайльд не пускается в философию. Это не по его чести. Но в вопросах собственности он мастак и, будучи человеком чертовски умным, высказывает немало горьких истин об экономическом строе своей страны. «Человечество,— рассуждает он,— следует рассматривать, разделив его на два основных класса — тех, кто трудится своими руками, и тех, кто использует чужие руки. Первые — низкая чернь, вторые — благородная часть творения. Поэтому в купеческом мире вошло в обиход мудрое выражение «нанимать руки»; и там справедливо отдают предпочтение одному перед другим, в зависимости от того, кто больше нанимает рук и кто меньше; таким образом, один купец говорит, что он выше другого потому, что у него больше наемных рук» (1, 315—316). Здесь парадоксальным образом, мошенник-подонок XVIII в. весьма точно предвосхищает суть официальной буржуазной политической экономики, XIX в., вплоть до фразеологии, приравнивающей рабочих — к «рукам», над которой особо насмехались, как над характерной формой проявления британского буржуазного самодовольства, и Маркс и Энгельс.

Правда, Фильтинг заставляет Уайльда внести поправку в свои суждения (йомен, купец, фабрикант и дворянин, хоть и нанимают чужие «руки», служат-де, однако же, обществу,— тогда как важнейшая «великая и благородная часть человечества», состоящая из тех, «кто нанимает руки только на пользу самим себе» (1, 316), включает в себя завоевателей, абсолютных монархов, государственных деятелей и воров). Даже с указанными «смягчениями», ход мысли Уайльда примечателен: он вторгается здесь в самое святое святых буржуазной экономики и громогласно провозглашает истины, весьма неприятные для слуха буржуа.

Глава «О шляпах» может служить примером подлинной виртуозности, с какою пластическая осязаемость и зримость выведенных автором лиц и их поступков сочетаются с глубоким «прообразующим» их смыслом. Шайка Уайльда, о которой идет здесь речь,— это, в сущности, и все политические правящие верхи страны; по нижеследующему описанию нетрудно узнать, что речь идет об обеих английских парламентских партиях — тори и вигах. Но описание это выдержано вполне в духе блатной речи, к которой вообще Фильтинг часто прибегает в своей «истории». вполне соблюдая «местный колорит» всей этой сцены, автор вместе с тем явно издевается между строк над обеими политическими силами, оспаривающими друг у друга власть в парламенте. Сколько презрения в этой характеристике: «Так как все эти персоны придерживались разных



принципов, вернее — разных головных уборов, между ними часто возникали разногласия. Среди них главенствовали две партии, а именно: тех, кто носил шляпы, лихо заломив их треуголкой, и тех, кто предпочитал носить «нашлепку» или «тренчер», спуская поля на глаза. Первых называли «кавалерами» или «торироры горлодеры» и т. д.; вторые ходили под всяческими кличками — «круглоголовых», «фигов», «стариканов», «вытряхаймошну» и разными другими. Между ними постоянно возникали распри, а потому со временем они стали думать, что в их расхождениях есть что-то существенное и что интересы их несовместимы, тогда как в действительности все расхождение сводилось к фасону их шляп» (334—335)<sup>19</sup>.

Речь «о шляпах», с какою Уайльд обращается к своим молодцам, собравшимся в пивной, вносит в эту сатирическую аллегория последние, убийственные уточнения. Вор останется вором в любой шляпе. Ему, Уайльду, «совестно видеть, как люди, занятые столь великим и достославным делом, как ограбление общества, ссорятся между собой. Неужели вы думаете, что первые изобретатели шляп или, по меньшей мере, различия между ними в самом деле замыслили так, что шляпы разных фасонов должны преисполнять человека та — благочестия, эта — законопочитания, та — учености, а эта — отваги<sup>20</sup>? Нет, этими чисто внешними признаками они хотели только обмануть жалкую чернь... Поэтому с вашей стороны было бы мудро, находясь в толпе, развлекать простаков ссорами по этому поводу, чтобы с большей легкостью и безопасностью, пока они слушают вашу трескотню, залезать в их карманы; но всерьез заводить в собственной среде такую нелепую распрю — до крайности глупо и бессмысленно» (1, 335).

И, наконец, как бы опасаясь, чтобы сатирический полет мыслей его «героя»-висельника не вывел его слишком далеко из роли, Фильдинг придает окончанию речи оборот, не менее уничтожающий, но более просторечно сниженный: «Что может быть, джентльмены, нелепей, чем ссориться из-за шляп, когда ни у кого из вас шляпа не стоит и фартинга? Что проку в шляпе? Голову греть да

<sup>19</sup> Интересно, что поразительно схожий сатирический образ «шляп»-«убежденных» возникает у Льва Толстого. «Степан Аркадьевич не избирал ни направления, ни взглядов, а эти направления и взгляды сами приходили к нему, точно так же, как он не выбирал форму шляпы или сюртука, а брал те, которые носят. А иметь взгляды ему, жившему в известном обществе, при потребности некоторой деятельности мысли... было так же необходимо, как иметь шляпу». — Л. Н. Толстой. Полн. собр. соч., т. 18, М.—Л., Гослитиздат, 1934, стр. 9.

<sup>20</sup> Фильдинг попутно высмеивает здесь и привилегированные профессии своего времени, чьи представители — священники, судьи и адвокаты, университетские профессора, офицеры — отличались своими традиционными костюмами и головными уборами. В другом месте автор «Джонатана Уайльда» скорбит о том, что «какой-нибудь франт, особенно если есть у него на шляпе хоть пол-ярда ленты, больше потянет на весах женской нежности, чем двадцать сэров Исааков Ньютонов!» (1, 305). Фильдинг намекает на офицеров, носивших форменные черные кокарды на шляпах.

прикрывать от людей лысую макушку,— а что еще? Признак джентльмена — снимать то и дело шляпу... А потому, что я больше не слышал об этих ребяческих ссорах! Давайте-ка все вместе вскинем дружно шляпы, и отныне лучшей шляпой будем считать ту, в которой упрятана самая большая добыча!» (1, 335—336).

Живые интонации этой грубой бесцеремонной речи сочетаются с беспощадной логической последовательностью, с какою выдержана в ней сатирическая аллегория. Шляпы — политические принципы, парламентские «ссоры» из-за них хороши лишь для отвода глаз «черни»... Таковы горькие выводы, к которым приходит Фильдинг. Выводы эти назревали в его сознании уже со второй половины 30-х годов. Приняв деятельное участие как журналист и драматург в борьбе парламентской оппозиции против министерства Уолполá, он слишком поздно убедился, что победа «патриотов», как громко именовали себя представители оппозиции, ничего не изменила ни в положении страны, ни в прежней коррупции, царившей в парламенте<sup>21</sup>. «Джонатан Уайльд» родился из глубочайшего разочарования Фильдинга в реальных возможностях политической борьбы в тогдашних английских условиях. Почти каждый из политически мыслявших писателей английского Просвещения (за исключением разве только консервативно настроенного Ричардсона) переживал так или иначе подобный кризис. Но ни у кого, кроме Свифта, это «отречение» от официальной политики не выразилось так страстно, гневно и вместе с тем классически цельно, «на века», как у Фильдинга в «Истории Джонатана Уайльда Великого».

Но оборотной стороной этого бескомпромиссного, яростного отрицания политиканства обеих парламентских партий была и бесспорная слабость позитивной части «истории» Фильдинга.

Изверившийся в существующих формах «политики», Фильдинг предлагает народу вовсе устраниваться с арены общественной деятельности и борьбы, где его может ждать только обман и предательство со стороны «великих людей». Мысль эта последовательнее всего выражена в главе «Любопытные анекдоты из истории Ньюгейта». Рассказ о том, как Уайльд, угодив, наконец, в тюрьму, повел там ожесточенную борьбу против прежнего главаря заключенных, Роджера Джонсона и присвоил себе, наконец, и его должность и ее вещественные знаки — халат, вышитый жилет и бархатную шляпу,— сопровождается любопытным эпилогом. На сцену выходит «некий степенный человек», который, обращаясь к неимущим должникам (заключенным вместе с ворами и убийцами), призывает их отказаться от всяких надежд как на Джонсона, так и на Уайльда. «Когда волк завладел овчарней, немного будет проку для стада простаков, если они прогонят одного волка и впустят

<sup>21</sup> См. об этом подробнее в моей статье «Драматургия Фильдинга» («Ежегодник Ин-та истории и теории искусств АН СССР». М., Изд-во АН СССР, 1948) и в брошюре «Фильдинг» (М., Гослитиздат, 1954, стр. 23—29 и 34—35).

вместо него другого!» Надо,— продолжает он,— не сменять одного грабителя другим, а изменить «в корне весь уклад нашей жизни» (1, 396). Мудрые слова! Но средства, предлагаемые почтенным человеком для достижения этой цели, утопичны и беспредметны. Чтобы сохранить свои вольности — поучает он неимущих должников — надо отказаться от всякого общения с ворами, замкнуться в своей общине и жить честным трудом, не ввязываясь в распри бандитов и убийц. Впрочем, утопичность этой программы понимает и сам Фильдинг. Недаром, приведя пространную речь «степенного человека», писатель сопровождает ее невозмутимо-ироническим пояснением: «Речь эта была принята восторженно; тем не менее Уайльд по-прежнему взимал с узников дань, обращал собранные им средства на собственные нужды и разгуливал в наряде, сорванном с Джонсона» (1, 397).

Но как бы ни понимал Фильдинг практическую бесплодность этой программы «самоустранения» народа от борьбы за власть и дележа добычи, происходящих в правящих верхах, именно эту программу он попытался воплотить в образе антагониста Уайльда — простодушного, честного добряка ювелира Томаса Хартфри («Открытого Сердца»), разоренного и едва не погибшего на виселице по милости все того же «великого человека», своего школьного одноклассника.

Образами Хартфри, его любящей жены и детей, его верного подмастерья Френдли Фильдинг хотел, как видно, оттенить мрачное содержание своей всеобъемлющей сатиры — напомнить читателям, что род человеческий состоит не из одних Уайльдов. Но намерение писателя не привело к желанным результатам. Хотя своим авторским произволом Фильдинг и сумел чудодейственно, в последний миг на пути к виселице, спасти Хартфри из сетей Уайльда и вернуть ему жену, которая явилась из Африки с несметными сокровищами, чтобы поддержать уже рухнувший кредит мужа, ему не удалось сделать самого главного. Он не смог наделить ни Хартфри, ни его семейный кружок той человеческой и социальной убедительностью, какою в полной мере обладают образы Уайльда и его приспешников.

Читая в контексте всей сатиры главы, посвященные банкротству доверчивого Хартфри, его скорби в разлуке с женой, его смиренному упованию на милость господню, испытываешь чувство, будто Свифт, создавая последнюю часть «Гулливера», вздумал призвать себе на помощь почтенного мистера Лилло, автора «Лондонского купца». Так пресны, вялы и безжизненны мысли, действия и чувства «положительных» буржуазных персонажей Фильдинга, так ходульны они — при всем достоинстве их добродетелей — рядом с непогрешимо верными жизни фигурами Уайльда, графа Ла Рюз, Летидии Снэп, Молли Стрэдл, Файрблада, Бегшота и всех прочих тюремных птиц.

Победа этой кислой, бескровной буржуазной добродетели в финале истории была в то же время и поражением реализма Фильдинга. Трудно судить о том, насколько сам он понимал художественную несостоятельность всей линии Хартфри. Но знаменательно, что в его «комических эпопеях» проблема подлинного человеческого достоинства ставится и решается совсем по-другому.

### 3

Если «История Джонатана Уайльда Великого» была книгой великого гнева, сильной прежде всего непримиримым отрицанием, то в «Приключениях Джозефа Эндруса и его друга, мистера Абраама Адамса» и особенно в «Истории Тома Джонса, найденыша» широко, свободно и полно выразилось то, что на сухом языке абстракций можно назвать «положительной программой» Фильдинга. Немного найдется в истории всемирной литературы книг, столь молодых по духу, полных такой заразительной веселости и вместе с тем такого глубокого знания «человеческой природы». В литературе английского, — да и шире, западноевропейского Просвещения, — эти «комические эпопеи», как называл их сам Фильдинг, занимают выдающееся и по-своему исключительное место. Просветительский реализм достигает здесь высокой степени социальной пронизательности, сохраняя еще всю полноту своего оптимизма.

Великий сатирик Генрих Гейне узнал и приветствовал в Фильдинге своего собрата по мастерству. Фильдинг, — писал Гейне в «Романтической школе», — «сразу ведет нас за кулисы, он показывает нам фальшивые румяна на всех чувствах, грубейшие пружины нежнейших поступков, показывает канифоль, которая в дальнейшем сверкнет молнией воодушевления, литавры с мирно покоящейся на них палочкой, которая в дальнейшем выколотит могучие громаы страсти; одним словом, он показывает нам весь внутренний механизм, ту великую ложь, от которой люди кажутся нам не тем, что они есть в действительности»<sup>22</sup>.

И вместе с тем этот пронизательный, язвительный Фильдинг, враг всяческой несправедливости, себялюбия и подлости, насмешливый и строгий судья и «цензор» нравов (как назовет он себя позднее в «Ковент-гарденском журнале»), относится к «человеческой природе» с таким доверием, так смело и великодушно прощает своим героям — простым и добрым людям — их промахи, ошибки и слабости, что нельзя не почувствовать, как прочно и глубоко уходят в толщу народной жизни корни его гуманизма.

Жизнелюбие писателя пронизывает и согревает своим человеческим теплом картины быта и нравов, которые сами по себе могли

<sup>22</sup> Генрих Гейне. Полн. собр. соч., т. VII. М.—Л., «Academia», 1936, стр. 282.

бы показаться «низменными», обыденными или грубыми. Его любимые герои — пастор Адамс, Том Джонс, Софья Вестерн — выделяются в литературе XVIII в. своей непосредственностью и цельностью. Живые существа из плоти и крови и притом типичные англичане своего времени и своего сословия, они предстают перед нами во всей своей материальной бытовой достоверности. Заранее предупреждая нападки ханжей и жеманниц обоюбого пола, которых оскорбляют «низменные» аппетиты и потребности его героев, Фильдинг пишет: «Правду сказать, если не известны на земле существа, более высокие, чем человек, то нечего и стыдиться удовлетворения нужд, свойственных человеку» (2, 391). Фильдинг не боится показать читателям своих любимейших героев в самой прозаической повседневной житейской обстановке — на грязной проселочной дороге, в бестолковой трактирной перебранке, за хмельным застольем самодура-сквайра и его приживалов... Он не боится ни унижить своих любимцев, ни даже сделать их смешными, так как уверен в том, что их главное достоинство — свободно и естественно проявляющая себя человечность — восторжествует над всем и завоюет сочувствие читателей.

Не потому ли Шиллер, столь далекий в своем творчестве от низменной прозы бытописания, усматривал поэтическое начало в «комических эпопеях» Фильдинга? «Какой великолепный идеал должен был жить в душе поэта, создавшего таких людей, как Том Джонс и Софья!»<sup>23</sup> — писал Шиллер в статье «О наивной и сентиментальной поэзии».

Радость познания жизни во всем многообразии ее проявлений окрыляет реализм Фильдинга — автора «комических эпопей». У этого просветителя нет и тени сомнений в познаваемости мира и человека. Всего за каких-нибудь пятнадцать лет, отделявших его от предстоявшего разлива «готического» романа с его тайнами и ужасами, потусторонними чудесами и зловещими, непостижимыми безднами души человеческой, Фильдинг безапелляционно заявляет, что ныне, когда «почти никто не верит» рассказам о Вельзевуле или Сатане с их «адской свитой», «вся обстановка inferнального царства давно уже присвоена директорами театров, которые нынче, по-видимому, сложили ее в подвалы, как старую рухлядь» (2, 523—524). Баталия Разума против суеверия и мистицизма кажется ему уже неоспоримо выигранной, — хотя, доживи автор «Тома Джонса» до старости, он увидел бы, как «инфернальная» бутафория, им осмеянная, пошла в ход и стала последним словом литературной моды с легкой руки Уолпола, Бекфорда и других.

Уверенно и решительно провозглашает он, что «за крайне редкими исключениями, высочайшим предметом для пера наших историков и поэтов является человек» (2, 307).

Но как постичь и как изобразить человека? В чем существо его

<sup>23</sup> Фридрих Шиллер. Собр. соч., т. 6. М., Гослитиздат, 1957, стр. 420.

природы, что уродует и извращает ее и что может служить залогом ее свободного гармонического развития? Эти вопросы неотступно занимают Фильдинга, и решение их дается ему только с бою. Современный французский критик Пьер Декс справедливо напоминает «новым читателям» нашей эпохи про «пафос ожесточенной борьбы, питавший оптимизм Фильдинга»<sup>24</sup>.

Эстетическая программа, развернутая автором в предисловии к «Истории приключений Джозефа Эндруса и его друга, мистера Абраама Адамса» и в замечательных вступительных главах к восемнадцати книгам, из которых состоит «История Тома Джонса, найденыша», полна полемического задора и гордости новатора, открывающего искусству новые миры. Без ложной скромности он называет имена великих художников, чьи традиции он хотел бы продолжить, — среди них Аристофан и Лукиан, Рабле, Шекспир и Сервантес, Бен Джонсон, Мольер и Свифт... Но вместе с тем — полусуто, полусерьез — он объявляет себя первооткрывателем и законодателем нового литературного рода: «Я творец новой области в литературе и, следовательно, волен дать ей какие угодно законы» (2, 48).

Не пользуясь термином «роман» (novel), он определяет этот новый род литературы, представленный его «Джозефом Эндрусом» и «Томом Джонсом», двояко: как «комедийную эпическую поэму в прозе» (1, 440) или как «историю», а то и «героико-историко-прозаическую поэму» (2, 108).

Само понятие «комического эпоса в прозе» в сочетании с юмористическими «классическими» аллюзиями Фильдинга, нередко облекающимися в форму пародийно-возвышенных «ироико-комических» бурлескных описаний или отступлений, подавало повод к различным и иной раз невыгодным для Фильдинга толкованиям. Так, английский литературовед Уотсон, касаясь эстетической программы Фильдинга в своей истории английской критики, безапелляционно объявляет, что автор «Тома Джонса» сделал «ложный почин»<sup>25</sup>, так как якобы никто не пожелал пойти вслед за ним по указанному им пути. И даже Уотт, автор одного из наиболее серьезных новейших исследований по истории английского романа XVIII в., склонен считать аргументацию Фильдинга в предисловии к «Джозефу Эндрусу» «неубедительной»<sup>26</sup> и скороспелой. Проблему «эпического» у Фильдинга Уотт сводит по преимуществу к «ироико-комическим баталиям» (описания драки между Молли Сигрим и напавшими на нее односельчанами или схватки Эндруса и Адамса со сворой гончих) или к пародийно-возвышенным обращениям (как, например, то, которое предшествует первому знакомству читателей

<sup>24</sup> П. Декс. Семь веков романа. М., ИЛ, 1962, стр. 189.

<sup>25</sup> George Watson. The Literary Critics. A Study of English Descriptive Criticism. L., Penguin Books, 1962, p. 20, 73, 80, 167.

<sup>26</sup> Ian Watt. The Rise of the Novel. Studies in Defoe, Richardson and Fielding, Berkeley — Los Angeles, 1959, p. 249.

с Софьей Вестерн). Но такое «подражание эпическому образу», заключает Уотт, «расходится и с предписаниями формального реализма, и с жизнью того времени». Что же касается «размаха и разнообразия структуры» «Тома Джонса», то, по мнению Уотта, «хотя они и вполне соответствуют тому, что главным образом связывается в наше время с понятием «эпического», но, в конце концов, это по преимуществу вопрос масштаба, и они не могут рассматриваться как свидетельство особой зависимости Фильдинга от эпического прототипа»<sup>27</sup>.

Эта пренебрежительная трактовка «эпичности» произведений Фильдинга происходит из одностороннего и формального истолкования его эстетической программы и ее творческого воплощения. Уотт начинает с того, что приписывает ссылкам Фильдинга на традиции классического эпоса прежде всего охранительный, нормативно-дидактический смысл: Фильдинг-де желал положить конец «растущей анархии литературного вкуса», а потому считал нужным прибегнуть к «жестким мерам» — «оградить новую область беллетристики»<sup>28</sup> частоколом классической традиции. И это говорится о том самом Фильдинге, который насмеялся над нормативно-догматической критикой, предписывающей литературе априорные «правила», подкрепленные авторитетом классиков! Этим критиков Фильдинг уличал в том, что они «принимали голую форму за сущность» и «действовали подобно судье, который стал бы держаться мертвой буквы закона, совершенно не считаясь с духом его». Сами «правила» нормативной классицистической эстетики Фильдинг приравнивает к *кандалам*; множество этих правил, «нисколько не основанных ни на истине, ни на природе», служат исключительно для того, чтобы стеснять и обуздывать гений, вроде того, как стеснили бы балетмейстера самые великолепные трактаты по его искусству, если бы в них выставлялось главным требованием, чтобы каждый человек танцевал в кандалах» (2, 154).

Думается, что в истолковании фильдинговской теории «комического эпоса» прав не формально трактующий ее Уотт, а французский критик Декс, считающий, что «огромным вкладом, внесенным Фильдингом в жанр романа», была «свобода изложения»<sup>29</sup>. Решительно отказавшись от претензий на документальную «подлинность» повествования, которую всячески старались соблюсти в своих мемуарно-биографических и эпистолярных произведениях Дефо и Ричардсон, он открыто выступает перед читателями как художник-творец, с гордостью объявляющий, что его произведение надо рассматривать как «великий созданный нами мир» (2, 405), (впоследствии, в «Амелии», Фильдинг, развивая эту же мысль, определит свою «историю» как «модель» действительной жизни).

<sup>27</sup> I. Watt. The Rise of the Novel, p. 252—253.

<sup>28</sup> Там же, стр. 248.

<sup>29</sup> П. Декс. Семь веков романа, стр. 201.

Такая постановка вопроса была и смелой и плодотворной. Повествователь уже не ограничивал себя опытом одного или нескольких действующих лиц (как вынуждены были делать авторы «Молль Флендерс» и «Памелы»). Возвышаясь над своими героями, он мог свободно судить об этих поступках и характерах, соотнося их личный опыт и их судьбу с нравами и образом жизни их соотечественников и судьбами всей страны. Ничто не ограничивало диапазона наблюдений и размышлений, какими он мог делиться со своими читателями, за исключением только одного, постоянно провозглашаемого Фильдингом принципа — верности природе. «Дело просвещенного и проницательного читателя справляться с книгой Природы, откуда списаны все события нашей истории, хоть и не всегда с точным обозначением страницы», — предупреждает автор «Истории Тома Джонса, найденыша» (2, 228). Эпиграф этой «истории», взятый у Горация, «Mores hominum multorum vidit» (видел нравы многих людей), имел сам по себе программное значение.

«Масштабность», «размах и разнообразие структуры» «Том Джонса», которые Уотт считает чем-то само собой разумеющимся и не специфичным, в действительности составляли один из важнейших аспектов разработанного Фильдингом нового понимания задач и возможностей повествовательного жанра. Недаром вслед за Сервантесом Фильдинг придает столь значительный смысл жанровому определению «история», которым пользуется параллельно, на равных правах, с другим своим любимым термином — «комического эпоса в прозе». Он противопоставляет свой жанр «истории» и драгоценным галантным романам Д'Юрфе, Скюдери и их подражателей, и «жизнеописаниям и апологиям» (под которыми подразумевает и «Памелу» Ричардсона). Более того, он утверждает, что его «истории» могут дать больше для познания действительной жизни, чем иные сочинения, в шутку названные «Историей Англии» (12, 15). Ведь создателю такой «истории» или «комической эпопеи в прозе», как «Том Джонс», недостаточно, по убеждению Фильдинга, обладать талантом, сердечностью и широкой начитанностью. «Есть и другой род знаний, которых не в состоянии доставить никакое образование, а может дать только общение с живыми людьми,» — пишет он. «Это общение нашего историка с людьми должно быть самым широким — то есть он должен общаться с людьми всех званий и состояний, потому что знание так называемого высшего общества не научит его жизни людей низшего класса и e converso знакомство с низшей частью человечества не откроет ему нравов высшей его части. И хотя может показаться, что знания каждого из этих классов ему достаточно для описания по крайней мере того круга, в котором он вращается, однако и в этом случае он будет далек от совершенства: в самом деле, глупости каждого класса познаются вполне путем взаимного сравнения» (2, 378—379).



Здесь перед нами в зародыше уже программа будущего социального романа XIX—XX вв., хотя у самого Фильдинга социальные явления и процессы осмыслиются еще по-просветительски, то есть скорее как черты нравов и быта.

Если понятие «комического эпоса в прозе» обозначало для Фильдинга прежде всего право художника широко и всесторонне вводить в повествование «низменный» материал обыденной жизни, то роль «историка» означала для него необходимость обобщения этой стихии обыденного. Он не желает, чтобы его произведение походило «на газету, которая — есть ли новости, или нет — всегда состоит из одинакового числа слов». Нельзя не процитировать полностью замечательное программное разъяснение Фильдинга относительно сущности его реалистического метода, показывающее, что «эпическое» изложение событий предполагает, в его представлении, не только верность фактам, но и их обобщение и раскрытие внутренней драматической противоречивости их развития. «Мы... намерены, — пишет Фильдинг, — держаться... скорее метода тех писателей, которые занимаются изображением революционных переворотов, чем подражать трудолюбивому многомотному историку, который для сохранения равномерности своих выпусков считает себя обязанным истреблять столько же бумаги на подробное описание месяцев и лет, не ознаменованных никакими замечательными событиями, сколько он уделяет ее на те достопримечательные эпохи, когда на подмостках мировой истории разыгрывались величайшие драмы» (2, 47).

Здесь еще в латентной форме присутствует уже скрытая теплота социально-исторической мысли, которой предстояло придать жизнь и движение реалистическому роману последующих столетий.

Значение литературного новаторства Фильдинга как создателя и теоретика «комического эпоса в прозе» или повествования-«истории» может быть вполне понято не в сопоставлении с трудами его современников или предшественников, а в сопоставлении с реалистическим романом будущего, оставшегося неизвестным автору «Тома Джонса». По справедливому замечанию Пьера Декса, «в творчестве Фильдинга этот литературный жанр совершил такой чудесный скачок, что понадобилось еще столетие, потребовалось появление Стендаля и Диккенса, чтобы Фильдинг-романист был по-настоящему понят и его деятельность продолжена»<sup>30</sup>.

Русскому историку литературы к названным Дексом именам хочется добавить в первую очередь имя Гоголя.

Место и значение «Мертвых душ» в перспективе развития всемирной литературы — особая большая тема, к которой, может быть, еще сможет обратиться автор настоящей книги. Здесь мы принуждены ограничиться лишь некоторыми предположениями относительно роли, которую мог сыграть опыт Фильдинга как создателя

<sup>30</sup> П. Декс. Семь веков романа, стр. 199.

«комической эпопеи в прозе» в формировании и осуществлении замысла «Мертвых душ».

Прямые ссылки на Фильдинга неоднократно встречаются у Гоголя. В ранних рукописях «Мертвых душ» он прямо называет английского писателя как одного из своих учителей в искусстве реалистического изображения людей. Автор, — писал Гоголь, — «не имеет обычая смотреть по сторонам, когда пишет, и только разве невольно сами собой останутся изредка глаза только на висящие перед ним на стене портреты Шекспира, Ариоста, Фильдинга, Сервантеса, Пушкина, отразивших природу таковую, как она была, а не таковою, как угодно было кому-нибудь, чтобы она была»<sup>31</sup>. С незначительными разночтениями эта ссылка на Фильдинга в четырех различных вариантах повторяется в ранних редакциях одиннадцатой главы первого тома «Мертвых душ».

Как отметил В. В. Гиппиус, в черновых набросках «Учебной книги словесности» Гоголь назвал Фильдинга рядом с Сервантесом как создателя «меньших родов эпопей», которые, «хотя писаны и в прозе, но тем не менее могут быть причислены к созданиям поэтическим»<sup>32</sup>. Примечателен также перечень авторов и книг, составленный Гоголем, вероятно, в конце 40-х годов и носивший, по-видимому, рекомендательный характер. Здесь опять-таки на видном месте стоит имя Фильдинга. Вслед за Шекспиром он открывает здесь перечень избранных представителей «англицкой» литературы: помимо Шекспира и Фильдинга, в список этот входят только Вальтер Скотт, Байрон и Ричардсон<sup>33</sup>.

Принципиальный характер всех этих ссылок Гоголя на Фильдинга кажется несомненным.

Одной из важнейших точек соприкосновения обоих писателей была уже постановка самого общего вопроса о предмете и задачах искусства. Гоголь-гуманист должен был особенно понимать и ценить настойчивость, с какою Фильдинг не устал провозглашать и доказывать, что «высочайшим предметом для пера наших историков и поэтов является человек».

В «Мертвых душах» найдется немало страниц, где автор как бы непосредственно переключается с Фильдингом, отстаивая свое право на смелое и правдивое изображение действительной жизни в противовес ложной, односторонней и фальшивой идеализации.

Таковы, например, известные размышления Гоголя по поводу трудности изображения обыденных характеров, подобных Манилову («Гораздо легче изображать характеры большого размера: там просто бросай краски со всей руки на полотно, черные палящие глаза, нависшие брови, перекинутый через плечо черный или алый,

<sup>31</sup> Н. В. Гоголь. Полн. собр. соч., т. VI. Л., Изд-во АН СССР, 1951, стр. 553; см. также стр. 554, 644 и 645.

<sup>32</sup> В. В. Гиппиус. Гоголь. Л., «Мысль», 1924, стр. 140.

<sup>33</sup> «Н. В. Гоголь. Материалы и исследования». Сб. под ред. В. В. Гиппиуса, т. 1. М.—Л., Изд-во АН СССР, 1936, стр. 12.

как огонь, плащ,— и портрет готов»<sup>34</sup>). Таково противопоставление дешевых успехов писателя, который «не изменял ни разу возвышенного строя своей лиры, не ниспускался с вершины своей к бедным, ничтожным своим собратьям» и «окурил упоительным куревом людские очи», подвигу писателя, «державшего вызвать наружу все, что ежеминутно пред очами и чего не зрят равнодушные очи, всю страшную, потрясающую тину мелочей, опутавших нашу жизнь, всю глубину холодных, раздробленных, повседневных характеров, которыми кишит наша земная, подчас горькая и скучная дорога...»<sup>35</sup> Таково ироническое объяснение того, почему «добродетельный человек все-таки не взят в герои» «Мертвых душ»: «Потому что пора наконец дать отдых бедному добродетельному человеку: потому что праздно обращается на устах слово: добродетельный человек; потому что обратили в рабочую лошадь добродетельного человека, и нет писателя, который бы не ездил на нем, понукая и кнутом и всем, чем попало; потому что изморили добродетельного человека до того, что теперь нет на нем и тени добродетели, а остались только ребра да кожа вместо тела»<sup>36</sup>.

Зародыши этих мыслей можно не раз встретить в вводных теоретико-эстетических главах «Истории Тома Джонса, найденыша». Сошлемся, например, на главу «содержащую предписания, которые весьма необходимо прочесть нынешним критикам», где Фильдинг предупреждает, что не намерен представлять в своей истории безукоризненные характеры и не видит «пользы вводить в произведения, созданные вымыслом, характеры такого ангельского совершенства или такой дьявольской порочности». «Если тебе доставляют удовольствие подобные образы совершенства, то существует довольно книг, которые могут усладить твой вкус; но нам за всю нашу жизнь не доводилось встречать таких людей, поэтому мы их здесь и не выводили. По правде сказать, я несколько сомневаюсь, чтобы простой смертный достигал когда-нибудь этой высшей степени совершенства, как сомневаюсь и в том, чтобы существовало на свете отъявленное чудовище,

nulla virtute redemptum  
A vitis<sup>37</sup>,

как говорит Ювенал» (2, 406).

Не предвзряет ли Гоголя пример писателя, сознающего, что он рискует навлечь на себя неудовольствие читателя и неодобрение критики тем, что «шарит в самых отдаленных закоулках и раскапывает примеры добродетели и порока в разных труппах и глухих углах?» (2, 308).

<sup>34</sup> Н. В. Гоголь. Полн. собр. соч., т. VI, стр. 23—24.

<sup>35</sup> Там же, стр. 133—134.

<sup>36</sup> Там же, стр. 223.

<sup>37</sup> «чи пороки не искупаются никакй добродетелью».

Полемическая заостренность этих высказываний у обоих писателей очень сходна. Упреки в «грубости» и «низменности», которыми встретила Гоголя враждебная критика в лице Булгарина и Сенковского, повторяли почти дословно обвинения, которые столетием раньше навлек на себя в Англии Фильдинг.

В своем понимании роли комического в литературе Гоголь во многом разделяет взгляды Фильдинга, как разделяет он в сущности и общепросветительское убеждение в высоком воспитательном значении искусства. Сквозь все творчество Фильдинга проходит мысль о могущественной силе смеха в борьбе с общественными и частными пороками. Разоблачение притворства (происходящего или от тщеславия, или от лицемерия) он провозглашает в предисловии к «Приключениям Джозефа Эндруса» «единственным источником истинно Смешного» (1, 442). Шутливо-иронический тон его «комических эпоей» глубоко продуман и пронизан философским раздумьем о человеке и обществе; «право же, истину можно говорить и с улыбкой на лице» (2, 445), — восклицает Фильдинг. Нужно ли доказывать, как близко было это понимание комического Гоголю, сделавшему смех единственным честным лицом своего «Ревизора» и с глубоким волнением говорившему в «Мертвых душах» о «высоком восторженном смехе», отделенном «целой пропастью» от «кривлянья балаганного скомороха»<sup>38</sup>.

Внутренняя близость обнаруживается и в композиционном замысле «комических эпоей» Фильдинга и русской реалистической «поэмы» — как недаром назвал «Мертвые души» Гоголь. Хаотичность рассыпающегося на множество эпизодов плутовского романа в «комических» эпоеях Фильдинга вводится в русло обдуманного философско-этического плана. В «Истории Тома Джонса» автор обещает «изобразить доброту и невинность в самом выгодном свете» и вместе с тем показать, как обманчивы «выгоды, достигнутые ценой преступления». «Я показал, — писал Фильдинг, — что эти выгоды сами по себе ничего не стоят, а способы их достижения не только низменны и постыдны, но в лучшем случае ненадежны и всегда полны опасностей» (2, 7). В соответствии с таким замыслом, сюжетное движение в «эпосе большой дороги» (как часто называли в Англии книги Фильдинга) приобретает двойкий смысл: в пестроте дорожных передряг, знакомств и размолок, стычек, недоразумений, находок и потерь одни герои приобретают жизненный опыт, успевают остепениться и поумнеть, а другие — обманщики и подлецы — оказываются выведенными на чистую воду.

Называя свои «комические эпопеи» *историями*, а себя приравнивая к историку, подобно тому как это сделает Гоголь, также именующий себя в «Мертвых душах» «историком предлагаемых событий»<sup>39</sup>, Фильдинг тем самым подчеркивает прежде всего вну-

<sup>38</sup> Н. В. Гоголь. Полн. собр. соч., т. VI, стр. 134.

<sup>39</sup> Там же, стр. 36.

треннюю закономерность повествования как первую и основную особенность нового жанра. «Мелочи» повседневной жизни оказываются у Фильдинга сплошь и рядом немаловажными факторами, существенно изменяющими судьбу героя или проливающими новый свет на его характер. О скрытом значении таких «мелочей» Фильдинг иной раз и сам предупреждает читателя. «Так как история наша не дает, подобно газете,— пишет он, например, знакомя читателя с миссис Миллер,— крупных ролей людям, о которых раньше никто ничего не слышал и ничего не услышит впоследствии, то читатель может отсюда заключить, что эта превосходная женщина станет немаловажным действующим лицом в дальнейшем ходе нашей истории» (2, 554). Точно так же будет предупреждать иногда и Гоголь читателей «Мертвых душ». «Сделаем лучше, если скажем что-нибудь о самом Ноздре, которому может быть доведется сыграть не вовсе последнюю роль в нашей поэме»<sup>40</sup>.

Известно, с какой настойчивостью указывал Гоголь на значительность даже самых по видимости маловажных явлений и событий своей поэмы, на тот скрытый внутренний смысл, который должен провидеть читатель сквозь «видимую непрерывную мелочь событий жизни»<sup>41</sup>. Такие же указания находим постоянно и у Фильдинга. «По правде говоря,— пишет он,— недальновидные историки слишком часто опускают разные мелочи, из которых вырастают события чрезвычайной важности. Ведь мир похож на огромную машину, в которой движение сообщается большим колесам самыми маленькими, заметными только для очень острого зрения» (2, 165). Гоголь впоследствии воспользуется сходным сравнением, говоря о «главных ходах и пружинах» своей поэмы, которые «кое-где касаются и легко зацепляют» таких второстепенных или даже третьестепенных лиц, как Селифан и Петрушка<sup>42</sup>.

Эта внутренняя стройность и закономерность повествования, составляющая существенную особенность «комической эпопеи» Фильдинга,— равно далекая как от хаотической пестроты традиционного плутовского романа, так и от субъективистской разорванности позднейших романов Стерна,— сближает английского романиста с Гоголем.

✓ То же можно сказать и о необычайной широте охвата жизни, характерной для «комической эпопеи» Фильдинга. Его герои живут в общении с множеством других людей, судьба их решается не в замкнутом мирке душевных переживаний, а в зависимости от их отношений с «большим» внешним миром. Свободная сюжетная схема «пождений», «приключений» или «странствований» героя позволяла художнику беспрепятственно вводить в повествование разнообразнейших персонажей различных сословий и профессий.

<sup>40</sup> Н. В. Гоголь. Полн. собр. соч., т. VI, стр. 70.

<sup>41</sup> Там же, т. XII, стр. 91 (письмо С. Т. Аксакову от 18/6 августа 1842 г.).

<sup>42</sup> Там же, т. VI, стр. 19.

Именно этим преимуществом воспользовался впоследствии и Гоголь в «Мертвых душах», мотивируя странствованиями Чичикова многообразие персонажей, выведенных в его поэме («Итак, читатели не должны негодовать на автора, если лица, донныне являвшиеся, не пришлись по его вкусу; это вина Чичикова, здесь он полный хозяин, и куда ему вздумается, туда мы и должны тащиться»<sup>43</sup>). Родственна Гоголю и свободная манера друга-собеседника, принятая Фильдингом по отношению к читателям, которых он то наставляет, то озадачивает внезапным шутивным оборотом своих рассуждений, то предупреждает, чтобы они были осторожнее... В. В. Гиппиус уже обратил внимание на то, что «манера авторского контроля над действием, непрерывного комментария, состоящего из юморо-лирических перебоев, могла владеть Гоголем под впечатлением не одного Стерна, но и Фильдинга, особенно в ту пору, когда он думал перемешать смешные положения с трогательными»<sup>44</sup>.

Напрасно и антиисторично было бы, конечно, искать у Фильдинга гоголевской глубины социальных обобщений и гоголевских генеральных национально-исторических прозрений. Но проблема извращения «человеческой природы» омертвляющими ее эгоистическими, хищническими страстями встает уже и перед Фильдингом, воплощаясь во многих образах мелких и крупных стяжателей — от кулака-пастора Траллибера и жадной трактирщицы Тау-Вауз до благонамереннейшего, тишайшего мистера Блайфила (который из-за дядиного наследства готов отправить на виселицу родного брата) и, наконец, «Великого» мошенника Джонатана Уайльда, в лице которого Фильдинг хотел, — как бы предвосхищая обобщающий, «преобразующий» реализм Гоголя, — показать уже «не плута, а плутовство» вообще, восходя от частного, единичного факта к проблеме общественно-политического зла.

Передовая общественная мысль России еще в XVIII в. оценила по достоинству этот обобщающий смысл сатирических образов Фильдинга. «...Везде прибыток, тщеславие, лицемерие или легкомыслие; везде Блифили...»<sup>45</sup>, — писал Адриан Грибовский, автор «Благодарения Г. Фиелдингу за Томаса Ионеса».

<sup>43</sup> Н. В. Гоголь. Полн. собр. соч., т. VI, стр. 241.

<sup>44</sup> В. В. Гиппиус. Гоголь. Л., «Мысль», 1924, стр. 140. «Взаимоотношения между английским романистом и Гоголем еще требуют изучения», — пишет здесь же Гиппиус о Фильдинге.

<sup>45</sup> «Зеркало света», 24 июля 1786 г., часть вторая, стр. 231. Романы Фильдинга переводились в XVIII в. на русский язык или с французского или с немецкого перевода, что, конечно, не давало возможности передать во всем его блеске юмор писателя. Иногда возникали и купюры (так, например, г-жа Риккони, чей французский перевод «Амелии» был использован русским переводчиком в издании 1772 г., ставила себе в особую заслугу «смягчение» грубостей оригинала). К тому же под именем Фильдинга выходили на русском языке и книги, ему не принадлежавшие, например, роман его сестры, Сары Фильдинг, — «Приключения Давида Простого» и «Приключе-

Внимательный читатель не раз заметит в «историях» Фильдинга стремление найти в частном случае нравственного уродства или несправедливости — обобщающий смысл. Так, нелепый спор деревенского лекаря и пастора в трактире Тау-Ваузов подает повод к обличению «Тщеславия», «мерзостного, безобразного чудовища», которое «снисходит порою до самого мелкого вора», а иногда бывает причиной «разграбления целой провинции» (1, 489—490). Так сплетни и свары, вызванные заносчивостью деревенской «красотки Молли Сигрим, смело уподобляются интригам в высших сферах. «На приходских собраниях замышлялись такие вещи, которые не посрамили бы самого конклава. Тут есть и министерство, есть и оппозиция. Тут есть заговоры и происки, партии и клики, ничуть не хуже тех, какие встречаются в любом придворном кругу» (2, 126).

Еще полнее это «преобразующее», иронически-иносказательное толкование «низменных» и грязных проделок одного мошенника и подлеца выражено в «Истории Джонатана Уайльда Великого».

В самом принципе столь расширительного, аллегорически-иносказательного истолкования темы и сюжета плутовского романа у Фильдинга нельзя не заметить известного сходства с замыслом «Мертвых душ», на иносказательный «тайный» смысл которого Гоголь указывал неоднократно. При всем различии и содержания и художественной структуры обоих произведений, авторы их руководствуются одинаковым стремлением показать сквозь частные и мелкие факты значительные и грозные общественные явления. Именно об этом обобщающем и типизирующем «преобразовании» писал очевидно Гоголь в заметках, относящихся к первой части «Мертвых душ». «Весь город со всем вихрем сплетней — преобразование бездельности жизни всего человечества в массу... Как низвести все мира безделья во всех родах до сходства с городским бездельем? и как городское безделье возвести до преобразования безделья мира?»<sup>46</sup> Именно посредством подобного «преобразования» мошенничества Джонатана Уайльда должны были стать мерой коррупции современного Фильдингу политического строя, также как столетием позже в произведении Гоголя мошенничества Чичикова стали мерой внутреннего разложения крепостнической николаевской России.

ния Родрика Рэндома» Смоллета. Суждение Пушкина об однообразии характеров фильдинговских моряков было вызвано, очевидно, недоразумением, проистекшим из этого смешения (в романах Фильдинга моряки не фигурируют вовсе, зато их в изобилии изображал Смоллет). Несмотря на несовершенство первых переводов Фильдинга, изданных в XVIII в., они произвели большое впечатление на русскую читающую публику. Об их долговечности можно судить хотя бы по тому, что уже в конце 1880-х годов подросток Алеша Пешков, будущий Максим Горький, работавший тогда «мальчиком»-посудником на волжском пароходе, с увлечением зачитывался, как вспоминал он впоследствии, «Повестью о Томасе Ионесе» («В людях»).

<sup>46</sup> Н. В. Гоголь. Полн. собр. соч., т. VI, стр. 693.

Обобщения такой широты в творчестве Фильдинга — за исключением «Джонатана Уайльда», — правда, довольно редки. Но в распыленном виде, во множестве отдельных эпизодов его «историй» проступает уже нередко, — в зачаточном виде — будущая тема «Мертвых душ». Своеобразное положение Фильдинга в английской литературе «века разума» определяется тем, что в отличие от большинства своих современников он начинает смутно понимать, что освобождение человечества от гнета невежества, варварства и тирании, может быть, еще недостаточно для истинной эмансипации человеческой личности, и что «голый интерес бессердечного чистогана» не менее губелен для человеческого достоинства, чем сословное неравенство или религиозный фанатизм.

Он еще не подвергает никакому сомнению принципиальную законность буржуазного барыша и накопления; но его демократическое чутье уже подсказывает ему, что «бедность возлагает на человечество такие же цепи, как и тирания»<sup>47</sup>, что деньги — даже весьма благоразумно и благонамеренно приобретенные — могут быть «самыми грязными деньгами в мире»<sup>48</sup>, и что материальное благосостояние и успех в обществе далеко не всегда служат надежной меркой нравственной ценности человека.

Скупость, жадность, холодная расчетливость, — с какой бы «благонамеренностью» и благоразумием онц не сочетались, — представляются ему не менее отвратительными и опасными, чем животная похоть или насильственный произвол. Недаром портреты новоявленных богачей-толстосумов, прижимистых скряг и беспринципных дельцов большого и малого калибра так многочисленны в галерее сатирических образов «Джозефа Эндруса» и «Тома Джонса».

Рядом с яркими фигурами неотесанных, диких и пьяных провинциальных сквайров и великосветских повес и развратниц располагаются сквалыги-трактирщицы и жадные попы, кровопийцы-адвокаты, ловкие проходимцы-аферисты, выжиги-дельцы, приобретатели и накопители всех видов и оттенков. Тау-Вауз и Барнабас, Питер Паунс и Траллибер, адвокат Скаут и атторней Даулинг, отец и сын Блайфилы, старик Найтингел, не говоря уже о Джонатане Уайльде, — все это образы, в которых воплотилось отвращение художника к мертвящей власти собственнических денежных интересов над человеком. Одни из этих людей преследуют лишь «законный» барыш; другие совершают мошенничества, с трудом уловимые законом; третьи идут на открытые преступления и кончают виселицей, подобно Джонатану Уайльду; но в нравственном отношении, как показывает Фильдинг, все они — родные братья. В жизни каждого из них все подчинено расчету; грубо-эгоистический частный интерес — нажива — направляет каждое их движение, уби-

<sup>47</sup> Henry Fielding. Complete Works, with a Memoir by Roscoe. L., 1883, p. 1011.

<sup>48</sup> Там же, стр. 725—726.



вая в этих «мертвых душах» всякий проблеск живого чувства или долга. Односторонняя расчетливость в преследовании частного интереса губит человека — таков гуманистический смысл этих художественных обобщений Фильдинга.

Мысль эта, у Фильдинга еще не выходящая за пределы смутных догадок, должна была выразиться со всею полнотою в «Мертвых душах» Гоголя. Напомним известное место из характеристики Чичикова: «Кто же он? стало быть подлец? Почему же подлец, зачем же быть так строгу к другим? — иронически пишет Гоголь, — ...справедливее всего назвать его хозяин, приобретатель. Приобретение — вина всего; из-за него произвелись дела, которым свет дает название *не очень чистых*»<sup>49</sup>. Подобно таким классическим реалистам XIX в., как Бальзак или, отчасти, Диккенс, Гоголь прозревает уже внутреннюю взаимосвязь «законного» и «незаконного» приобретательства, одинаково близко граничащего с преступлением и подлостью, независимо от того, идет ли дело о благоприобретенной или не благоприобретенной собственности. Фильдинг, конечно, далек еще от таких обобщений. Но сатира английского писателя заострена уже в том же направлении, как и у автора «Мертвых душ», и многие реалистические гротескные образы его «комических эпопей» могут показаться как бы первыми эскизами к портретной галерее Гоголя.

Заставляя нравственную уродливость своих персонажей отражаться в их физическом облике, Фильдинг вместе с тем подчеркивает, что «монстры» эти в глазах большинства никак не выходят из общепринятой нормы. Все это хорошие хозяева, почтенные главы семей. В «Приключениях Джозефа Эндруса» Фильдинг не упускает случая упоминуть о том, что жадный, злой и тупоголовый поп Траллибер пользуется во всей округе славой примерного, благочестивого пастыря, а в «Истории Тома Джонса, найденыша» надеяет мерзавца Блайфила репутацией самого скромного и набожного молодого человека. Так и герои «Мертвых душ» в глазах им подобных оказываются все без исключения приятнейшими, любезнейшими, «самыми достойными людьми»<sup>50</sup>, и сам Чичиков становится страшен не столько своими мошенничествами, сколько своей невестой благонамеренностью и благопристойностью.

Ирония, связанная с раскрытием этого противоречия и определяющая основную тональность всего повествования «Мертвых душ», сквозит уже в романах Фильдинга.

Все эти черты сходства между поэмою Гоголя и английским реалистическим просветительским романом XVIII в. не могут быть объяснены ни простым совпадением, ни частным, случайным заимствованием. Они обусловлены, очевидно, более принципиальными — историческими — причинами.

<sup>49</sup> Н. В. Гоголь. Полн. собр. соч., т. VI, стр. 241—242.

<sup>50</sup> Там же, стр. 28.

Просветительские задачи и просветительская программа еще сохраняли свое значение в гоголевской России. Гоголь не разделял целиком этой программы; но не случайно именно его и «гоголевское направление в русской литературе» сделали своим знаменем великие русские революционные демократы-просветители 40-х и 60-х годов — Белинский, Чернышевский и их единомышленники.

В годы формирования революционно-демократического просветительского движения в России 40—60-х годов в передовой литературе и журналистике заметно воскресает интерес к Фильдингу. Вряд ли можно считать случайным то обстоятельство, что «Современник» напечатал в 1848 г. «Историю Тома Джонса, найденыша» и что молодой Чернышевский в своем дневнике 1848—1852 гг. неоднократно одобрительно отзывался об этом романе и даже прямо сопоставлял Фильдинга с Гоголем.

Подобно просветителям, Гоголь убежден в исконной доброкачественности «человеческой природы». Гоголь в этом вопросе иногда почти непосредственно перекликается, в частности, и с Фильдингом. Спор о добре и зле как атрибутах «человеческой природы», начатый еще в «Томе Джонсе» и «Амелии», возобновляется на страницах «Мертвых душ». «Кто бы ни был человек, которого вы называете мерзавцем, — говорит Муразов, — но ведь он человек. Как же не защищать человека, когда знаешь, что он половину зол делает от грубости и неведенья?»<sup>51</sup>

Именно эта унаследованная от просветителей мысль лежала в основе того плана «Мертвых душ», который тщетно пытался осуществить Гоголь и который известен в общих чертах и по воспоминаниям современников и по многочисленным намекам самого писателя. Нужно было обладать действительно огромной верой в скрытые возможности «человеческой природы», таящиеся под «наружную... обмазкою эгоизма»<sup>52</sup>, чтобы считать возможным возвращение высокого человеческого облика героям гоголевской поэмы.

Огромная историческая дистанция отделяет, однако, Гоголя от просветителей XVIII в. Современник Отечественной войны 1812 года и декабристского движения, революций 1830 и 1848 годов, умудренный историческим опытом, гораздо более богатым и сложным, чем тот, каким располагали писатели «века разума», Гоголь уже не мог решать вопрос о переделке человека и человеческих отношений так легко и просто, как решался он когда-то на страницах английского романа XVIII в. Противоречие между «высоким назначением человека» и той «корою... земности», которою задавили его ничтожные «существователи»<sup>53</sup>, становится у него источником не только комического эффекта, но и трагического пафоса. Го-

<sup>51</sup> Н. В. Гоголь. Полн. собр. соч., т. VII, стр. 119.

<sup>52</sup> Там же, т. XIII, стр. 169 (письмо к П. А. Плетневу от 5 января 1847 г.).

<sup>53</sup> Там же, т. X, стр. 98 (письмо Г. И. Высоккому от 26 июня 1827 г.).

голь в этом смысле близок уже не столько к Фильдингу, сколько к Бальзаку, создателю трагических образов, подобных Гобсеку или Гранде. В этом заключается первое, самое очевидное различие между поэмой Гоголя и жанром «комической эпопеи», сложившимся в литературе английского просвещения. Гротескные персонажи Фильдинга были по преимуществу смешны, «Мертвые души» Гоголя — не только смешны, но и страшны, и задача воскрешения их к жизни непосильным бременем ложится на плечи художника.

У Фильдинга, как у большинства других представителей английского реалистического романа XVIII в., вопрос о просветительском воздействии на мир решался обычно довольно безболезненным, компромиссным путем. Редко придавая своей сатире характер того обобщающего «преобразования», к которому стремился Гоголь, английский писатель без труда уравнивал в своих «комических эпопеях» частные примеры порока частными примерами добродетели, не выходя за пределы повседневного английского быта. Выжиге-попу Трालлиберу противостоял чудаковатый добряк пастор Адамс; подлецу Блайфилу — добродетельный сквайр Олверти и т. д. В заключение романа перед героем открывалась гостеприимная гавань тихого семейного благополучия в патриархально-идиллической усадьбе просвещенного «джентльмена-фермера» Вильсона, оказавшегося отцом героя «Приключений Джозефа Эндруса», либо в поместье доброго Олверти, наследником которого оказывался Том Джонс. Не об этой ли идиллической английской «патриархальности», разумно слитой с «высшей гражданственностью»<sup>54</sup>, вздыхал Гоголь в письме Анненкову?

Для него самого вопрос уже не решался так просто. В условиях николаевской России успокоиться на идеале патриархальной идиллии было уже неизмеримо труднее, чем в Англии, накануне промышленного переворота. Жизнь своим домком с «бабенкой» и «чичонками», о которой мечтает Чичиков, недаром трактуется Гоголем в неизменно ироническом, презрительном плане. А ведь эти мечты, в сущности, немногим отличаются от того счастливого конца, достигнув которого Фильдинг удовлетворенно прощался и с читателем и с героем, считая свою миссию выполненной. Требовательный в самом своем гуманизме, Гоголь далек от той снисходительности, с какою большинство английских романистов XVIII в. давало своим героям право на счастье.

Там, в английском просветительском романе Фильдинга, проблема воспитания человеческих страстей сводилась к разумному самоограничению. Казалось, нужно только поставить благоразумие на страже непосредственных порывов чувства и, избрав верховным руководителем умеренность во всем, ничего не покупать на рынке жизни по слишком дорогой цене, чтобы сочетать — в этом идеале

<sup>54</sup> Н. В. Гоголь. Полн. собр. соч., т. XIII, стр. 384 (письмо от 7 сентября 1847 г.).

золотой середины — счастье с добродетелью. Именно так ставится этот вопрос Фильдингом в «Истории Тома Джонса, найденыша» (кн. 6, гл. III).

Для Гоголя это решение вопроса уже недействительно. Идеал умеренности и благоразумия не только не удовлетворяет его, но более того, оборачивается изнанкой ужасающей пошлости. Путь к спасению подлинно человеческого в человеке Гоголь видит не в обуздании и ограничении страстей, а в преобразении их. Не смягчены и ослаблены должны быть, по мысли Гоголя, скупость Плюшкина, приобретательская «хозяйственность» Чичикова, бесшабашная удаль Ноздрева, а со всею их прежнею силой направлены в иную сторону — от служения злу к служению благу.

Не воздержанность, а деятельность, страстная, кипучая, подвижническая, составляет, по мысли Гоголя, единственный залог спасения человеческого достоинства. Мысль эта не смогла получить реального воплощения в образах «Мертвых душ». Все чаще облекалась она в письмах и в сочинениях Гоголя в мистическую форму. Даже самое понятие «просвещение» трактуется им на мистический лад: «Мы повторяем теперь еще бессмысленно слово «Просвещение». Даже и не задумались над тем, откуда пришло это слово и что оно значит. Слова этого нет ни на каком языке, оно только у нас. Просветить не значит научить, или наставить, или образовать, или даже осветить, но всего насквозь высветлить человека во всех его силах, а не в одном уме пронести всю природу его сквозь какой-то очистительный огонь...»<sup>55</sup> («Выбранные места из переписки с друзьями»). И все же в идее восстановления оскверненного человеческого облика, над которой мучительно бился и которую так и не смог воплотить во втором томе «Мертвых душ» Гоголь, было зерно истины — истины лишь отчасти доступной современникам писателя, раскрывшейся во всем своем значении лишь много позднее, в ходе самой истории. Рядом с закостеневшими «мертвыми душами» Коробочек и Собакевичей, Плюшкиных и Ноздревых в поэме Гоголя трепетала живая душа русского народа. Именно он, русский народ, был, по мысли Гоголя, главным безымянным собирательным героем «Мертвых душ»; именно с его судьбами связан лирический пафос поэмы Гоголя.

«Мне хотелось... — писал сам Гоголь, — чтобы, по прочтении моего сочиненья, предстал как бы невольню весь русский человек, со всем разнообразьем богатств и даров, доставшихся на его долю преимущественно перед другими народами, и со всем множеством тех недостатков, которые находятся в нем, также преимущественно перед другими народами» («Авторская исповедь»)<sup>56</sup>.

Эту важнейшую особенность замысла «Мертвых душ» глубоко постиг Белинский. «Пафос поэмы, — писал он, — состоит в противо-

<sup>55</sup> Н. В. Гоголь. Полн. собр. соч., т. VIII, стр. 285.

<sup>56</sup> Там же, стр. 442.

речи общественных форм русской жизни с ее глубоким субстанциональным началом, доселе еще таинственным, доселе еще не открывшимся собственному сознанию и неуловимым ни для какого определения»<sup>57</sup>.

В этом заключалось наиболее существенное отличие поэмы Гоголя от «комических эпопей» Фильдинга. Понадобились грандиозные общественно-исторические потрясения, а в области литературы — новый, связанный с ними, опыт Вальтера Скотта и в еще большей степени — Пушкина, чтобы замысел поэмы Гоголя мог приобрести свои величественные очертания.

Идеи историзма и народности в их последовательном значении были еще чужды рационалистам-просветителям XVIII столетия. И все же было бы несправедливо видеть в «комических эпопеях» Фильдинга только авантюрно-бытовые повествования, счастливо устраивающие после многих забавных приключений судьбы героев.

Хотя Фильдинг-просветитель, теоретизируя, и утверждал в соответствии с метафизическим рационализмом XVIII в., что «человеческая природа всюду одинакова», его «комические эпопеи» вносили существенную поправку в этот вывод.

«Шотландским Фильдингом»<sup>58</sup> назвал Байрон Вальтера Скотта, когда искал точного, меткого слова, чтобы высказать свое восхищение его историческими романами. Определение это примечательно; оно отбрасывает свет и на создателя «комических эпопей».

Напрашивается сопоставление «Истории Тома Джонса, найденыша» с «Уэверли, или шестьдесят лет назад», — ведь в них изображается тот же самый исторический период: 1745—1746 гг., время вторжения в Англию шотландских повстанцев, предводительствуемых претендентом на престол, принцем Чарльзом-Эдвардом, и его сподвижниками, мечтающими о новой Реставрации свергнутой династии Стюартов. Том Джонс даже вступает волонтером в английский полк, идущий в поход против мятежников, а Софью Вестерн принимают было за любовницу претендента.

Отличия «комической эпопеи» Фильдинга от романа Скотта в изображении одного и того же бурного, переломного исторического периода очевидны. Фильдинг (писавший «Тома Джонса», когда события 1745—1746 гг. были у всех свежи в памяти) не оставляет сомнений в том, что все его сочувствие — на стороне существующего порядка вещей (который он горячо отстаивал в своей публицистике в разгар борьбы с мятежниками). Его ничуть не занимает весь круг сложных противоречий между различными социальными укладами, между интересами рядовых горцев, живущих еще патриархальными традициями своих кланов, вельмож-тори, мечтающих о карьере и дележе победных трофеев при воцарении нового монар-

<sup>57</sup> В. Г. Белинский. Полн. собр. соч., т. VI. М., Изд-во АН СССР, 1955, стр. 430—431.

<sup>58</sup> Байрон. Дневники. Письма, стр. 194.

ха, а с другой стороны — мещан и бюргеров шотландских Лоулендов и северной Англии, которые держатся за ганноверскую династию не столько из верноподданнического патриотизма, сколько потому, что не ждут ничего хорошего ни от Стюартов, ни от вторжения голодных горцев. Понадобился разгром горных кланов, которым был нанесен смертельный удар в 1746 г., чтобы Вальтер Скотт смог с чувством романтической ностальгии воскресить поэзию их патриархальной удали и преданности вождям, их древних обычаев, обрядов и поверий. Для Фильдинга все это еще не существует как предмет эстетического интереса и художественного изображения (первые проблески историзма, а соответственно и попытки передать поэтический «местный колорит» национальной жизни появятся значительно позже у Смоллета в его «Путешествии Хамфри Клинкера»).

Но другая сторона событий 1745—1746 гг. уловлена в «Истории Тома Джонса, найденыша» с немалой пронизательностью: это, так сказать, прозаическая оборотная сторона того официального патриотизма, под знаменем которого правительство Георга II собирало силы для отпора мятежникам. «Комическая эпопея» Фильдинга превосходно передает безгероический, расчетливо-обывательский дух ганноверской буржуазной Англии, наглядно проявившийся в момент опасности. Даже Том Джонс, со всей горячностью молодости поспешивший завербоваться в правительственные войска (но и то, не забудем, потому что ему, выгнанному из дома Олверти, вообще негде было в то время преклонить голову), начисто забывает потом о своих воинских обязанностях и патриотическом долге. Стоит ему напасть на след любимой, как все другие помыслы улетучиваются из его головы, — и Фильдинг даже не находит нужным оправдывать дезертирство своего героя. Старый сквайр Вестерн, яркий тори, любит потешиться спором со своей сестрой, сторонницей вигов; но какими бы крепкими словечками ни честил он при случае «ганноверских крыс», ему и в голову не приходит принять участие в мятеже<sup>59</sup>. «Акциз сохранится при всяком правительстве» (2, 509), — эта фраза из разговора трактирных завсегдаев, только что услышавших, что мятежники, якобы, находятся почти у самого Лондона, — превосходно передает дух обывательского оппортунизма, господствовавший в эту пору в Англии. В этом смысле «История Тома Джонса, найденыша» как романа из жизни

<sup>59</sup> Характерен и другой эпизод в том же роде, разыгрывающийся в гл. 6 книги XI «Тома Джонса». Хозяин гостиницы, по недоразумению принявший Софью Вестерн за любовницу принца Стюарта, спешит заручиться расположением своей клиентки и, божась не выдавать ее, не упускает случая напомнить ей, на какие милости надеется в будущем. Что же до его героини, то Фильдинг должен признать, что и она гораздо больше озабочена своими личными делами, чем судьбами отечества: «Софья, способная живее всякого почувствовать бедствия своей родины, до того обрадовалась освобождению от опасности быть захваченной отцом, что высадка французов не произвела на нее почти никакого впечатления» (2, 464—465).

1745—1746 гг. ничуть не менее исторична, чем, скажем, знаменитая гравюра Хогарта «Поход в Финчли», запечатлевшая разброд и растерянность в рядах английских войск в эту же пору.

Фильдинг, по замечанию Скотта, «общался в различные периоды со всеми разнообразными классами английского общества»<sup>60</sup>. Он знал их превосходно. Но для его просветительского реализма характерно то, что социальные контрасты и противоречия осмысляются им сквозь этические конфликты. Общественный смысл этих этических конфликтов просвечивает уже явственно, но все же не раскрывается писателем во всей его полноте.

Это иной раз дает повод к ложным толкованиям романов Фильдинга, в частности, к попыткам игнорировать или отрицать их демократическую направленность. Так, уже цитированный выше Уотт утверждает, что высшей ценностью для Фильдинга было якобы «происхождение» (birth); даже самая «страстность сатиры Фильдинга на высшие классы, например, не должна рассматриваться как выражение каких-либо эгалитарных тенденций: она была лишь данью его твердой вере в классовые предпосылки». По мнению Уотта, для «проницательного читателя» сразу должно быть ясно по благоденствию натуры Тома Джонса, что герой этот — знатного происхождения. То обстоятельство, что единоутробный брат его Блайфил, несмотря на то же происхождение, оказывается в изображении Фильдинга заведомым подлецом, казалось бы, сразу подрывает эту «концепцию». Но Уотта это нимало не смущает. Отстаивая свой тезис о «консерватизме» Фильдинга, он, в частности, ополчается и против советской критики, оценившей по достоинству демократизм «комических эпопей». Отметим грубую передержку: ссылаясь на мою статью «Реализм Фильдинга», Уотт приписывает мне истолкование «Истории Тома Джонса» как «триумфа пролетарского героя» («the triumph of a proletarian hero»)<sup>61</sup>, что является явным измышлением английского критика.

✓ Том Джонс, конечно, не был «пролетарским героем». Но Фильдинг не зря сделал его «найденным», как гласило уже само название посвященной ему «истории». Безродность Тома Джонса как бы выключала его из прочно сложившейся системы общественных и семейных отношений и заранее обрекала его на всевозможные испытания и превратности судьбы, начиная с нерасположения завистливых домочадцев Олверти и кончая тюрьмой и виселицей. И именно этот безродный Том Джонс-найденный, оклеветанный, отверженный, открытый всем искушениям и соблазнам жизни, но вместе с тем и в самых своих падениях сохраняющий сочувствие другим беднякам и готовность помочь им, занимает Фильдинга и кажется ему достойным предметом изображения. Тот, другой

<sup>60</sup> Walter Scott. The Miscellaneous Prose Works, vol. III. P., Baudry, 1837, p. 41.

<sup>61</sup> Ian Watt. The Rise of the Novel, p. 169—270.

мистер Джонс, признанный племянник и наследник богача Олверти, молодой помещик, который распоряжается церковными приходами, выдает замуж свою бывшую любовницу и пр. и пр., уже не интересен ни автору, ни читателям. В отличие от Ричардсона, написавшего продолжение «Памелы», Фильдинг не будет продолжать «Тома Джонса» — и правильно сделает.

Французский критик Робер Мерль остроумно заметил, что для того, чтобы развязать сюжетный узел «Приключений Джозефа Эндруса» и выручить героя из неминуемой беды, какой угрожало ему его бесправное положение простого слуги, Фильдинг должен был рубить сплеча: Джозеф Эндрус принужден *перестать быть самим собой*, оказаться не тем, кем он себя считал всю жизнь, а сыном «джентльмена-фермера» Вильсона. Нечто подобное происходит и с Томом Джонсом. Условность этих счастливых развязок очевидна, и они никак не отменяют глубокого сочувствия и интереса Фильдинга к людям из народа.

Демократическое направление художественной мысли Фильдинга проявляется не в дидактических декларациях, а в развитии живых образов людей, сталкивающихся друг с другом в типичных, реальных жизненных обстоятельствах.

Человеческая природа оказывается отнюдь не одинаковой. Она самым различным образом проявляет себя в лице пастора Адамса и его собрата Траллибера, в лице Тома Джонса и его сводного — «законного» — брата Блайфила. Действительная жизнь, богатая разнообразнейшими оттенками, контрастами и противоречиями, отказывалась, как убеждался Фильдинг, вписаться в универсальные, хорошо обдуманые рамки, предустановленные разумом и добродетелью. Лукавая деревенская девчонка Джени Джонс (обычно обвиненная в том, что незаконно произвела на свет найденныша Тома) сумела без труда обвести вокруг пальца почтенного, мудрого и образованного сквайра Олверти: в то время, как он, усовещивая ее, велеречиво рассуждал о том, что «любовь есть страсть рациональная»<sup>62</sup>, ей-то было прекрасно известно, что мать подкидыша — не кто иная, как сестра самого сквайра, мисс Бриджет Олверти, перезрелая старая дева, чья добродетель, как всем казалось, уже не могла подвергнуться никаким искушениям.

Два пастора — добрейший чудака-бессребреник Абраам Адамс и выжига-кулак Траллибер, свиновод, весьма похожий на «продаваемых им животных», разговаривают друг с другом, пользуясь общим для обоих языком писания; но в то время как Адамс рассчитывает склонить собеседника на доброе дело, взывая к его милосердию, тот, пользуясь теми же словами, помышляет только о том, чтобы приберечь свои денежки. «Я убежден, что вы с радостью воспользуетесь случаем скопить себе сокровища в лучшем месте, нежели наша земная юдоль», — говорит простодушный Адамс, на-

<sup>62</sup> Henry Fielding. Works in 12 vols., vol. VII. L., Bell. 1775, p. 21.



деясь, что Траллибер поможет ему уплатить по трактирному счету. «Мне думается, сэр, я и сам не хуже всякого другого знаю, где мне копить мое скромное сокровище...— отвечает прижимистый Траллибер. Что в том, где копятя сокровища человека,— лишь бы сердце его было в священном писании!» (1, 570—571). Язык один, но как разны мысли, как разны характеры и состояния собеседников,— и какой жестокой размолвкой неизбежно кончается их встреча!

В «Истории Тома Джонса, найденыша» два воспитателя — философ Сквейр, убежденный в естественной гармонии сущего, и богослов Тваком, уповающий на благодать господню,— на протяжении всего повествования спорят о своих воспитанниках — Джонсе и Блайфиле; и хотя знают их с детства и наблюдают каждодневно, оба судят о них, хоть и по-разному, но все же одинаково превратно.

Памела Эндрус (героиня Ричардсона, которую Фильдинг с пародийно-полемиической целью ввел в свою «Историю Джозефа Эндруса») гордится своей несокрушимой добродетелью, благодаря которой она из простой горничной стала законной супругой своего барина, сквайра Буби. Но когда ее брат, столь же решительно отвергший домогательства своей госпожи, собирается жениться на давно помолвленной с ним служанке Фанни, негодование Памелы не имеет границ, и она убеждает брата «не потворствовать своей страсти, а молить помощи свыше для ее преодоления, чтобы не «тянуть семью вниз». «Вы, конечно, говорите это не всерьез, сестра; я убежден, что Фанни по меньшей мере вам ровня»,— возражает изумленный Джозеф. «Она была мне ровней»,— ответила Памела,— но я уже не Памела Эндрус, я теперь супруга этого джентльмена, и, как таковая, я выше ее. Надеюсь, я не буду никогда повинна в неподобающей гордости; но в то же время я постараюсь помнить, кто я такая,— и не сомневаюсь, что господь мне в этом поможет» (1, 684).

Это лишь несколько примеров множества социальных и нравственных казусов, к решению которых Фильдинг постоянно привлекает читателей своих «комических эпопей».

В отличие от Ричардсона он не наставляет читателей, возмущаясь, если им вздумается в чем-то отклониться от заранее предустановленной авторской точки зрения на поведение и характер персонажей (так обижался Ричардсон на тех, кто осмеливался симпатизировать Ловласу и находить, что Кларисса могла бы вести себя иначе). Фильдинг, напротив, хочет вовлечь своих читателей в *самый процесс исследования* и осмысления жизни. Вместо готовых решений — что хорошо и что плохо — он предлагает им самим призадуматься над этим, так же как и над мотивами человеческих поступков.

Говоря о «конфликтах у Фильдинга», В. Б. Шкловский справедливо указывает, что у автора «Тома Джонса» «сложные сюжетные

построения служат не только для создания занимательности... Явление в романе предстает перед нами не только как неопределенное, не оцененное, но и как еще не познанное. Мы должны, как в жизни, определить наше отношение к явлению и высказать суждение об истинной сущности того, о чем читаем. У Фильдинга сюжетное построение — это не только смена приключений, хотя приключения и следуют стремительно друг за другом. Основное сцепление романа — то, на что направлен анализ читателя, новая оценка поступков героя»<sup>63</sup>.

Широта просветительского свободомыслия Фильдинга в равной мере проявляется и в том, как ставит он занимающие его вопросы, и в том, какой просвещенной свободой и активности мышления хочет он от своих читателей. Фильдинг отнюдь не порывает с просветительским рационализмом. Но он превосходно понимает, в отличие от большинства ранних просветителей, что рассудочные представления могут быть не менее обманчивы, чем любые суеверия (так «философ» Сквейр в «Томе Джонсе» столь же смехотворно слеп к истине, как и его антагонист богослов Тваком).

Ироническая рефлексия, лучами которой пронизано все повествование в «комических эпопеях», призвана, как видно, по замыслу Фильдинга, не только позабавить читателя, но и помочь ему почувствовать недостаточность и ненадежность рассудочного ригоризма. В свете этой иронической рефлексии истины, по видимости бесспорные, обнаруживают свою ложность или неточность, а заблуждения оказываются иной раз достойными одобрения и похвалы.

Вся сюжетная коллизия «Тома Джонса», так же как и сталкивающиеся в ней характеры, зиждятся на иронической переоценке ценностей. Читателю предоставляется возможность постепенно, своим умом, добраться до ответа на вопрос: что же представляют из себя выведенные перед ним лица и их поступки. При этом автор с редкой — и лукавой — щедростью наделяет читателя множеством фактов для решения этой задачи. Вся сложность, а вместе с тем и увлекательность ее — в том, что этих данных так много, и они по видимости так противоречивы, что взвесить и оценить их не так-то просто. Самые понятия «хорошего» и «плохого», столь безусловно ясные в свое время для Аддисона или Ричардсона, оказываются хотя и устойчивыми, но гораздо более сложными, уже не подлежащими априорно-догматической трактовке, а нуждающимися в проверке жизнью.

Все, начиная с первых свидетельств о происхождении найденщика Тома, его репутации в родном доме, его отношений к Блайфилю и Олверти, к Молли Сигрим и к Софье и т. д., может быть истолковано по-разному, и притом даже в прямо противоположном смысле, — в зависимости от того, на чью точку зрения мы встанем

<sup>63</sup> Виктор Шкловский. Художественная проза. Размышления и разборы. М., «Советский писатель», 1959, стр. 266—267.

и какой довод сочтем наиболее веским. [Кто такой Том Джонс — беспутный повеса, бездельник, неблагодарный своему благодетелю, неверный своей возлюбленной? И Блайфил, и Сквейр, и Тваком, да и сам Олверти готовы судить о нем именно так, и у них есть на это немало оснований. А Блайфил? Он ли не почтителен, скромнен, воздержан и благонамерен? И все же Блайфил оказывается подлецом; а беспутный Том Джонс — настоящим человеком.]

При этом Фильдинг требует, чтобы и само понятие человеческого достоинства было взвешено на весах жизненного опыта и проверено не умозрительно, а на деле — в гуще житейской борьбы, в отношениях между людьми, — на практике, как бы сказали мы теперь. Добродетель, озабоченная только собственной нерушимостью, кажется ему и бесплодной, и самодовольно-ограниченной. Он с едкой иронией отзывывается о присущей иным людям «благородной твердости, которая как бы замыкает человека в себе и позволяет ему катиться по свету полированным шаром, не цепляясь ни за чье чужое горе» (2, 600). С его точки зрения, мерой истинной человечности является сочувствие ближним и готовность прийти им на помощь. Эта самоотверженная деятельная человечность воплотилась в его первой «комической эпопее» в образах Джозефа Эндруса и особенно пастора Адамса. Она же характеризует и облик Тома Джонса. «В честных душах живет своего рода симпатия, благодаря которой они легко друг другу верят» (2, 600), — пишет Фильдинг. И если Тому случается не раз просчитаться, поверив обманщикам и приняв врагов за друзей, то в конце концов его благородная отзывчивость к чужой беде вознаграждается (как бывает в народных сказках): люди, им спасенные, приходят к нему на помощь в черный для него день. Дженни Уотерс спешит снять с него страшное подозрение в кровосмешении и разъясняет тайну его рождения. Миссис Миллер с жаром оправдывает его и перед Софьей, и перед Олверти. В этой точности, с какой за добро воздается добром, есть оттенок просветительского утопизма. Но счет добрых дел ведет сам автор, и герои его неповинны в той филантропической бухгалтерии, какую, как помним, ставил в заслугу своим героиням Ричардсон. Непосредственность — неотъемлемое свойство любимейших персонажей Фильдинга. И Адамс, и тем более Том Джонс и Софья Вестерн больше действуют, чем рассуждают, а если рассуждают, то нередко спешат опровергнуть собственную логику поступком прямо противоположного свойства<sup>64</sup>.

В системе этических и эстетических взглядов Фильдинга (а они связаны друг с другом нераздельно) появляется важный новаторский принцип — значение «оттенка» в характерах и поступках

<sup>64</sup> Так Адамс, который в теории «был великим противником страстей» и доказывал необходимость покорствовать провидению, приходит в бурное отчаяние, услышав о (мнимой) смерти сына; а Софья, уверяя, что решила бесповоротно не выходить замуж за оскорбившего ее Джонса, только и хочет, чтобы ее убедили передумать.

людей. Снова и снова на протяжении «Истории Тома Джонса, найденыша» Фильдинг по разным поводам проводит одну и ту же дорогую ему мысль, что нельзя судить о человеке по одному поступку и, кроме того, что схожие поступки заслуживают различной оценки, смотря по обстоятельствам. «Жизнь в точности похожа на театр еще и тем, что в ней часто один и тот же человек играет то злодея, то героя; и тот, кто вызывает в нас восхищение сегодня, может быть завтра станет предметом нашего презрения» (2, 249). Страсти свои равны — провозглашает Фильдинг, предлагая внимательно всматриваться в их побудительные причины, порывы и противоречия.

Многолюдство «комических эпопей» Фильдинга в этом смысле совершенно необходимо для писателя, так как дает ему возможность широко и разнообразно проверить эти принципы на множестве разных примеров, богатых теми «оттенками», умением схватить которые так гордился автор «Тома Джонса». В сопоставлении этих «оттенков» сказывается острая социальная мысль художника. Грубое распутство Молли Сигрим — простительнее, чем мерзкое сластолюбие стареющей знатной дамы, лицемерной леди Белластон. Проступок Черного Джорджа, полевого сторожа, обокравшего своего верного друга Тома Джонса, не так черен, как подлые интриги Блайфила...

Сама безрассудность поведения Тома Джонса и Софьи Вестерн обогащается новыми красками, когда на нее падает отсвет противоположных, корыстно-эгоистических воззрений их чересчур благо-разумных советчиков. Их юная, пылкая, нерассуждающая любовь торжествует над плоской «мудростью» миссис Вестерн, рассматривающей брак «скорее как банк, куда благоразумной женщине невыгоднее поместить свое состояние в расчете на самые высокие проценты» (2, 252), или скряги-квакера, озадачившего беднягу Джонса угрюмым советом: «Вынеси свою любовь на рынок; посмотришь, дадут ли тебе за нее серебра или хотя бы медный грош» (2, 278).

Вместе с тем этот принцип контрастных сопоставлений, столь важный для автора «комических эпопей», не нарушает пластической цельности образов и естественного движения сюжета. Произведение не распадается на сумму примеров. Как справедливо заметил Д. Д. Обломиевский в своей статье о Фильдинге, «своеобразие фильдингского сюжета заключается в том, что он оставляет нетронутым многообразие, множественность и сложность связей героя с действительностью... Герой участвует в действии со всей полнотой своих отношений к миру»<sup>65</sup>.

Переноса действие из провинциального захолустья в столицу, сталкивая своих героев с людьми самых различных общественных

<sup>65</sup> Д. Обломиевский. Фильдинг. В кн.: «Ранний буржуазный реализм». Сб. статей под ред. Н. Берковского. Л., Гослитиздат, 1936; стр. 215—216.

положений, взглядов и обычаев, Фильдинг развертывал перед читателями широкую панораму тогдашней английской жизни с ее действительными контрастами богатства и бедности, произвола и бесправия, с ее законами о бедных, отрядами вербовщиков, тюрьмами и работными домами. Но вместе с тем в движении его «комических эпопей» была и прелесть непредвиденного, подстерегавшего на каждом шагу его героев. Они могли повстречаться с разбойниками или ввязаться невзначай в галантную авантюру у трактирного камелька; поглазеть на представление бродячих кукольников, заночевать в цыганском таборе, свести знакомство с отшельником-анархетом или с загадочной незнакомкой в столичном маскараде. Позднее, в «Годах учения Вильгельма Мейстера», Гете сумеет извлечь из этой поэзии путешествий, дорожных встреч и приключений такие художественные эффекты, какие и не снились Фильдингу. Но сама эта поэзия молодого, радостного и бодрого сознания, открытого всем новым впечатлениям быстро меняющейся жизни, уже присутствует в «комических эпопеях» Фильдинга. «Читатель, если ты ко мне доброжелателен, я щедро тебе отплачу, пожелав, чтобы и ты обладал жизнерадостностью моего героя» (2, 556), — писал, шутя, Фильдинг.

Судьба многих великих классиков постигла и Фильдинга: ему удалось сделать свои художественные обобщения настолько убедительными, что их новаторская смелость уже не ощущается в своем первоначальном блеске. Открытия кажутся сами собой разумеющимися, как колумбово яйцо.

Нынешний читатель радуется остроумию Фильдинга, следит без интереса за перипетиями его «комических эпопей», хотя и находит их несколько старомодно-наивными, но ему нужно уже некоторое усилие, чтобы представить себе, каким дерзким вызовом существующему социальному строю и господствующему общественному мнению выглядели эти книги в глазах современников.

Он, казалось, «уничтожал все различия между людьми»<sup>66</sup>, — с ужасом писал о Фильдинге осмеянный им придворный поэт-лауреат Колли Сиббер. Ричардсон, задетый за живое язвительной полемикой с «Памелой» в «Истории Джозефа Эндруса», громко возмущался «низменностью» Фильдинга; подобные сочинения, — восклицал он, — могли бы быть написаны носильщиками или конюхами, но уж никак не джентльменом! Епископ Шерлок объяснял подземные толчки, ощущавшиеся в Лондоне в 1750 г. (через год после выхода «Тома Джонса») распространением «непристойных книг», неугодных господа; газета «Старая Англия», цитируя это место из епископского послания, требовала, чтобы парламент запретил «Историю Тома Джонса», дабы спасти Англию от угрожающих ей катастроф.

<sup>66</sup> Цит. по кн.: Wilbur L. Cross. The History of Henry Fielding, vol. I. New Haven, Yale Univ. Press, 1918, p. 272.

Эти обвинения в социальном уравнительстве, неджентльменской «низменности» и подрывании людских и божеских законов — при всей гиперболичности — были не лишены оснований.

Радикальный литератор и публицист начала XIX в. Вильям Хэзлит, обращаясь к «комическим эпопеям» Фильдинга, видел в них неоценимый исторический документ, показывающий действительное состояние английского общества XVIII столетия правдиво, без всяких прикрас и умолчаний.

«Заглянув в любую официальную историю этого периода, в ученые и красноречивые обращения к верховному суду или к епархиальному духовенству или в богословско-полемические трактаты, мы услышали бы лишь об укреплении протестантского престолонаследия, об ужасах папства, о торжестве гражданской и религиозной свободы, о мудрости и умеренности монарха, о счастье подданных и о процветании мануфактур и коммерции. Но если мы действительно хотим узнать, к чему сводились все эти пышные слова, то самое лучшее, что мы можем сделать, — это обратиться к сочинениям тех, кто, ставя себе единственной целью подражание природе, мог надеяться на успех лишь в силу правдивости своих картин». «Ничто не может быть пленительнее, — иронически продолжает Хэзлит, — чем данное где-то мистером Берком описание неразрывной связи между аристократией и наукой и того уважения, с каким богатство неизменно относится к благочестию и морали. Но для меня эффект этой картины всегда бывал испорчен воспоминаниями о пасторе Адамсе, сидящем за кружкой эля на кухне у сэра Томаса Буби... А с другой стороны, наставления, которые леди Буби дает стряпчему Скауту насчет немедленного изгнания Джозефа и Фанни за пределы прихода, проливают не очень-то благоприятный свет на лестные отзывы о нашей юридической практике, находимые у Блэкстона и Де-Лольма»<sup>67</sup>.

## 4

Первое издание «Амелии» было распродано за один день; даже Ричардсон мог бы позавидовать такому небывалому успеху. Но потребность во втором издании (хотя автор поспешил его подготовить) возникла очень не скоро: «Амелия» была напечатана вторично лишь 11 лет спустя, в первом посмертном собрании сочинений Фильдинга. Столь быстрое и явное падение интереса к роману (который сам писатель называл своим любимейшим детищем) свидетельствовало о том, что большинство читателей обманулось в своих ожиданиях. Они рассчитывали получить еще одного «Тома

<sup>67</sup> William Hazlitt. Lectures on the English Comic Writers. L., Dent, 1913, p. 106—107.

Джонса»; между тем «Амелию» писал уже совсем другой Фильдинг.

Напрасно было бы искать в «Амелии» того задорного веселья, которое кипело и бурлило, переливаясь через край, в «Истории Тома Джонса, найденыша». Нет здесь и широкого раздолья этого комического эпоса с его поэзией скитаний по большим дорогам, с его неисчерпаемым разнообразием приключений и действующих лиц. Нет и дерзкого вольномыслия, с каким автор «Тома Джонса», призвав себе на помощь музу Аристофана и Рабле, Сервантеса и Шекспира, Мольера и Свифта, высмеивал всяческое ханжество, себялюбие и притворство, не смущаясь тем, что его сатира задевает и церковь, и собственность, и сословный гонор и лицемерную мораль общественных верхов.

Широкая жизненная панорама «Тома Джонса», залитая солнцем просветительского оптимизма, в «Амелии» предстает и суженной, и омраченной. В этом романе мало смеются и очень много плачут, и сам автор, если и усмехается по временам над промахами и претензиями своих героев, то не очень-то веселой, кривой усмешкой. «Амелия» до некоторой степени определила свое время — выйдя она лет на пятнадцать позже, в пору «Векфильдского священника», она была бы, вероятно, лучше принята публикой. Чувствительность, которая в «Амелии» уже подчиняет себе повествование, для читателей, только что оценивших по достоинству грубоватый и бесцеремонный юмор «Тома Джонса», должна была казаться приторной. Время сентиментального романа еще не пришло.

Впрочем, Фильдинг и не пытался еще произвести своим последним романом «переворот», подобный тому, какой предстояло предпринять Стерну в «Тристраме Шенди». «Амелия» сохраняет многие признаки просветительского романа нравов, каким он сложился ранее в творчестве Фильдинга.

Автор и здесь ставит себе задачу вмешательства в жизнь во имя ее переустройства. «Настоящая книга искренне предназначена к тому, чтобы способствовать защите добродетели и разоблачить некоторые из самых вопиющих видов зла — как общественных, так и частных, — которыми в настоящее время заражена наша страна»<sup>68</sup>, — пишет Фильдинг в первых строках посвящения «Амелии» Ральфу Аллену. Свою книгу он предлагает читателям как занимательное, но вместе с тем и поучительное руководство по «интересному житью». Хитросплетения сюжета, сложная зависимость судеб героев от жизненных обстоятельств должны, по мысли автора, воспроизводить закономерности действительной жизни и содействовать их познанию. Как замечает он сам в первой главе «Амелии», «истории такого рода могут быть по праву названы моделями ЧЕЛОВЕЧЕ-

<sup>68</sup> Henry Fielding. Works in 12 vols., vol. X. L., Bell, 1775, p. III. В дальнейшем ссылки на это издание даются в тексте — указываются том и страница.

СКОЙ ЖИЗНИ; а следовательно, внимательно наблюдая различные происшествия, ведущие к катастрофе или к завершению целого, и мельчайшие причины, какими вызваны эти происшествия, мы лучше всего изучим то полезнейшее из всех искусств, которое я называю «ИСКУССТВОМ ЖИЗНИ» (X, 2).

«История» Амелии Бут и ее мужа Вильяма Бута, армейского офицера в отставке, призвана, таким образом, служить достоверной, типической «моделью» действительной жизни Англии.

По-началу она могла бы показаться во многом похожей на «Историю Тома Джонса, найденыша». Сватовство безродного, немощего прапорщика Бута к прелестной Амелии, дочери богатой помещицы, миссис Харрис, встречает множество препятствий. Робость самих влюбленных, самодурство миссис Харрис, происки ее старшей дочери, пересуды соседей, вмешательство другого, богатого и знатного, искателя руки Амелии,— все это мешает их браку. Даже почтенный приходский священник, доктор Харрисон, и тот готов подозревать Бута в том, что, подобно другим «молодым джентльменам из ордена голодранцев», он сватается к Амелии лишь ради ее приданого.

Но все трагикомические переделки, в какие попадают влюбленные — попытка Бута тайком проникнуть в дом миссис Харрис, спрятавшись в корзину из-под бутылок с вином, побег Амелии из дома, их скитания ночью, в грозу и бурю,— все это решительно отодвинуто на задний план. Обо всем этом, так же как и о начале супружеской жизни Бутов, их первой разлуке и встрече в осажденном Гибралтаре, о боевых заслугах капитана Бута, его отставке и возвращении в Англию мы узнаем лишь из воспоминаний героя, занимающих вторую и третью книги романа. Это лишь предыстория, способствующая прояснению экспозиции. Само же действие начинается, разворачивается и кончается в Лондоне.

Лондон! — как ни хорошо знал его смолоду Фильдинг-драматург и автор «Джонатана Уайльда», так живо изобразивший его аристократические особняки и купеческие дома, кофейни и адвокатские конторы, театральные подмостки и чердаки, где ютятся поэты, воровские притоны, арестные дома и тюрьмы,— вся глубина социальных контрастов Лондона, все темные и отталкивающие «тайны» столицы открылись писателю именно в последние годы перед созданием «Амелии». Фильдингу — мировому судье приходилось за 300 фунтов «самых грязных денег» в год не только разбирать всевозможные уголовные дела от карманных краж до разбоев и убийств, но и самому вести организацию сыска и розыска, участвовать в проведении облав, в обысках и поимке преступников.

«Если кто присмотрится к городу Лондону и Вестминстеру, с их недавно возникшими обширными пригородами; к чрезвычайной беспорядочности строений, к огромному количеству переулков, проходов, дворов и закоулков,— тот должен будет подумать, что будь они предназначены нарочно для того, чтобы в них скрываться, их



вряд ли можно было бы лучше устроить для этой цели. С такой точки зрения все в целом представляется огромным лесом, где воры могут укрываться столь же надежно, как дикие звери в пустыне Африки или Аравии; ибо, перебираясь с места на место и часто меняя свое логово, они могут почти наверняка избежать поимки» (XI, 342). Так писал Фильдинг в «Исследовании причин недавнего роста грабежей» (1751).

В «Амелии» он не спускается со своими читателями на самое темное и смрадное «дно» столицы, описанное им в этом памфлете<sup>69</sup>. Но мы стоим уже на скользких ступенях, ведущих к пропасти.

Судейская камера, где невежественный и тупой судья Трашер («Колотушкин») вершит свой скорый и неправый суд; тюрьма и арестный дом, где ждут своей участи схваченные по приказу кредиторов должники; сомнительные меблированные комнаты, оборачивающиеся домами свиданий; ломбард, куда несет свой жалкий скарб беднота, а рядом игорные дома, маскарады и прочие заведения, где кишат авантюристы всех мастей,— таков зловещий Лондон, предстающий на страницах «Амелии». Сюда, в эти дебри, является, полная радужных надежд, чета доверчивых провинциалов — Буты. В деревне, где Бут поплатился за свои барские замашки и хозяйственную неопытность разорением, долгами да обидной кличкой «Барина-фермера», они простодушно мечтали о том, что уж в Лондоне-то, конечно, прежние боевые заслуги капитана будут оценены по достоинству и он вернется в армию с повышением в чине...

Крушение этих надежд и составляет на протяжении большей части романа главное содержание «Амелии». На каждом шагу и Бут и Амелия сталкиваются с хищниками, до поры до времени прикрывающими личиной благопристойности и доброжелательства свои сластолюбивые или корыстные расчеты. Услужливая квартирная хозяйка, миссис Эллисон, промышляет «живым товаром» и готовит Амелии ту же печальную судьбу, которая выпала на долю ее прежней жилицы, миссис Беннет, совращенной, опозоренной и зараженной дурной болезнью знатным лордом, завсегдаем и «клиентом» миссис Эллисон. Сам этот вельможа, раскидывающий свои сети, чтобы завлечь Амелию, так умело пользуется ее жен-

<sup>69</sup> Фильдинг вспоминает, например, как участвовал в облаве, произведенной в приходе Шордич. В двух ночлежках оказалось около семидесяти жильцов обоего пола. При обыске у всех вместе взятых не набралось и одного шиллинга. Единственным исключением оказалась молодая особа,— «одна из прелестнейших девушек, каких мне случалось видеть»,— замечает Фильдинг,— сочетавшаяся браком с бродягой-ирландцем и проводившая в ночлежке свою первую брачную ночь. У красотки-новобрачной нашлись деньги; но это объяснялось тем, что она только что ограбила свою хозяйку! «Если принять во внимание полный подрыв морали, приличия и скромности; похабщину, разврат и пьянство, не прекращающиеся в таких домах, с одной стороны, а с другой — крайнюю бедность и страдания большинства их обитателей, то трудно будет решить, чего они больше заслуживают — отвращения или жалости» (XI, 356—357).

скими слабостями, задаривая ее ребятишек и обещая свое покровительство ее мужу, что успеваеет завоевать ее доверие. «Ведь более щедрого человека нет на свете», — убеждает ее сводня; и Амелия в материнском ослеплении поддакивает ей: «Добрейший человек!.. если он еще раз почтит меня своим посещением, я непременно покажу ему своих малюток. Раз, как вы говорите, миссис Эллисон, милорд любит детей, я могу сказать, не тщеславясь, что таких, как мои, ему не часто доведется увидеть» (X, 228).

Вмешательство миссис Беннет, рассказывающей Амелии печальную историю своего падения, во-время открывает ей глаза на планы сиятельного соблазителя. Но и миссис Беннет не бескорыстна: взявшись ради «спасения» Амелии заменить ее на маскараде и избавить от преследований «милорда», она ловко использует эту встречу и, выдавая себя за Амелию, бесцеремонно вымогает у него патент на офицерский чин... для собственного жениха.

Если даже целомудренной и скромной Амелии непрестанно угрожает опасность скомпрометировать, а то и погубить себя своей чрезмерной доверчивостью, невинным материнским тщеславиём или слепой привязанностью к мужу, то что же сказать о бедняге Буте?

Этот новый Эней (именно с вергилиевой «Энеидой» в пародийно-ироническом плане соотносил «Амелию» сам Фильдинг) вылеплен не из того теста, из которого делают героев. Подстать ему и его Дидона, содержанка Фанни Мэтьюз, с которой он коротает время в тюрьме, принимая от нее не только ласки, но и обеды, и деньги (так как его самого в тюрьме обобрали до нитки).

Истинная героиня романа — это, конечно, Амелия; недаром ее имя и вынесено в заглавие. Образ этот был (как видно и из самого произведения, и из статьи о «суде» над «Амелией» в «Ковент-гарденском журнале») особенно дорог Фильдингу. Душевный облик Амелии несет на себе отсветы не прекращающейся и здесь полемики Фильдинга с Ричардсоном. В отличие от Клариссы, всегда щепетильно бдительной на страже своей добродетели, Амелия, мать троих детей, казалось бы, более опытная и умудренная жизнью, гораздо более непосредственна, доверчива и добродушна в отношениях с людьми. Фильдинг преднамеренно «снижает» многими деталями ее образ. Писаная красавица, как и Кларисса, Амелия стала еще до замужества жертвой дорожной катастрофы: нос ее был «размозжен» и несмотря на все усилия хирургов, заметный шрам навсегда остался на ее лице. В интеллектуальном облике Амелии нет ничего, что могло бы сравниться с широкой образованностью, начитанностью и остроумием Клариссы. Мы узнаем, правда, что Амелия любит музыку Генделя, а в невеселые часы одиночества не прочь развлечься, перечитав «одну из превосходных комедий Фаркера» (выбор, который Кларисса, наверное, нашла бы суетным и даже греховным). Амелия не сыплет цитатами и не понимает соли латинских и греческих афоризмов своих собеседников. Она не мастерица спорить и сочинять патетические письма. В крайнем

волнении она может только попросить стакан воды или белого вина да залиться слезами, обнимая своих малышей.

Но противопоставляя Амелию Клариссе, Фильдинг имел в виду не только негативную сторону этой антитезы. Амелия не только «проще» Клариссы, чья «ангельская чистота», как мы помним, «приводила в отчаяние» Бальзака. Ее добродетель кажется Фильдингу и естественнее и благороднее. «Амелия... хоть и превосходная женщина, была, однако, человеческим существом» (X, 226)<sup>70</sup>, — лукаво замечает Фильдинг. Терпеливая, кроткая, чистая в делах и в помыслах, она грешит иной раз наивным женским тщеславием<sup>71</sup>, бывает любопытной и обидчивой...

Но зато она свободна от нравственного ригоризма Клариссы. «Амелия, — пишет Фильдинг, — была не из тех, кто полагает:

Не кончить Англии добром,  
Коль не сожгут всех шлях живьем.

Ее добродетель могла полагаться на себя самое, не противопоставляя себя порокам других женщин; в их природных слабостях она видела предмет жалости, а не отвращения или насмешки» (X, 162).

Она умеет и любить, и прощать. Когда после долгих мучительных колебаний Бут решился, наконец, признаться жене в своей связи с мисс Мэтьюз и молить о прощении, «Амелия, немного помолчав, отвечала: — Да, я твердо верю всему, что ты сказал; но я не могу сейчас простить тебе проступок, в котором ты признался, — ведь я уже давно простила» (XI, 219).

Прелесть душевного облика Амелии для Фильдинга в том, что она озабочена не столько ревнивой и щепетильной охраной собственной невинности, сколько благополучием и нерушимостью своей маленькой семьи. Она живет не для себя, а для других, хотя эти другие, составляющие ее маленький мирок, — всего лишь ее муж и дети. Именно эта, важная и новая для Фильдинга, «семейная мысль» романа подчеркнута обоими его эпиграфами.

Трижды счастливы те,  
Кого нерушимый связует союз,—

гласили строки, взятые Фильдингом у Горация.

Нет большего счастья, чем добрая жена;  
Нет горшей беды, чем злая,—

писал Симонид.

<sup>70</sup> Глава, открывающаяся этой фразой, названа с полемическим задором: «Сцена, в которой поведение Амелии, возможно, покажется некоторым дамам предосудительным».

<sup>71</sup> Рассказывая опечаленной Амелии патетическую историю своего «падения», миссис Беннет, присяжная резонерка, замечает: «Право же, для нашего пола красота — это главное». Фильдинг не может удержаться при этом от юмористического штришка: «Тут обе дамы устремили свои взоры в зеркало, и обе улыбнулись» (X, 296).

Любовь к нему Амелии — главное обстоятельство, оправдывающее ту довольно значительную роль, которую играет в романе капитан Бут.

Добрый малый, «с носом вроде слоновьего хобота, плечами грузчика и ляжками, как у носильщика портшеза», Бут, по насмешливой аттестации своего ближайшего друга (и тайного соперника), «ничуть не похож на джентльмена; скорее можно подумать, что он всю жизнь ходил за плугом» (XI, 169—170). Однако при всей своей несветскости Вильям Бут не обладает ни жизненным опытом, ни практической сноровкой людей из народа. В деревне он, не успев наладить свое хозяйство, поспешил обзавестись каретой и лошадыми, покупал втридорога, продавал по дешевке, платил соседям бешеные деньги за потраву и стал посмешищем всей округи. «Мы испытали, наконец, коварство зависти и убедились в том, что оно приводит к следствиям, скорее трагическим, чем комичным», — вспоминает Бут. Его «исход» из деревни мотивирован несколько иначе, но по своему эмоциональному колориту уже превосходит самые плачевные эпизоды «Векфильдского священника». Гольдсмита: «Помещик завладел моим скотом, чтобы возместить недоимки. Дабы избежать неминуемого заключения в тюрьму, я принужден был покинуть деревню, захватив с собою все, что оставалось у меня самого дорогого на свете, — жену и бедных моих детей» (X, 151).

В столице Буту приходится не лучше. Простодушие и доверчивость в сочетании с «джентльменскими» замашками отдадут его на растерзание всем крупным и мелким хищникам, которыми кишат лондонские дебри. Его водит за нос чиновное лицо, которому Бут вручает крупный денежный «подарок» в расчете на то, что это ускорит его назначение в полк. Его обирают игроки всех мастей, от пройдохи Робинзона, с которым Бут встречается в тюрьме, до капитана Трента, соратника Бута по Гибралтару, славного малого, рубахи-парня, который оказывается и шулером, и сводником, и сутенером (прибыльно пристроив в любовницы знатному вельможе собственную жену, Трент собирается так же распорядиться и участью Амелии). Бут слепо доверяет и своему давнему другу, полковнику Джеймсу (который также строит куры Амелии и, обещая определить Бута на службу в далекий вест-индский гарнизон, только и мечтает о том, чтобы Амелия осталась одна на его «попечении»). Стряпчий Мерфи, которого Бут выбирает ходатаем по своим делам, оказывается отъявленным мошенником, подделавшим по наущению злой сестры Амелии, мисс Элизабет Харрис, завещание их матери. Мисс Мэтьюз, ничего не жалеющая для Бута в начале их связи, потом ведет себя с ним как злобная гарпия, отказываясь выпустить его из своих когтей и шантажируя его тем, что все откроеет Амелии. Девочка-служанка Бетти платит Бутам за их добродушие тем, что исчезает из дому, похитив белье и платья Амелии. И даже старый покровитель молодой супружеской пары, почтенный пастор доктор Харрисон, выведенный из себя беспечностью

Бута, подает к взысканию просроченный им вексель и отправляет его в арестный дом.

Ни в одном из романов Фильдинга герой еще не оказывался так часто и подолгу в арестных домах или тюрьме, как Вильям Бут. В отличие от предшествующих книг Фильдинга, где повествование предварялось обстоятельными вводными главами, действие «Амелии» начинается с судебного разбирательства в камере мирового судьи, надолго задерживается в тюрьме (1-я, 2-я, 3-я и начало 4-й книги, то есть более четверти всего романа) и завершается, наконец, в доме пристава, куда Бут заключен за долги. Тюрьма (где Бут рассказывает мисс Мэтьюз историю своей женитьбы) как бы пятнает своей черной тенью и прошлое и будущее героя. Вместе с Бутом мы окунаемся в бездну социальной несправедливости и преступлений. Его рассказ о светлой и чистой любви прерывается то окриками тюремщика, то развязно-циничными репликами мисс Мэтьюз. Стараясь подладиться под сентиментальное настроение Бута, она тем не менее каждой своей фразой выдает себя. Это бойкая, бесшабашная авантюристка, которая, правда, «ценит деньги не дороже грязи» (X, 160), но зато не знает в жизни высших ценностей, чем удовлетворение алчного зова плоти. Уступая ее домогательствам, Бут повинен не просто в мимолетной измене супружескому долгу. Он сдает свои нравственные позиции, наносит урон лучшему, что есть у него за душой — своей любви к Амелии.

Первые книги романа, таким образом, уже позволяют читателям предвидеть мрачные перспективы, ожидающие в будущем семейство Бутов. Судьба множества потерявших человеческий облик людей, которыми окружен Бут в тюрьме, — не есть ли это и его судьба? И не ждет ли Амелию участь ее новой знакомки — миссис Беннет, у которой Лондон отнял все — и мужа, и ребенка, и доброе имя, и душевный покой? Устоит ли маленькая семейная крепость этих доверчивых, добрых и честных провинциалов под напором столичных искушений, аристократического разврата, предательства друзей и горькой нужды? Катастрофа кажется неизбежной. Бут безнадежно запутался в своих обязательствах; отпущенный кредиторами на поруки, он сумел лишь прибавить к прежним неоплатным долгам новые карточные долги — «долги чести». Последние рубашки Амелии заложены в ломбард. Угрозы мисс Мэтьюз, интриги «милорда» и его клеветов, сластолюбивые замыслы полковника Джеймса — что могут противопоставить всему этому злополучные Бут и Амелия? Кажется, только чудо может спасти их. И Фильдинг совершает это «чудо».

Счастливая развязка «Амелии», как и предшествующих романов Фильдинга, органически связана с общими принципами его просветительского оптимизма. Сколько бы человеческих трагедий ни выдал на своем веку Фильдинг, сколько бы нравственных калек, изувеченных обществом, ни прошло через его судейскую камеру, кончить катастрофой свою «историю», призванную служить учеб-

ником Жизни, он не мог и не хотел. Не он ли так горячо упрашивал Ричардсона переделать конец «Клариссы» и спасти героиню? Мученический венец, с точки зрения просветительского гуманизма Фильдинга, не мог служить заменой земного, осязаемого, материального счастья. А счастье было естественным требованием и правом «человеческой природы». «Модель» действительной английской жизни, им построенная, требовала, чтобы семья Бутов,— как и множество других обнищавших, распавшихся семей,— пошла ко дну. Фильдинг, не меняя своей «модели», авторской властью направил маленькое суденышко в спасительную гавань. Пособник мошенника-стряпчего Мерфи на смертном одре изблудил своего патрона. Подложное завещание, составленное по наущению злой сестры Амелии, было признано недействительным. Мисс Харрис (которой Амелия великодушно дала возможность ускользнуть от суда) бежала во Францию. А Буты с детьми и домочадцами возвратились с миром и почетом в родительскую усадьбу Амелии.

Эта «благополучная» развязка очень отличается, однако, от шуточных веселых концов «Джозефа Эндруса» и «Тома Джонса». Несмотря на все подробности насчет процветающего потомства Амелии и благонравия Бута, который сразу же уплатил сполна все свои долги и с тех пор никогда больше не появлялся в Лондоне, читатель не может не чувствовать искусственности этого крутого поворота в судьбе героев. Натянутость развязки ощущается тем сильнее, что Фильдинг, не ограничиваясь материальной, «юридической» ее мотивировкой, вводит в свою «историю» столь чуждую ранее его реализму религиозную, «провиденциальную» мотивировку. Вильям Бут,— будучи, впрочем, как спешит оговориться Фильдинг, ревностным «доброжелателем» религии, долгое время притерживался вольнодумных взглядов на «человеческую природу», считая, что, поскольку она всецело зависит от господства страстей, человек не может нести ответственности за свои поступки. Фильдинг объявляет его даже попросту атеистом, хотя атеизм этот никак не аргументируется простодушным капитаном. Как бы то ни было, последний и самый тяжелый момент в денежных делах Бута оказывается по воле автора критическим и для его мировоззрения. Арестованный за долги, сидя за решеткой, он читает проповеди богослова Барроу в защиту христианства и обнаруживает, что все его вольнодумные сомнения рассеялись бесследно. Едва он успевает сообщить об этом душевном перевороте доктору Харрисону, как, словно небесное воздаяние, приходит известие о том, что Амелия — законная наследница всего состояния своей матерью. Вся история злоключений Бута, таким образом, может быть истолкована, в свете религиозной морали, как полоса испытаний, ниспосланных ему «свыше», как кара за его греховные помыслы.

В связи с этими религиозно-назидательными мотивами, проникающими в реалистический просветительский роман Фильдинга, особенно примечателен образ доктора Харрисона и роль, отведен-

ная ему в «Амелии». Как непохож он на своего смиренного, полуннищего собрата пастора Адамса из «Приключений Джозефа Эндруса»! Тот, бедолага, бессребреник, скитался, как бродяга, по большим дорогам Англии, его сажали в кутузку, травили собаками, а у себя дома он с семьей еле сводил концы с концами на свои жалкие 23 фунта в год. Но в груди его билось горячее сердце, и он всегда был готов не на словах, а на деле, кулаками и дубинкой, драться за правое дело.

Доктор Харрисон — птица совсем другого полета. Он вхож в кабинеты министров и пользуется доверием знатных особ; его влияние в округе таково, что от него может зависеть исход парламентских выборов. На свои 600 фунтов в год он может позволить себе быть щедрым филантропом. Но как далеко ему до естественного, непоказного великодушия Адамса, этого английского Дон Кихота — гуманиста XVIII в.! Фильдинг старается оживить образ Харрисона юмористическими штрихами: почтенный пастор грубоват и вспыльчив, педантичен в спорах, а резкость его манер подает повод к комичным недоразумениям (вплоть до того, что однажды его даже приняли за грабителя). Но, несмотря на эти приемы испытанной кисти мастера, портрет Харрисона не излучает того живого обаяния человеческой теплоты, которым так привлекателен и поныне образ Абраама Адамса. Религиозный ригоризм придает его облику сухость и жесткость. А между тем;— и в этом нагляднее всего проявляется глубинное противоречие романа Фильдинга,— именно доктору Харрисону поручает писатель отстаивать свой просветительский, гуманистический взгляд на человеческую природу и общество. Мерилом социальной и этической критики существующего строя оказываются христианские заповеди. Самое суровое обвинение, какое разгневанный доктор Харрисон может предьявить Англии, заключается в том, что это «не более христианское общество, чем любая турецкая провинция». И он же уличает в «бесчестности» природу, перед которой преклонялись просветители: ведь она, как фальшивомонетчик, посылает в мир столько людей «с фальшивыми рекомендациями» (XI, 76—77).

Но он же, доктор Харрисон, с жаром опровергает доводы Амелии, когда она в отчаянии приходит к выводу, что «почти все человечество состоит из негодяев». «Стыдись, дитя мое,— восклицает доктор.— Не делай умозаключений, столь порочащих нашего великого Творца. Человеческое естество само по себе далеко не злонаравно: оно исполнено доброжелательства, милосердия и жалости, стремится к чести и похвале и избегает стыда и позора. Скверное воспитание, скверные привычки и скверные обычаи развращают наше естество и гонят его, так сказать, очертя голову, к пороку. Правители мира сего и в том числе, боюсь, и духовенство несут ответственность за его испорченность. Вместо того, чтобы всеми силами бороться со злонравием, они склонны ему потворствовать» (XI, 76).

Это гневное обличение «правителей» и «духовенства» по тому времени было само достаточно смелым вызовом существующему строю. Но в других случаях тот же доктор Харрисон — главный мыслитель, мудрец и проповедник в романе, — не смущаясь, повторяет самые плоские поповские трюизмы, призванные служить охране «порядка и собственности». Так, ополчаясь против адюльтера в своем анонимном письме полковнику Джеймсу (от посягательств которого он хочет спасти Амелию), Харрисон одним из главных доводов выдвигает мысль, что прелюбодей «похищает собственность» (XI, 119) обманутого мужа. В беседе с «новообращенным», покающимся вольнодумцем Бутом Харрисон особо рекомендует как наиболее действенный атрибут религии ее апелляцию к надеждам и страху людей. Именно так, устрашая и обнадеживая его «своими наградами и наказаниями», надлежит церкви управлять человеческим родом, вместо того, чтобы, наподобие древних философов, полагаться на «природную красоту добродетели» (XI, 236).

Так кризис просветительского оптимизма явственно дает себя знать в «Амелии». Тот же доктор Харрисон тщетно пытается убедить своего собеседника — знатного вельможу, причастного к делам государственного правления, в том, что чины и должности должны раздаваться в соответствии со способностями и заслугами соискателей. «Все это пустая Утопия, — восклицает его сиятельство, — химерическая система республики Платона, которой мы забавлялись в университете; политика, не совместимая с состоянием дел человеческих». Милорду кажется вполне естественным, что не только Бут (за которого хлопочет Харрисон), но и «множество других с теми же заслугами и тем же опытом нуждаются в куске хлеба для себя и своих семей». Но доктор Харрисон, а с ним вместе и Фильдинг отказываются примириться с этим. Напрасно его знатный собеседник хочет успокоить старого поборника справедливости, доказывая ему, что «ни в одной стране под солнцем не бывало еще такой коррупции», как в Англии, что нация переживает такой же упадок, как древний Рим накануне своего падения, а потому бессмысленно «управлять таким народом согласно строгим правилам честности и морали». Примечательно, что даже столь яростный полемист, как доктор Харрисон, не оспаривает эту «поистине меланхолическую картину». Как видно, он и сам (как и Фильдинг) склонен опасаться, «что Англия вступила в тот «старческий возраст» исторического развития, когда «само преуспевание порождает коррупцию... Доблесть и наука, искусства и промышленность постепенно приходят в упадок. Народ погружается в леность, сладострастие и разврат. Он слабеет и становится предметом презрения соседей; и в своем жалком ничтожестве напоминает человека, столь одряхлевшего, что он уже без содрогания ожидает приближающейся кончины». Все, что может противопоставить Харрисон этим мрачным прогнозам своего скептического собеседника, — это горест-



ный возглас: если так, то, «кроме религии, я не вижу ничего, что может предотвратить этот упадок нашего общества и помешать благородному человеку повеситься, чтоб не глядеть на столь плачевное зрелище».

Правда, знатный собеседник Харрисона не приемлет этого вывода: «Почему же так?.. Зачем мне вешаться, доктор? — восклицает он.— Не разумнее ли будет, по-вашему, постараться получше провести время?» (XI, 174—176).

Но для автора «Амелии» это эгоистически-беспечное эпикурейство столь же неприемлемо, как и стяжательское «искусство хрематистики», как несколько педантично, вслед за Аристотелем, называет Харрисон уменье «наживать шиллинги» (XI, 77).

Радостное, светлое приятие жизни, составлявшее доминанту «Приключений Джозефа Эндруса» и «Истории Тома Джонса», в «Амелии» омрачается сознанием глубоких противоречий жизни, наслаждаться которой — за счет поправленного большинства — может лишь паразитическое привилегированное меньшинство.

А разум? Неужели о нем забывает, развертывая этот спор, просветитель Фильдинг? Нет. Но и в «Амелии» и в других поздних произведениях писатель с новой, несвойственной ему ранее горечью высказывает сомнения в практической общественной действенности разума. «Нет, я знаю, ничего более суетного, чем противопоставлять разум общественному мнению» (XI, 367), — восклицает он в памфлете «Исследование причин недавнего роста грабежей». В «Дневнике путешествия в Лиссабон» он с грустью констатирует: «Нет ничего и вполнину столь ценного, как знание; и ни о чем люди не хлопочут так мало, как об его приобретении» (XII, 220). Так возникает глубокая трещина в самом фундаменте просветительских воззрений Фильдинга; его надежды на религию, которая своими обещаниями загробных кар и воздаяний сумеет, может быть, исправить общественные нравы, усиливаются по мере того, как возрастают его сомнения в практической действенности разума как двигателя общественного прогресса.

Будучи, в отличие от «комических эпопей» Фильдинга, романом семейным, «Амелия» вместе с тем является и романом социальным. Такие главы, как, например, пространно цитированная выше глава «Дела политические» — о споре доктора Харрисона с вельможей, стоящим у кормила правления, в нем вполне органичны. И столь же естественны и сатирические отступления автора, как, например, его иронические «Замечания о совершенстве английской конституции» (кн. I, гл. II), предшествующие сцене постыдного «суда» над Бутом и обобщающие ее смысл.

Машина, превосходно устроенная, но неспособная исполнять свои функции, часы, которые, как ни изящно выделаны их составные части, не ходят и не показывают время; безалаберное хозяйство, где дворецкий посажен на козлы, управитель поставлен на запятки кареты, кучер назначен мажордомом, а лакей — управляю-

щим...— такова сатирическая характеристика английского общественного строя в «Амелии».

Фильдинг при этом явственно дает понять, что приоткрывает лишь часть тех страшных сторон жизни, о которых он мог бы поведать. Бедствия заключенных в «тюремных» главах романа обрисованы им, в частности, с глубоким чувством, но сравнительно бегло. Описывая отчаяние Амелии после вторичного ареста ее мужа, автор прерывает самого себя, замечая: «изображать слишком пространно горестные картины — задача весьма нелегкая для писателя, и за исполнение ее ему не будет благодарен никто, кроме читателей самого угрюмого нрава» (XI, 9).

Но каковы бы ни были эти умолчания и как бы счастливо ни оканчивалась история злоключений семьи Бутов, напряженность общественных противоречий, воплощенных в романе, зачастую доходит до такого предела, что ищет себе выражения уже не в рациональных раздумьях, а в безудержном порыве чувства.

«Боже правый,— восклицает Амелия,— из чего же сделаны наши великие люди! или они поистине отличаются от всего рода человеческого? Неужто они рождены без сердца?» (XI, 163).

«Сцены нежности» (по выражению, часто употребляемому Фильдингом) недаром играют столь важную роль в романе. «Редкие люди великодушны, кроме бедняков» (XI, 254),— говорит Бут Амелии.

Умение чувствовать, жить сердцем, находить высшее счастье, умиленно наслаждаясь скромными радостями семейного очага, тем более неоценимы, что они ежечасно находятся под угрозой,— все это становится в «Амелии» главным мерилом подлинной человечности. Темный, зловещий фон романа весь состоит из людей, неспособных ни тонко чувствовать, ни оценить силу чувства. «Милорд» и его пособники — капитан Трент и миссис Эллисон, полковник Джеймс и другие — все они бесконечно опытнее и искушеннее в житейских делах, чем бедняжка Амелия; и все же они просчитались в своих планах, несмотря на власть денег, положения, «закона», потому что не смогли оценить по достоинству силу любви Амелии к мужу и детям.

«Амелия», как и менее крупные сочинения Фильдинга, относящиеся к 50-м годам, показывает, что в его творчестве происходят глубокие сдвиги. Ранняя смерть писателя оборвала развитие этого процесса. «Амелия» стоит как бы на распутье, уже предвосхищая многие особенности сентиментального романа.

Детский лепет, прерывающий беседу взрослых и полный в своей невинности более высокого смысла, чем их «серьезные» дела; особая человеческая ценность скромных маленьких радостей бедняков — кусочка баранины, поджаренного любящими руками Амелии, или вечера, проведенного в загородном саду; значение мелочей поведения, казалось бы, тривиальных, но выражающих скрытый за умолчаниями или недомолвками мир потаенных чувств,— таковы

черты повествования, которые приближают «Амелию», в частности, к «Векфильдскому священнику» Гольдсмита. «Сентиментальное» берет верх над «комическим» в очень характерном для «Амелии» образе сержанта Аткинсона — деревенского парня, молочного брата Амелии, самоотверженно, глубоко и безответно любящего ее, — так, как вряд ли умел ее любить «джентльмен» Бут. Амелия заливается слезами, узнав об этой любви. «Сказать по правде, не в ущерб ее целомудрию, сердце, которое непреклонно, как скала, отражало все атаки титулов и роскоши, блеска и лести и которое не могло бы быть куплено всеми сокровищами вселенной, было все же чуть-чуть смягчено безыскусной, честной, скромной, невольной, деликатной, героической страстью этого бедного и смиренного поклонника, к которому она наперекор себе почувствовала в это мгновение такую нежность и расположение, какие возможно, не понравились бы Буту, если бы ему довелось узнать о них» (XI, 200). Это строй чувств и язык, не обычные для Фильдинга «комических эпопей».

Предвестником нового кажется и возникающая в романе мысль об относительности представлений о счастье. Невозможно «установить твердые и определенные правила для счастья или судить о чужом счастье по внешним обстоятельствам», — пишет Фильдинг. «Иногда среди самых ярких и блестящих красок фортуны обнаруживается черное пятнышко, которое отравляет и убивает все. И напротив, когда все снаружи кажется темным и унылым, в душе иногда есть тайный луч света, который все обращает в подлинную радость» (X, 164). Эти размышления, подкрепляемые примером судьбы Бута и Амелии, показывают, что Фильдинг тяготеет уже к более детальному анализу *противоречивых* душевных переживаний, характерному для сентименталистов и в особенности для Стерна.

Фильдинг, однако, идет по непроторенному пути, и иной раз в его поисках заметен своего рода разрыв между новым содержанием и еще не найденной или недостаточно художественно развитой формой выражения. Он мог бы воскликнуть вместе со своим Бутом: «Нет ничего, что так трудно было бы описать и что кажется обычно столь скучным в описании, как сцены чрезмерной нежности» (X, 114). И все же такой саркастический писатель, как Теккерей, отдавал предпочтение «Амелии» перед всеми другими книгами Фильдинга, с умилением вспоминал те эпизоды, где Амелия напрасно поджидает за простывшим ужином своего легкомысленного супруга, и, вероятно, не случайно дал то же имя своей Амелии Седли в «Ярмарке тщеславия». Здесь, однако, сентиментальность, присущая образу героине Фильдинга, «снимается» реалистической иронией автора — всепоглощающая любовь теккереевской Амелии к мужу и сыну оказывается одновременно и трогательна, и смешна, ибо и в ней есть своя эгоистическая суетность. Но эти сложные переливы тонов в изображении характеров были уже достоянием реализма XIX в.

# Ранний Смоллет

*«Подобно выдающемуся поэту наших дней, он был исследователем темных душ и любил живописать характеры, обуреваемые яростными и грозными страстями. Мизантропы, игроки и бреттеры так же часты поэтому в его сочинениях, как разбойники на картинах Сальватора Розы, и изображены в большинстве случаев с той же потрясающей правдивостью и силой... С другой стороны, шотландец не имеет себе равных в грубом, потешном юморе ...и, может статься, ни одна книга не вызывала таких взрывов неудержимого хохота, как книги Смоллета».*

1

Вальтер Скотт

Младший современник Ричардсона и Фильдинга, Тобайас Джордж Смоллет (1721—1771) дебютировал как романист «Приключениями Родрика Рэндома» в 1748 г., а последний его роман, «Путешествие Хамфри Клинкера», появился в 1771 г., за несколько месяцев до смерти автора.

Стоит вдуматься в эти столь широко расставленные хронологические вехи. Считая себя равноправным участником литературной борьбы на рубеже 40—50-х годов, в которой мерялись силами Фильдинг и Ричардсон, Смоллет очертя голову кидается в схватку, яростно нападал на Фильдинга<sup>1</sup>, а в «Перигрине Пикле» не без

<sup>1</sup> В первом издании «Перигрина Пикля» Фильдинг был осмеян под видом ничтожного литератора Спонди. Смоллета считают также автором грубого сатирического памфлета «Правдивый рассказ о подлых и бесчеловечных проделках, учиненных недавно над мозгом Аввакума Хильдинга» (A Faithful Narrative of the base and inhuman arts that were lately practised upon the brain of Habbakuk Hilding, 1752); под Аввакумом Хильдингом подразумевался Фильдинг. Памфлет этот, где Фильдинг обвинялся в том, что срисовал своего Партриджа со смоллетовского Страпа из «Приключений Родрика Рэндома» и выкрал оттуда же историю мисс Вильямс, чтобы повторить ее в «Амелии», был, по-видимому, спровоцирован сатирическими выпадами против Смоллета в «Ковент-гарденском журнале». Фильдинг описал здесь литературный бой, в котором «небольшой отряд под командой некоего Пирагрин Пукля» поначалу оказал слабое сопротивление, но при первом известии о приближении младшего брата генерала Томаса Джонса весь этот отряд... рассеялся и опрокинул собственных союзников, которые направлялись к нему на по-

тайной иронии транспонировал из трагического минора в юмористический мажор основную сюжетную коллизию «Клариссы». Но прошло десять — пятнадцать лет, и Смоллет, переживший и Фильдинга, и Ричардсона, оглядывается назад как историк и, отвлекаясь от прежних личных пристрастий и преувеличений, оценивает этот период как значительный и уже *завершенный* этап в истории национальной культуры, воздавая должное своим предшественникам<sup>2</sup>.

Автор «Родрика Рэндома» и «Перигрина Пикля», Смоллет сам был частью этого прошлого, которое рассматривал теперь с объективностью историка. Но вместе с тем он успел не только стать свидетелем новых процессов в литературе и общественной жизни, но и осмыслить их как художник. Стерн в «Сентиментальном путешествии» высмеял Смоллета как безнадежно устарелого, заплесневелого брюзгу, доктора Смелфунгуса<sup>3</sup>, которого давно пора сдать в архив. Но шутка обернулась против самого Йорика. Прошло всего три года, и Смелфунгус-Смоллет опубликовал «Путешествие Хамфри Клинкера» — роман, полный новых жизненных наблюдений, искрящийся неподдельной веселостью и показывающий при этом, что автор превосходно усвоил и по-своему развил многие преимущества стернианского юмора относительности, подчинив его, однако, требованиям объективного социально-бытового повествования.

За двадцать с лишним лет своей литературной деятельности Смоллет-романист прошел столь длительный, извилистый и многосложный путь, что в данной работе ему уместно посвятить две отдельные главы. Ведь если «Родрик Рэндом» и «Перигрин Пикль» при всей их яркой самобытности принадлежат тому же периоду, что и «комические эпопеи» Фильдинга, то «Путешествие Хамфри Клинкера» — последний, поздний роман Смоллета, относящийся уже к 1770-м годам, — занимает совершенно особое место в литературе английского Просвещения и должен быть рассмотрен отдельно.

Широкий диапазон творчества Смоллета и сатирическая заостренность его реализма во многом объясняются своеобразным общественным опытом писателя. Жизнь поставила его на стыке важнейших противоречий его времени. Дворянин по происхождению,

мощь под командой некоего Родорика Рэндома. Ранее, в стычке с народом, именуемым Критиками, сей Родорик добился незначительного успеха, каковым был обязан скорее слабосилию Критиков, чем собственной доблести» (H. Fielding. The Covent-Garden Journal, vol. I. New Haven. Yale Univ. Press, 1915, p. 145).

<sup>2</sup> Оценки эти высказаны Смоллетом в заключительной главе его «Истории Англии», где он подводит итоги «успехам разума» в царствование Георга II (1727—1760).

<sup>3</sup> Встреча Йорика с ученым педантом Смелфунгусом (Smellfungus — вынюхиватель плесени) описана в «Сентиментальном путешествии» в гл. «На улице. Кале» со ссылкой на вышедшую незадолго до этого книгу Смоллета «Путешествия по Франции и Италии».

он был типичным разночинцем по своему положению в обществе и знал нужду не понаслышке. «Представители других ремесел могут обогащаться, нанимая хороших работников, которые трудятся под их руководством; но писатель — одаренный и известный — должен, как видно, оставаться пожизненным поденщиком»<sup>4</sup>, — писал Смоллет Ричардсону в октябре 1760 года.

Не менее предприимчивый и активный, чем самые энергичные из его героев, он наблюдал как рядовой участник событий многое из того, о чем ему предстояло писать впоследствии как романисту и историку. Адмиралу Вернону и командиру его эскадры, принявшей бесславную военно-морскую экспедицию в Вест-Индию в 1741 г., и не снилось, что самый опасный их противник — сатирик и обвинитель — находится на борту одного из их кораблей. А между тем двадцатилетний помощник корабельного хирурга сумел разглядеть и возненавидеть и бездарность и коррупцию командования, и жестокую, кровавую и грязную изнанку войны за колониальное господство. «Незаметнейшая частица этой армады, покоящейся Англию, — незаметнейшая в ту пору, но теперь самая главная или почти единственная ее достопримечательность, — молодой помощник хирурга, некий Тобайас Смоллет; призадумавшись, он глядит на волны и исчезающие берега. Гордый, язвительный и негодующий молодой джентльмен, нежный сердцем, хоть и суровый с виду. Язвительный в речах, он держит под замком свои печали... Молодец, Тобайас; ему предстоит, — как ни мало он на это надеется, — осуществить важную миссию и в этой экспедиции и в нашей вселенной вообще. Эта миссия — изобразить английских моряков с должной жестокостью, с должной правдивостью... Мужайся же, отважный молодой Тобайас; в бесконечных скорбях, противоречиях, трудах и смятении ты в какой-то мере выполнишь свое дело, — а это что-нибудь да значит»<sup>5</sup>.

Этот романтический портрет Смоллета, набросанный Томасом Карлейлем, близок к истине и психологически и исторически. Но, конечно, из экспедиции в Картахену Смоллет вывез не только неиссякаемый запас колоритных житейских впечатлений, которые помогли ему вдохнуть жизнь в образы его морских волков — Ратглина, Баулинга, коммодора Граньона, лейтенанта Хэтчюза, Пайпса и других. Он вынес оттуда и ту сатирическую закваску, которая бродит и пенится почти во всех его произведениях, придавая им неповторимую смоллетовскую язвительность и горечь. К воспоминаниям об этой экспедиции Смоллет возвращался многократно — в «Приключениях Родрика Рэндома», в «Отчете об экспедиции против Картахены» (1756), в «Истории Англии» (1757—1758), — и всегда с неизменной сатирической злостью.

<sup>4</sup> Tobias Smollett. Letters, ed. by Edward Noyes. Cambridge, Harvard Univ. Press, 1926, p. 68.

<sup>5</sup> Thomas Carlyle. History of Friedrich II of Prussia, called Frederick the Great. In 10 volumes., vol. IV. L., Chapman and Hall. 1888, p. 279.

Смоллет был шотландцем; и это обстоятельство сыграло также важную роль в его общественной биографии<sup>6</sup>. Шотландия, согласно Унии 1707 года, считалась частью Соединенного Королевства; но, будучи формально согражданами англичан, шотландцы ощущали свое национальное неравенство. Проблемы национального неравенства, угнетения и предрассудков проходят через все творчество Смоллета. Он зачастую делает своими героями собственных соотечественников — шотландцев (а также валлийцев), чтобы их глазами, со стороны, критически присмотреться к английской жизни. Обиды, которые из-за своего шотландского происхождения терпит в Лондоне Родрик Рэндом, изображены со всей горечью уязвленного национального самолюбия. Разгром якобитского восстания 1745—1746 гг. и последовавшие за ним жестокие карательные меры, направленные на то, чтобы не только подорвать военный потенциал горной Шотландии, но и сломить дух шотландского народа, уничтожив последние остатки самобытности в его нравах, обычаях и культуре, особенно обострили в Смоллете оскорбленное чувство национального достоинства. Под впечатлением известий о кровавой расправе «мясника» Камберленда<sup>7</sup> над беззащитным населением шотландских деревень после разгрома мятежников при Куллодене (апрель 1746 г.)<sup>8</sup> Смоллет написал оду «Слезы Шотландии» — редкий в английской поэзии этого периода образец не книжной, а живой и страстной гражданско-патриотической лирики. Стихотворение дышит негодованием и скорбью; поэт клянется, «наперекор надменному врагу», быть верным сыном своей поруганной родины. «Скорби, Шотландия несчастная, скорби о мире изгнанном, о лаврах оскверненных», — так кончается заключительная, седьмая стро-

<sup>6</sup> Роль «шотландского вопроса» в формировании мировоззрения Смоллета подробно рассмотрена в диссертации Е. В. Корниловой «Реализм и просветительская сатира в романах Смоллета» (1944 г.).

<sup>7</sup> Главнокомандующий английской армии герцог Камберлендский, второй сын Георга II, получил это прозвище из-за свирепости, с какою он расправлялся с шотландцами после восстания 1745—1746 гг.

<sup>8</sup> «Все тюрьмы Великобритании, от столицы до самого севера, были переполнены этими несчастными пленниками; и множество их было брошено в трюмы кораблей, где они погибли самой плачевной смертью, лишены необходимых средств к существованию, воздуха и движения... В мае месяце герцог Камберлендский во главе армии продвинулся в горах до Форта Августа... Замки Гленгари и Лохель были разграблены и сожжены; той же участи подверглись без разбора любое жилье, дома и хижины. Скот угоняли; мужчин или пристреливали в горах, как диких зверей, или хладнокровно умерщвляли даже без видимости суда; женщин, — после того, как их мужья и отцы были убиты у них на глазах, — зверски насиловали и выгоняли нагишом вместе с детьми умирать от голода в голой степи. Одну семью заперли в сарай и сожгли... Через несколько дней на пятьдесят миль кругом не осталось ни одного дома, ни лачуги, ни человека, ни животного: всюду были развалины, тишина и отчаяние. Гуманный читатель не может помыслить о таком зрелище без ужаса и сострадания», — так писал об этих событиях Смоллет в «Истории Англии» (T. Smollett. The History of England from the Revolution to the Death of George the Second. In 5 volumes, vol. III. L., Cadell and Baldwin, 1788, p. 169—170).

фа, которую Смоллет написал экспромтом, в пылу застольного спора в таверне, когда один из друзей стал убеждать его смягчить предыдущие «слишком сильные» строфы оды, дабы не раздражать победителей<sup>9</sup>.

Воспоминания доктора Александра Карлайля, соотечественника и друга Смоллета, передают весь драматизм положения, в котором находились в ту пору шотландцы в Лондоне, даже если они, подобно Смоллету, вовсе не сочувствовали попыткам реставрации Стюартов. «Я был,— вспоминает Карлайль,— в кофейне вместе со Смоллетом, когда пришло известие о сражении при Куллодене и весь Лондон был охвачен буйным ликованием...» Возвращение домой было опасным предприятием. «Толпа неистовствовала, петарды взрывались непрерывно; мы были рады воспользоваться случаем, чтобы, зайдя в узкий проулок, сунуть в карманы парики и, сняв с перевязей шпаги, взять их в руки, как все тогда делали. Он (Смоллет.— А. Е.) предупредил меня, чтобы я не произносил ни слова, дабы толпа не угадала, откуда я родом, и не стада бесчинствовать: «ведь Джон Буль сегодня,— сказал он,— настолько же обнаглел и расхрабрился, насколько он перетрусил и поджал хвост в Черную среду, когда горцы были в Дерби»... После этого я некоторое время не виделся со Смоллетом; при встрече он показал мне и Смиту рукопись «Слез Шотландии», которая вскоре была напечатана и имела такой успех»<sup>10</sup>. Эта картина — двое шотландцев, которые словно лазутчики в стане врага, с оружием в руках, стиснув зубы, пробираются по закоулкам разгульного ночного Лондона, шумно празднующего победу над их поверженной родиной,— много объясняет в творчестве Смоллета.

Его отношение к событиям 1745—46 гг. во многом схоже с позицией Бернса<sup>11</sup>. Смоллет не питал симпатий к якобитской реакции, недаром он в «Перигрине Пикле» изобразил ничтожным педантом и тупицей якобита Джолтера, поклонника французского абсолютизма и хулителя английских порядков. Но историческая трагедия шотландского народа, распостившегося в 1746 г. не только со своими иллюзиями насчет «принца Чарли», но и с остатками независимости, задевала его за живое. Ощущение своей кровной, нерасторжимой связи с униженной, поставленной

<sup>9</sup> См. свидетельство проф. В. Ричардсона (Глазго), приведенное в кн.: L. M. Кларк. Tobias Smollett, Doctor of Men and Manners. Princeton, Univ. Press, 1949, p. 59.

<sup>10</sup> «Автобиография» А. Карлайля, цит. по кн.: L. M. Кларк. Tobias Smollett, p. 58.

<sup>11</sup> Бернс хорошо знал и любил и прозу и поэзию Смоллета. В письме к Каннингему от 8 августа 1788 г., цитируя первые строки «Оды к Независимости» Смоллета, Бернс восклицает: «Разве это не великолепные стихи?» Несмотря на скудость своих средств, он старался собрать в своей личной библиотеке все романы Смоллета «ради его несравненного юмора» (письмо Питеру Хиллу от 18 июля 1788 г.). Robert Burns. Letters. Ed. by J. De Lancey Ferguson, vol. I. Oxford, Clarendon Press, 1931, p. 236, 244.



на колени родиной и стремление осмыслить и предугадать ее судьбу во многом способствовали укреплению историзма в мировоззрении Смоллета. Фильдинг в своих антиякобитских политических журналах «Истинный патриот» (1745—1746) и «Дневник Якобита» (1747—1748) третирует шотландских мятежников как «бандитов», выставляя их на позор и осмеяние. Первые победы, одержанные ими в начале военных действий, он склонен объяснять вмешательством провидения, пожелавшего свершить «суд божий над нашей греховной нацией» — ведь нельзя же предполагать, чтобы «эти бандиты, которых насчитывалось менее шести тысяч, да к тому же треть их составляли старики и мальчишки», могли иметь действительные преимущества по сравнению с превосходящими силами регулярной английской армии!<sup>12</sup> Смоллет, напротив, не только отдает должное воинской доблести шотландских горцев<sup>13</sup>, но находит ей социально-историческое объяснение в своеобразии кланового строя горной Шотландии (об этом, как и вообще о прошлом, настоящем и будущем шотландского народа, особенно много размышляют и спорят герои «Путешествия Хамфри Клинкера»).

К началу горького похмелья после Куллодена Смоллету было всего двадцать пять лет. Сатирическая панорама европейской общественной жизни, развернутая в «Приключениях Родрика Рэндом» и «Приключениях Перигрина Пикля», написанных и изданных в течение ближайшего пятилетия, показывает, что критическое отношение Смоллета как к буржуазной Англии, так и к феодально-абсолютистской континентальной Европе, успело вполне сложиться. И «Родрик Рэндом», и «Перигрин Пикль» полностью оправдывают известные слова Горького о реализме Смоллета: «Он с огромной силой изображал отрицательные стороны английского общества той эпохи и первый ввел в рамки романа изображение политических тенденций»<sup>14</sup>.

Политические тенденции эпохи уже нашли, конечно, воплощение и самую резкую оценку и у Свифта, и у Фильдинга (в «Истории

<sup>12</sup> Эти соображения Фильдинг высказывает в «Истинном патриоте» (17 декабря 1745 г.) от лица своего любимого героя, пастора Абраама Адамса («Shorter Works of English Prose». Ed. by Henry Morley, L.—P.—N. Y., Cassell, Petter and Galpin. n. d., p. 269).

<sup>13</sup> Так, описывая в «Истории Англии» те же военные действия, что и Фильдинг в цитированной выше статье, Смоллет восхищается боевым порядком, в каком шотландцы осуществили «одно из самых удивительных отступлений, какие когда-либо совершались. Но самым поразительным обстоятельством этой экспедиции, продолжает он, была умеренность и выдержка, с какой вел себя этот дикий народ в стране, изобилующей добычей. Не было никакого насилия, никаких правонарушений; их удалось удержать от грабежа. Несмотря на чрезвычайные морозы, голод и усталость, они не оставили за собой больных и не досчитались только очень немногих отставших, но отступили планомерно и унесли с собой пушки перед лицом неприятеля» (T. Smollett. The History of England, vol. III, p. 159).

<sup>14</sup> М. Горький. История русской литературы. М., Гослитиздат, 1939, стр. 38—39.

Джонатана Уайльда»), но по преимуществу в превращенной форме сатирической аллегории. Прямое, открытое их изображение в английском романе действительно впервые дал Смоллет, начиная с истории картаженской экспедиции в «Приключениях Родрика Рэндома» и разоблачения закулисной механики предвыборной борьбы в «Приключениях Перигрина Пикля».

«Комический эпос в прозе» — жанровый термин, найденный Фильдингом для обозначения его главных произведений, — уже неприменим к первым романам Смоллета. Комическая, юмористическая интонация слишком часто нарушается в них желчной рефлексией, а то и трагизмом. Эпически плавное и постепенное развертывание повествования, связанного основным сюжетным узлом, оказывается несовместимым с желанием автора охватить все стороны действительности, свести счеты со всеми противниками, заступиться за всех обездоленных. Еще Вальтер Скотт, сопоставляя Смоллета с Фильдингом, отмечал большую широту кругозора Смоллета: «По сравнению с его областью, область Фильдинга была ограничена; по сравнению с изобилием лиц и событий, щедро разбросанных Смоллетом в его произведениях, сочинения его соперника страдают бедностью композиции»<sup>15</sup>.

Действие «Родрика Рэндома» развертывается то в шотландской деревне, то в Эдинбурге, то в чужом, негостеприимном Лондоне, куда погнала нужда бесприютного героя. А за этим следует служба его на английском военном корабле, Вест-Индия, возвращение к неприветливым английским берегам, поля сражений во Фландрии, где Рэндом, поступив наемником во французскую пехоту, сражается против англичан, — а там снова Англия и охота за богатыми невестами по модным курортам, долговая тюрьма и новый прыжок в неизвестность: невольничий корабль, на котором Рэндом отправляется к берегам Африки, чтобы, запасшись «живым товаром» на берегах Гвинеи, перепродать его американским рабовладельцам... Социальная биография богатого барчука Перигрина Пикля включает в себя и путешествие по континенту Европы, где он повесничает, сорит деньгами, чуть не попадает в Бастилию, встречается с изгнанниками-якобитами, участниками недавнего восстания, появляется при дворе владетельных особ; его похождения в Англии еще более разнообразны: он посещает игорные притоны и аристократические гостиные, ведет дела с министрами и маклерами из Сити, метит в парламент и попадает в долговую тюрьму...

«Изобилие лиц и событий», отмеченное Скоттом в романах Смоллета, могло бы показаться хаотическим, если бы оно не объединялось двумя основными темами его творчества — изображением бедствий и страданий народа и разоблачением собственного эгоистического своекорыстия, — «себялюбия, зависти, злокозненности и

<sup>15</sup> Walter Scott. The Miscellaneous Prose Works, vol. III. P., Baudry, 1837, p. 93.

черствого равнодушия людей»<sup>16</sup>, — по формуле, которая, появившись впервые у Смоллета в предисловии к «Родрику Рэндому», постоянно возникает снова в его романах.

Жизнь в изображении Смоллета страшнее и уродливее, чем в «комических эпопеях» Фильдинга. Уже не юмор, а гротеск, в котором смешное стоит на грани отвратительного и ужасающего, занимает преобладающее место в его первых романах. Опасности, лишь отдаленно угрожавшие Джозефу Эндрусу и Тому Джонсу, настигают героев Смоллета, и смерть не раз глядит им в глаза. Друг Рэндом Томсон, доведенный до отчаяния жестокостью корабельного начальства, пытаясь покончить самоубийством, бросается за борт. Сам Рэндом, обвиненный в организации мятежа, прикован цепями к палубе; он лежит неподвижный, «беспомощный, среди ужасов морского сражения, ожидая каждый момент, что вражеский залп разорвет [его] пополам или разнесет на части». Впав в неистовство, он тщетно изливает «свою ярость в проклятиях и богохульстве», пока, обессилев, задыхаясь в «кровоавом месиве» трупов, не теряет сознание (212—213). Драматизм этой сцены особенно восхищал Скотта; он ссылался на нее, говоря о «духе романтики», присущем, в отличие от Фильдинга, творчеству Смоллета<sup>17</sup>.

Драматическая выразительность Смоллета, однако, сочетается с пристальным вниманием к реальным, типическим подробностям жизни. Бедствия его героев проще, материальнее и «массовиднее», чем злоключения Джозефа Эндруса или Тома Джонса. Они страдают от голода, от холода, от потертых ног, от усталости, от преждевременных недугов, вызванных бедностью, от грязи и паразитов, от венерических болезней. Его матросы сносят издевательства самодуров-начальников, питаются протухшей солониной и червивыми сухарями, мрут как мухи в зловонных судовых лазаретах... Неоплатные должники томятся в тюрьмах, дичая и теряя человеческий облик. На улицах Лондона можно видеть «много... несчастных женщин, в лохмотьях и грязи, сбившихся в кучу, подобно свиньям, в углу какого-нибудь темного закоулка»; иная из них была еще недавно модницей-куртизанкой — «теперь она зависит от прихотей всякого сброда, должна поневоле заглушать муки голода и холода голодом, падение приводит ее к скотской бесчувственности, она гниет и умирает на куче навоза» (178—179). Так же как и его великий современник Хогарт, Смоллет не боится оскорбить вкус публики изображением всех отталкивающих подробностей преступления, падения и нищеты. Физическое и моральное зловоние, извращение, уродство — неотъемлемая часть воспроизводимого им мира, столь непохожего на «гармоническую», но иллюзорную вселенную шафтсберианцев. Но грубость Смоллета проистекает не из равно-

<sup>16</sup> Т. Смоллет. Приключения Родрика Рэндом. Перев. А. В. Кривоной. М., Гослитгиздат, 1949, стр. 5. В дальнейшем роман цитируется по этому изданию (страницы указываются в тексте).

<sup>17</sup> Walter Scott. The Miscellaneous Prose Works, vol. III, p. 94.

душия или притупленности эстетического чувства, а из предельно обостренной, желчной и требовательной любви к людям. Как видно уже из предисловия к «Родрику Рэндому», он хочет, чтобы его страницы вызвали у читателя не благодушную улыбку, но «возмущение презренными и порочными нравами общества» (5). «Благородное негодование» — вот чувство, которое желает зажечь в душе своих современников молодой автор.

Нельзя не заметить известного противоречия между возвышенными гражданскими идеями, провозглашенными Смоллетом, и поведением героев его первых романов. Писатель ощущал это, по-видимому, и сам, заметив в том же предисловии к «Родрику Рэндому», что некоторых, вероятно, «оскорбят неблагоприятные действия, в коих ему (Рэндому.— А. Е.) выпало участвовать» (5). Характерно, что Смоллет настоятельно возражал против слишком далеко идущих истолкований Родрика Рэндома как образа автобиографического: отождествление с этим персонажем было ему неприятно, хотя несомненно, что в историю Рэндома вошло многое, лично пережитое Смоллетом.

«Снижение» главных героев, заметное при сопоставлении Родрика Рэндома или Перигрина Пикля с героями «комических эпопей» Фильдинга, связано с той придирчивой и внимательной проверкой, которой подвергает Смоллет просветительские представления о «человеческой природе». И Рэндом, и Пикль столь же мало героичны, как и окружающее их общество. Читателю было бы трудно ответить на вопрос, добры или злы, хороши или дурны эти люди. Зато ему совершенно ясно, что это люди своего времени. Их социальная (а в отношении шотландца Рэндома и национальная) характеристика разработана Смоллетом чрезвычайно детально, — если учесть, что речь идет о романе XVIII столетия, еще не ставившем себе сознательно социально-исторических задач.

«Скромное достоинство», которое Смоллет, согласно предисловию к «Родрику Рэндому», хотел противопоставить в лице этого «одинокого сироты» вселенскому плутовству, себялюбию и злобе, само поддается общественным порокам и соблазнам окружающего мира. История Родрика Рэндома, рассказанная им самим, — это история постепенной утраты героем множества иллюзий относительно прекраснодушия встречающихся на его пути людей. Десятки эпизодов романа, при всем различии обстановки, положений и действующих лиц, строятся по одному и тому же типу: герой слишком поздно убеждается, что имел дело еще с одним подлецом.

Однако он и сам не слишком обременен моральными правилами. Правда, он отказывается пресмыкаться перед злым самодуром капитаном Оукемом или лейтенантом Гауки и отвергает грязные домогательства сиятельного развратника-педераста, графа Стратуела. Но в остальном он не так уж разборчив, и из жертвы чужого мошенничества в свою очередь готов превратиться в беззащитного плута. Тщеславясь званием джентльмена по рождению и вос-

питанию, он не гнушается жить на средства собственного лакея, цирюльника Страпа, хотя и стыдится его плебейской дружбы. Вспыльчивый, неуживчивый, снедаемый уязвленным самолюбием, он, как и другие, обдумывает выгодные аферы, выдает себя за богача, чтобы подцепить невесту с приданым, промышляет средства к существованию за игорным столом, не пренебрегает и коммерческой наживой. Когда дядя, капитан Баулинг, берет его с собой в плавание в качестве корабельного хирурга и торгового компаньона, Рэндом не обнаруживает ни малейшего смущения, узнав, что корабль их зафрахтован для торговли чернокожими рабами. Рассказ об эпидемии, вспыхнувшей среди негров, заключенных в трюме корабля, на пути из Африки в Буэнос-Айрес, он замечает только, что рад был по приезду отделаться от этого «неприятного груза», за которым принужден был сам ходить, «как жалкий раб», в качестве врача (500). Убеждение в том, что «каждый человек обладает естественным правом быть свободным» (307), которое он с таким пылом отстаивал в споре с французским солдатом, раболепным поклонником абсолютизма, не мешает Рэндому удовлетворенно вспоминать о том, как быстро и ловко продали они своих невольников в Америке, — и «могли бы продать их в пять раз больше и за любую цену» (499). Перед нами уже не добродушный легкомысленный Том Джонс, но авантюрист буржуазной формации, хотя Смоллет сохраняет за ним некоторые функции просветительского положительного героя и заставляет его высказывать многие из своих социально-политических убеждений.

История Картахенской экспедиции недаром занимает столь важное место в романе. Незабываемо первое знакомство Рэндома с судовым лазаретом, где он «увидел около пятидесяти несчастных больных... подвешенных рядами в такой тесноте, что на каждого с постелью... приходилось не больше четырнадцати дюймов пространства; увидел, что они лишены дневного света и свежего воздуха, дышат только зловонными испарениями собственных своих испражнений и больного тела, пожираемого паразитами, которые выводятся в окружающей их омерзительной грязи...» (192). Незабываема и бесчеловечная «проверка» пациентов — чудовищный смотр чахоточных, захлебывающихся собственной кровью; калек, раздутых водяной; больных перемежающейся лихорадкой... Всех этих несчастных вытаскивают из трюма на палубу и, обвинив в притворстве и лени, гонят плетью на работу. Одни из них умирают на месте, другие — через несколько дней. «В общем количество больных сократилось до десятка, и виновники такого сокращения воздавали себе хвалу за услугу, оказанную королю и родине» (203), — с горьким сарказмом заключает эту сцену Рэндом.

Вооружая своего героя собственным идейным и политическим опытом, Смоллет заставляет его углубиться в исследование причин поражения англичан под Картахеной. Подробно разобрав всю операцию, Рэндом вместе со Смоллетом-историком и публицистом

видит причины неудачи в бездарности и несогласованности действий командования британской армии и военно-морского флота. Картагенская экспедиция провалилась между двумя стульями, замечает он, насмешливо оговариваясь, что, впрочем, конечно, вовсе не хочет, «чтобы подумали, будто я сравниваю способности наших героических начальников с такими деревянными изделиями, как складной стул и стульчак» (236—237).

Британская аристократия, представленная такими фигурами, как лорд Стрэдль и граф Стратуел, провинциальные сквайры средней руки, «охотники на лисиц», как презрительно обзывает их Рэндом, и буржуазные собственники — фермеры, трактирщики, торговцы — являют собой, в сатирическом изображении рассказчика, одинаково безотрадное зрелище. Ничуть не лучше и духовенство — эти «черные барсуки», среди которых попадаются и шулеры, и сводники. Встреча с Нэнси Уильямс открывает Рэндому глаза на новую для него сторону бедности. Судьба Нэнси Уильямс — типическая история неимущей женщины, брошенной богатым развратником и ставшей проституткой по нужде. История Мелопойна, обнищавшего литератора, с которым Рэндом встречается в долговой тюрьме, характеризует безрадостное положение искусства, зависящего от прихоти знатных меценатов или от коммерческих расчетов антрепренеров-дельцов. «Лондон — приемная самого черта»<sup>18</sup>, — твердит бедняга Страп, сотоварищ Рэндома. Но и в провинции, в деревнях и местечках, оба приятеля сталкиваются с теми же себялюбивыми расчетами, интересами и страстями. Сессекские фермеры, по описанию Рэндома, столь же непохожи на добрых самаритян, как и лондонские аферисты. Так всем содержанием романа обосновывается горький вывод рассказчика: Англия — «самое неподходящее место жительства для честного бедняка на целом свете»<sup>19</sup>.

И все же при всей горечи социальной сатиры Смоллета, его роман не безотраден. Просветительский гуманизм писателя заявляет о себе не только в блистательно-благополучной условной развязке романа (Рэндом находит своего отца, женится на восхитительной Нарциссе — бледной тени по сравнению с Софьей или Амелией Фильдинга, и водворяется как законный владелец в родовое поместье своих шотландских предков). Гораздо более важны и интересны те фигуры романа, в которых воплощается непоказная, угловатая, невзрачная, иногда убогая, иногда смешная, но доподлинная, живая человечность. К числу этих фигур принадлежат и вспыльчивый, упрямый, но честный и дельный чудак-валлиец, доктор Морган, сослуживец Рэндома, и дядя героя, Том Баулинг, старый морской волк, выросший на борту судна, не имеющий никакого понятия об общепринятых обычаях и следующий в своем поведении лишь

<sup>18</sup> Tobias Smollett. The Adventures of Roderick Random.— См. Tobias Smollett. Miscellaneous Works, vol. II. N. Y., Derby and Jackson, 1857, p. 154.

<sup>19</sup> Там же, стр. 306.

«веле́ниям сердца, еще не развращенного общением с людьми» (34). К ним относится и Нэнси Уильямс, которой удается вернуться к честному труду и которая не раз доказывает Рэндому свою признательность и верность в беде. Но самым замечательным среди людей, на помощь и поддержку которых может рассчитывать Рэндом, является, конечно, его верный товарищ, слуга и друг, Хью Страп, сын деревенского сапожника, обучившийся кое-какой латинской премудрости в той же школе, где учился и Рэндом, и честно зарабатывающий свой хлеб ремеслом цирюльника.

Сквозь все жизненные испытания, странствия, разлуки и новые встречи Страп pronosit неистребимую преданность к Рэндому. Еще в детстве Страп спас ему жизнь и не раз расплачивался за его проказы. Нерассуждающую, бескорыстную привязанность к своему другу Страп сохраняет на всю жизнь<sup>20</sup>. Он сопровождает Рэндона в Лондон, добровольно ставя себя в положение его слуги; содержит его своим скудным заработком; ревностно печется о его благополучии; предоставляет в его распоряжение богатый гардероб и денежный капитал, полученные в наследство от своего умершего хозяина, что дает Рэндому возможность разыгрывать роль состоятельного джентльмена. В изображении отношений Страпа и Рэндона реализм Смоллета достигает значительной психологической глубины; в отличие от вполне традиционной истории любви Рэндона и Нарциссы, повесть об этой неравной дружбе имеет свои неповторимые и убедительные эмоциональные оттенки.

Дружба эта осложнена со стороны Рэндона эгоистическим пренебрежением, с каким он относится к плебейским добродетелям своего спутника, принимая как должное его самоотверженную привязанность и срывая на нем свой гнев при каждой собственной неудаче. Для Страпа эта дружба омрачена сознанием себялюбивой отчужденности и неблагодарности Рэндона. В изложении самого Рэндона эта психологическая ситуация, которую до поры до времени оба героя стараются скрыть не только друг от друга, но и от самих себя, раскрывается постепенно с большой убедительностью. «Несмотря на все услуги, оказанные мне честным парнем, неблагодарность так свойственна человеческому сердцу, что я начал тяготиться нашей дружбой, и теперь, завязав новые знакомства, казавшиеся более почтенными, я даже стыдился, слыша, как он спрашивается обо мне, словно близкий приятель» (142—143), — пишет Рэндом, вспоминая о своем первом пребывании в Лондоне.

Бедняга Страп слишком хорошо догадывается о чувствах Рэндона. Когда оба приятеля снова встречаются во Франции — Рэндом как нищий, голодный солдат, Страп — как всеми уважаемый м-сье д'Эстрап, доверенный камердинер, только что получивший наследство после смерти своего вельможи-хозяина, бывший цирюльник,

<sup>20</sup> В. Скотт видел в этом черту историческую и объяснял ее патриархальными нравами тогдашней Шотландии.

плача от радости при виде своего старого товарища, не может, однако, удержаться от робкого упрека. «О бог мой! До чего я дожил! Самый лучший мой друг служит пехотинцем во французской армии! Почему вы согласились, чтобы я вас покинул? Но нет! Я знаю причину — вы добыли себе более важных друзей и стыдились знакомства со мной. Ах! Господи помоги нам! Хотя я и близорук, но я не слеп». «Я был задет этими обвинениями, которые, хотя и были справедливы, но показались мне не вполне своевременными,— продолжает Рэндом,— и я сказал ему довольно резко, что он мог бы подождать более благоприятного момента, чтобы сообщать мне о своих подозрениях... А теперь дело в том, хочет он или не хочет оказать мне помощь» (314).

Этот психологический конфликт развивается далее на протяжении всего романа. Страп самоотверженно жертвует собой, предоставляя в распоряжение Рэндома свое имущество, деньги и труд, в то время как тот в ожидании, пока его матримониальные спекуляции увенчаются успехом, блистает в свете, волочится за богатыми наследницами и спускает гинеею за гинеей за игорным столом. Но как ни старается Страп, он не может скрыть огорчение, вызванное неблагодарностью Рэндома. «Он сделал попытку засмеяться, но, несмотря на все усилия, захныкал» (352),— вспоминает Рэндом одно из своих столкновений с верным оруженосцем. Чтобы выйти из затруднительного положения, в каком он оказался, промотав все деньги Страпа и не осуществив своих планов, Рэндом прибегает к хитрости и, притворившись рассерженным, «с преувеличенным жаром» клянется, что не желает больше быть «его ломовой лошадей». Так, благодаря расчетливому себялюбью Рэндома и робости кроткого Страпа, их отношения облекаются в форму взаимного лицемерия. «Я сделал вид, будто покоряюсь его желанию, восхвалял его хладнокровие и пообещал, что невзгоды послужат мне уроком. В свою очередь он притворился, что доволен моим поведением, и заклинал меня следовать велениям собственного рассудка. Но, несмотря на все его уловки, я заметил, что он был опечален и его лицо с этого дня сильно вытянулось» (367).

Если справедливо суждение Вальтера Скотта о том, что в отношениях между преданным Страпом и его неблагодарным «хозяином» отразились с исторической точностью старые патриархальные нравы Шотландии, где «безусловная преданность подчиненного хозяину была вообще характерной чертой низших классов, а потому, в отличие от Англии, домашняя верность считалась сама собой разумеющейся и вызвала гораздо меньшую благодарность»<sup>21</sup>, то нельзя не заметить, что в художественной трактовке этих отношений Смоллетом старая, веками сложившаяся «патриархальная» этика уже вступает в противоречие с новым, просветительски-демократическим взглядом на личное достоинство человека из народа.

<sup>21</sup> Walter Scott. The Miscellaneous Prose Works, vol. III, p. 92.



Страп в изображении Смоллета зачастую смешон; но он вместе с тем и трогателен. В сложной истории его отношений с Рэндомом сочувствие читателя чаще оказывается на стороне простого цирюльника, чем на стороне его самоуверенного и себялюбивого «барина». Эта демократическая социальная идея не развивается в романе *дидактически*, но вытекает объективно из самой художественной логики образов<sup>22</sup>. Деятнадцатому веку предстояло унаследовать и развить ее: недаром образы Рэндома и Страпа обладали такой привлекательностью, в частности, для Диккенса, в романах которого благородное достоинство простых людей труда так часто противопоставлено ложному блеску, самолюбию и себялюбию презирающих их «джентльменов».

## 2

«Веселая книга или шалости человеческие» — под таким заглавием вышел в 1788 г. первый русский перевод «Приключений Перигрина Пикля». Комизм нелепых происшествий, вызванных чудачествами героев, действительно занимал в этом романе большее место, чем в каком-либо другом произведении Смоллета, не говоря уже о просветительских романах его предшественников.

Кавалькада, сопровождающая commodора Траньона на свадьбу, движется зигзагами поперек дороги, воспроизводя маневры корабля, повинующегося ветру; живописец Пелит въезжает в комнату обидевшей его попутчицы на осле, рев и топот которого приводят в смятение всю гостиницу; кулинарные эксперименты доктора, энтузиаста классической древности, оказывают самое плачевное действие на гостей, которых он потчует своими «салякакабиями». Нескромные интрижки, прерываемые вторжением докучных спутников, соперников или соседей; жестокие уроки ревнивым мужьям; подстроенные шулки ради дуэли, в которые насильно вовлекаются заведомые труссы, — таковы самые частые комические ситуации «Приключений Перигрина Пикля»<sup>23</sup>. Ни в одном из последующих рома-

<sup>22</sup> Любопытно, что Вальтер Скотт, считавший отношения Рэндома и Страпа исторически обусловленными и достоверными, отказываясь, однако, примириться с концом романа, где Страп женится на Нэнси Уильямс, получает от Рэндома ферму по соседству с его поместьем и, — как самодовольно сообщает сам Рэндом, — ежедневно молится за его здоровье. «Мы полагаем, — писал Скотт, — что мало найдется читателей, которых не возмущала бы мизерность награды, ожидающей Страпа... Пятьсот фунтов (сумма едва ли не меньшая, чем стоимость имущества, предоставленного им своему хозяину) и брак с исправившейся проституткой, даже с шотландской фермой впридачу, кажутся лишь скудным вознаграждением за его верную и бескорыстную преданность» (Там же, стр. 92).

<sup>23</sup> Имя и фамилия героя имели свой смысл. Имя «Перигрин» (от латинского peregrinus — «путешествующий», а в переносном смысле еще и «несведущий, неопытный») намекало на судьбу героя, которому предстояло немало

нов Смоллета нет такого множества потасовок, драк и поединков, где оружием служат не только кулаки, дубинки, шпаги и пистолеты, но подчас и такие предметы как костыль, деревянная нога, цеп, кочерга, парик, столовый нож и жареная индейка.

Однако вся эта суматошная кутерьма, разыгрывающаяся на авансцене романа, отнюдь не исчерпывает его действительного содержания. По мере того, как общий замысел произведения отчетливее проступает сквозь пестроту быстро сменяющихся анекдотических эпизодов, читатель убеждается в том, что «веселая книга» Смоллета — это вместе с тем и очень горькая книга, подводящая итоги многим наблюдениям и раздумьям автора.

Контрасты бедности и богатства, власти и бесправия, так широко показанные в «Приключениях Родрика Рэндома», здесь как бы отступают на второй план. Но, сосредоточивая действие по преимуществу в сфере английских собственнических кругов — провинциального «джентри» и лондонского «света», Смоллет и здесь остается реалистом-сатириком. Строя роман по обычному для английской литературы XVIII в. принципу жизнеописания героя, Смоллет развертывает биографию Пикля так, что в развитии сюжета вовлекаются все новые и новые области действительности. Роман, который мог сперва показаться энциклопедией фривольных анекдотов, становится широким обзорением частных и общественно-политических нравов буржуазной и помещицкой Англии.

Семейные распри, столкновения с проститутками, шулерами, констеблями, бессмысленные препирательства ученых педантов, великосветские козни, деловые аферы и спекуляции, парламентская предвыборная борьба, театральные и литературные интриги и, наконец, раздоры тюремного «дна» — таковы ступени жизненного пути Перигрина Пикля, этапы его общественного воспитания. Основное, что занимает автора «Приключений Перигрина Пикля» — это проблема эгоизма как главного — тайного или явного — двигателя человеческих поступков.

Затрагивая самые разнообразные области человеческой деятельности, Смоллет настойчиво подчеркивает один и тот же принцип — принцип враждебной разобщенности людей, руководимых себялюбивыми частными интересами. Семейство Пиклей, описанием которого открывается роман, служит как бы миниатюрным прообразом, «моделью» общества, где идет ожесточенная война всех против всех. Естественные отношения между членами этого семейства извращены: мать люто ненавидит сына, брат — брата. Поездка Перигрина Пикля на похороны отца была самым восхитительным из всех путешествий, какие он когда-либо совершал, — хладнокровно замечает Смоллет.

по странствовать по свету и получить много жизненных уроков. Фамилия «Пикль» (Pickle) намекала на те «соленые» переделки, в которых предстояло побывать по его милости и другим, и ему самому.

В характеристике большинства второстепенных героев романа подчеркнута та же эгоистическая разобщенность: их помыслы, стремления, поступки не только не сливаются в общую гармонию (как полагалось бы согласно оптимистической, но наивной философии шафтсберианцев), но, напротив, резко и назойливо противоречат друг другу. Каждый твердит свое, добивается своего, мешая и перечая другим и не слушая их. Себялюбие, тщеславие, самомнение заглушают более благородные чувства. Таков этический подтекст романа, обуславливающий и характеры героев и, в соответствии с их отношениями, нарочито хаотическую композицию, с ее бесконечной сменой злых проделок, удавшихся и неудавшихся обманов.

Демонстративная невозмутимость, с какою Смоллет изображает этот мир озлобленных себялюбцев, поглощенных своими эгоистическими маниями, обманчива. Книга проникнута духом сатиры и полемики. В «Приключениях Перигрина Пикля» Смоллет решает важную для своего времени философскую и социально-этическую задачу. Рисуемая им картина общества как арены ожесточенной борьбы своеобразных интересов наглядно опровергает идеалистическое учение Шафтсбери о всеобщей гармонии бытия.

Образ Перигрина Пикля — живое отрицание вымышленного идеального человека, стоявшего в центре шафтсберианской этики, — человека, от природы умеющего ценить «естественную красоту поступков» и сознавать, что «в его интересах быть совершенно добрым и добродетельным»<sup>24</sup>. Себялюбие, самодовольство и тщеславие — главные свойства Пикля. Он не только не способствует порядку и гармонии, но, напротив, своим вмешательством неизменно вносит в жизнь окружающих беспорядок и разлад. В самом его юморе есть оттенок жестокости: травить людей для него — такая же потеха, как для иного — петушиный бой или травля медведя.

Живым воплощением эгоистической морали частного интереса, узаконенной «войны всех против всех» выступает в романе приспешник Пикля, старый Кэдуоледер Крэбтри, один из тех «мизантропов» по призванию, которых Вальтер Скотт, как помним, считал столь типичными персонажами Смоллета. Из своего горького жизненного опыта Крэбтри пытается сделать логический вывод. Он не желает притворяться «социальным животным» в мире, где человек человеку волк. Свою антиобщественность он возводит в систему.

Сам Смоллет, однако, не останавливается на этом выводе. Отвергая абстрактно-морализаторское восхваление «человеческой природы», показывая, что оно не соответствует реальной жизненной правде, он не хочет становиться, однако, и на позицию абстрактно-морализаторского осуждения человека<sup>25</sup>. Реалистическая значи-

<sup>24</sup> A. Shaftesbury. Characteristics of Men, Manners, Opinions, Times etc. vol. I. L., 1900, p. 292.

<sup>25</sup> М. А. Гольдберг считает, что в этом проявилась компромиссность взглядов Смоллета, обусловленная влиянием на него так называемой «шотландской школы» здравого смысла; главная идея «Перигрина Пикля», по

тельность «Приключений Перигрина Пикля» во многом обусловлена именно тем, что из области морализирования Смоллет стремится перейти в область *социальных обобщений*.

Этот переход осуществлялся в романе не легко и не последовательно. Просветительская эстетика не давала ключа к раскрытию общественно-исторической сущности характеров и отношений между людьми. Смоллет, во многом опередивший свое время, нередко приближался к истине «художнической ощупью», добираясь до социальных и политических пружин, приводящих в движение эгоистические страсти его героев.

Известная художественная неровность «Приключений Перигрина Пикля» в значительной степени обусловлена противоречиями между богатством социальных и политических наблюдений автора и традиционной формой просветительского авантюрно-бытового романа-жизнеописания. Смоллет взламывает привычные рамки этого романа, вводя в него огромный и необычайно злободневный для своего времени общественный материал. Множество характерных и дополняющих друг друга фактов, подтверждающих распад «естественных» уз между людьми и могущество себялюбия и своекорыстия, не всегда вмещается в русло сюжета, а иногда даже преграждает и замедляет его течение.

Так, например, описание «сеансов» в доме Крэбтри, который прикидывается магом и предсказателем, чтобы вместе с Пиклем в качестве самозванных «цензоров нравов» разоблачать и наказывать пороки и козни светской черни, перерастает в длинную серию однотипных эпизодов, надолго задерживающих развитие действия. А между тем Смоллетом руководило верное в своей основе стремление расширить сферу романа и перенести внимание читателей с индивидуальной судьбы Пикля на окружающую его общественную среду.

Простой перечень «клиентов» Кэдуоледера уже представляет собой убийственную характеристику общественных нравов. «Его совета и помощи искали шулеры, жаждавшие владеть непогрешимым способом мошенничать, оставаясь неразоблаченными; искатели богатых невест, желавшие завоевать вдов и наследниц; распутники, стремившиеся спать с чужими женами; щеголи, нетерпеливо ожидавшие смерти своих отцов; беременные девки, мечтавшие избавиться от бремени; купцы, застраховавшие судно выше его стоимости и горевшие желанием услышать весть о кораблекрушении; страховщики, молившие о даре предвидения, чтобы страховать

его мнению, заключается в провозглашении необходимости контролировать «остроумие» и «воображение» рассудком. Из схемы Гольдберга (трактующего романы Смоллета как назидательные моральные «притчи») выпадает живой и глубокий интерес писателя ко *всему многообразию реальной общественной жизни*. См. M. A. Goldberg. Smollett and the Scottish School. Studies in Eighteenth-Century Thought. Albuquerque, New Mexico Univ. Press, 1959.

только те суда, которые благополучно совершат плавание; евреи, желавшие предугадать колебания на бирже; ростовщики, ссужавшие деньги под сомнительное обеспечение; клиенты, не доверявшие честности своего адвоката»<sup>26</sup>. Но это концентрированное обобщение, заключающее в себе, в потенции, материал для сотни социальных романов, введено в повествование при помощи заведомо условной сюжетной мотивировки.

Еще более искусственно введен в роман пространный рассказ о шумевшей в то время тяжбе Джеймса Энсли с графом Энгли. История эта сама просилась под перо романиста. Молодой Энсли уверял, что был законным наследником графского титула и состояния, но был еще ребенком похищен пособниками своего дяди и продан в невольники на американские плантации. Судебное дело, затянувшееся на целых семнадцать лет, привлекло внимание романиста, вероятно, не только своей сенсационностью, но и общественной типичностью: цинично-свокорыстная изнанка аристократических семейных нравов и несправедливость «закона» раскрылись здесь с поразительной наглядностью. Но весь этот интереснейший жизненный материал не вовлечен в действие романа и предстает лишь в форме сухого отчета, сообщаемого Пиклю случайно встреченным собеседником.

Особенно разительный пример нарушения художественной цельности романа инородным аморфным материалом, никак непосредственно не связанным с кругом главных персонажей и сюжетом книги,— «Мемуары знатной леди», включенные в «Приключения Перигрина Пикля» (в русском издании 1955 г. они занимают без малого сто страниц, то есть немногим менее 1/6 всего текста!). Впрочем, нельзя не заметить, что какими бы посторонними соображениями ни руководствовался писатель, включая «Мемуары» в свой роман, записки «знатной леди» объективно до некоторой степени дополняли картину всеобщей вражды себялюбивых, свокорыстных интересов, развернутую в «Приключениях Перигрина Пикля»<sup>27</sup>. «Знатная леди», невозмутимо объясняющая свои супружеские измены перечнем своих доходов, расходов и долгов, живет в той же сфере эгоистической «войны всех против всех», что и большинство персонажей романа, хотя Пикль, по воле автора, и относится к ней с умилением, необычным для его язвительного ума.

Композиционная неслаженность «Приключений Перигрина Пик-

<sup>26</sup> Т. Смоллет. Приключения Перигрина Пикля. Перевод А. В. Кривцовой и Евгения Ланна. М., Гослитиздат, 1955, стр. 486. В дальнейшем роман цитируется по этому изданию (в тексте указывается страница).

<sup>27</sup> М. А. Гольдберг высказывает предположение, что «рука Смоллета» как редактора сказалась особенно в начальных абзацах «Мемуаров», где говорится о «страсти к удовольствиям», которая владела рассказчицей и поощряла в ней «тщеславие и честолюбивые мысли, возникающие столь рано в человеческом уме». Эти вводные строки, по словам Гольдберга, «образуют связующее звено с центральной этической темой романа» (М. А. Goldberg, *g. Smollett and the Scottish School*, p. 67).

ля», загромождение их вставными эпизодами были своеобразной «болезнью роста» просветительского реалистического романа, стремившегося охватить и осмыслить новые противоречия, лишь начавшие проступать на поверхность английской общественной жизни. По широте кругозора и знанию общественных нравов своего времени Смоллет уже стоит в преддверии социального романа. Собранный им драгоценный материал огромен. Но писатель не нашел еще способа обобщить его по-новому. В обоих первых его романах еще господствует старый способ «количественного» умножения схожих примеров плутовства, подлости, жестокости, которые, будучи, по сути, социально мотивированы, трактуются, однако, в моральном аспекте. Значительные и важные явления английской общественной и политической жизни воспроизводятся здесь еще преимущественно в форме статического обзора нравов. Но само стремление к максимальной широте и злободневной актуальности этого обзора было знаменательно: оно свидетельствовало, как и социально-политические мотивы «Приключений Родрика Рэндома», о возникновении начатков историзма в методе Смоллета.

Интересно в этой связи присмотреться к образу Перигрина Пикля. В обрисовке этого героя, так же как и других персонажей, обнаруживается явная связь с укоренившимися в английской литературе еще со времен Бена Джонсона традициями комического изображения «юмором» — маниакальных страстей или чудачеств, составляющих якобы основу каждого характера. Еще младенцем в колыбели он обнаруживает врожденное пристрастие к злым проделкам и издевается над матерью и нянькой так же, как позднее над всеми другими жертвами своего жестокого юмора. Но вместе с тем, уже начиная с первых глав романа, Смоллет развертывает и другую, более глубокую и социально-осмысленную мотивировку характера своего героя. Поведение Перигрина оказывается во многом обусловлено теми жизненными обстоятельствами, в которые он поставлен.

Сын лондонского купца, который, удалившись от дел, вложил свой капитал в землю и стал провинциальным помещиком, Перигрин Пикль как бы воплощает в себе сращение английской буржуазии и поместного дворянства и наследует социальные пороки обоих этих классов. Кичась привилегиями «джентльмена», он, однако, сохраняет свою сопричастность всем формам буржуазной наживы. Разоренный своими аристократическими причудами, он весьма деловито обдумывает, как повыгоднее поместить остатки капитала, отдает деньги в рост, высчитывает все преимущества земельных вкладных и корабельных страховых премий, пытается спекулировать на политике. Если он и попадает впросак, то лишь потому, что сталкивается с еще более искушенными в коммерческих аферах партнерами. В конце концов он все-таки получает свой ломоть жирного пирога, к дележу которого рвутся и титулованные и нетитулованные хищники. Мы узнаем — черта, исторически характер-

ная,— из чего именно состоит полученное им после смерти отца наследство. Кроме помещичьего дома с усадьбой, главную часть его составляют ост-индские акции, акции Компании Южных морей, закладные, векселя, долговые расписки... В отличие от своего первого романа, автор «Приключений Перигрина Пикля» не задается вопросом о том, во что обходится простому народу собственническое благополучие «верхов». Но он ставит другой вопрос: во что обходится паразитическое благополучие самому Перигрину и окружающим его людям?

Привилегированное положение Перигрина, наследника состоятельного отца и любимца богатого бездетного дяди, уже сызмальства питает его высокомерие и самомнение. Богатство избавляет его от труда, но вместе с тем «освобождает» и от всяких серьезных жизненных интересов. Себялюбие Пикля проявляется с самого детства в его отношениях к благодетелю-дяде, к старому другу лейтенанту Хэтчуею, к верному слуге Пайпсу; позднее оно же отравляет его любовь к Эмилии Гантлиг и дружбу с ее братом. Избалованный своим богатством и галантными похождениями, Перигрин начинает опасаться, как бы страсть к бедной и незнатной Эмилии не унизила его достоинства. Наследство, полученное после смерти дяди, укрепляет его в этом самодовольном предубеждении. Воображая себя знатной птицей, он предается безрассудному мотовству, а одновременно с холодной деловитостью обдумывает планы выгодной женитьбы. Словечко «сноб» в ту пору еще не вошло в обиход в том обобщающем социально-сатирическом значении, какое ему предстояло получить начиная с «Книги снобов» Теккерея. Но по сути дела снобизм — типический социальный порок английской буржуазии, тянувшейся в знать и пресмыкавшейся перед нею,— уже движет поведением Перигрина Пикля.

Он грубо оскорбляет Эмилию, которую считает теперь себе ровней, пытается обманом совратить ее и порывает с ее братом. Он стыдится и своего неотесанного приятеля Хэтчуея, зато гордится тем, что вхож в аристократические гостиные и приемные вельможных политиков; развесив уши, он упивается великосветскими сплетнями и посулами новых милостей, которые до поры до времени расточают ему его новые покровители.

Понадобилось немало горьких уроков, чтобы, если не окончательно излечить Пикля от его себялюбия, то по крайней мере заставить его лучше определять истинную цену людей и их поступков.

Сатирические эпизоды, рисующие политическую карьеру героя и ее позорный конец, составляют кульминационный пункт романа. На этом как бы завершается процесс самозабвенного «восхождения» Перигрина Пикля; отсюда начинается его горестное «нисхождение».

Промотав значительную часть состояния и не сумев выгодно жениться, Пикль решает поправить дела политической аферой. Он выставляет свою кандидатуру на выборах в парламент, полагаясь

на поддержку министерства. Рассказывая о предвыборной кампании, в которой участвует его герой, Смоллет с иронией, достойной Свифта, изображает циническую механику парламентских выборов.

Следуя «той превосходной системе убеждения, которая принята величайшими людьми нашего века» (45), Пикль подкупает избирателей, щедро соря деньгами направо и налево. Выборы для него — такая же деловая афера, как его недавние попытки спекулировать на скачках или ссужать деньги под заклад земли. Смоллет даже не находит нужным говорить о политических убеждениях своего героя, — ему кажется самоочевидным, что у Пикля их нет, так же как нет их и у его соперников из оппозиции.

В нужный момент герой Смоллета готов поступиться и своей надменностью и джентльменской независимостью, готов подлаживаться, льстить и заискивать, лишь бы достичь своей цели. «Наш герой... — повествует сатирик, — не останавливался перед расходами на угощение избирателей... Он давал балы для дам, посещал городских матрон, с удивительной легкостью приноравливался к их причудам, пил с теми, кто любил осушить рюмку наедине, ухаживал за влюбчивыми, молился с набожными, болтал с теми, кто наслаждался сплетнями, и с великим мастерством придумывал для всех приятные подарки... ставил огромные бочки пива и вина для всех желающих, а в корыстные сердца, не раскрывающиеся от напитков, он нашел прекрасный способ пробраться с помощью золотого ключа» (526).

Чем ближе желанная победа (и чем больше капиталов вложено в «дело»), тем ужаснее разочарование, ожидающее Пикля. Сделка министерства с оппозицией в последний момент лишает его лакомого парламентского местечка. А попытки послушаться премьер-министра и отстоять свою кандидатуру кончатся полным провалом.

Заключенный в тюрьму за долги, объявленный сумасшедшим, Перигрин Пикль переживает мучительную душевную ломку. После первых вспышек бессильной ярости он замыкается в тупом одиночестве, «питая отвращение ко всему миру и к себе самому» (632). Флитская тюрьма меняет его настолько, что «почти невозможно было его узнать»; Гантлит, решивший посетить своего прежнего друга, «отшатнулся с ужасом, когда дверь открылась». «Цветущий, веселый, оживленный, пылкий юноша превратился в бледный, унылый, худой и жалкий призрак с ввалившимися глазами, свидетельствующими о нужде, болезни и отчаянии» (634).

Только теперь, дойдя до предела своих бедствий, Перигрин по достоинству оценивает своих немногих настоящих друзей. Лейтенант Хэтчуй, ковыляя на своей деревяшке, является, чтобы предложить ему помощь, а встретив отказ, решает поселиться в тюрьме и быть рядом со своим строптивым другом. Том Пайпс навязывает хозяйину свои скромные сбережения, чтобы выволочь его из заключения. Эмилия Гантлит, ставшая богатой наследницей, готова поступиться своей гордостью и, простив ему все обиды, выйти за



него замуж. Так жизнь показывает Перигрину, как он заблуждался, пренебрегая привязанностью тех немногих людей, которые любили его бескорыстно.

Смоллет не питает сентиментальных иллюзий относительно перевоспитания своего героя. Перигрин стал опытнее и разумнее в своих суждениях о людях, но характер его в основе своей остался тем же. Однако рассказ о том, как «Перигрин... восстанавливает свои связи с обществом» (637), помогает писателю очертить границы царства хищнических частных интересов и показать, что мизантропическая антиобщественная философия Крэбтри и ему подобных учитывает далеко не все возможности «человеческой природы», способной и к самопожертвованию и бескорыстной преданности.

В свете позднейшего развития английского реалистического романа особенно примечательны юмористические образы смешных и трогательных чудаков, чье великодушие и верность служат живым укором себялюбию Пикля. Эта компания старых морских волков — коммодор Траньон, лейтенант Хэтчуй, боцман Пайпс — поначалу выступает в романе в грубовато-комическом плане, в качестве забияк и драчунов, зачинщиков ссор и беспорядков. Но постепенно, по мере прояснения идейного замысла романа, эти нетесанные люди, ничего не смыслящие в светских тонкостях, коммерческих делах и законах, именно в силу своей отчужденности от мира мелких и крупных, частных и политических спекуляций и афер, оказываются, в глазах Смоллета, воплощением тех «социальных привязанностей», на которые способна «человеческая природа»<sup>28</sup>. Это внутреннее потепление особенно заметно в трактовке образа старого Траньона. Поначалу автор беспощадно высмеивает этого чудака, намекая и на его хвастовство, и на его трусость. Но постепенно — по сравнению с возрастающей самонадеянной холодностью и черствым эгоизмом его любимца Перигрина — старик Траньон завоевывает симпатии и автора, и читателей, а в его знаменитой «морской» эпитафии, сочиненной лейтенантом Хэтчуйем, этот образ обогащается лирическими обертонами.

Здесь покоится  
На глубине девяти футов  
Остов  
Хаузера Траньона, эскайдра,  
Бывшего командующего эскадрой  
На службе его величества,  
Который повернул круто к ветру в пять часов  
Пополудни окт. 10-го,  
Имея от роду  
Семьдесят девять лет.

<sup>28</sup> «Морскими волками» Смоллета восхищался Писемский. «Смоллет, опиравший морские нравы, дал нам такие из меди литые фигуры, по которым хорошо поймет каждый, какого закала английская раса», — писал он Ф. И. Булаеву 4 ноября 1877 г. (А. Ф. Писемский. Собр. соч., т. 9. М., Изд-во «Правда», 1959, стр. 595).

Пушки его были всегда заряжены,  
И такелаж в полном порядке,  
И он никогда не показывал кормы неприятелю,  
Разве только, когда брал его на буксир;

Но,  
Когда снаряды его иссякли,  
Все фитили были сожжены  
И надводная часть разбита,  
Он затонул

Под тяжким грузом смерти.

Однако  
Его поднимут со дна  
В Судный День  
С обновленными снастями  
И исправным кузовом,  
И, дав залп из всех орудий,  
Он пустит ко дну  
Своего врага (367)

Ни Пиклю, ни Рэндому не напишут такой эпитафии; и сами они не могли бы ее написать: душа их слишком суха и прозаична.

Столетием позже, в своих поисках настоящих людей, не отравленных буржуазным своекорыстием, Диккенсу предстояло воспользоваться опытом Смоллета: его капитан Катль и дядя Сол из «Домби и сына» во многом сродни морским волкам Смоллета, хотя и обрисованы с гораздо большей, не свойственной суровому Смоллету, мягкостью и теплотой.

Неменьшее значение имели «Приключения Родрика Рэндома» и «Приключения Перигрина Пикля» и для подготовки сатирических обобщений английских критических реалистов XIX в. Его принципы резкого, карикатурно-гротескного изображения политической коррупции, паразитизма и цинической безнравственности собственнических «верхов» стали частью литературной традиции, на которую опирались Диккенс и Теккерей, хотя им и пришлось, в угоду вкусам их времени, отступать иногда от бесцеремонной и грубой откровенности Смоллета.

# Гольдсмит

«...Гольдсмит написал так мало стихотворений, что их можно перечесть по пальцам; тем не менее я должен назвать его плодовитым поэтом и именно потому, что немного, им созданное, озарено внутренней жизнью, которая показала свою долговечность».

1

Гёте

Это суждение Гёте о Гольдсмите-поэте, высказанное в беседе с Эркманом в 1828 г., через сто лет после рождения Гольдсмита (1728—1774), может быть по праву отнесено и к его роману «Векфильдский священник». Эта книга — единственное произведение Гольдсмита-романиста — по-своему не менее поэтична, чем его «Путешественник» или «Покинутая деревня»; поэтична потому, что изображение обыденного существования простых, незаметных людей согрето здесь той же теплотой «внутренней жизни», какая восхищала Гёте в стихотворениях Гольдсмита.

Простота, естественность и непринужденность повествования в «Векфильдском священнике» могут показаться читателям само собой разумеющимися, — кажется, только так и мог рассказать добродушный доктор Примроз историю горестей и радостей своего семейства. Но это впечатление обманчиво. «Безыскусственность» лирической прозы Гольдсмита — следствие высокого художественного мастерства (недаром сам он заметил как-то, что на его взгляд стихи гораздо легче писать, чем прозу).

Никак нельзя согласиться с заключением новейшего историка английского романа Л. Стивенсона, бесцеремонно отказывающего Гольдсмиту в «творческой оригинальности»<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Lionel Stevenson. The English Novel. A Panorama. L., Constable, 1961, p. 142.

Г «Векфильдский священник» действительно может быть назван романом синтеза, в котором подытожен опыт всего предшествующего развития английского просветительского романа. Но это именно живой творческий синтез, а не результат механического сложения тем, образов и приемов, взятых у Дефо, Ричардсона, Фильдинга и Смоллета.

Фильдинг обрушивал раскаты своего громового хохота на тех, кто оспаривал право «низменной» жизни быть предметом искусства. Ричардсон, доказывая ту же истину, заставил читателей «Памелы» и «Клариссы» пролить потоки слез. Ко времени создания «Векфильдского священника» (оконченного не позднее 1762 г. и изданного в 1766 г.) «низменное» уже прочно вошло в английскую литературу. Правда, Гольдсмиту еще приходилось обороняться против нападок на «низменность» его творчества. Обыгрывая заглавие комедии Гольдсмита («Она унижается, чтобы победить»), аристократический литератор-дилетант Уолпол насмеялся: «Да, уж поистине «унижается»! Его муза, кажется, притащилась с Саутверкского рынка и зашлепала себе подол грязью до самых колен»<sup>2</sup>. В сценическом варианте комедии «Добрячок» Гольдсмиту пришлось «убрать» как слишком грубую уморительную сцену с судебными приставами, явившимися описать имущество Хонивуда (он настоял на восстановлении этой «низменной» сценки в печатном тексте пьесы). Но все это были уже арьергардные бои. Главная, решающая баталия за право писателя изображать «низменную» жизнь простых людей была выиграна предшественниками Гольдсмита, и он смог воспользоваться победами, которые они одержали.

Немногословная четкость и ясность Дефо, драматизм психологического самоанализа в эпистолярной прозе Ричардсона, дерзкий иронический юмор Фильдинга и желчный сатирический гротеск Смоллета,— все это в совокупности сыграло значительную роль в подготовке маленького шедевра Гольдсмита. Простодушный доктор Примроз сродни своему собрату Дон-Кихоту — такому же провинциальному чудаку,— пастору Абрааму Адамсу из первого романа Фильдинга и недогадливому человеколюбцу Олверти из «Тома Джонса». Наивный и трогательный романс Оливии, кажется, резюмирует в двух строфах всю патетическую историю ричардсоновской Клариссы<sup>3</sup>, а черты Ловласа совместились в «сниженном» образе

<sup>2</sup> Цит. по кн.: F. L. Lucas. The Search for Good Sense. Four Eighteenth-Century Characters. L., Cassell and Co., 1958, p. 336.

<sup>3</sup> Иногда в характеристике Оливии появляются и чуть заметные иронические, пародийные намеки на патетический образ героини Ричардсона. Кларисса, начитанная в богословии, уверенная в превосходстве своих аргументов, не раз повергала в смущение вольнодумцев,— но ни религия, ни логика не помогли ей во-время смирить Ловласа. В случае с Оливией аналогичные претензии выглядят просто комически. Миссис Примроз уверяет мужа, что Оливия наверняка сумеет сделать доброго христианина из безбожного мистера Торнхилла: «Девочка за словом в карман не полезет... да и спор вести она как будто мастерица.— Вести спор, душа моя? Разве она читала какие-

ее соблазнителя, сквайра Торнхилла, с чертами фильдинговского Блайфиля. Что же касается «Истории странствующего философа», Джорджа Примроза, рассказанной им самим, то, будь она изложена не на пятнадцать страниц одной главы, а в масштабе целого тома, ее можно было бы поставить рядом с «Приключениями Родрика Рэндома» Смоллета, как не менее яркий сатирический роман нравов, повествующий о превратностях, какие могут выпасть на долю «скромного достоинства» «благодаря себялюбию, зависти, злобе и подлому равнодушию человечества»<sup>4</sup>.

И вместе с тем, пристальнее вглядываясь в лица героев Гольдсмита, вслушиваясь в их голоса, читатель не только узнавал что-то уже ему знакомое, выхваченное из жизни еще предшественниками Гольдсмита и запечатленное на страницах Ричардсона, Фильдинга или Смоллета. Знакомое оказывается на проверку в чем-то и непривычным, новым.

Меняется тональность повествования; меняются его пропорции и масштабы. Роман Гольдсмита раз в десять-двенадцать короче «Клариссы» и составил бы не более половины «Приключений Джозефа Эндруса» или «Приключений Родрика Рэндома». Своим лаконизмом он напоминает скорее некоторые из жизнеописаний Дефо, — в особенности его позднюю «Роксану». Но в сжатом повествовании Дефо еще сказывается известная сухость: психологический подтекст поступков действующих лиц зачастую обозначен лишь бегло, «справочно», или не раскрыт вовсе. Роман Дефо, только вылупавшийся из скорлупы документального «подлинного отчета», далеко не всегда проникает в глубины душевной жизни; чаще он предпочитает летопись фактов — «заметам сердца».

Лаконичность Гольдсмита, напротив, полна лиризма. Стихи недаром так естественно, как необходимая часть входят в историю семейства Примрозов.

Баллада, которую Берчелл читает своим друзьям на незатейливом пикнике после уборки сена, призвана как будто бы иллюстрировать его суждения о поэтическом языке и служить образцом ясности и простоты в противоположность цветистому слогу модных стихотворцев. Но она полна многозначительных намеков на обстоятельства, еще скрытые и от большинства героев и от читателя.

нибудь полемические сочинения?.. Ты, право, преувеличиваешь ее достоинства.— Ах нет, батюшка,— возразила тут Оливия,— ничуть. Я прочтала ужас сколько рассуждений. Я читала диспут между Твакумом и Сквером, спор Робинзона Крузо с дикарем Пятницей, и сейчас как раз читаю о словесном состязании в «Благочестивых влюбленных» (Дефо.— А. Е.).— Отлично,— вскричал я,— умница! — Теперь я вижу, что ты просто создана для того, чтобы обращать вольнодумцев на путь истинный,— так поди же, помоги матушке испечь пирог с крыжовенной начинкой!» (Оливер Гольдсмит. Векфильдский священник. Перевод Т. М. Литвиновой. М., Гослитиздат, 1959, стр. 56). В дальнейшем роман цитируется по этому изданию (в тексте указывается страница).

<sup>4</sup> Именно так определил Смоллет замысел «Родрика Рэндома».

Эдвин в обличи пустынного и Анджелины в одежде юноши-путника сперва не узнают друг друга, и любовь не сразу открывает им глаза. Так, до поры до времени богатый и знатный сэр Уильям Горнхилл посещает Примрозов под видом бедняка-неудачника Берчелла и не дает воли своей любви к Софье, пока не убедится в ее ответном чувстве. В балладе звучит и мотив довольства малым, проходящий через весь роман:

Нам малые даны здесь нужды;  
На малый миг и те.

*(Перевод В. А. Жуковского)*

Но главное в ней — это хвала великодушию и бескорыстию, тем драгоценным человеческим достоинствам, какие сэр Уильям тщетно искал в своих скитаньях по свету, пока не нашел их под кровом еффильдского священника.

Печальный романс Оливии, в отличие от баллады Берчелла, не предвещает будущего<sup>5</sup>, но отбрасывает поэтический отблеск на недавнюю историю ее «падения», которая в своих реальных подробностях могла бы показаться прозаически-тривиальной, даже пошлой.

Когда красавица обманом  
На путь позора склонена,  
Как исцелить ей сердца раны,  
Как свой покой вернет она?

Ах, лишь одно ей есть спасенье!  
Поможет скрыться от стыда  
И в милом вызвать сожаленье  
Ей только смерть, лишь смерть одна.

Так, «с трогательным одушевлением» поет Оливия; «когда она исполняла заключительный куплет, голос ее задрожал от нестерпимой грусти и сделался еще нежнее» (161—162). И читатель уже не досадует на слишком хорошо памятные ему слабости прежней Оливии — тщеславной, упрямой и самонадеянной кокетки, обманувшей, в угоду своему знатному соблазнителю, и доверчивых родителей, и достойного фермера-жениха. Обаяние поэтической грусти облагораживает облик девушки и обезоруживает — хотя бы на время — даже самых строгих ригористов. Так, незаметно, немногословно, обращаясь к воображению и чувству читателя, Гольдсмит-художник как бы невзначай достигает того, что у Ричардсона требовало подробнейшей, развернутой по всем пунктам логической аргументации, придирчивого казуистического анализа всех доводов за или против его героини, какие могли привести она сама, ее заступники или враги.

<sup>5</sup> Действие романа получает на время такой оборот, что читатель готов увидеть в этом меланхолическом романсе пророчество безвременной смерти обманутой, опозоренной девушки: доктору Примрозу, брошенному в тюрьму, сообщают, что Оливии нет больше в живых. Но впоследствии это оказывается лишь «ложным ходом»: Оливия жива.

Гольдсмит знает цену и поэтической прелести юмора. Шуточная «Элегия на смерть бешеной собаки», которую поет в кругу собравшейся у камина семьи малыш Билл, вводит читателей в атмосферу незатейливых семейных радостей простодушных Примрозов. А вместе с тем, вся эта сцена создает резкий драматический контраст дальнейшим событиям: едва успели Примрозы посмеяться над «воистину трагической» песенкой Билла и выпить за то, чтобы мальчуган стал епископом, как в дом вторгается подлинная трагедия: приходит известие о побеге Оливии<sup>6</sup>.

Но поэтическое начало звучит не только в этих стихотворных музыкально-лирических модуляциях: оно пронизывает и всю прозаическую ткань романа. Природа сельской Англии, труды и дни деревенского захолустья, радости и заботы семейного очага под соломенной крышей — все это еще никогда не представало в английском романе в таком поэтическом освещении, как у Гольдсмита. Робинзон Крузо описывал экзотический пейзаж своего благодатного острова с хладнокровием утилитариста, человека дела. Позднее, в историях Памелы, Тома Джонса, Клариссы Гарлоу живописные картины английской природы иной раз привлекали к себе внимание художника; но в повествовании им отводилась по преимуществу статическая, «иллюстративная» роль декораций, своего рода боковых кулис и «задника», недвижно ограничивающих сцену вплоть до следующего антракта.

У Гольдсмита природа живет вместе с людьми. Автор «Покинутой деревни», быть может, болезненнее и острее, чем кто-либо из его современников, ощущал, как сильна вековая связь землепашца с землей. В насильственном нарушении этой связи, в обезземеливании английских крестьян он видел величайшую общественную трагедию своего времени. В пейзаже Оберна — «покинутой деревни», чьи жители были согнаны с родной земли по произволу богачей, — нет ни одной подробности, в которой воображение поэта не открывало бы волнующего человеческого содержания. Заброшенные поля, разросшийся боярышник, в тени которого, бывало, отдыхали старики и встречались влюбленные, — одичалые цветы в погибшем саду, буйно разросшаяся живая изгородь, за которой когда-то стояла деревенская школа, заглохший, заросший осокой ручей... Для Гольдсмита все это не внешние приметы местности, а живые, безгласные, но красноречивые свидетели и соучастники человеческих бедствий; судьба земли складывается вместе с судьбой людей, которые из поколения в поколение возделывали ее. То же поэтическое ощущение кровной, непосредственной близости к природе одухотворяет и «Векфильдского священника». Не даром герой этого рома-

<sup>6</sup> Нетрудно заметить насколько многозначнее, «интереснее» становится и сама юмористическая «Элегия на смерть бешеной собаки» в контексте романа; публикуемая как самостоятельное произведение в собраниях стихотворений Гольдсмита, она выглядит как простая пародия, — развернутое переключение известной эпиграммы Вольтера на Фрерона.

на — не только священнослужитель, но и землепашец, от зари до зари работающий в поле вместе с подростком сыном, чтобы обеспечить пропитание семье.<sup>7</sup>

Да и начинается действие романа именно тогда, когда Примрозы, внезапно обеднев, оказываются, в сущности, в той же зависимости от своих трудов на клочке арендуемой у помещика земли, что и их соседи-фермеры.

«Невозможно представить себе что-либо прелестней маленьких моих полей, окаймленных кустарником, среди которого высились вязы неопишуемой красоты» (40—41), — вспоминает пастор Примроз. Нежность и гордость, с какими он рассказывает о своей скромной ферме, сродни эмоциональной настроенности «Покинутой деревни». Когда знаешь всю боль утраты, начинаешь ценить потерянное счастье. И хотя Примрозам — по воле всемогущего сочинителя их истории — удалось восторжествовать над всеми невзгодами, тот печальный оборот, который приняла было их судьба, очень похож на бедствия прежних обитателей Оберна и многих других обезземеленных деревенских тружеников, вынужденных навсегда покинуть родные места.<sup>8</sup>

В поэтическом ощущении особой близости к природе, которым проникнуто повествование «Векфильдского священника», есть поэтому что-то щемящее, надрывное, как предчувствие беды.

Как безмятежно семейное чаепитие на зеленом склоне, в тени боярышника и жимолости... Но вот загнанный, задыхающийся олень пронесется по лужайке, — и едва успели Примрозы погоревать о бедняге, как от охотничьей кавалькады отделяется и приближается к ним молодой сквайр Торнхилл — их будущий жестокий преследователь.

Мирно обедают Примрозы на лугу после сенокоса, «постлав скатерть прямо поверх сена». «Перекликавшиеся друг с другом два дрозда да дерзкие малиновки, которые прилетали клевать крошки прямо с наших ладоней, довершали идиллию, а звуки, ко-

<sup>7</sup> В недавнем издании «Векфильдского священника» в превосходном переводе Т. М. Литвиновой, к сожалению, опущено предисловие, в котором Гольдсмит особо подчеркнул, что судьба его героя — это судьба английского землепашца. Пастор Примроз «сочетает в себе три важнейших звания: он священник, землепашец и отец семейства». Как видно из контекста, писатель считал выбор такого героя вызовом господствующим вкусам общественных верхов: «Кому может понравиться такой персонаж в наш век богатства и утонченности?» (Oliver Goldsmith. The Plays together with the Vicar of Wakefield. Ed. by C. E. Doble. Oxford edition. L., Froude, 1909, p. 183).

<sup>8</sup> Б. Форд, вообще говоря, явно недооценивающий «Векфильдского священника», справедливо отмечает, однако, в описании патриархальных нравов и обычаев, еще сохранившихся в том захолустье, где поселились Примрозы, то же «элегическое обобщение», какое составляет силу «Покинутой деревни» и родственной ей «Элегии на сельском кладбище» Грея.

Boris Ford. Oliver Goldsmith. — В кн.: «From Dryden to Johnson». «The Pelican Guide to English Literature», vol. 4. Ed. by Boris Ford. L., Penguin Books, 1957, p. 380.



торые доносились до наших ушей, казались лишь эхом, лишь отзвуком безмятежности, нас охватившей» (57—58). Но внезапный выстрел нарушает тишину. «Охотником оказался капеллан помещика, его жертвой — один из двух дроздов, что так приятно услаждали нас своим пением» (63). Капеллан — прихлебатель и пособник Торнхилла — помогает ему в оболыщении Оливии.

Наивная символика этих эпизодов, где участь затравленного оленя или убитой птицы предвещает неминуемую беду, нависшую над беззащитным семейством Примрозов, впоследствии могла выродиться в литературный штамп. У Гольдсмита она, однако, еще сохраняет свежесть и непосредственность литературного первооткрытия.

Той же прелестью и непосредственностью новизны дышат у Гольдсмита и беглые наброски сельской жизни. Взаимная привязанность оригинала Берчелла и задумчивой Софьи Примроз крепнет на просторах английских лугов, она овевана запахом только что скошенного сена. Молодая девушка с граблями в руках и ее поклонник, помогающий ей убирать сено, — это были фигуры и ситуации, новые для романа XVIII в. Новым было и любовное, полное тепла и юмора изображение деревенского отдыха — исконных праздников, следующих своим чередом за круговоротом времен года и соблюдаемых по всем обычаям старины. Фермеры, среди которых живут Примрозы, «вдали от света... сохранили первозданную простоту» в своем труде и в своих развлечениях. «В сочельник пели гимны, в утро святого Валентина дарили девушкам ленты, на масленицу пекли блины, первого апреля изощрялись в остроумии и накануне Михайлова дня свято соблюдали обычай грызть орехи» (40). Бедняки умеют веселиться куда лучше, чем богачи: «чем легче их кошельки, тем общительнее и живее нрав их» (139), — замечает «странствующий философ» Джордж Примроз. Мысль эта, которую впоследствии с таким задором провозгласит всем своим творчеством Бернс, играет важную роль в «Векфильдском священнике». Столетием позже Томасу Гарди предстояло запечатлеть последние пережитки поэтического народного мышления и народного искусства, порожденных опытом патриархального крестьянства и уходящих в прошлое вместе с ним. У Гарди в этом изображении будут преобладать трагические тона. Их еще нет в «Векфильдском священнике». Деревенские музыканты — барабанщик и слепой флейтист — вносят с собой веселье даже тогда, когда в их репертуаре преобладают душераздирающие баллады вроде «Жестокой Барбары Аллен» или «Последнего прости Джонни Армстронга». Одна из самых колоритных, с блеском написанных глав «Векфильдского священника» построена на контрасте между подлинным весельем деревенской вечеринки в доме фермера Флембро и пустопорожними великосветскими претензиями двух «знатных дам» — леди Бларни и мисс Каролины Вильгельмины Амелии Скеггс, явившихся сюда, чтобы проведать семейство Примрозов.

Рассказы почтенного хозяина были, правда, скучноваты, к тому же гости уже раз десять слышали их, а теперь пришлось смеяться в одиннадцатый раз. Но «гусь и кледки... были великолепны», «пунш превосходен», а затеянные после ужина жмурки, «вопросы и ответы» и другие забавы развеселили всех. «Наконец, все усе-лись играть в игру, известную под названием «Где туфелька?» ...Наступил черед Оливии водить; колотушки сыпались на нее со всех сторон; растрепанная, увлеченная игрой до самозабвения, голо-сом, который заглушил бы уличного певца, взывала она к игро-кам, чтобы они не жульничали, когда — о, ужас! — в комнате по-явились две наши знатные дамы из столицы — леди Бларни и мисс Каролина Вильгельмина Амелия Скеггс! Перо бессильно передать это новое наше унижение. ...Боже праведный! Такие блистательные дамы — а мы в таких неизящных позах! А все это мистер Флембро с его грубой затеей! Мы так и застыли от изумления, словно в камень обратились» (74—75) <sup>9</sup>.

Как выясняется впоследствии, знатные дамы, так сконфузившие Примрозов своим неожиданным визитом, были лондонскими потас-кушками, пособницами молодого помещика Торнхилла, замышляв-шего с их помощью заманить в столичный притон и Оливию, и Софью. Но они усердно копируют модную болтовню великосвет-ских салонов; высмеивая их ужимки и нелепый жаргон, Гольдсмит явно метит и в тех, кто служит им образцом для подражания.

В английский разговорный обиход прочно вошло как обозна-чение смешных претензий на высокую образованность и утонченность вкуса, упоминание о «Шекспире и музыкальных стаканах». Это восходит к сатирическому эпизоду «Векфильдского священника»: самозванные «знатные дамы», к смущению своих простодушных слушательниц, «только и говорили, что о свете и светской жизни; коснулись также таких модных тем, как художества, благородный вкус, Шекспир и музыкальные стаканы» (66).

Как сценка, выхваченная из сатирической комедии нравов, вы-глядят те страницы 11-й главы романа, где воспроизводится воз-вышенный диалог двух «знатных» особ из столицы, прерываемый односложными презрительными репликами Берчелла — единствен-ного человека во всей собравшейся компании, кто понимает, что за птицы эти залетные гости, и своим демонстративно нелюбез-ным поведением «мешает разговору расправить крылья и воспри-тить». «Стишки доктора Бердока меня всегда приводили в восхи-щение, — восклицает миледи. — Ведь нынче пишут все такое низ-менное, ничего светского. Он да еще наша обожаемая графиня, что живет на Ганноверсквер — единственные исключения.

<sup>9</sup> Имена леди Бларни и Каролины Вильгельмины Амелии Скеггс полны сатирического смысла. «Blarney» по-английски — лъстивое вранье. Каролина, Вильгельмина и Амелия — имена нескольких принцесс ганноверского дома, воцарившегося в Англии в 1715 г. Имена эти имели тогда для англичан не-привычную германскую окраску, но стали модными в придворной среде.

— Чушь!

— Ваше сиятельство забывает,— возразила ее собеседница,— собственные свои сочинения в «Дамском журнале». Надеюсь, вы их не назовете низменными?...

— Чушь!» (76—77).

Зато именно Берчелл — враг всяческой фальши, жеманства и цитирования — выступает в романе как знаток и ценитель народного искусства — старинных песен, сказок, преданий. Он и сам сочиняет баллады, а своим маленьким приятелям — сынишкам доктора Примроза — рассказывает историю Беверлендского Оленя, повесть о терпеливой Гризельде, приключения Кошачьей Шкурки и, наконец, легенду о замке прекрасной Розамонды.

Горький жизненный опыт этого эксцентрического философа научил его предпочитать обществу взрослых — детей, «этот незлобивый народец», так он их называет. Поэзия детскости — во всех ее проявлениях — играет огромную роль в романе Гольдсмита. Дети и ранее появлялись на страницах просветительских романов. Уже у совсем не сентиментального Дефо можно было найти картины трогательного детского простодушия (сиротство Молль Флендерс, «полковника» Джека и др.). Но никогда еще дети не принимали столь деятельного участия в развитии событий, как младшие Примрозы — четырехлетний Билл и пятилетний Дик; и никогда еще их слова и дела не воспроизводились с таким теплым, сочувственным юмором.

«С трудом удерживал я их от того, чтобы они своими грязными пальчиками не пачкали кружева, которыми был отделан его костюм, и не задирали клапаны его карманов, желая ознакомиться с их содержимым» (46). Так пишет доктор Примроз, вспоминая, как доверчиво льнули его малыши к своему новому знакомцу, сквайру Торнхиллу. Эти доверчивые и любознательные «грязные пальчики» замешаны почти во всех семейных делах. Дик и Билл оказываются первыми вестниками неожиданных радостей и бед, часто и не подозревая значения тех новостей, которые они громогласно сообщают. Гольдсмит превосходно использует драматический контраст между простодушием этих ребятишек и сложностью жизненных обстоятельств, в которые они поставлены. Один из мальчуганов находит на лужайке оброненный мистером Берчеллом бумажник с черновиком его злополучного письма к «знатым дамам»; а другой прибегает оповестить об его приходе, — за которым следует достопамятная ссора Примрозов с их старым другом. Маленький Билл забавляет родных потешной «Элегией на смерть бешеной собаки», которую его выучил петь жених его сестры Оливии, честный работяга фермер Уильямс. А несколькими минутами позже из сбивчивого рассказа Дика семья узнает о побеге Оливии с его соперником: «Он только поцеловал ее и назвал своим ангелом, и она сильно заплакала и оперлась на его руку, и они быстро-быстро поехали» (112). Арестованный за долги, пастор Примроз принужден делить

свою камеру и жалкую подстилку с обоими малышами, и их невинный лепет звучит печальным диссонансом под сводами тюрьмы, смешиваясь с лязгом цепей, стонами, руганью и криком. И не кто иной, как один из мальчуганов, случайно замеченный на улице Арабеллой Уилмот (уже согласившейся было выйти замуж за обманщика Торнхилла), рассказывает ей о злоключениях семьи и приводит ее в тюрьму как раз вовремя, чтобы разрушить козни злодея.

Но детскость в романе Гольдсмита — качество, присущее не только ребятишкам, но и взрослым героиням и героям, которым посчастливилось уберечься от тлетворного воздействия общественных пороков и сохранить естественную человечность. «Фамильное сходство объединяло их всех и, собственно, у всех у них характер был одинаковый — все были равно благородны, доверчивы, простодушны и незлобивы» (28), — пишет о своих сыновьях и дочерях пастор Примроз. Он мог бы сказать то же самое и о себе самом и о своих односельчанах — «вдали от света они сохранили первозданную простоту» (40).

«Сам викарий не кажется старым», — замечает современная английская романистка Элизабет Боуэн, считающая «красоту и пафос юности» главным, что определяет собой всю эмоциональную атмосферу книги Гольдсмита<sup>10</sup>. Несмотря на свой почтенный возраст, книжную ученость, положение главы семейства и служителя церкви, доктор Примроз — в сущности большой ребенок, и в этом секрет того обаяния, которое сохраняет на протяжении трех столетий рассказанная им повесть. Он вылеплен из того же теста, из какого Диккенс сделал своего неповторимого мистера Пиквика. Их общим ближайшим предшественником был горемычный пастор Адамс Фильдинга и отдаленным предком, конечно, Дон Кихот.

Донкихотство почтенного векфильдского священника не сводится к мелким причудам, как, например, его «конек» — принцип единобрачия духовенства (который он отстаивает всегда и всюду, кстати, а чаще — нехкстати). Основа этого донкихотства в другом — в безграничной любви к людям и доверии к ним. «Счастливого лица» для него — «все равно, что для иного любителя красивой тюльпан или бабочка» (26); он убежден, что нет на земле ничего «драгоценнее души человеческой» (177), и уверен, «что нет такого человека, который не мог бы исправиться» (34).

Первые удары судьбы и их последствия — охлаждение старинного друга, потеря состояния, расстройство женитьбы сына и многолетняя разлука с ним — не могут поколебать благодушия доктора Примроза. Он полон уверенности в будущем: «Мы можем прожить счастливо и с теперешними нашими средствами, если будем разумны», — и укрепляет себя в этом убеждении словами Библии: «Я был

<sup>10</sup> Elizabeth Bowen. English Novelists. L., Collins, 1942, p. 21—22.

молод и состарился, и не видел праведника оставленным и потомков его просящими хлеба» (34).

Роман, в сущности, представляет собой историю проверки жизненным опытом этих радужных надежд. И вплоть до предпоследней главы история эта движется в одном направлении, то медленно, едва заметно, то, наконец, все стремительнее увлекая доверчивых и простодушных Примрозов в бездну нищеты, позора и безнадежности. «Сударь, вы мало знаете жизнь» (169), — говорит Примрозу его сосед по тюремной камере, пройдоха Дженкинсон. Читатель, конечно, успел убедиться в этом уже давно, едва познакомившись с векфильдским священником.

Законы «комического эпоса», как понимал их Фильдинг, позволяли ему подвергать даже столь дорогого ему героя, как пастор Адамс, испытаниям, смехотворность которых граничила с жестокостью и унижением. Гольдсмит бережнее обходится со своим доктором Примрозом. Векфильдского священника не травят собаками, ему не случается растянуться в зловонной жиже свинарника или очутиться по ошибке в чужой постели или быть избитым в трактирной драке. Юмор Гольдсмита мягче и деликатнее. Но диапазон злоключений векфильдского священника, вызванных его доверчивостью и добротой, шире, чем в истории его собрата, написанной Фильдингом. Через многие мелкие, а зачастую и мнимые разочарования и обиды он идет ко все горшим бедам, пока, наконец, в своей тюремной проповеди, обращенной к таким же обездоленным узникам, как и он сам, не подвергает сомнению даже самую возможность счастья на земле для бедняков.

9  
«Кто хочет познать страдания бедных, должен сам испытать жизнь и многое претерпеть. Разглагольствовать же о земных преимуществах бедных — это повторять заведомую и никому не нужную ложь... Да, да, друзья мои, конечно, мы с вами несчастные люди! Никакие потуги самого утонченного воображения не могут заглушить муки голода, придать ароматную свежесть тяжкому воздуху сырой темницы, смягчить страдания разбитого сердца. Пусть философ, покоясь на своем мягком ложе, уверяет нас, что мы можем противостоять всему этому. Увы! Усилие, с которым мы пытаемся превозмочь наши страдания, и есть величайшее страдание из всех. Смерть — пустяки, и каждый в состоянии перенести ее, но муки, муки ужасны...» (194—195).

В наше время немало читателей, которых Гольдсмит, естественно, прельщает прежде всего своим юмором, небрежно перелистывает 29-ю главу, посвященную последней, предсмертной тюремной проповеди Примроза, чтобы поскорее, вместе с ним, вырваться из тюрьмы на вольный воздух, к счастливой развязке с двумя свадьбами, сияющими улыбками и шутками за праздничным семейным столом.

В контексте просветительской литературы XVIII в. эти страсти были, однако, не шаблонной дидактикой, а воплем отчаяния.



В. Хогарт. Модный брак, л. 6. Гравюра

Джон Форстер, биограф Гольдсмита, был прав, заметив, что в седельных сумках пастора Адамса (набитых, как помним, его проповедями), не нашлось бы такой, как тюремная проповедь векфильдского священника.

Понадобился опыт нескольких десятилетий общественно-исторического развития и напряженная работа философской и художественной просветительской мысли, чтобы оптимистическая концепция человеческой природы и мироздания дала столь глубокие трещины.

Бейкер высказал предположение, что «Векфильдский священник» был первоначально задуман именно как история крушения ложного оптимизма, не выдержавшего проверки жизнью.

В этом отношении — как ни парадоксально покажется такое сопоставление — «Векфильдский священник» оказывается сродни вольнодумному вольтеровскому «Кандиду» (1759), наносившему столь сокрушительные удары прекраснородушно-оптимистической концепции всеобщей гармонии бытия<sup>11</sup>.

Словно для того, чтобы усилить и подкрепить выводы, которые читателю надлежало сделать из истории доктора Примроза, Гольдсмит поставил с ним рядом эксцентрическую фигуру еще одного Дон Кихота гуманизма — безродного Берчелла, под именем которого скрывается сэр Уильям Торнхилл, «самый щедрый человек и вместе с тем самый большой оригинал во всем королевстве» (37).

К началу романа Берчелл-Торнхилл уже успел пережить те испытания, через которые только предстоит пройти простодушному векфильдскому священнику. Как вспоминает Берчелл, рассказывая о сэре Уильяме Торнхилле, а в сущности о самом себе, — «в юности он доводил свою доброту до излишества, ибо, обладая пылкой душой, он даже в добродетели своей не мог удержаться от романтического преувеличения... Ему был мил весь свет, богатство мешало ему видеть, что в мире водятся также и негодяи» (37). Понадобилось разорение и горькое разочарование в окружавших его прихлебателях и льстецах — этих мнимых друзьях, «которых привлекали к нему блага, им расточаемые» (38), чтобы открыть ему глаза на действительную жизнь. Образумившись, он успел спасти и даже приумножить остатки своего состояния и, сохранив многие свои чудачества, навсегда отказался от прежнего нерассуждающего

<sup>11</sup> Гольдсмит, безусловно, хорошо знал «Кандида», как и другие сочинения Вольтера, к которому относился с большим уважением (единственная серьезная ссора Гольдсмита с его другом, живописцем Рейнольдсом, была вызвана их разногласиями в оценке Вольтера). Путешествуя по Европе, Гольдсмит познакомился с Вольтером. В критико-биографических «Мемуарах о г-не де Вольтере» (1761) он описал, в частности, любопытную встречу с ним и с престарелым Фонтенелем: между обоими французами завязался спор об английской литературе, отстаивая достоинства которой Вольтер с присущим ему остроумием и полемическим жаром наголову разбил своего противника.

доверия ко всему человечеству<sup>12</sup>. Это, впрочем, как может подметить читатель, не помешало ему долгое время оставаться непростоительно доверчивым и снисходительным к собственному племяннику — отъявленному негодяю Торнхиллу-младшему. Но Гольдсмит позволяет себе известную долю лукавства даже и по отношению к самым безупречным своим персонажам.

Еще Гёте (в «Поэзии и правде») указывал на то, какую огромную роль играет в «Векфильдском священнике» ирония, помогающая автору избежать и ханжества, и педантства, Гольдсмит не отождествляет себя со своим героем-рассказчиком; и как ни дорог ему доктор Примроз, было бы ошибкой видеть в нем двойника самого писателя и приписывать последнему, в частности, все суждения о спасительности религии и о вере в провидение, какие высказывает векфильдский священник. При всей своей терпимости доктор Примроз счел бы, вероятно, непростительной ересью или греховным вольнодумством мысль, высказанную публично неким журналистом, который писал: «Я осмелюсь утверждать, что государству гораздо нужнее учителя, чем священники»<sup>13</sup>. А ведь этим журналистом был не кто иной, как просветитель Оливер Гольдсмит!

Только большой художник мог столь легкими, иногда едва заметными ироническими полутонами<sup>14</sup> придать характеру рассказчика подлинную живую пластичность. Останься векфильдский священник патетическим, но двухмерным, схематическим обозначением Обманутого Доверия и Преследуемой Добродетели, — роман бы не состоялся: вместо него перед нами была бы, — возможно, очень горькая, — притча или философская аллегория. Но Гольдсмит вдохнул живую жизнь в образ достойного пастора Примроза, который так легко мог бы застыть в мертвенной дидактической неподвижности; а вместе с рассказчиком ожил и весь тот маленький мирок, который мы видим сквозь призму его воспоминаний.

О реализме психологического портрета уже можно было говорить в связи с некоторыми книгами — или страницами — ближайших предшественников Гольдсмита. Здесь, в «Векфильдском священнике», обращают на себя внимание две новые черты. Первая — это уверенность, лаконизм и точность психологического рисунка, напоминающие приемы портретиста, работающего в жанре миниатюры.

<sup>12</sup> К этим же проблемам, образам и ситуациям Гольдсмит возвращается снова в комедии «Добрячок» (1768). Участь его героя, «добрячка» Хонивуда, навлекающего на себя бесчисленные злоключения «излишествами» человеколюбия и доверчивости, чрезвычайно близка к истории сэра Уильяма Торнхилла. Гольдсмита так занимала эта тема, что он начал работать над вторым романом, ей посвященным. Но первые главы рукописи вызвали неодобрение издателя чрезмерной близостью к пьесе, и замысел писателя не был осуществлен.

<sup>13</sup> O. Goldsmith. Works, vol. II. L., Bell, 1907, p. 402 («The Bee». № VI, November 10, 1759).

<sup>14</sup> «Полутонами» Гольдсмита восхищался Стендаль («Воспоминания эгоиста»).



тjоры (недаром, как мы уже говорили, перед нами роман синтеза, «роман итогов»). Вторая — это открытие Гольдсмитом поэтического обаяния *наивности* — не обязательно воплощенной в лепете ребенка или бессознательной полуулыбке девушки, но имеющей, оказывается, свою прелесть и тогда, когда она невольно раскрывается в простодушном рассказе почтенного семьянина о том, что он передумал и перечувствовал за несколько лет жизни. Нередко юмор «Векфильдского священника» рождается непосредственно из действия романа, которое своим драматизмом напоминает, что Гольдсмиты предстояло стать автором двух классических английских комедий, и притом, — чем он особенно гордился, — не сентиментальных, а именно *веселых* комедий<sup>15</sup>. Но зачастую юмор повествования вытекает из простодушия, с каким пастор Примроз, сам того не замечая, выдает читателям свои маленькие слабости — тщеславие, самоуверенность, нежелание рисковать своим авторитетом, боязнь попасть впросак, приводящую чаще всего к результатам прямо противоположным его намерениям. /

Разве мы так легко примирились бы с тоном превосходства, с каким векфильдский священник уличает в суетности и тщеславии жену и дочерей, если бы не знали, что, сам того не подозревая, и он подчас грешит тем же? Не сего ли согласия был написан странствующим живописцем (по 15 шиллингов с головы) знаменитый «семейный портрет в историческом жанре» (101), где сам доктор Примроз был изображен в полном пасторском облачении, подносящим свои богословские трактаты супруге, одетой в костюм Венеры? И не он ли, отправившись продавать своего старого кривого мерина, попался на удочку мошенника Дженкинсона, прикинувшегося ревностным поклонником этих трактатов, и вернулся с ямарки и без коня и без денег? Почитая себя «человеком большой житейской мудрости», он совершает промах за промахом, один непростительнее другого. Столь же легковерный, как его жена и дочери, он принимает «леди Бларни» и «мисс Скеггс» за знатных дам, готов отпустить с ними в Лондон — на верную гибель — Оливию и Софию, и отказывает от дома своему другу и доброжелателю Берчеллу за то, что тот расстроил этот план. Он придумывает хитроумный семейный заговор, рассчитанный на то, чтобы заставить Торнхилла сделать, наконец, предложение Оливии: «мы были так ослеплены желанием заполучить его в зятя, что не видели всех его несовершенств». Находясь в нерешимости, доктор Примроз, чтобы поддержать свой авторитет, прибегает к возгласам столь же глубокомысленным, сколь и неопределенным. Так, когда миссис Примроз, ликуя, сообщает ему, что «для наших девочек

<sup>15</sup> «Роман Гольдсмита... можно без преувеличения назвать лабораторией Гольдсмита-комедиографа», — пишет А. Г. Ингер, подробно останавливающийся на этом в статье «Вопросы драматургии и театра в раннем творчестве Гольдсмита» («Уч. зап. Читинского Гос. пед. ин-та. Труды кафедры русского языка и литературы», вып. 9, тетр. 1. Чита, 1962).

постаралась на славу!»), он, «еще не сообразив как на все это дело смотреть», отвечает внушительно: «Что ж, дай бог, чтобы и через три месяца ты могла сказать то же самое!» «К такому способу,— признается он сам,— я прибегал всякий раз, когда хотел поразить жену своей прозорливостью: если бы поездка девиц увенчалась успехом, возглас мой можно было бы толковать, как благочестивое пожелание, в противном же случае — как пророческие слова» (80).

Немало найдется людей,— есть они и в самом романе Гольдсмита,— куда более практичных и сметливых, чем доктор Примроз. И все же читатель с готовностью прощает ему и его невинное тщеславие, и легковерие, и резонерство. Душевное благородство, доброты и простосердечие этого милого старого чудака бесконечно возвышают его над такими «умниками», как подлец Торнхилл или скряга Уилмот, все достоинства которого сводятся к благоразумию,— «этой подчас единственной добродетели, какую нам удастся сохранить на семьдесят третьем году жизни!» (32).

Враг сентиментальных излишеств, претивших его чувству юмора, Гольдсмит не провозглашает своим романом безусловного превосходства сердца над разумом. Напротив, мудрейший из его персонажей, Берчелл, придерживается мнения, что «обычно человек ума незаурядного обладает также и добрым сердцем». И все же именно к голосу чувства охотнее прислушиваются действующие лица романа. «Где крепко любят, там легко прощают»,— это название одной из глав «Векфильдского священника» — позволяет почувствовать эмоциональную атмосферу всей этой книги.

## 2

Какова же мера реализма, присущего «Векфильдскому священнику»? Или роман этот не имеет никакого отношения к реальной жизни, представляя собой лишь заведомо условную идиллию, сентиментальную сказочку для больших детей?

Последнее мнение высказывалось еще современниками Гольдсмита. Доктор Сэмюэль Джонсон, со свойственным ему упрямым педантизмом, публично порицал это сочинение своего друга (как, впрочем, порицал и «комические эпопеи» Фильдинга). «Он полон недостатков: в нем нет ничего от действительной жизни, и очень мало естественного. Это создание чистого вымысла»<sup>16</sup>,— так якобы аттестовал Джонсон «Векфильдского священника».

Аналогичные упреки раздаются и в английской критике XX в., вопреки установившейся репутации Гольдсмита как классика. Так,

<sup>16</sup> Этот отзыв, высказанный Джонсоном в беседе с м-сс Трэл, цитируется Э. А. Бейкером по «Дневникам и письмам г-жи д'Арбле». См. Ernest A. Baker. The History of the English Novel, vol. 5. The Novel of Sentiment and the Gothic Romance. L., Witherby, 1934, p. 81.

Б. Форд, считающий «Векфильдского священника» слабым из главных произведений Гольдсмита, порицает его за «романтическую искусственность», приторность тона и «двухмерность» характеров<sup>17</sup>. Ф. Л. Лукас — в конце концов, одобряющий «Векфильдского священника» как «здоровую книгу», предпочел бы, однако, чтобы она была написана по-другому. «Можно было бы пожелать,— пишет он,— чтобы фабула была менее фантастичной». «Сюжет «Священника», конечно, трещит по швам. Что может быть условнее, и притом невозможнее, чем эта история Иова XVIII в., преследуемого Сатаной в облики развратного молодого помещика?»<sup>18</sup>

В нашей стране Гольдсмита узнали и полюбили с XVIII столетия. «Векфильдский священник» неоднократно переводился на русский язык. Очень дурной перевод Алексея Огинского вызвал резко отрицательный отзыв, напечатанный анонимно в «Современнике» за 1847 г. Отзыв этот долгое время приписывали Белинскому, что придавало особый авторитет высказанной в нем точке зрения на Гольдсмита. Лишь сравнительно недавно советская текстология установила неосновательность такой атрибуции. Однако, если данный критический отзыв и не принадлежал Белинскому, он сам по себе заслуживает внимания как выражение доведенного до крайности нигилистического осуждения романа Гольдсмита за содержащуюся в нем проповедь примирения с жизнью, пассивности и покорности судьбе. «Люди, воспитанные в школе векфильдского священника,— писал анонимный критик,— принадлежат или к ничтожным существам, или к существам, вредным своим учением, отчужденным от всего здорового и действительного. Исчислим главные их свойства: лень и беспечность при всяком действительном труде, погружение мысли в фантастические занятия, крайне благоприятные ленивой натуре, удивительное равнодушие по всякому порядку общественному — благому и тягостному; довольство собственной особой, вложенное от природы, а не купленное заслугами, не вытекающее из благородного сознания достоинств, оптимистическое воззрение на мир, которое крайне покровительствует апатии, производит застой и противодействует каждому успеху; пассивная жизнь или прозябание; доверенность к слепой судьбе и недоверенность к разумному движению человечества...

«Вот в чем, по нашему мнению, капитальный недостаток, главная ошибка знаменитого творения; оно не просто поэтическое произведение, но произведение с дидактическим направлением, с моральными стремлениями; в нем общее построено на индивидуальном и, вдобавок, ложном воззрении; герой его, при всем видимом смиреннии, должно быть отличался особенным, неизмеримым

<sup>17</sup> B. Ford. Oliver Goldsmith, p. 378—379.

<sup>18</sup> F. L. Lucas. The Search for Good Sense. Four Eighteenth-Century Characters. L., Cassell and Co., 1958, p. 297.

самолюбием, когда себя, *отрешенную от действительного мира единицу*, хотел навязать в наставники всему человечеству, желающему блаженствовать на самом деле, а не в теории оптимизма, желающему не страдать также на самом деле, а не в системе слепого доверия»<sup>19</sup>.

Выделенные мною курсивом места представляют собою, пожалуй, главные ключевые пункты развернутого обвинения, предъявляемого анонимным русским критиком автору «Векфильдского священника». Это прежде всего, как видим, упрек в равнодушии к общественной жизни (и — в подтексте — к освободительной борьбе) человечества, — упрек, естественный для критика демократического направления, который в условиях предреволюционного подъема в Западной Европе и борьбы с николаевской реакцией в России призывает литературу к служению гражданским идеалам. В приведенной выше суровой оценке романа Гольдсмита явно сказалось, однако, полное отсутствие историзма: критик совершенно отвлекся от условий места и времени, в которых был создан роман, и от той литературной традиции, которую он продолжал, рассматривая его как документ, написанный сегодня, для сегодняшних читателей. Немалую роль при этом сыграл, видимо, и топорный перевод (с французского), не дававший никакого представления об иронических интонациях, столь важных для повествовательной манеры «Векфильдского священника», а в ряде случаев грубо искажавший подлинник.

Нетрудно заметить, что русский демократический критик 40-х годов предъявлял автору «Векфильдского священника» претензии, противоположные тем, какие иной раз адресует Гольдсмиту английская буржуазная критика XX в. Так, Форд саркастически характеризует «Векфильдского священника» как «повесть о бесконечных горестях»<sup>20</sup>. Лукас предпочел бы, чтобы роман был сведен к своей начальной жанрово-бытовой юмористической экспозиции. «Лучшая часть «Векфильдского священника» — та, которая предшествует развитию действия. С началом мелодрамы комедия тускнеет»<sup>21</sup>. В подтексте таких суждений — недооценка серьезности и глубины просветительских проблем, занимавших мысль и воображение Гольдсмита, как и других его собратьев — романистов XVIII в. Недаром Лукас пренебрежительно отзывается о Гольдсмите и Sterne как о «парочке веселых белок», которые шаловливо резвятся на подстриженных лужайках мопорного сада XVIII столетия<sup>22</sup>. Однако Лукас признает, что печальные картины запустения английской деревни и обнищания поселян, запечатленные Гольдсмитом в «Покинутой деревне», — от которых с пренебрежением отмахивались либералы XIX в., — в свете позднейших историче-

<sup>19</sup> «Современник», 1847, № XI, стр. 80—82 (курсив мой. — А. Е.).

<sup>20</sup> В. Ford. Oliver Goldsmith, p. 374.

<sup>21</sup> F. L. Lucas. The Search for Good Sense, p. 297.

<sup>22</sup> Там же, стр. 316.

ских изысканий оказались близки к истине. Хэммонды, авторы известного исследования «Сельский работник», «рассматривают Гольдсмита как свидетеля, гораздо более серьезного, чем полагал Маколей в 1856 году или биограф Гольдсмита Прайор в 1837 г. Протест его не потерял своей силы и поныне»<sup>23</sup>; — добавляет Лукас, явно противореча собственному суждению о «беличье» беспечности Гольдсмита.

Пренебрежительное отношение к Гольдсмиту, попытки представить его наивным, отрешенным от жизни чудаком, — а то и беспринципным авантюристом, — не редкость в современном англо-американском литературоведении. Характерным примером может служить биографическая книга Фримена, где Гольдсмит третируется как беспечный, безответственный и безалаберный попрошайка, «Гарольд Скимполь XVIII века»<sup>24</sup>. Биографы писателя с азартом роются в счетах, предъявленных ему портным, подсчитывают до последнего пенса, сколько он платил за жилье. Они сокрушенно качают головами, изумляясь «непрактичности», с какою Гольдсмит уклонился от предложенного ему покровительства герцога Нортумберлендского, а затем наотрез отказался стать штатным борзописцем лорда Норта — главы правительства, вовлекшего Англию в позорную и разорительную войну с американскими колониями. Собрана целая коллекция анекдотов, призванных доказать, что Гольдсмит был жертвой не то «ирландского легкомыслия», не то «комплекса неполноценности». А следовало бы говорить о его солнечном гуманистическом жизнелюбии, которое не смогли погасить никакие невзгоды, и о его чувстве общественной несправедливости, обостренным и наблюдениями и собственным опытом.

Гольдсмит учился в нескольких университетах — в Дублине, Эдинбурге, Лейдене. Но еще большему научился он в школе жизни. Когда, разбирая стихотворения Грея, Гольдсмит посоветовал ему считаться не только со вкусами «ученых» читателей, а — говоря словами древнегреческого оратора Исократа — «изучать народ»<sup>25</sup>, это было не риторической фразой, а итогом жизненных наблюдений писателя! Гольдсмит знал и нищенскую жизнь ирландских крестьян и ремесленников, и жизнь английского простонародья. Студентом он даже участвовал в схватке со стражниками и штурме дубинской тюрьмы, за что едва не был исключен из университета. (Быть может, этот эпизод сыграл какую-то роль в создании 25-й главы «Векфильдского священника», где изображена попытка поселян от-

<sup>23</sup> F. L. Lucas. The Search for Good Sense, p. 328.

<sup>24</sup> William Freeman. Oliver Goldsmith. N. Y., Philosophical Library, 1952, p. 7. Гарольд Скимполь — персонаж «Холодного дома» Диккенса, эгоистичный и беспринципный дилетант-прихлебатель. Нельзя не отдать справедливость романтическим биографам Гольдсмита — Вальтеру Скотту и Вашингтону Ирвингу: они гораздо лучше, чем нынешние снобы, отдавали себе отчет и в человечности творчества Гольдсмита и в его близости к народу.

<sup>25</sup> Цит. по кн.: F. L. Lucas. The Search for Good Sense, p. 315 (курсив мой. — А. Е.).

Вбить доктора Примроза у судебных приставов по дороге в тюрьму.) История Джорджа Примроза, «странствующего философа», исходившего пешком пол-Европы в поисках куска хлеба, была, по-видимому, смягченным юмористическим вариантом злключения самого Гольдсмита. Как ни кропотливы были изыскания биографов, «мы даже теперь не знаем всех унижений, которые выпали ему на долю»<sup>26</sup>, — писал Остин Добсон во вступительной статье к «Стихотворным произведениям» Гольдсмита. Юношей, еще в Ирландии, он сочинял на продажу баллады по пять шиллингов за штуку. Позднее вряд ли был такой род литературной поденщины, за который бы ему не приходилось браться. Компляции, обзоры, комментарии, переводы и пересказы, правка корректур, школьные учебники и журнальная смесь; история древняя и новая, медицина, зоология, ботаника, минералогия, — все это пожирало большую часть его времени и сил. Гольдсмит с горечью говорил, что ему приходится «бритвой обтачивать бревна»<sup>27</sup>. Значение его шедевра — «Векфильдского священника» — было понято не сразу. «Рукопись «Векфильдского священника» в течение нескольких лет кочевала вместе с ним из одной долговой тюрьмы в другую»<sup>28</sup>, — пишет Э. Боуэн. Тюремные сцены в «Векфильдском священнике» были написаны с натуры. А когда «Покинутая деревня» еще в рукописи вызвала упреки в поэтическом преувеличении и сгущении красок, Гольдсмит с жаром доказывал достоверность воссозданных им картин, ссылаясь на факты, хорошо знакомые ему как очевидцу<sup>29</sup>.

Проблема бедности, постоянно занимавшая Гольдсмита, была поистине выстрадана им. «Бедность, безнадежная бедность выпала мне на долю...»<sup>30</sup> — лейтмотив писем Гольдсмита на протяжении всей его недолгой жизни, хотя и скрашенной иной раз горьким юмором.

«Вы можете легко вообразить, с какими трудностями я принужден был столкнуться, не имея ни друзей, ни рекомендаций, ни денег, ни нахальства, да притом находясь в стране, где мое ирланд-

<sup>26</sup> Austin Dobson. Introduction. В кн.: Oliver Goldsmith. Complete Poetical Works. Oxford edition. L. Froude, 1911, p. XXIX.

<sup>27</sup> Там же, стр. XXIV.

<sup>28</sup> Elizabeth Bowen. English Novelists. L., Collins, 1942, p. 21.

<sup>29</sup> Посвящая живописцу Джошуа Рейнольдсу «Покинутую деревню», Гольдсмит писал: «Вы, я знаю, возразите (и в этом сходятся многие из наших любезнейших и умнейших друзей), что такого горестного опустошения (deropulation) нигде не увидишь и что бедствия, на которые здесь жалуется поэт, существуют лишь в его воображении. В ответ на это я могу только сказать, что искренне убежден в том, что написал; что на протяжении последних четырех-пяти лет я всячески старался во время моих деревенских прогулок удостовериться в том, что я утверждаю; и все, что я узнал и увидел, убедило меня в реальности тех несчастий, которые я пытаюсь здесь изобразить» (O. Goldsmith. Complete Poetical Works, p. 21).

<sup>30</sup> Oliver Goldsmith. The Collected Letters. Ed. by Katharine C. Balderston, Cambridge Univ. Press, 1928, p. 16.

ское происхождение было достаточным основанием, чтобы не давать мне работы,— писал Гольдсмит своему зятю Дэниэлю Ходсону из Лондона в 1757 г.— Многие в таких обстоятельствах препоясали бы себе чресла монашеским вервием или сунулись бы в петлю... Я ухитряюсь жить. Ничто так верно не приводит нас к дверям муз, как Бедность. Но было бы хорошо, если бы она сопровождала нас только до порога; беда в том, что иногда ей приходится в голову не разлучаться с вами и во время аудиенции, а Безденежье, не ограничиваясь ролью привратника, оказывается церемониймейстером. Итак, услышав, что я стал писать, вы, конечно, решите, что я голодаю, и слово «литератор», естественно, напомнит вам о чердаке; не буду разубеждать на этот счет своих друзей...»<sup>31</sup>

В тридцать один год он чувствует себя уже стариком. «Представь себе бледную, унылую физиономию, две глубокие складки между бровей, отталкивающе угрюмый взгляд и огромный парик — вот тебе мой доподлинный портрет»<sup>32</sup>, — пишет он брату, Генри Гольдсмиту, около 13 января 1759 г. Вращаясь «среди холодных расчетливых дельцов», он разучился шутить, петь и радоваться обществу друзей. Печальный жизненный опыт, столь несхожий с уроками книжной философии, убедил его, что «величайшие достоинства и совершеннейшая добродетель... в сочетании с бедностью могут только сделать их обладателя смешным; они могут усугубить его горести, но не облегчить их... Скупость — вот единственная лестница, по которой бедняк может подняться к преуспеянию»<sup>33</sup>.

Этот заключительный вывод был, конечно, проникнут глубокой иронией. Гольдсмит был не из тех, кто стал бы карабкаться по лестнице скупости, бережливости, расчетливой осмотрительности и прочих «деловых» буржуазных добродетелей. В письме кузине Джейн Лоудэр (1758 г.) он саркастически объявляет, что намерен поумнеть, распротиться с прежним наивным бескорытием и в знак «исправления» еще более сократить свои расходы, а на стенах комнаты развесить назидательные изречения: «Смотри в оба! Не упускай своей выгоды! Деньги — это деньги! Если у тебя есть тысяча фунтов, то ты можешь сунуть руки в карман и сказать, что в любой день в году ты стоишь тысячу фунтов! Вычти один фартинг из ста фунтов, и это будет уже не сто фунтов!»<sup>34</sup> Эта тирада звучит как злая пародия на буржуазную премудрость изречений франклинова «Простака Ричарда», дух которых изумительно предвосхищен и осмеян Гольдсмитом.

Сознание глубокого несоответствия идеальных принципов философии просветительского гуманизма реальным условиям жизни не покидало писателя. Начиная с поэмы «Путешественник» (пер-

<sup>31</sup> O. Goldsmith. The Collected Letters, p. 27—28.

<sup>32</sup> Там же, стр. 57.

<sup>33</sup> Там же, стр. 58—60.

<sup>34</sup> Там же, стр. 44—45.

Вбить доктора Примроза у судебных приставов по дороге в тюрьму.) История Джорджа Примроза, «странствующего философа», исходившего пешком пол-Европы в поисках куска хлеба, была, по-видимому, смягченным юмористическим вариантом злоключений самого Гольдсмита. Как ни кропотливы были изыскания биографов, «мы даже теперь не знаем всех унижений, которые выпали ему на долю»<sup>26</sup>, — писал Остин Добсон во вступительной статье к «Стихотворным произведениям» Гольдсмита. Юношей, еще в Ирландии, он сочинял на продажу баллады по пять шиллингов за штуку. Позднее вряд ли был такой род литературной поденщины, за который бы ему не приходилось браться. Компильции, обзоры, комментарии, переводы и пересказы, правка корректур, школьные учебники и журнальная смесь; история древняя и новая, медицина, зоология, ботаника, минералогия, — все это пожирало большую часть его времени и сил. Гольдсмит с горечью говорил, что ему приходится «бритвой обтачивать бревна»<sup>27</sup>. Значение его шедевра — «Векфильдского священника» — было понято не сразу. «Рукопись «Векфильдского священника» в течение нескольких лет кочевала вместе с ним из одной долговой тюрьмы в другую»<sup>28</sup>, — пишет Э. Боуэн. Тюремные сцены в «Векфильдском священнике» были написаны с натурой. А когда «Покинутая деревня» еще в рукописи вызвала упреки в поэтическом преувеличении и сгущении красок, Гольдсмит с жаром доказывал достоверность воссозданных им картин, ссылаясь на факты, хорошо знакомые ему как очевидцу<sup>29</sup>.

Проблема бедности, постоянно занимавшая Гольдсмита, была поистине выстрадана им. «Бедность, безнадежная бедность выпала мне на долю...»<sup>30</sup> — лейтмотив писем Гольдсмита на протяжении всей его недолгой жизни, хотя и скрашенной иной раз горьким юмором.

«Вы можете легко вообразить, с какими трудностями я принужден был столкнуться, не имея ни друзей, ни рекомендаций, ни денег, ни нахальства, да притом находясь в стране, где мое ирланд-

<sup>26</sup> Austin Dobson. Introduction. В кн.: Oliver Goldsmith. Complete Poetical Works. Oxford edition. L. Froude, 1911, p. XXIX.

<sup>27</sup> Там же, стр. XXIV.

<sup>28</sup> Elizabeth Bowen. English Novelists. L., Collins, 1942, p. 21.

<sup>29</sup> Посвящая живописцу Джошуа Рейнольдсу «Покинутую деревню», Гольдсмит писал: «Вы, я знаю, возразите (и в этом сходятся многие из наших любезнейших и умнейших друзей), что такого горестного опустошения (deropulation) нигде не увидишь и что бедствия, на которые здесь жалуется поэт, существуют лишь в его воображении. В ответ на это я могу только сказать, что искренне убежден в том, что написал; что на протяжении последних четырех-пяти лет я всячески старался во время моих деревенских прогулок удостовериться в том, что я утверждаю; и все, что я узнал и увидел, убедило меня в реальности тех несчастий, которые я пытаюсь здесь изобразить» (O. Goldsmith. Complete Poetical Works, p. 21).

<sup>30</sup> Oliver Goldsmith. The Collected Letters. Ed. by Katharine C. Balderston, Cambridge Univ. Press, 1928, p. 16.



ское происхождение было достаточным основанием, чтобы не давать мне работы,— писал Гольдсмит своему зятю Дэниэлю Ходсону из Лондона в 1757 г.— Многие в таких обстоятельствах препоясали бы себе чресла монашеским вервием или сунулись бы в петлю... Я ухитряюсь жить. Ничто так верно не приводит нас к дверям муз, как Бедность. Но было бы хорошо, если бы она сопровождала нас только до порога; беда в том, что иногда ей приходит в голову не разлучаться с вами и во время аудиенции, а Безденежье, не ограничиваясь ролью привратника, оказывается церемониймейстером. Итак, услышав, что я стал писать, вы, конечно, решите, что я голодаю, и слово «литератор», естественно, напомнит вам о чердаке; не буду разубеждать на этот счет своих друзей...»<sup>31</sup>

В тридцать один год он чувствует себя уже стариком. «Представь себе бледную, унылую физиономию, две глубокие складки между бровей, отталкивающе угрюмый взгляд и огромный парик — вот тебе мой доподлинный портрет»<sup>32</sup>, — пишет он брату, Генри Гольдсмиту, около 13 января 1759 г. Вращаясь «среди холодных расчетливых дельцов», он разучился шутить, петь и радоваться обществу друзей. Печальный жизненный опыт, столь несхожий с уроками книжной философии, убедил его, что «величайшие достоинства и совершеннейшая добродетель... в сочетании с бедностью могут только сделать их обладателя смешным; они могут усугубить его горести, но не облегчить их... Скупость — вот единственная лестница, по которой бедняк может подняться к преуспеянию»<sup>33</sup>.

Этот заключительный вывод был, конечно, проникнут глубокой иронией. Гольдсмит был не из тех, кто стал бы карабкаться по лестнице скупости, бережливости, расчетливой осмотрительности и прочих «деловых» буржуазных добродетелей. В письме кузине Джейн Лоудэр (1758 г.) он саркастически объявляет, что намерен поумнеть, распротиться с прежним наивным бескорытием и в знак «исправления» еще более сократить свои расходы, а на стенах комнаты развесить назидательные изречения: «Смотри в оба! Не упускай своей выгоды! Деньги — это деньги! Если у тебя есть тысяча фунтов, то ты можешь сунуть руки в карман и сказать, что в любой день в году ты стоишь тысячу фунтов! Вычти один фартинг из ста фунтов, и это будет уже не сто фунтов!»<sup>34</sup> Эта тирада звучит как злая пародия на буржуазную премудрость изречений франклинова «Простака Ричарда», дух которых изумительно предвосхищен и осмеян Гольдсмитом.

Сознание глубокого несоответствия идеальных принципов философии просветительского гуманизма реальным условиям жизни не покидало писателя. Начиная с поэмы «Путешественник» (пер-

<sup>31</sup> O. Goldsmith. The Collected Letters, p. 27—28.

<sup>32</sup> Там же, стр. 57.

<sup>33</sup> Там же, стр. 58—60.

<sup>34</sup> Там же, стр. 44—45.

вый набросок ее относится к 1755 г.) и кончая «Покинутой деревней» (1770 г.), Гольдсмит снова и снова возвращается к мысли о том, что благоденствие народа не измеряется богатствами, накопленными в стране; напротив, непомерное обогащение отдельных лиц пагубно для народа<sup>35</sup>.

При всех преимуществах, которые Англия — страна Свободы — имеет в его глазах по сравнению с другими странами Европы, — она все же вызывает тревожные раздумья у автора «Путешественника». «Разум здесь сурово правит каждым». Но «независимость», которой чрезмерно дорожат британцы, обособляет людей друг от друга и «разрушает общественные связи», грозя парализовать или взорвать весь социальный строй. Вместо распадающихся «естественных уз» — уз «долга, любви и чести» — крепнет власть «ложных уз богатства и закона»<sup>36</sup>, враждебных таланту и достоинству... Эти строки не были пустой риторикой: Гольдсмит нащупывал здесь существенные противоречия буржуазного прогресса, по пути которого шла его страна. Его первая поэма уже предвосхищала многие суждения на эту же тему, высказанные в «Векфильдском священнике».

Обезлюдивший Оберн в поэме «Покинутая деревня» — как бы эпилог истории того уголка, где так счастливо жил доктор Примроз и его односельчане, пока самоуправство Торнхилла и тирания «закона» не нарушили их патриархальный покой. Жанровые наброски былой жизни Оберна, теперь навсегда отшумевшей, написаны в том же эмоциональном ключе, что и пасторальные сценки романа: улыбаясь наивности этого старосветского мирка, автор со вздохом прощается с ним. В «Покинутой деревне» — это прощание навсегда. Здесь уже нет места утешительной условности «Векфильд-

<sup>35</sup> Мысль эта проникает даже в повесть для детей — «Историю маленькой Хозяюшки Два башмачка» (The History of Little Goody Two-Shoes, 1765?), целиком или частично написанную Гольдсмитом (Годвин и Ирвинг считали Гольдсмита автором всей повести; Гиббс, включивший ее в собрание сочинений писателя, полагал, что ему во всяком случае принадлежит введение, а может быть, и правка всего остального текста). Введение это поражает своей смелостью: не боясь смутить маленьких читателей мрачностью рисующих картин, автор рассказывает о бедствиях английских поселян. Злой помещик сэр Тимоти Грайп (Притеснитель) и разбогатевший фермер Грасполл (Хватай — все) согнали с земли всех мелких фермеров, в том числе и отца маленькой Марджери, честного Минуэлла (Благоумеренного). Напрасно пытался он судиться с обидчиками. «Ах, дорогие мои читатели, мы хвалимся нашей свободой и хвастаем нашими законами; но дары свободы и защита законов редко достаются на долю бедняков» (O. Goldsmith. Works, vol. V, L., Bell, 1902, p. 354—355). Минуэлл и жена его умерли в горькой нужде на чужбине. А дети их оказались в такой нищете, что когда маленькой Марджери подарили пару башмаков, она так дивилась этому невиданному подарку, что получила прозвище: «Два башмачка». Так, не детски печально начинается эта детская повесть. Нетрудно заметить, как много общего в этих первых страницах «Истории Хозяюшки Два башмачка» с «Векфильдским священником».

<sup>36</sup> O. Goldsmith. Complete Poetical Works, p. 16—17.

ского священника», где фантазия автора, наперекор истории, объявляет шах и мат «власти богатства и закона» и отдает победу «долгу, любви и чести» в лице семейства Примрозов. Зато и в выводах «Покинутой деревни» звучит уже не резиньяция векфильдского священника, находящего последнее утешение в том, что беднякам, по крайней мере, легче умирать. Здесь автор говорит от своего лица, и в голосе его звучит негодование. Он вопрошает правителей государства: не слишком ли разителен контраст между процветанием богачей и страданиями бедняков? Страна богатеет; значит ли это, что она счастлива? Гольдсмит пользуется сатирическими образами, раскрывающими истины политической экономии в зримых, овеществленных парадоксах. Халат, окутывающий «шелковой ленью» тело богача, равен «половине урожая, украденного с окрестных полей»<sup>37</sup>. «Земля цветет, как сад или могила», — иронически восклицает поэт, противопоставляя паразитическое великолепие парков и дворцов, сооруженных на награбленной богачами земле, — бедствиям обезземеленных крестьян, гонимых голодом, идущих ко дну («И никто не протянет руки, чтобы помочь им») <sup>38</sup>. Гольдсмит отдает себе отчет в том, что речь идет о гибели целого общественного класса:

Princes and lords may flourish, or may fade;  
A breath can make them, as a breath has made;  
But a bold peasantry, their country's pride,  
When once destroy'd, can never be supplied.

Погибель той стране конечная готова,  
Где злато множится и вянет цвет людей!  
Презренно счастье вельможей и князей!  
Их миг один творит и миг уничтожает!  
Но счастье поселян с веками возрастает;  
Разрушившись, оно разрушится навек!..<sup>39</sup>

Вчитываясь в строки «Путешественника» и «Покинутой деревни», видишь, что Гольдсмит с болью ощущал противоречие между просветительскими идеалами свободы, разума и прав человека и действительными судьбами народа. В Англии, — писал он в «Путешественнике», — «даже крестьянин гордится пониманием своих прав и учится уважать себя как человека»<sup>40</sup>. Но разве это сознание своих прав и собственного достоинства не делает еще более тяжелой его зависимость от «власти богатства и закона»?

Примечательны в связи с этим и критические раздумья Гольдсмита над долготерпением английского обездоленного люда, особенно ярким воплощением которых может служить замечательный

<sup>37</sup> O. Goldsmith. Complete Poetical Works, p. 32.

<sup>38</sup> Там же, стр. 33.

<sup>39</sup> Там же, стр. 25. В. А. Жуковский. Собр. соч. в 4-х томах, т. 1. М.—Л., Гослитиздат, 1959, стр. 40—41.

<sup>40</sup> O. Goldsmith. Complete Poetical Works, p. 16.

сатирический рассказ *Человека на деревяшке в «Письмах китайца или гражданина мира» (1762)*<sup>41</sup>. Сын поденщика, с пяти лет сирота, он провел детство в работном доме, трудясь по десять часов в сутки.

Став поденщиком, как и отец, он пользовался столь же полной свободой, — «работая, когда мог найти работу, и голодая, когда ее не было». Однажды он убил зайца, был отдан под суд и «признан виновным в бедности», а потом на семь лет сослан в колонии, на плантации. По возвращении в Англию был схвачен вербовщиками, отдан в солдаты и воевал во Фландрии, пока, израненный, не был списан в отставку. А там — снова вербовщики; на этот раз его взяли в матросы, немилосердно били на корабле; попав в плен к французам, он бежал из тюрьмы, снова угодил в плен, а оттуда попал на английский капер и лихо сражался с врагами, пока не потерял ногу и четыре пальца руки... Случись это на борту военного корабля, изувеченному служаке дали бы пенсию; но дело было на капере, а потому он не получил ни гроша. Однако ему еще повезло — уверяет Человек на деревяшке, — ведь он здоров и на целом свете нет у него никаких врагов, кроме только французов да того мирового судьи, что засудил его в ссылку. Зато он англичанин и гордится этим: «О свобода! свобода! свобода! Это достояние каждого англичанина, и я готов умереть, ее защищая»<sup>42</sup>.

Как видим, Гольдсмит не только не был равнодушен к общественным проблемам своего времени, — напротив, они занимали его столь неотступно, что прорывались даже в его труды, казалось бы, очень далекие от английской общественной жизни XVIII в. Читая компилятивную историю древнего Рима, написанную Гольдсмитом для детей, нельзя не заметить, например, в подтексте авторских рассуждений по поводу братьев Гракхов и их роли в аграрных волнениях II в. до н. э. особой пристрастности сочинителя. Кая Гракха, — пишет он, — обвиняли в нарушении законов Рима; вернее было бы сказать, что законы нарушал сенат. — Здесь нетрудно усмотреть намек на «акты об огораживании» общинной земли, которые британский «сенат» — парламент проводил один за другим, отнимая у деревенской бедноты те права общинного землепользования, которые она истары привыкла считать своим законным достоянием. Даже в естественной истории Гольдсмит пользуется случаем для сатирического противопоставления нравов животного мира — социальным отношениям. Он описывает единоборство двух

<sup>41</sup> Социальная проблематика журнальной прозы Гольдсмита подробно рассмотрена в диссертации А. Г. Ингера «Творчество О. Гольдсмита (журналистика и драматургия)» (М., 1963. Рукопись).

<sup>42</sup> Oliver Goldsmith. *Miscellaneous Works*, vol. III. Ed. by W. Irving, P., Baudry, 1837, p. 464—465. Сатирическая ирония Гольдсмита здесь несомненна, и нельзя не заметить, как противоречит она тем призывам к смирению и долготерпению, с какими пастор Примроз обращается к своим взбунтовавшимся односельчанам.

полипов, пытающихся заглотать с противоположных концов одного и того же червяка. «Более крупный полип... проглатывает своего противника; но проглоченное таким образом животное, кажется, только выигрывает от своего несчастья; пролежав около часа в теле победителя, оно выходит оттуда неповрежденное, и зачастую успев завладеть добычей, которая послужила первоначальным поводом для спора. Как счастливы были бы люди,— заключает Гольдсмит,— если бы они могли столь же мало опасаться друг друга!»<sup>43</sup>

Проблема людей-живоготов и людей, проглатываемых ими, занимает важное место в «Векфильдском священнике».

Проходимец Дженкинсон — персонаж как бы сошедший со страниц классического плутовского романа — кажется Гольдсмиту не главным носителем зла, хотя этому хитрецу и удавалось провести не только простодушного доктора Примроза и его сына Мозеса, но и более практичного фермера Флембро. В такой постановке вопроса вряд ли можно видеть только проявление наивности Гольдсмита. С точки зрения писателя, Дженкинсон, принадлежащий к народным низам, еще может исправиться; гораздо более опасны и страшны те «более крупные полипы», которые действуют не наперекор закону, а открыто и нагло опираясь на закон. Дженкинсону за его мелкие плутни может грозить тюрьма и даже виселица. Торнхилл не попадет в тюрьму, даже когда его уличат во всех его преступлениях. Злодеяния этого помещика — частный пример тех пагубных общественных тенденций, которые тревожат героя Гольдсмита как серьезная угроза для будущего английского народа. «...Благодаря нашему государственному устройству богатства скапливаются в руках немногих, то по мере дальнейшего обогащения этих немногих, и без того купающихся в роскоши, возрастает и властолюбие их» (121). Он, в сущности, ставит вопрос, — как сказали бы мы теперь, — о классовом характере законодательства, тиранически охраняющем права частной собственности и провоцирующем новые преступления вместо того, чтобы предотвращать их. «...В обществе цивилизованном уголовное законодательство находится в руках богатых и беспощадно к бедным. Может быть, государство с годами приобретает старческую суровость, а собственность наша, увеличиваясь в объеме, становится все драгоценнее для нас, в то время как богатства, умножаясь, множат наши страхи, и поэтому все, чем мы владеем, с каждым днем огораживается новыми законами, и вокруг воздвигаются все новые виселицы, во устрашение тем, кто посягнул бы проникнуть внутрь?» (180). Местами направление рассуждений Гольдсмита — или его героя — уже вплотную приближает нас к некоторым положениям эгалитарной социальной философии, которую предостало двадцать с лишним лет спустя сформулировать Вильяму Годвину. Недаром пастор Примроз, хотя и считает себя монар-

<sup>43</sup> O. Goldsmith. History of the Earth and Animated Nature. In: O. Goldsmith. Works, vol. V. L., Bell, 1902, p. 244—245.

хистом, признается в своей тайной симпатии к левеллерам<sup>44</sup> и доказывает — совсем по-годвиновски, что по естественной справедливости конокрад и «законный» владелец лошади имеют на нее совершенно одинаковые права, а следовательно, предавать смерти вора, укравшего лошадь, попросту нелепо: «гораздо важнее сохранить жизнь двум людям, нежели чтобы один из них мог ездить верхом!» (179).

Это не единственное место «Векфильдского священника», где демократизм писателя приобретает гражданственный, радикальный характер, позволяющий предугадывать то направление, которое должен был принять просветительский роман в творчестве Годвина и других «английских якобинцев» конца XVIII в.<sup>45</sup> Дух гражданского негодования прорывается не раз в сценах 23-й и 24-й глав романа, где честная бедность в лице старого Примроза утверждает свое превосходство над «неправедным блеском» богатства и власти. Когда молодой Торнхилл, уверенный, что отец совращенной им Оливии находится всецело в его власти и будет сговорчив, пытается усмирить его угрозами, Примроз наотрез отказывается от каких бы то ни было компромиссов. «Мистер Торнхилл,— отвечает он своему обидчику,— пусть бы дружба ваша способна была вознести меня на трон, а вражда — свести в могилу, я бы отвечал равно презрением на то и на другое... Ступай, пользуйся и наслаждайся всем, что тебе дала судьба,— красотой, богатством, здоровьем. Но знай, как бы унижен я ни был, сердце мое исполнено гордости; и хоть я дарю тебе прощение, я буду вечно тебя презирать» (163—164).

Голос оскорбленного человеческого достоинства звучит в этих сценах. В перспективе позднейшего мощного и многообразного развития реалистического социального романа эти сцены могут показаться иным читателям наивными. Но зерно великой темы «уни-

<sup>44</sup> «Каждый из нас имеет право на престол, мы все родились равными. Таково мое убеждение, я его разделяю с людьми, которых прозвали левеллерами. Они хотели создать общество, в котором все были бы одинаково свободны. Но, увы! — из этого ничего не получилось...» (120—121). В своей религиозно-утопической программе «возрождения раннего христианства» Вильям Уистон (у которого доктор Примроз заимствовал теорию единобрачия духовенства) воспринял некоторые идеи социальной «уравнительности», рожденные английской революцией XVII в. Недаром его взгляды навлекли на него обвинение в ереси и вызвали судебное преследование.

<sup>45</sup> Мэри Ньюджент, в ранней молодости принадлежавшая к кружку близких друзей Гольдсмита, писала впоследствии, что он был «стойким республиканцем», и, доживи он до французской революции, стал бы «очень опасным писателем» (цит. по кн.: Ralph M. Wardle. Oliver Goldsmith. Laurence, University of Kansas Press, 1957, p. 220). Намеченный в «Векфильдском священнике» в лице молодого сквайра Торнхилла образ помещика как узаконенного тирана своей округи получает дальнейшее развитие в «Калебе Вильямсе» Годвина, а тюремные сцены, имевшие важное значение и в романе Гольдсмита, выдвигаются здесь на первый план. Но у Годвина уже нет места ни гольдсмитовскому юмору, ни его полутонам.

женных и оскорбленных» уже дало здесь свои первые ростки<sup>46</sup>.

Но как же согласуется этот дух гражданского негодования и горечь, вызванная сознанием торжества «богатства и закона» над простыми людьми, с неожиданной и столь невероятно счастливой развязкой, как бы «снимающей» все общественные и нравственные противоречия и проблемы, составлявшие содержание романа?

Сопоставление с Диккенсом помогает в истолковании этой стороны «Векфильдского священника» — бесспорно самого «диккенсовского» из английских просветительских романов XVIII в. Известно, как любил Диккенс книгу Гольдсмита — книгу, «которая, скажу не преувеличивая, — писал он в 1849 г., — пожалуй, принесла больше добра и наставила на путь истинный больше людей, чем любое другое литературное произведение»<sup>47</sup>.

Для пронизательных и вдумчивых читателей «счастливые концы» у Диккенса никак не отменяют высказанной писателем горькой и страшной правды. Дэвид Копперфильд и Агнеса, Вальтер Гэй и Флоренс, Крошка Доррит и Артур Кленнэм избежали крушения; на последних страницах посвященных им книг они идут по жизни рука об руку, согретые лучами запоздалого, неяркого счастья.

Но тюрьмы и трущобы, «министерство околичностей» и присосавшиеся к нему аристократические Полипы, кровопийцы-ростовщики, выжиги-дельцы и сутяги-законники — все устои общественной несправедливости остаются на своих местах, непоколебленные гибелью Каркера, Риго или Мердля, поздним исправлением старого Домби и посрамлением Урии Гипа. Память о столь возможном, лишь по удивительному стечению обстоятельств избегнутом несчастье отбрасывает тень даже на самые светлые развязки зрелых произведений Диккенса.

Нечто подобное есть и у Гольдсмита. Семья Примрозов счастливо достигает тихой пристани. Но опасности, которых они избежали, гораздо более реальны, чем их чудодейственное благополучие, достигнутое в силу стольких случайностей. Эти опасности, каждая в отдельности, обычны и массовидны, они вытекают из тех действительных отношений, которые определяют зависимость бедняков от богатей в Англии королей Георгов. «Он может спокойно торжествовать победу, ибо он богат, а мы бедны» (149), — говорит доктор Примроз Оливии, брошенной молодым Торнхиллом. Кажется, течение событий неотвратимо влечет Примрозов в пропасть нищеты, разврата, безвременной смерти. Разорен, брошен в тюрьму и тяжело болен старик Примроз. Совращена богатым соблазнителем его старшая дочь и похищена меньшая. Заключен в тюрьму и

<sup>46</sup> «Наивный» пастор Примроз оказывается выразителем «наивного» непосредственного народного сознания. И поэтому так человечески ошутим стал этот образ, поэтому такой пафос звучит в голосе героя», — пишет Ю. И. Кагарлицкий в предисловии к «Векфильдскому священнику» (стр. 17).

<sup>47</sup> Чарльз Диккенс. Собр. соч. в 30-ти томах, т. 29. М., Гослитиздат, 1963, стр. 272 (письмо мисс Кутс от 29 марта 1849 г.).

ждет позорной казни старший сын — единственная опора семьи... Понадобилась встреча и дружба двух столь редкостных, диковинных чудаков-донкихотов, как векфильдский священник и сэр Уильям Торнхилл (он же Берчелл), понадобились и другие столь же удивительные совпадения (как, например, появление в тюрьме пройдохи Дженкинсона, помогающего вывести на чистую воду молодого Торнхилла), чтобы попорченная справедливость была восстановлена.

Читатель, внимательно следивший за повествованием, помнит, что немало других случаев, подобных злоключениям Примрозов, завершились, увы! совсем иным, более правдоподобным и печальным концом. Доктор Примроз — не единственный из арендаторов Торнхилла, кто стал жертвой помещичьего тиранства. «Мне рассказали, что в этой самой комнате один из его должников не далее, как год назад, умер с голоду» (183). А что до бедной легковерной Оливии, то сколько других деревенских простушек принуждением и обманом толкнул сквайр Торнхилл на тот же путь падения и позора! «На десять миль кругом едва ли можно было встретить девушку, которая бы не оказалась жертвой его вероломства» (35). А горемыки, столпившиеся вместе с Джорджем Примрозом у входа в контору мистера Криспа — лондонского дельца, торговца белыми рабами, сулящего «тридцать фунтов стерлингов в год всем верноподданым его величества, которые пожелали бы отказаться от своей свободы и отправиться в Америку в качестве невольников»? Знакомец Джорджа успел вовремя отговорить его от этого «отчаянного предприятия»: но мы можем угадать, какая плачевная судьба постигла других — все то «великое число несчастных», которые «ждали мистера Криспа, являя собой подлинную аллегория британского нетерпения, ибо горечь неудач ожесточила сии мятежные души» (136).

Гёте справедливо указывал в «Поэзии и правде», что кругозор Гольдсмита в «Векфильдском священнике» не ограничен маленьким мирком семейства Примрозов. «Семья, которую он изображает, стоит на одной из низших ступеней гражданского благополучия и в то же время соприкасается с высшими; ее тесный круг, суживающийся еще более по ходу естественной и гражданской жизни, захватывает и большой свет; этот маленький челн плавает по богатому движущимся волнам английской жизни, и в радости и в горе он может ожидать вреда или помощи от громадного флота, плавающего по этому морю»<sup>48</sup>.

К перезвону свадебных колоколов в финале «Векфильдского священника» недаром примешиваются отголоски кандального звона. Печальная музыка, — даже если читателя и заверяют, что на этот раз заключенные потрясли цепями на радостях, получив от сэра Уильяма Торнхилла и м-ра Уилмота 60 фунтов на всю братию в честь выхода из тюрьмы доктора Примроза.

<sup>48</sup> Гёте. Собр. соч. в 13-ти томах, т. IX. М., Гослитиздат, 1935, стр. 447.





В. Хогарт. Спящие прихожане. Гравюра

Грациозная пасторальная виньетка, набросанная Гольдсмитом на переднем плане «Векфильдского священника», не заслоняет, а лишь оттеняет своими улыбчиво-светлыми тонами тот мрачный фон, который встает на заднем плане романа. Уцелевшие Примрозы благоденствуют. Но Оливия — да и Софья! — могли бы сгинуть в одном из лондонских вертепов, откуда вывез своих мерзких пособниц — «леди Бларни» и «мисс Скеггс» — молодой Торнхилл. Их старший брат попал бы на виселицу. А отец умер бы в тюрьме, как годом раньше его предшественник по камере, другой должник мистера Торнхилла. И все было бы сделано «по закону» — ведь на первых порах даже мудрый сэр Уильям не находит возражений против безапелляционных доводов своего самоуверенного племянника. «— Что до причин, приведших его сюда, о них вам лучше могут рассказать мой управитель да поверенный — все это в их ведении. Раз он влез в долги и не хочет или пусть даже не может уплатить их, — то они обязаны были обратиться к правосудию, и я не вижу ни особенной жестокости, ни несправедливости в этой законной процедуре. — Коли дело и впрямь обстоит так, как вы говорите, — воскликнул сэр Уильям, — в ваших проступках нет ничего вопиющего, и хотя вы могли бы обойтись великодушнее с этим джентльменом и спасти его от тирании ваших слуг, все же я не нахожу тут ничего несправедливого» (206).

Возвращаясь к нашему сопоставлению Гольдсмита с Диккенсом, нельзя не заметить присущего обоим художникам стремления вместить в рамки одного произведения и то, что на самом деле случилось с героями, и то, что могло бы, — и даже должно было произойти с ними, — если бы Фортуна (или автор) оказались к ним чуть менее благосклонны и предоставили совершиться горькой жизненной необходимостью.

Ни одно из произведений Диккенса не напоминает в этом смысле «Векфильдского священника» так близко, как «Колокола» — самая глубокая и значительная из диккенсовских «рождественских повестей»<sup>49</sup>.

В «Колоколах» воображению читателей открываются два жизненных пути, по которым могут последовать действующие лица. На первом (который привиделся Тоби Векку во сне) их ждут все те несчастья, которые угрожают беднякам в мире общественной несправедливости. Скитается по тюрьмам строптивый бунтарь Ферн. Его племянница Лилиен становится проституткой и умирает, сломленная тяжким недугом. Раньше времени уходит из жизни и Ричард, потерявший работу, спившийся, утративший человеческий

<sup>49</sup> Примечательно, что Диккенс задумал и начал писать «Колокола» под живейшим впечатлением романа Гольдсмита. В августе 1844 г. он писал своему другу Форстеру, будущему биографу Гольдсмита: «А как насчет Гольдсмита? Кстати, мне страшно хочется написать повесть примерно той же длины, что его восхитительный роман» (Ч. Диккенс. Собр. соч., т. 29, стр. 189). Той же осенью были закончены «Колокола».

облик. Овдовевшей Мег с ее осиротелым ребенком негде преклонить голову, нечем прокормиться; в отчаянии она решает убить и себя и ребенка... Эти сцены осуществляют все самые мрачные предсказания буржуазной статистики в лице мистера Файлера (так озадачившего Тоби Векка своими категорическими суждениями о ничтожности тех шансов на счастье, которыми вправе располагать бедняки). В них действительно воплощаются многие типические социальные противоречия буржуазного мира. Но... они оказываются ночными кошмарами Тоби Векка; а его пробуждение позволяет автору посрамить буржуазную статистику и политическую экономии светлым сказочным концом — нравственным торжеством «честной бедности» с ее бодростью духа, дружелюбием и сердечностью. «Бедняков не так-то просто заставить утратить человеческий облик...»<sup>50</sup> — писал Диккенс Форстеру, разъясняя ему смысл этого двупланового построения «Колоколов».

Нечто подобное происходит и в «Векфильдском священнике». Счастье, так неожиданно-негаданно привалившее напоследок семейству Примрозов, дает читателю ту эмоциональную разрядку, которая необходима ему после мрачных и безотрадных заключений тюремной проповеди векфильдского священника. Но этот поистине сказочный конец не отменяет ничего, ранее изображенного Гольдсмитом. Мы помним, как по приказу помещика у Примрозов увели со двора и продали за полцены последнюю скотину, а на утро пришли и за стариком и повели его чуть живого по глубокому снегу в тюрьму, за одиннадцать миль от деревни. Мы помним небрежный жест, каким Торнхилл на прощание сунул кошелек наскучившей ему Оливии, и как ее — избалованную, гордую, а теперь убитую стыдом и горем Оливию — таскала за волосы, осыпая бранью, хозяйка трактира. Мы помним и плач голодных детей, и кандалный звон, и пятна крови на одежде Джорджа Примроза, запертого в камере смертников. Гольдсмит изобразил все это с такой зримой убедительностью, что его роман сохраняет всю силу реалистического обличения, как ни неправдоподобна его концовка. Более того, сама нарочитая, не только не скрываемая, но как бы гротескно преувеличенная, подчеркнутая автором невероятность этой развязки, основанной на множестве счастливых совпадений и случайностей, полна лукавого юмора. В ней есть и серьезная сторона: если не в жизни, то в книге автор сумел «ответить душу», посрамить общественную несправедливость и восстановить поправное достоинство обездоленных. Но вместе с тем эта развязка заведомо шутивла. Это своего рода игра, и Гольдсмит, кажется, рад, что сумел удивить читателя, преподнеся ему столько сюрпризов. Финал романа приводит на память тот забавный эпизод 10-й главы, где пастор Примроз отвечает дочерям, рассказывающим, каких женихов нагадала им цыганка: «Как? Только и всего — за целых два шиллин-

<sup>50</sup> Ч. Диккенс. Собр. соч., т. 29, стр. 193.

га? Помещик да лорд — за свои два шиллинга? Глупенькие, да я бы за полцены посулил одной из вас принца, а другой набоба!» (70).

В позднейшей буржуазной беллетристике подобные «счастливые концы» стали безвкусным, пошлым штампом. В романе Гольдсмита счастливый конец дышит такой же неподдельной, простодушной веселостью, как те деревенские забавы, которыми тешились в зимние вечера большие и маленькие Примрозы. Конечно, в этом простодушии была уже и известная доля литературной условности. Но эта условность не противоречила художественной правдивости целого. Недаром книгу Гольдсмита так любили писатели, особенно нетерпимые к фальши и в жизни и в искусстве, — Байрон, Стендаль, Диккенс, Гейне, Толстой<sup>51</sup> /

<sup>51</sup> «Прочел я Vicar of Wakefield..., что за прелесть!» — писал Толстой Черткову 7 января 1887 г., рекомендуя издать роман в «Посреднике» (Л. Н. Толстой. Полн. собр. соч., т. 86. М., 1937, стр. 3). «Vicar of Wakefield — прелестная вещь», — повторяет он в письме тому же адресату 7 августа 1887 г. (там же, стр. 73). Прошло почти двадцать лет, — и д-р Маковицкий свидетельствует в «Яснополянских записках» (октябрь 1903 г.), что Л. Н. Толстой «с наслаждением читает «Векфильдского священника» Гольдсмита» (Л. Н. Толстой. Полн. собр. соч., т. 55. М., 1937, стр. 429).

## Стерн

*«Я смеюсь до слез, и в те же трогательные мгновенья плачу, пока не рассмеюсь».*

*Стерн. Письма*

*«— Друг мой,— сказал я,— если истинно, что я— это я— а вы— это вы...*

*— А кто вы? — спросил он.*

*— Не сбивайте меня с толку,— сказал я».*

*Стерн. Тристрам Шенди*

*«— Но заметьте, сударыня, мы живем среди загадок и тайн...»*

*Стерн. Тристрам Шенди*

### 1

Если Гольдсмит в «Векфильдском священнике» подвел своего рода итог того, что было достигнуто ранее различными направлениями в английском просветительском романе XVIII в., то Стерн в «Тристраме Шенди» производит нечто диаметрально противоположное. Он как бы разнимает сложившийся к этому времени роман на крупные и мелкие, даже мельчайшие, составные части, развинчивает его по винтикам и заставляет удивленного читателя волей или неволей приобщиться к этому доведенному до крайности — почти до абсурда — анализу творческого процесса.

В литературоведении и поныне не погас спор относительно того, может ли написанное Стерном вообще считаться романом. Советская исследовательница М. Л. Тронская определяет «Тристрама Шенди» как «антироман»<sup>1</sup>.

Американский историк литературы Джон Трауготт вообще отказывает Стерну в праве именоваться романистом, считая «Тристрама Шенди» — монументальным опытом философской риторики; и характеры, и события, о которых идет речь в этой книге, уверяет он, — лишь риторические аргументы, посредством которых Стерн ведет свою «войну с читателем»<sup>2</sup>. Если Трауготт, исключая «Три-

<sup>1</sup> М. Л. Тронская. Романы Л. Стерна. В кн.: «Литература и эстетика. Сборник статей». Л., Изд-во Ленингр. ун-та, 1960, стр. 38.

<sup>2</sup> «Он был риториком, а не «романистом». Критик, рассматривающий Стерна как главу в истории романа, увидит в нем печальный случай задер-

страма Шенди» из жанра романа, признает, однако, за ним огромную силу воздействия, то английский консервативный литературовед Ф. Р. Ливис расправляется со Стерном самым бесцеремонным образом. Ливис утверждает, что литературное наследие Стерна сводится к «безответственному (и непристойному) пустомельству»<sup>3</sup> и что имя его поэтому должно быть выброшено из «великой традиции» классической английской литературы, куда оно затесалось по недоразумению.

С другой стороны, в современном зарубежном литературоведении часто высказывается мнение об особом преимуществе Стерна перед другими английскими романистами XVIII в.— о том, что он будто бы оказался предтечей модернизма или даже первым модернистом, на полтора-два столетия опередившим свое время!

«Сам» Джойс сослался однажды на «Жизнь и мнения Тристрама Шенди» как на прецедент, объясняющий и санкционирующий производимое им разрушение традиционной формы романа<sup>4</sup>.

Критики сближали Стерна и с Джойсом и с Вирджинией Вулф, усматривая в «Тристраме Шенди» начало позднейшей литературы «потока сознания»<sup>5</sup>. Его сопоставляли с Прустом и с Генри Джеймсом<sup>6</sup>, приписывая Стерну признание сознания единственной реальностью; стернианский юмор относительности объявляли родственным идеалистическим представлениям Пруста о времени и существовании. Его сравнивали и с Кафкой, и с Камю, находя в «Тристраме Шенди»,— правда, еще в комическом аспекте,— то

жанного развития: ни характеры (хотя они не менее «реальные», чем любые другие в литературе), ни действие (хотя оно и достаточно сложно),— ничто не развивается здесь иначе, как в качестве приемов аргументации упрямого Тристрама. Но что действительно развивается— это история сознания читателя (John Traugott. *Tristram Shandy's World. Sterne's Philosophical Rhetoric.* Berkeley and Los Angeles. Calif. Univ. Press, 1954, p. XIII.

<sup>3</sup> F. R. Leavis. *The Great Tradition.* L., Chatto and Windus, 1948, p. 2.

<sup>4</sup> Биограф Джойса Элман приводит следующие высказывания писателя, относящиеся ко времени его работы над «Поминками по Финнегану»: «Я легко мог бы написать эту историю в традиционной манере. Рецепт известен каждому романисту. Нет ничего особенно трудного в том, чтобы следовать простой хронологической схеме, которая будет понятна критикам. Но я хочу рассказать историю этой семьи на новый лад... Элементы у меня точно такие же, какие мог бы употребить любой романист: мужчина и женщина, рождение, детство, ночь, сон, брак, молитва, смерть. Во всем этом нет ничего парадоксального. Только я стараюсь построить много планов повествования, объединенных одной эстетической задачей. Вы читали когда-нибудь Лоренса Стерна?» (Richard Ellman. *James Joyce.* N. Y., Oxford Univ. Press, 1959, p. 565—566).

<sup>5</sup> В предисловии к «Сентиментальному путешествию» Вулф выделяла как особенность, делающую Стерна предтечей модернистов, его склонность придавать больше значения молчанию, чем словам. Однако— об этом еще пойдет речь ниже— Вулф отдавала должное реализму Стерна и его любви к людям.

<sup>6</sup> Herbert Read. *Collected Essays in Literary Criticism.* L., Faber and Faber, 1954, p. 264. Югославская исследовательница Ольга Хумо посвятила свою докторскую диссертацию «Проблеме времени у Стерна и Пруста» (Olge Humo. *Problem vremena kod Sterna i Prusta.* Beograd, 1960).

представление об абсурдности человеческих усилий, которое должно было воплотиться в трагических символах «Замка» и «Процесса» Кафки и «Мифа о Сизифе» Камю<sup>7</sup>.

Стерна сравнивали с импрессионистами — из-за его особого внимания к мельчайшим, мгновенным впечатлениям. Его сравнивали и с экспрессионистами — из-за разорванности порывистого ритма его прозы и хаотической раздробленности картины мира, предстающей в «Тристраме Шенди». Его сравнивали даже персонально с Роб-Грийе, находя в «Тристраме Шенди» описания, нарочитая «вещность» которых по видимости уже вполне соответствовала, предвосхитив их за 200 лет, принципам французского «шозизма».

Перечень подобных сопоставлений рискует вырасти в одно из тех комических каталогов ученых благоглупостей, которыми так охотно забавлялся Стерн. И все же в принципе вопрос о значении наследия Стерна для модернизма слишком обоснован, чтобы от него можно было просто отшутиться. Но прежде чем попытаться ответить на этот вопрос, следует остановиться на другом: каково же отношение Стерна к Просвещению и просветительскому реалистическому роману?

Сенсационный успех произведений Стерна свидетельствовал о том, что тогдашние читатели восприняли их как нечто ошеломляюще новое. Йорик-Тристрам совершил головокружительный прыжок на вершины славы из скромной безвестности, в которой он прозябал до 47 лет как заурядный священник небогатого сельского прихода в йоркширском захолустье. Провинциальный пастор, который долгие годы жил наподобие векфильдского священника Гольдсмита, печатая изредка свои проповеди, возделывая свой сад, продавая — себе в убыток — сыр и масло домашнего изготовления, разводя гусей, которых иной раз ему приходилось собственноручно выгонять с деревенского кладбища, оказался самым популярным литератором в Лондоне, желанным гостем столичных салонов, предметом журнальных толков и светской молвы.

Английские собратья по перу встретили его, однако, с неодобрением и холодностью. Фильдинга уже не было в живых. Но Ричардсон не скрывал своего возмущения шутовскими выходками «Йорика» и утешал себя только тем, что его писания «слишком грубы, чтобы воспламенить»<sup>8</sup> читателя. «Критическое обозрение» (под редакцией Смоллета) снова и снова атаковало «Тристрама Шенди»; так, после выхода 3-го и 4-го томов романа журнал злобно объявил, что читающая публика, наконец, раскусила «Три-

<sup>7</sup> Французский литературовед Флюшер, посвящаящий этим параллелям несколько страниц своей книги, оговаривается, правда, что «Стерн, без сомнения, был бы очень удивлен, если бы ему дали прочесть Кафку или «Миф о Сизифе», намекнув при этом, что в них можно усмотреть отдаленную аналогию с «Тристрамом Шенди» (Henri Fluchère. Laurence Sterne. De l'homme à l'oeuvre. P., Gallimard, 1961, p. 345).

<sup>8</sup> S. Richardson. Correspondence, vol. V. L., 1804, p. 146.

страда», который вызывает теперь «тошноту и несварение желудка у всех, начиная с заплесневелых знатных дев и кончая горничными, нюхающими табак»<sup>9</sup>.

Добродушный Гольдсмит посвятил два выпуска своих «Китайских писем, или гражданина мира» довольно злой полемике с автором «Тристрама Шенди». Читатель легко мог угадать, что именно об этом нашумевшем романе шла речь в беседе просвещенного китайца с лондонским книгопродавцем, рассказывавшим, как он «купил в прошлый сезон книгу, у которой не было решительно никаких достоинств за исключением девятистот девяноста пяти тире, семидесяти двух «ха-ха!», трех остроумных пассажей и одной подвязки»<sup>10</sup>.

Суровый Сэмюэль Джонсон, авторитетнейший из тогдашних английских критиков, не скрывал своего неодобрительного отношения к литературным новшествам Стерна. Как-то в доме живописца Рейнольдса Стерн с увлечением читал гостям отрывок из «Тристрама Шенди»; Джонсон прервал его раздраженной репликой: «Это не по-английски!» — и демонстративно вышел из комнаты. В 1776 г. Джонсон считал, что роман Стерна уже бесповоротно изжил себя: «странное никогда не бывает долговечно; «Тристрам Шенди» недолго продержался»<sup>11</sup>. Надо ли говорить, что история опровергла этот безапелляционный приговор?

Правда, и Хогарт и Гаррик отдавали должное юмору Стерна; но из видных литераторов английского Просвещения, пожалуй, только Дэвид Юм (чей скептицизм был во многом сродни стернианству) отозвался о «Тристраме Шенди» с похвалой, к которой, впрочем, была примешана изрядная доля желчи. «Из всех книг, написанных англичанами за последние тридцать лет, — заметил Юм в письме, относящемся к 1773 г., — «Тристрам Шенди», как он ни плох, является наилучшей»<sup>12</sup>.

Зато французские просветители, более смелые, не скованные английской чопорностью и обладавшие, кроме того, теми преимуществами, которые дает наблюдателю известная дистанция, сумели сразу оценить по достоинству книги Стерна и распознать в нем не чужака, а «своего».

<sup>9</sup> Цит. по кн.: Wilbur L. Cross. The Life and Times of Laurence Sterne. New Haven, Yale Univ. Press. 1929, p. 270.

<sup>10</sup> Oliver Goldsmith. Miscellaneous Works, vol. III. Ed. by Washington Irving. P., Baudry, 1837, p. 206. В другом выпуске, уже прямо озаглавленном: «Нелепое пристрастие к непристойным и легкомысленным романам вроде «Тристрама Шенди» подвергается осмеянию», Гольдсмит от лица своего китайца осуждает Стерна за кривлянье, развязность, эгоцентризм, «презрение ко всем, кроме самого себя» (там же, стр. 217).

<sup>11</sup> James Boswell. The Life of Samuel Johnson. Edinburgh, Nimmo, 1873, p. 278.

<sup>12</sup> Цит. по кн.: Laurence Sterne. Letters. Ed. by Lewis Perry Curtis. Oxford, Clarendon Press, 1935, p. 220.



Вольтер был настолько восхищен жизненностью и выразительностью образов братьев Шенди и доктора Слопа, что поставил их даже выше портретов Рембрандта и эскизов Калло. Он пронизательно уловил в проповеди пастора Йорика, читаемой капралом Тримом, столь характерную для реализма Стерна мысль о влиянии, какое могут оказывать на человеческую совесть низменные себялюбивые побуждения — своекорыстие и похоть. «Фернейский отшельник» приветствовал автора «Тристрама Шенди» как «второго английского Рабле» — титул, лестный вдвойне, так как первым английским Рабле для Вольтера был Свифт.

И то же самое сравнение с Франсуа Рабле пришло в голову Дидро, едва он познакомился с сочинениями «Йорика».

Получив в подарок от Стерна первые шесть томов «Тристрама Шенди», Дидро писал Софи Воллан 7 октября 1762 г.: «Эта книга, столь взбалмошная, столь мудрая и веселая, — настоящий английский Рабле... Это всеобщая сатира — иного понятия о ней дать невозможно»<sup>13</sup>.

В позднейшем романе Дидро «Жак-фаталист» не без основания усматривают черты «стернианства»; сам Дидро вводит в текст этого романа отрывки из «Тристрама Шенди» и прямо ссылается на Стерна. Но, может быть, еще более существенно принципиальное типологическое сходство между сочинениями Стерна и знаменитым диалогом Дидро «Племянник Рамо». Замысел «Племянника Рамо», очевидно, сложился совершенно независимо от литературных инноваций Стерна. Но тем более примечательно, что поиски обоих писателей в данном случае вели в одном направлении. И Стерн и Дидро — каждый по-своему — решали задачу диалектического раскрытия противоречий индивидуального сознания. Взаимодействие и борьба «высоких» и «низких» побуждений, гражданского альтруизма и грязного себялюбия, разума и причуды — эта важнейшая, новаторская проблематика «Племянника Рамо» была во многом близка и Стерну как автору «Тристрама Шенди» и «Сентиментального путешествия».

Сам Стерн в письме своему лондонскому издателю Додсли называет план начатого им романа «чрезвычайно обширным». Он намерен сделать главным предметом осмеяния «слабые стороны Наук», «а также и все остальное, что я сочту достойным осмеяния, на мой лад...»<sup>14</sup>.

Имена Свифта и Рабле (с которыми его вскоре будут сравнивать его французские почитатели) уже в эту пору, в 1759 г., присутствуют в сознании самого Стерна. Но он применяет к себе эту меру с подчеркнутой скромностью. «Я отрицаю, что захожу так далеко, как Свифт. — Он выдерживает должную дистанцию, следуя за

<sup>13</sup> Denis Diderot. Lettres. à Sophie Volland, t. II. P., Gallimard, 1930, p. 194—195.

<sup>14</sup> L. Sterne. Letters, p. 74 (письмо от 23 мая 1759 г.).

Рабле,— а я держусь на должной дистанции от него.— Свифт сказал сотню вещей, какие мне возбраняется говорить — раз я не являюсь деканом собора Св. Патрика»<sup>15</sup>.

Сама эта ориентация на Свифта, Рабле и Сервантеса (на него особенно охотно будет ссылаться Стерн в «Тристраме Шенди») заставляет вспомнить о традициях фильдингского «комического эпоса». Ведь только в самые последние годы жизни Фильдинг, как помним, счел нужным публично отречься от Рабле, а в период создания «Джозефа Эндруса» и «Тома Джонса» именно к этим писателям обращался он как к своим вдохновителям и учителям.

Стерн, как видно, продолжает эту же сатирико-реалистическую традицию. Многократные призывы к большей осторожности, которые, как показывает его переписка, он выслушивал с самого начала работы над своим романом и от друзей, и от недоброжелателей, подтверждают, что «Тристрам Шенди» был задуман не просто как беспечная буффонада, грандиозная шутка во многих томах, но как произведение, в котором юмор должен был соседствовать с сатирой<sup>16</sup>. Стерн и сам пользуется этим последним термином. В письме к Додсли он успокаивает своего издателя, говоря, что «изъял из книги все местные намеки» — «сатира будет всеобщей»<sup>17</sup>. Как видим, сам автор предвосхищает здесь то определение, какое тремя годами позже даст его роману Дидро.

Как и Фильдинг, Стерн провозглашает, что намерен смеяться над всем, что достойно осмеяния. Широкою огласку получило его язвительное письмо Уильяму Уорбертону, епископу Глостерскому. Этот ученый педант, литературный авторитет которого подкреплялся его высоким церковным саном, изрядно перетрусил, когда в Лондоне прошел слух, будто Стерн собирается вывести его в комическом виде в числе персонажей «Тристрама Шенди», как одного из наставников юного «героя». Уорбертон не нашел ничего лучше, как объявить себя «покровителем» новоявленного таланта, и при первой встрече со Стерном вручил ему в знак своего благоволения кошелек с деньгами и связку книг по эстетике. Стерн принял подарок, но когда ободренный этим началом Уорбертон после выхода первых томов «Тристрама Шенди» обратился к своему «протезе» с назидательными советами относительно того, как и что ему писать в дальнейшем, писатель, с ироническим смирением поблагодарив своего ментора, заметил, однако, что ему «будет чрезвычайно трудно, сочиняя такую книгу, как «Тристрам Шенди», уродовать в ней все в угоду чопорным вкусам каждого встречного». «Я сделаю все, что смогу,— писал в заключение Стерн,— но смеяться,

<sup>15</sup> Там же, стр. 76 (письмо неизвестному другу, лето 1759 г.).

<sup>16</sup> В цитированном выше письме другу, боявшемуся, что Стерн скомпрометирует себя слишком вольным сочинением, автор «Тристрама» писал: «Я буду осторожен, как требует благоразумие, но осторожен при этом также и в том, чтобы не испортить мою книгу» (L. Sterne. Letters, p. 76).

<sup>17</sup> L. Sterne. Letters, p. 81 (письмо от октября 1759 г.).

милорд, я буду, и притом смеяться так громко, как только сумею»<sup>18</sup>.

В этой вольнодумной и дерзкой веселости Стерна прежде всего обнаруживается связь его реализма с самыми здоровыми и жизнеспособными традициями как просветительской, так и ренессансной литературы.

Думается, что М. Л. Тронская в своей интересной и содержательной статье о Стерне, стремясь прежде всего выяснить то, что отличает «Йорика» от его непосредственных предшественников, несколько пренебрегла этой стороной дела. «Как удачно говорит Аполлон Григорьев, — пишет она, — «юмор Стерна весь вышел из скептицизма XVIII в. и разлагается на слезливую сентиментальность и на скептическую иронию Гамлета над черепом Йорика»<sup>19</sup>. На наш взгляд, с суждением Аполлона Григорьева никак нельзя согласиться: ведь оно отказывает Стерну в том, что составляло жизнь и душу его творчества, — в его веселости, чувстве комического, в той самой способности «смеяться так громко, как только он сумеет», над всем достойным осмеяния, которой он так гордился. Стерн, который не смеется и не может рассмешить, — это уже не Стерн.

«...Прежде всего я лелеял надежду сделать людей лучше, подвергнув осмеянию то, что, по моему мнению, этого заслуживало — или приносило вред истинному просвещению и т. д.»<sup>20</sup>, — так характеризовал автор «Тристрама Шенди» свои намерения в письме доктору\*\*\*. Это звучит как типичная программа просветительского гуманизма; и она действительно осуществляется, хотя и на особый лад, в произведениях Стерна.

Новейший французский исследователь Флюшер справедливо указывает, что «пантагрюэлизм» Стерна означает светлую, жизнеутверждающую философию бытия. «Удивительная веселость наших троих друзей — Стерна, Тристрама и Йорика», пишет Флюшер, имеет своей основой «непоколебимую веру в человеческую природу — веру, не нуждающуюся даже ни в какой моральной или божественной санкции»<sup>21</sup>.

Почти символическое изображение в романе Стерна стремительной скачки на перегонки Тристрама Шенди со Смертью (отчасти напоминающее мотивы народных сказок о хитрецах, сумевших обмануть судьбу) заключает в себе как бы квинтэссенцию земного, материалистического, задорного жизнелюбия, разлитого во всем его романе.

«Я мог теперь проехать верхом на муле весь юг Франции от берегов Роны до берегов Гаронны, не торопясь — совсем не торо-

<sup>18</sup> L. Sterne. Letters, p. 115 (письмо от 19 июня 1760 г.).

<sup>19</sup> М. Л. Тронская. Романы Л. Стерна, стр. 39.

<sup>20</sup> Л. Стерн. Сентиментальное путешествие. Воспоминания. Письма. Дневник. М., Гослитиздат, 1940, стр. 170 (письмо от 30 января 1760 г.).

<sup>21</sup> H. Fluchère. Laurence Sterne, p. 651.

пьясь,— ибо оставил Смерть,— ты, господи веси — (и только ты!) — как далеко позади.— «За многими я следовала по Франции,— сказала она,— но так отчаянно гнаться мне еще не приходилось». — Однако она по-прежнему за мной следовала,— и я по-прежнему убегал от нее,— но убегал весело — и по-прежнему она меня преследовала,— но как охотник, отчаявшийся поймать свою добычу,— каждый шаг, на который она отставала, смягчал ее суровые черты.— Зачем же мне было убегать от нее сломя голову?»<sup>22</sup>

В этом драматическом контексте знаменитая сцена импровизированной пляски в лангедокской деревушке после сбора винограда, где проезжий англичанин Тристрам Шенди вступает в хоровод, повинувшись приглашению «загорелой дочери Труда», получает особую значительность. Слова гасконской хороводной песни:

Viva la joial  
Fidon la tristessa!<sup>23</sup> (526)

— звучат как ликующее прославление Жизни и насмешка над посрамленной Смертью. И буйный разгул фантазии, завершающей весь этот эпизод гиперболическим финалом, вполне соответствует тому обобщающему жизнеутверждающему смыслу, какой вкладывает в него автор. «Настала пора плясать,— сказал я; — и вот, меня все время дам и музыку, я проплясал от Люнеля до Монпелье,— а оттуда до Безье и Песна.— Я проплясал через Нарбонну, Каркасон и Кастельнодари, пока не домчался до павильона Пердрилье, где, достав разлинованную бумагу, чтобы без всяких отступлений и вводных предложений перейти прямо к любовным похождениям дяди Тоби,— я начал так —» (527).

Само творчество выглядит здесь как часть радостной, нескончаемой Пляски Жизни — образа, как бы принципиально противопоставляемого Стерном традиционным средневековым *danses macabres* — Пляскам Смерти.

Нельзя не вспомнить здесь и другого сходного эпизода из «Сентиментального путешествия», где Йорик, разделивший с семейством радушного французского фермера их патриархальный ужин — этот «пир любви», любится затем незатейливыми танцами на лужайке перед фермой. «На середине второго танца, по маленьким паузам в движении, во время которых все они как будто возводили взоры к небу, мне почудилось, будто я замечаю в них некоторое воспарение духа, не похожее на то, что бывает причиной или действием простой веселости.— Словом, мне показалось, что я вижу осенившую танец религию — но так как я еще никогда не наблюдал ее в таком сочетании, то принял бы это за обман вечно сбивающего меня с толку воображения, если бы старик по окончании танца не

<sup>22</sup> Л. Стерн. Жизнь и мнения Тристрама Шенди, джентльмена. Перевод А. А. Франковского. М.—Л., Гослитиздат, 1949, стр. 522. В дальнейшем отсылки на эту книгу даются в тексте (указывается страница).

<sup>23</sup> Да здравствует радость! Долой печаль! (франц.).

сказал мне, что так у них принято и что он всю свою жизнь ставил себе правилом приглашать свою семью после ужина к танцам и веселью; ибо... он твердо верил, что радостная и довольная душа есть лучший вид благодарности, который может принести небу неграмотный крестьянин —

— А также ученый прелат,— сказал я»<sup>24</sup>.

В этом отрывке, столь далеком от церковной ортодоксии, слово «религия» в значительной мере утрачивает обычный смысл, обретая свое первоначальное этимологическое значение — «начала, святого людей воедино». Веселость, по мысли «английского Рабле», не только не подозрительна и не греховна: она открывает лучшее в человеческой природе, она роднит между собою людей и помогает им жить. С презрением относясь к сословной иерархии, Стерн ценит те связи между людьми, которые согреты «искрой дружелюбия»<sup>25</sup>. Таковы, например, отношения между дядей Тоби и его бывшим денщиком, капралом Тримом, основанные на взаимном уважении и искренней привязанности; таковы и отношения Тристрама Шенди и Йорика с французскими поселянами.

Обмен письмами между негром Игнатием Санчо и Стерном (относящийся к 1766 г.) показывает, как остро ощущали прогрессивно мыслящие современники писателя демократическое направление его творчества. Игнатий Санчо — потомок рабов, родившийся на невольничьем корабле и с детства состоявший в услужении в знатных английских домах, где ему удалось получить некоторое образование, уловил в сочинениях Стерна отвращение к тирании и сочувствие поработенным миллионам. На его просьбу — «уделить полчаса внимания рабству, существующему в настоящее время в Вест-Индии», — Стерн отвечал, что по странному совпадению «писал трогательный рассказ о горестях бедной заброшенной девочки-негротянки» как раз в то время, когда получил его «рекомендательное письмо в пользу стольких ее братьев и сестер...» «Но почему же, — перебивал самого себя Стерн, — ее братьев — или ваших, Санчо, — скорее, чем моих?»<sup>26</sup> Дальнейший ход рассуждений писателя — замечательное по широте и смелости мысли осуждение расового и социального неравенства. «Ведь, спускаясь от самого светлого лица в аристократических кварталах Лондона до черных, как сажа, физиономий в Африке, природа пользуется тончайшими оттенками и едва уловимыми переходами; на каком же из этих оттенков, Санчо, узы крови и дружбы ослабляются? и на сколько тонов гаммы должны мы спуститься еще ниже, чтобы вместе с ними поблекло милосердие? Между тем, добрый мой Санчо, целая половина человечества не находит ничего ненормального в том, чтобы

<sup>24</sup> Л. Стерн. Сентиментальное путешествие, стр. 132—134.

<sup>25</sup> «Искра дружелюбия мгновенно пересекла разделявшее нас пространство» (Л. Стерн. Жизнь и мнения Тристрама Шенди, стр. 526).

<sup>26</sup> Л. Стерн. Сентиментальное путешествие, стр. 248.

обращаться с другой его половиной, как со скотами, и всеми силами старается сделать из нее настоящих скотов».

Стерн высказывает надежду, что ему удастся вплести в «Жизнь и мнения Тристрама Шенди» упомянутый им выше рассказ о маленькой негритянке; пусть он «послужит к защите угнетенных», «ибо, по совести говоря, каким огромным пятном на человечестве лежит то, что столь значительная его часть томится с давних пор в *цепях темноты и в цепях нищеты...*»<sup>27</sup> Тема рабства неоднократно возникает в сочинениях Стерна; но борьба против «темноты» во всех ее видах является одним из главных источников вдохновения писателя в «Жизни и мнениях Тристрама Шенди».

Стерн презирает и высмеивает педантов, схоластов и буквоедов всех мастей. Три главные профессии его времени — Богословие, Юриспруденция и Медицина — дают неистощимый материал его остроумию<sup>28</sup>.

Одному-единственному честному и доброму священнику — бессребреннику и умнице Йорику (который здесь еще не отождествляется, как позднее в «Сентиментальном путешествии», с самим автором) в «Жизни и мнениях Тристрама Шенди» протivостоит целая вереница нелепых и отвратительных шутов в пасторских рясах, самые имена которых звучат как позорные клички: Сомнолент, Гастрифер, Футаторий и прочие. Это к ним обращается за советом Шенди-старший, чтобы узнать, нельзя ли исправить ошибку, допущенную при крещении его новорожденного сына (которому по недоразумению дали легкомысленное имя «Тристрам» вместо многообещающего «Трисмегист»). Сколько схоластической учености, сколько ссылок на прецеденты, сколько полемических стычек понадобилось этим столпам церкви, чтобы выяснить суть дела! Зато решение, ими вынесенное, поистине поразительно: отко-

<sup>27</sup> Л. Стерн. «Сентиментальное путешествие, стр. 428—429 (курсив мой.— А. Е.; письмо от 27 июля 1766 г.). Образ девушки-негритянки появляется в шестой главе 9-го тома «Тристрама Шенди». Капрал Трим обещает «как-нибудь в ненастный зимний вечер» подробнее рассказать о ней дяде Тоби, так как «в истории этой бедной заброшенной девчулки есть обстоятельства, способные тронуть и каменное сердце» (602).

<sup>28</sup> Д. У. Джефферсон особо выделяет в своих работах о Стерне связь «Тристрама Шенди» с традицией «ученого остроумия», восходящей в Англии к Свифту, Бертону, Бену Джонсону, а во Франции — к Монтеню и Рабле. «Ученое остроумие», как понимает этот термин Джефферсон, означает высмеивание схоластических псевдонаучных систем и педантических лжеучений, порожденных Средневековьем. Джефферсон подчеркивает, что многое из этих средневековых систем еще цеплялось за жизнь во времена Стерна и представляло достойный предмет для сатирика. «Так, например, старая «спекулятивная» медицина — ее дух еще не был мертв, когда писал Стерн, — предоставляла лучшие возможности для свободной игры остроумия и воображения, чем материалы современной медицинской науки» (D. W. Jefferson, «Tristram Shandy and its Tradition. В кн.: «From Dryden to Johnson». Ed. by B. Ford, L., 1957, p. 334). См. также: D. W. Jefferson. «Tristram Shandy and the Tradition of Learned Wit.— «Essays in Criticism», 1951, № 1.

пав в судебных анналах XVI в. анекдотическое постановление церковного суда, отказавшего герцогине Саффолкской в праве наследовать умершему сыну, ибо мать якобы не может считаться кровной родственницей сына, они делают отсюда вывод, что и дело о крещении Тристрама Шенди «не касается никого на свете — ведь миссис Шенди, мать ребенка, не находится ни в каком родстве с ним, — а если мать, сторона более близкая, не сродни ребенку, — то уж мистер Шенди и подавно...» Дядя Тоби робко возражает: «Пусть себе ученые говорят, что угодно, все-таки между герцогиней Саффолкской и ее сыном было некоторое кровное родство». «— Люди неученые, — заметил Йорик, — до сих пор так думают» (315).

Стерн насмехается над англиканской церковью столь же беспощадно, как и над средневековым католическим мракобесием (вспомним знаменитое Эрнульфово проклятие, целиком введенное в текст его романа) и монашескими нравами, которые он вышучивает с истинно ренессансной веселостью, например в анекдотической новелле о муле аббатиссы Андуйетской. Тупой, грязный, упрямый доктор Слуп вдвойне противен ему, потому что этот невежественный педант, ничего не смыслящий в медицине, является, кроме того, и фанатичным католиком, готовым оправдать даже злодеяния инквизиции. Но писатель столь же немилосерден и к своему собрату, англиканскому священнику Футаторию; с этим завистливым и злобным интриганом, автором «грязного и непристойного трактата *De concubinis retinendis*» (Об удержании наложниц), автор «Тристрама Шенди» расправляется совсем по-раблезиански, заставив горячий каленый каштан упасть с обеденного стола «прямохонько в то отверстие на Футаториевых штанах, для которого, к стыду нашего грубоватого языка, нет ни одного целомудренного слова во всем словаре Джонсона» (303—304).

И лютеране, и паписты играют равно комическую роль в гротескной повести о незнакомце с грандиозным носом, так озадачившем своим появлением жителей города Страсбурга. Событие это совпало, как сообщает нам Стерн, с ученым диспутом по вопросу о том, «будет ли осужден на вечные муки Мартин Лютер» (254). Но богословы обоих страсбургских университетов — католического и лютеранского, — ожесточенно препиравшиеся между собой по этому поводу, позабыли даже о Лютере и его заgrabной участи, когда перед ними возникла еще более животрепещущая проблема таинственного чужеземца и его удивительного носа. Католические доктора богословия утверждали, что для господа бога все возможно: «он может, если сочтет нужным, сотворить нос величиной в соборную колокольню... Лютеранские доктора говорили: — Нет, это невозможно. Сейчас же начался новый ожесточенный диспут — о протяжении и границах атрибутов божиих. ... В разгоревшемся споре не было больше и речи о носе чужеземца — он послужил лишь фрегатом, на котором они вышли в залив схоластического богословия

и неслись на всех парусах с попутным ветром» (258). Страсбургцы, с нетерпением ожидавшие, что яростные диспутанты разрешат, наконец, загадку, «познали все муки неудовлетворенного желания — когда увидели, что их ученые доктора, пергаментарии, меднолобарии, терпентарии — по одну сторону, — папистские доктора — по другую, подобно Пантагрюэлю и его спутникам, снарядившимся на розыски бутылки, уплыли всей компанией и скрылись из виду. — Бедные страсбургцы остались на берегу» (259).

Стерновские мракобесы, крючоктворцы и педанты не так чудовищны, как их собратья у Рабле, и скорее смехотворны, чем страшны. И в том, как издевается над ними автор «Тристрама Шенди», нет ничего похожего на «яростное негодование» свифтовской сатиры. Сатира Стерна исполнена презрения, а не гневной ненависти к тем, кого он высмеивает; может быть, потому, что его противники кажутся ему не столь уж опасными<sup>29</sup>. И все-таки даже во времена Стерна в просвещенной Англии XVIII в. церковь и религия были настолько сильны, что священник, позволявший себе так вольно писать о «божественных атрибутах» и прочих духовных предметах, серьезно рисковал своей репутацией и положением<sup>30</sup>.

Ища в творчестве Стерна прежде всего признаки *сентименталистского* новаторства, мы зачастую слишком поспешно отвлекаемся от вольнодумной реалистической просветительской сатиры, которая играет столь важную роль в «Тристраме Шенди». Современники Стерна были в этом отношении более чутки. Вольтер и Дидро, как уже было сказано выше, приветствовали его как своего собрата. А «темные люди» из лагеря их противников поспешили заклеить греховные, богопротивные мысли, безошибочно уловленные ими в буйном вихре буффонады Стерна, начиная с первых томов «Тристрама Шенди». Автор анонимного памфлета «Протест часовщика против сочинителя «Жизни и мнений Тристрама Шенди» уличал Стерна в безбожии, которое проявилось якобы уже во второй фразе романа, где чисто материалистически трактуется зарождение человека. «Веру в бессмертие души пинком вышвыривают за дверь», — так комментировал возмущенный «Часовщик» начало «Тристрама Шенди». Другой памфлет, относящийся также к 1760 г. — «Подлинное письмо методистского проповедника из провинции Лоренсу Стерну», — объявлял «нечестивую историю Тристрама Шенди» не

<sup>29</sup> Стерн во многом следует и принципам и приемам осмеяния религиозного суеверия и лжеученого педантизма, выработанным Свифтом в «Сказке о бочке» и «Путешествиях Гулливера». Трауготт замечает, что «большие куски «Сказки о бочке» и «Тристрама Шенди» кажутся почти взаимозаменяемыми, так точно улавливает Стерн некоторые аспекты стиля и тона Свифта» (J. Traugott. *Tristram Shandy's World*, p. 15—16). Но сатирический гротеск Свифта зачастую трагически мрачен; у Стерна он забавен.

<sup>30</sup> Вспомним печальную историю безвременной кончины пастора Йорика, навлекшего на себя тяжкую беду своими вольными речами и дерзкими шутками («Тристрам Шенди», т. 1, гл. 12).



больше не меньше, как «антиевангелием», «написанным, как видно, рукой самого Антихриста»<sup>31</sup>.

Стерн вряд ли был последовательным атеистом. Но курьезным и знаменательным образом прямые суждения этого пастора в защиту религии звучат особенно вольнодумно. Только при самом непопулярном отношении к таинствам церковного богослужения мог священник англиканской церкви вставить собственную проповедь в шутовской роман (где ее читает вслух братьям Шенди и доктору Слопу капрал Трим), а затем, вволю «обыграв» ее, включить ее уже всерьез в том своих церковных проповедей. Да и сами эти проповеди были крайне далеки от благолепной ортодоксии. Как заметил поэт Томас Грей, читая их, чувствуешь, что проповедник того и гляди швырнет свой парик в лицо изумленным прихожанам. Надо было обладать весьма смелой фантазией, чтобы, например, сравнить Екклесиаста с Дон Кихотом и осудить библейскую проповедь суетности мирского бытия как разновидность наивного чудачества, напоминающую безумства Рыцаря Печального Образа<sup>32</sup>.

Чтобы понять смысл, дух и форму единственного в своем роде романа Стерна «Жизнь и мнения Тристрама Шенди», необходимо не упускать из виду его живой, кровной связи с мощной традицией европейской материалистической сатиры Ренессанса и Просвещения. Стерн — насмешник, весельчак, враг всяческого насилия над человеческой природой, какими бы схоластическими «системами» оно ни оправдывалось, не должен быть загримирован — в угоду школьным схемам — под плаксивого, кисло-сладкого апостола «чувствительности», вроде Маккензи, чей «Человек чувства» исторг столько слез у читателей конца XVIII в. Памятуя о «нежном Стерне», не следует забывать и о «забавном Йорике», если прибегнуть к двум определениям, которые нашел для него Карамзин («Письма русского путешественника»).

И вместе с тем угол зрения Стерна на «человеческую природу» и разум существенно меняется по сравнению с его предшественниками; и это смещение перспективы объясняет новаторские особенности романа, бросающиеся в глаза даже при самом беглом знакомстве с «Тристрамом Шенди».

По тонкому замечанию американского литературоведа Дилуорта, «ропот пародии» слышится в оркестровке всего романа Стер-

<sup>31</sup> H. Fluchège. Laurence Sterne, p. 91—92.

<sup>32</sup> Этот пример из проповедей Стерна приводит Трауготт (J. Traugott. Tristram Shandy's World, p. 100). А сколько иронии скрыто в лукавом рассказе Йорика в «Сентиментальном путешествии» о том, как ему удалось обратиться в лоно церкви мадам де В\*\*\*! «Она уверяла мсье Дидро] и аббата М[орелле], что я за полчаса больше сказал в пользу религии откровения, чем вся Энциклопедия сказала против нее». Но что же именно сказал Йорик своей знатной собеседнице? Да только то, что она слишком обольстительна и ей «еще слишком-слишком рано» становится деисткой. Лесть пришлось мадам де В\*\*\* как нельзя более по вкусу, «и она отсрочила эпоху деизма еще на два года» («Сентиментальное путешествие», стр. 124).

на<sup>33</sup>. Это, как мы уже видели, сатирическая пародия, обращенная против педантов, схоластов,— всех тех «темных людей», которых высмеивали европейские гуманисты, начиная с Ульриха фон Гуттена, Эразма и Рабле и кончая Фильдингом. Но сатирическая пародия Стерна имеет и другой адрес.

Вольтер заметил по поводу «Сказки о бочке», что сатирические розги, которыми Свифт бичует католицизм, лютеранство и кальвинизм, настолько длинны, что задевают и их отца — самое христианство. Перефразируя это замечание, можно сказать, что сатирические розги, которыми орудует автор «Тристрама Шенди», преобильно задевают иногда не только противников Просвещения, но и самый просветительский рационализм.

## 2

Бурное развитие, углубление и обогащение просветительского реализма в литературе XVIII в. осуществлялось не только путем сохранения и накопления достигнутого, но и путем отталкивания, полемического или пародийного опровержения. Свифт, вполне возможно, пародировал «Робинзона Крузо» в «Путешествиях Гулливера»; Фильдинг пародировал «Памелу» Ричардсона в «Джозефе Эндрусе»; автор «Тристрама Шенди» пародирует все предшествующие ему просветительские романы.

«Тристрам Шенди» заключает в себе, конечно, богатейший материал нравоописательного семейно-бытового романа. При небольшом усилии воображения можно представить себе историю семейства Шенди, написанную в жанре «Тома Джонса» или «Перигрина Пикля»<sup>34</sup>. Но именно этого-то и не пожелал сделать Стерн. Уже самое заглавие романа возвещало разрыв с предшествующей традицией.

Дефо, Ричардсон, Фильдинг, Смоллет называли обычно свои произведения *историями жизни* или *приключений* своих героев; Стерн демонстративно озаглавил свой роман «Жизнь и мнения Тристрама Шенди, джентльмена» (*The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman, 1760—1767*) и предпослал первому тому эпиграф из Эпиктета: «Людей страшат не дела, а лишь мнения об этих делах», заранее предсказывавший, что автор будет говорить не о приключениях и действиях, но о мнениях людей. Уже начиная

<sup>33</sup> Ernest Nevin Dilworth. *The Unsentimental Journey of Laurence Sterne*. N. Y., King's Crown Press, 1948, p. 30.

<sup>34</sup> Г. Рид видит в «Тристраме Шенди» сугубо локальную «эпопею йоркширской жизни» (Herbert Read. *Collected Essays in Literary Criticism*, p. 253). С этим нельзя согласиться. Как ни ярок «местный колорит» в романе, изображение «йоркширской жизни» было для Стерна лишь одной из побочных, трехстепенных задач. Он ставил себе совсем иные цели.

с первых томов, читатели с удивлением обнаружили, что имя Тристрама Шенди, главного «героя», служит Стерну не более как удобным предлогом для того, чтобы беседовать с ними о чем угодно и сколько угодно, но менее всего о жизни самого Тристрама, едва достигшего на протяжении девяти томного романа пятилетнего возраста. Сама нарочитая обстоятельность этого автобиографического повествования была явно пародийной.

Доводя до абсурда классический принцип — начинать жизнеописание героя с самого начала, «ab ovo», Стерн как бы реализует эту метафору и начинает с подробнейшего описания обстоятельств, при которых был зачат Тристрам. То, что обычно составляло главное содержание романа: воспитание героя, его вступление в жизнь, выбор профессии или деятельности, любовь, женитьба, — в «Тристраме Шенди» отсутствовало. Лукавый автор намеренно оставлял читателя в недоумении даже насчет того, женат ли или холост Тристрам и кто такая та «Милая, милая Дженни», к которой иногда так фамильярно обращается он. Если иногда в калейдоскопе «Тристрама Шенди» и мелькают отдельные осколки «взрослой» жизни героя, как, например, воспоминания о путешествии рассказчика во Францию, о его встрече с несчастной, безумной Марией и т. п., то все они нарочито отрывочны и хаотичны.

Одним из самых излюбленных источников комического у Стерна является вопиющее несоответствие скрупулезной добросовестности (с какой его Тристрам Шенди старается как можно доскональнее, точнее и понятнее рассказать читателям все, что составляет историю его жизни) с путаницей, неизменно порождаемой этими добрыми намерениями рассказчика. Захлебываясь от усердия, Тристрам начинает подробнейшим образом описывать одно событие, но прерывает самого себя, чтобы пояснить что-то другое, с этим связанное, перескакивает к третьему, обещает обязательно потолковать еще о множестве разных вещей, — и не исполняет почти ни одного из своих обещаний.

Что сказать о романе, герой которого рождается на свет на протяжении трех томов и вплоть до девятого и последнего тома не успевает сменить детского платица на мальчишеские штаны? Что сказать о романе, где нарочно перепутано чередование глав и порядков страниц, где посвящение может оказаться посреди тома, где печатный текст чередуется с зачерненной, белой или пестрой, «под мрамор», бумагой, где сам типографский шрифт, кажется, вступает в заговор с автором, чтобы одурачить, запутать, сбить с толку читателя?

Переходя от творчества Дефо, Ричардсона, Фильдинга, Смоллета, Гольдсмита к творчеству Стерна, читатель испытывал чувство фантастического путешественника, попавшего в мир четвертого измерения. Переместился центр тяжести, изменился угол зрения, знакомые и правильные соотношения вещей приняли новый, странный и удивительно любопытный вид.

Схему «человек и мир», лежавшую в основе всего просветительского романа XVIII в., Стерн варьирует по-новому. В его творчестве она формируется иначе: «Я — и мир».

Субъективное сознание становится исходным пунктом его творчества. Отправляясь в странствие по этому неведомому миру, Стерн и его читатели открывают, как новые Робинзоны, уже не флору и фауну необитаемого острова, а новые, неожиданные законы пространства и времени, логики и поведения.

В этой новой робинзонаде годы могут длиться меньше, чем минуты, а минуты — становиться бесконечными. Ничтожные причины могут вызывать грандиозные последствия, и наоборот. Кажется, что кровопролитнейшие битвы войны за испанское наследство происходили лишь для того, чтобы отставной капитан Тоби Шенди со стоим денщиком Тримом мог разыграть их снова у себя в саду, на зеленой лужайке, где с удобством размещаются все города и крепости Фландрии. А с другой стороны, рассеянность почтенной миссис Шенди, так некстати озадачившей своего мужа при исполнении им супружеских обязанностей вопросом: «Не забыл ли, он завести часы?» — оказала, по твердому убеждению мистера Шенди-старшего, роковое влияние на всю судьбу их сына, злополучного Тристрама, зачатого в эту ночь.

Впрочем, сами понятия малого и великого, длительного и мимолетного, мудрого и нелепого, важного и вздорного оказываются в «Тристраме Шенди» необычайно зыбкими. Юмор относительности, с таким блеском и глубиной разработанный Свифтом в «Путешествии Гулливера», здесь воскресает снова, но в новом аспекте. Рассказчик не ведет своих читателей ни к лилипутам, ни к великанам; он остается все время среди себе подобных, обыкновенных англичан. Но в том-то и соль стерновского юмора относительности, что этим подобным друг другу, обыкновенным людям оказывается зачастую так же трудно столкнуться друг с другом, как если бы одни из них принадлежали к числу подданных Лилипутии, а другие — Бробдингнга.

Родной язык, общепринятые понятия и представления в мире, изображаемом Стерном, не соединяют, а разъединяют, разделяют людей. Комические недоразумения, проистекающие оттого, что собеседники, думая, что понимают друг друга, говорят о совершенно различных вещах, — принадлежат к числу излюбленных ситуаций Стерна. Пожалуй, самым выразительным примером может служить знаменитая история ухаживания дяди Тоби за вдовой Водмен.

Эта дама, вознамерившаяся выйти замуж за капитана Шенди, обеспокоена тем, не помешает ли ему рана, полученная во Фландрии, должным образом исполнять обязанности супруга. Ей, поэтому, не терпится узнать, куда именно был он ранен. А между тем простодушный дядюшка Тоби, живущий воспоминаниями о своем участии во фландрской кампании, воображает, что миссис Водмен хочет знать дислокацию войск в сражении при Намюре, где он по-

лучил свою рану, и то место, которое он занимал в строю. А потому, толкуя, по-видимому, об одном и том же, «влюбленные» Стерна разговаривают на разных языках, и роман их кончается... ничем. Стерн с наслаждением затягивает эту комическую ситуацию: «— Где же, дорогой мой, — проговорила миссис Водмен довольно настойчивым тоном, — получили вы этот прискорбный удар? — Задавая свой вопрос, миссис Водмен бросила беглый взгляд на пояс у красных плисовых штанов дяди Тоби, естественно ожидая, что последний самым лаконическим образом ответит ей, ткнув указательным пальцем в это самое место. Случилось иначе — ибо дядя Тоби, раненный перед воротами святого Николая в одном из траверсов траншеи, против исходящего угла бастиона святого Роха, мог во всякое время воткнуть булавку в то самое место, где он стоял, когда его поразило камнем. Это соображение мгновенно поразило сенсорий дяди Тоби — и в памяти у него всплыла большая карта города и крепости Намюра с окрестностями, которую он купил и с помощью капрала наклеил на доску во время своей долгой болезни, — теперь она лежала на чердаке вместе с прочим военным хламом, почему капрал и был отправлен за ней на чердак.

Отмерив ножницами миссис Водмен тридцать саженей от входящего угла перед воротами святого Николая, дядя Тоби с такой девической стыдливостью поставил палец вдовы на роковое место, что богиня Благопристойности, если она была там самолично, — а если нет, так ее тень, — покачала головой и, погрозив пальцем перед глазами миссис Водмен, — запретила ей выводить дядю Тоби из заблуждения.

Несчастливая миссис Водмен! — » (635).

А мистер Шенди-старший, отец Тристрама, — сколько мук терпит он от того, что, владея, как он считает, «искусством тончайших рассуждений», имеет при этом «жену, которой невозможно вбить в голову простейшего силлогизма, хотя бы от этого зависело спасение души твоей» (144).

Каждый из персонажей Стерна скачет во всю прыть на своем «коньке», и «конек этот то и дело закусывает удила, — прощай тогда трезвый рассудок и осмотрительность» (90). Живя бок о бок друг с другом, они, в сущности, движутся в разных измерениях, — вот почему их диалог так часто напоминает беседу глухих. Более того, они так привыкли к своей разобщенности, что иной раз бывают даже неприятно поражены, если им случится в чем-то сойтись. Так, Вальтер Шенди, истомленный долгим ожиданием в ту ночь, когда предстоит родиться его сыну, ничуть не обрадован тем, что дядя Тоби разделяет его мысли. В ответ на его восклицание: «Всего два часа и десять минут — не больше, —... Не знаю, как это случается, брат Тоби, — а только моему воображению кажется, что прошел почти целый век», — дядя Тоби замечает: «Все это объясняется сменой наших идей». Стерн с готовностью разъясняет нам причину раздражения Шенди-старшего таким оборотом разговора. Ведь ре-

зонерство — любимый конек мистера Шенди. «Отец, который, подобно всякому философу, испытывал зуд рассуждать обо всем, что ни случается, а также давать всему объяснение, ожидал для себя величайшего удовольствия от беседы на тему о смене идей, нисколько не опасаясь, что она будет выхвачена у него из рук дядей Тоби, который (честнейшая душа!) обыкновенно все принимал так, как оно происходило, — и меньше всего на свете утруждал свои мозги путаными мыслями. — Идеи времени и пространства... — вместе с тысячей других изысканий и пререканий о бесконечности, предвидении, свободе и необходимости и так далее, на безнадежных и недоступных теориях которых свихнулось и погибло уже столько умных голов, — никогда не причиняли ни малейшего вреда голове дяди Тоби; отец мой это знал — и был крайне поражен и раздосадован нечаянным решением вопроса моим дядей» (183—184).

Обыгрывая одержимость каждого из своих персонажей особой причудой, Стерн зачастую прибегает к своеобразной комической — а иногда и трагикомической — эмоциональной какофонии. Разногласица его эксцентрических героев напоминает взбесившийся оркестр, где каждый музыкант, нимало не помышляя о своих собратьях, исполняет свою полюбившуюся ему мелодию. Стерн пользуется даже иногда музыкальными обозначениями и приемами, создавая эти сценки. Такова, например, глава 11 третьего тома романа. Доктор Слор, обозленный тем, что некстати порезал себе палец, пытаясь развязать мешок с инструментами, слишком старательно завязанный бестолковым слугой, призывает на этого беднягу, пункт за пунктом, все кары, перечисленные в «Эрнульфовой проклятии» — средневековой формуле отлучения от церкви. В то время, как доктор Слор «выводил густым басом свою руладу проклятий», дядя Тоби, в знак протеста высвистывал свое презрительное «фью-ю — нечто среднее между свистом и восклицанием «тю-тю!» Брат его, Шенди-старший, изредка сопровождает этот странный дуэт то репликой, то жестом. А в довершение всего сам автор врывается в этот хаос, громогласно и витиевато клянясь бородами всех языческих божеств, что готов был бы отдать лучшую из своих двух худых ряс, — «только за то, чтобы присутствовать при этой сцене и слышать аккомпанемент дяди Тоби» (173—175).

Так же построены и те эпизоды пятого тома романа, где Вальтер Шенди, узнав о внезапной смерти своего подростка-сына, находит, по своему обычаю, утешение в возвышенной риторике, почерпнутой у древних авторов. Но простодушные домочадцы мистера Шенди, неспособные оценить его эрудицию, склонны понять его буквально. Вальтер Шенди с упоением цитирует письмо Сервия Сульпиция к Туллию по случаю постигшей последнего утраты. «По возвращении из Азии, когда я плыл от Эгины к Мегаре (Когда это могло быть? — подумал дядя Тоби), я начал разглядывать окрестные места. Эгина была за мной, Мегара впереди, Пирей направо, Коринф — налево. — Какие цветущие города повержены ныне

во прах. Увы! Увы!» Он продолжает в том же духе, уже не в силах остановиться и даже улыбается собственному красноречию, «потому что совсем позабыл о моем брате Бобби»; а дядя Тоби решает, что, как видно, «несчастия повредили его рассудок» (341). Миссис Шенди вносит свой вклад в общую неразбериху. Еще не зная о смерти сына, она останавливается за дверью, чтобы подслушать разговор мужа с братом; и так как ее супруг как раз в это время с жаром цитирует предсмертную речь Сократа, где тот говорит, что у него «есть трое заброшенных детей», ревнивая фантазия подсказывает миссис Шенди, что она проникла в преступную тайну мужа. «Стало быть,— воскликнула моя мать, отворяя двери,— у вас одним больше, мистер Шенди, чем я знаю.

— Господи боже! Одним меньше,— сказал отец, вставая и выходя из комнаты» (355—356).

Взбалмошные, упрямые, недалекие, поглощенные собой люди, населяющие маленький мирок «Тристрама Шенди», очень непохожи на тот отвлеченный идеал разумного и благожелательного «от природы» человека, из которого исходили ранние просветители. Недаром так иронически отзывается Стерн о «великом Аддисоне», который путешествовал по жизни, не расставаясь с сумкой, набитой школьными учебниками. Веселость Стерна резко отличается от благодушия «Зрителя» или «Болтуна». В его отношении к коренным вопросам о суверенности разума и о природной добродетели людей — чувствуется скептическая горечь, напоминающая Юма.

В «Исследовании о человеческом уме» Юм остроумно рассуждает относительно свободы и необходимости в области нравственности жизни человека. Можно, конечно, ожидать, что честный и состоятельный человек, придя в гости к приятелю, не зарежет его для того, чтобы украсть у него серебряную чернильницу. Но ругаться за это все-таки невозможно. «Поэтому я изменю свое предположение и скажу ...что мой друг не положит свою руку в огонь и не будет держать ее там до полного сожжения: уже это, думается мне, я могу предсказать с такою же уверенностью, как тот факт, что если мой друг выбросится из окна и не встретит препятствия, он ни на минуту не останется в всячем положении в воздухе». А с другой стороны, «человек, оставивший в полдень свой наполненный золотом кошелек на мостовой Черинг-Кросса, может с таким же основанием ожидать того, что кошелек этот улетит словно перышко, как и того, что он будет найден нетронутым через час»<sup>35</sup>. Так единственно достоверными оказываются, увы, лишь те наши суждения о «человеческой природе», которые основаны на признаки всевластия эгоистического, частного интереса.

Та же мысль — то иносказательно, то открыто — постоянно появляется на страницах произведений Стерна. Именно она лежит

<sup>35</sup> Д. Юм. Исследование о человеческом уме. Изд. 2. Пг., Башмаков и К<sup>о</sup>, 1916, стр. 104—105.

в основе знаменитой проповеди Йорика о злоупотреблениях совестью, которой Стерн придавал такое значение, что сперва ввел ее в текст «Тристрама Шенди», а потом включил в собрание своих проповедей. Йорик-Стерн начинает с критического анализа того самого врожденного нравственного чувства, которому приписывали такое спасительное значение моралисты-шафтсберианцы. Призвав себе на помощь опыт реальной общественной жизни, он приходит к выводу о полной несостоятельности этого представления.

Он готов согласиться с тем, что в сфере рационалистической абстракции метафизические рассуждения о могуществе совести или нравственного чувства выглядят очень убедительно. «Если бы верно было то, что себялюбие никогда не оказывает ни малейшего влияния на наши суждения; или что мелкие низменные интересы никогда не всплывают наверх, не сбивают с толку наши высшие способности и не опутывают их туманом и густым мраком... если бы, наконец, мы были уверены, что во время разбора дела корысть всегда стоит в стороне — и страсть никогда не садится на судейское кресло и не выносит приговора вместо разума» (123), — тогда, действительно, о человеке можно было бы судить на основании того, что говорит его собственное нравственное чувство. Именно этого-то, однако, доказывает Йорик-Стерн, и не бывает в жизни. Разум, в теории столь всемогущий и беспристрастный, постоянно находится во власти эгоистических интересов и страстей. И совесть оправдывает любые преступления. Развратник, себялюбец, жадный вымогатель спокойно спит в своей постели. «Чего же страшиться его совести? — Она прочно окопалась за Буквой закона и сидит себе неуязвимая, со всех сторон настолько огражденная *прецедентами и решениями*, — что никакая проповедь не в состоянии выбить ее оттуда» (127).

Я вправде, — рассуждает Йорик-Стерн, — полагаться на своего ближнего лишь до тех пор, пока его частный интерес не противоречит моему. Я могу доверить своему банкиру и врачу свое состояние и даже самую жизнь, поскольку знаю, что деловой успех этих людей зависит от их добросовестности и что они не могут повредить мне, не повредив самим себе. «Но допустим, что дело обстоит иначе, именно, что их выгода заключалась бы в противоположном образе действий; что при известных обстоятельствах банкир мог бы, не портя своей репутации, присвоить мое состояние и пустить меня по миру, — а врач мог бы даже отправить меня на тот свет и после моей смерти завладеть моим имуществом, не пороча ни себя, ни своего ремесла. — На что же в них могу я в таких случаях положиться? — Религия, самый мощный из всех двигателей, отпадает. — Личная выгода, второе по силе побуждение, действует решительно против меня. — Что же остается мне бросить на другую чашку весов, чтобы перетянуть это искушение? Увы! у меня нет ничего, — ничего, кроме вещи, которая легче мыльного пузыря, — я должен положиться на милость чести или другого подобного ей непостоян-



ного чувства.— Слабая порука за два драгоценнейшие мои блага — собственность мою и мою жизнь!» (133).

Кажется, ничто не доставляет Стерну такого наслаждения, как обыгрывание этого противоречия между прекраснотушными теориями и эгоистической прозой, составляющей реальную подоплеку жизни. Именно в этом столкновении противоположностей рождается злой стернианский юмор.

Арнольд Кеттл в «Введении в английский роман», говоря о тех новых открытиях, которыми Стерн обогатил реалистический роман, как пример необычайно глубокого проникновения в тайные эгоистические душевные побуждения людей приводит сцену, разыгрывающуюся на кухне Шенди-холла после получения известия о смерти Бобби, старшего сына и наследника хозяев. Слуги обсуждают случившееся. И Стерн приоткрывает читателям те разнородные себялюбивые опасения, надежды, желания, которые проносятся в их сознании в связи с неожиданной вестью. Работник Обадия больше всего озабочен тем, что мистер Шенди, колебавшийся ранее, истратит ли свободные деньги на заграничное путешествие сына или вложить их в обработку еще невзрачной неогороженной Воловией пустоши, теперь, конечно, возьмется за дело. «— Ох, и потрудимся мы, корчуй Воловью пустошь!» — восклицает Обадия. Толстая придурковатая судомойка, всю осень боровшаяся с водянкой, простодушно выбалтывает свою радость. Мальчик умер — «А я нет, — сказала придурковатая судомойка».

Что касается горничной Сузанны, то перед ней разворачивается заманчивая картина: сколько платьев может перейти к ней от миссис Шенди, если та надолго оденется в траур по сыну! — «Зеленый атласный капот моей матери, дважды вычищенный, первым пришел в голову Сузанне... — Локк недаром написал главу о несовершенстве слов. — Значит, — проговорила Сузанна, — всем нам придется надеть траур. — Но обратите внимание еще раз: слово *траур*, несмотря на то, что сама же Сузанна его употребила, — тоже не исполнило своей обязанности: оно не пробудило ни единой мысли, окрашенной в серое или черное, — все было зеленое. — Зеленый атласный капот по-прежнему висел у нее в голове.

«— О, это сведет в гроб бедную мою госпожу! — вскричала Сузанна. — Весь гардероб моей матери пришел в движение. Что за процессия! Красное камчатное, — темно-оранжевое, белые и желтые люстрины, — тафтяное коричневое, — кружевные чепчики, спальные кофты и удобные нижние юбки. — Ни одна тряпка не осталась на своем месте. — Нет, — она больше никогда уже не оправится, — сказала Сузанна» (341).

И даже честный служака Трим, искренне, без всяких задних мыслей, огорченный смертью мальчика (ведь «траур не вертелся в голове у Трима, как это было с Сузанной» (345—346), — лукаво поясняет Стерн), начав рассуждать о бренности всего человеческого, скоро входит во вкус и упивается собственным красноре-

чем, пока не замечает, что «вошел в роль богослова и заговорил скорее как капеллан, чем так, как подсказывало ему сердце» (350). Это происходит на кухне. А наверху, в гостиной, Вальтер Шенди, узнавший о своей утрате в то самое время, когда составлял для сына маршрут его первого путешествия по Европе, обращается к своему излюбленному утешению — философии — и нагромождает одну на другую подходящие к случаю цитаты из древних классиков, восхищаясь собственной эрудицией и «улыбаясь, потому что совсем позабыл о моем брате Бобби» (341).

Себялюбие, как видно из этих сцен, дает себя знать везде и всюду, окрашивая неприметно или явно даже выражение самых возвышенных чувств. Но Стерн гораздо более терпим к наивным бессознательным формам его проявления, чем к рассудочности, сухой и претенциозной, особенно когда она берет на себя роль наставницы жизни, к которой, в сущности, равнодушна. И ему куда милее капрал Трим, который, хоть и любил самого себя послушать, «шел прямехонько, как вела его природа, к сердцу» (345), чем ученый резонер Вальтер Шенди, который с легкостью, заглушая голос сердца, топит свое горе в потоке звучных велеречивых фраз.

Образ Вальтера Шенди может служить мерилom той дистанции, которая отделяет Стерна от его предшественников, последовательных и убежденных сторонников просветительского культа Разума. В характере и поведении этого гротескного персонажа воплощены все комические и абсурдные черты отвлеченного, оторванного от жизни рационализма. Хозяин Шенди-Холла уверен в безграничной действительности логических доводов, разумного убеждения. Философия — его неизменная спутница на всех дорогах жизни, а «философия имеет в своем распоряжении красивые фразы для всего на свете» (338), — ядовито замечает Стерн. Но философ из Шенди-Холла, у которого всегда готовы законы, нормы и правила на все житейские случаи, остается смешным, беспомощным, узколобым педантом. «Философия» ведет его от одного трагикомического поражения к другому. Мистер Шенди — пылкий, убежденный «носарианец», — иными словами, он уверен, что по законам природы форма и размеры носа многое предопределяют заранее в судьбе его обладателя. Он рассуждает на эту тему, обнаруживая удивительную начитанность, на протяжении многих глав романа. Каково же его отчаяние, когда оказывается, что приглашенный по его же настоянию доктор Слуп, неудачно наложив щипцы при родах, разможил нос его новорожденному сыну! Теперь мистер Шенди возлагает все свои надежды на имя, которое будет дано ребенку. Он твердо уверен, что есть имена, которые могут способствовать преуспеянию человека на всем его жизненном пути, и, напротив, — такие, которые могут безнадежно скомпрометировать его и погубить его репутацию. Самым зловредным кажется ему имя Тристрам; он даже посвятил ему целую «диссертацию», в «которой с большей прямоотой и скромностью излагал мотивы своего край-

него отвращения к этому имени». И что же? Выбрав для новорожденного сына внушительное имя «Трисмегист», мистер Шенди, по злокозненному стечению обстоятельств — не успев вовремя надеть штаны — не поспевает на крестины, а служанка, перепутав самую малость — только окончание выбранного имени, — вводит в заблуждение священника. Младенец наречен Тристрамом! и мы видим «методичного и благонамеренного джентльмена... поверженным среди всех его толкований, систем и желаний, опрокинутых и расстроенных»; «события все время оборачиваются против него, и притом столь решительным и жестоким образом, как если бы они были нарочно задуманы и направлены против него, чтобы надругаться над его умозрениями!» (53—54).

А педагогические воззрения и воспитательная система мистера Шенди! Убежденный в том, что беды, постигшие при самом появлении на свет его сына и наследника, могут быть исправлены только разумным воспитанием, Шенди-старший, как истый просветитель, спешит составить надлежащую программу воспитания Тристрама. Он не жалеет ни сил, ни времени, сочиняя заветную «Тристрапедию» — трактат о воспитании Тристрама. Но — увы! — эрудиция мистера Шенди так необъятна, рассуждения его раскидываются так широко, что работа над этим монументальным трактатом отстает от жизни: Тристрам уже подросток, а его отец все еще «высучивал свои положения, нитка за ниткой, из собственных мозгов или же проделывал не менее мучительную работу, перематывая все, что выпрядено было до него другими прядильщиками и пряжами» (358).

«Тристрапедия», с одной стороны, — карикатура на схоластическое педанство; но она недаром самим названием вызывает и ассоциации с знаменитой «Энциклопедией» французских просветителей. Вальтер Шенди также стремится к универсальному охвату всей суммы знаний. Он хочет достичь при этом своеобразной «политехнической» комплексности: так, например, изучая законы языка, его сын должен одновременно с этим знакомиться и с естественными науками и т. д.

Вот образец упражнений, которые заготовляет для своего сына Шенди-старший:

«— Белый медведь? Превосходно. Видел ли я когда-нибудь белого медведя? Мог ли я когда-нибудь его видеть? Предстоит ли мне когда-нибудь его увидеть? Должен ли я когда-нибудь его увидеть? Или могу ли я когда-нибудь его увидеть?..

— Если бы мне пришлось увидеть белого медведя, что бы я сказал? Если бы мне никогда не пришлось увидеть белого медведя, что тогда?

Если я никогда не видел, не мог увидеть, не должен увидеть и не увижу живого белого медведя, то видел ли я когда-нибудь его шкуру? Видел ли я когда-нибудь его изображение. — Или описание? Не видел ли я когда-нибудь белого медведя во сне?

— Видели ли когда-нибудь белого медведя мой отец, мать, дядя, тетка, братья или сестры? Что бы они за это дали? Как бы они себя вели? Как бы вел себя белый медведь? Дикий ли он? Ручной? Страшный? Косматый? Гладкий?

— Стоит ли белый медведь того, чтобы его увидеть?

— Нет ли в этом греха?

— Лучше ли он, чем *черный медведь?*» (390—391).

Так вышучивает Стерн тот самый непогрешимый и всеобъемлющий в своей любознательности человеческий Разум, перед которым преклонялись просветители.

В той части, в какой он посвящен нелепым злоключениям тристрамова детства, роман Стерна выглядит как роман воспитания шиворот-навыворот: абсурден и воспитатель «героя», и та «программа», которой он намерен следовать; но и сами представления о формировании характера человека окружающей средой, обстоятельствами, опытом, из которых исходили просветители, становятся оселком, на котором Стерн оттачивает свое неистощимое остроумие. Непредвиденная, абсурдная игра случая, по Стерну, иной раз может опрокинуть самые благие предназначения Разума: сколько этих анекдотических смехотворных случайностей возникает на жизненном пути Тристрама и его близких!

Объявляя себя противником всех философских систем и всяческой регламентации мысли, Стерн подшучивает над Локком — отцом просветительского рационализма — не менее охотно, чем над «темными» схоластами и педантами средневековья. Юмористические ссылки на автора «Опыта о человеческом разуме» очень часты в «Жизни и мнениях Тристрама Шенди» и почти всегда полемически заострены, хотя известно, что Стерн высоко ценил классический труд Локка и знал его досконально. Одно из первых разногласий Стерна с Локком — в оценке остроумия и юмора. Важный Локк относился к ним с недоверием, считая, что вольная игра ума, вдохновляемая воображением, может лишь повредить строгому течению мыслей. Но Стерн зло насмехается над критиками, которые осуждают его книгу за то, что она грешит остроумием: «Агеласт (раскритиковав меня) говорит, что если в ней и есть, пожалуй, несколько остроумия, то рассудительности нет никакой. А Триптолем и Футаторий, соглашаясь с ним, спрашивают: да и может ли она там быть? Ведь остроумие и рассудительность никогда не идут рука об руку на этом свете, поскольку две эти умственные операции так же далеко отстоят одна от другой, как восток от запада.— Да,— говорит Локк,— как выпускание газов от икания,— говорю я» (188).

Стерн горячо отстаивает остроумие и юмор. И не только потому, что они — наилучшая защита от сплина, — ведь «каждый раз, когда мы улыбаемся, а тем более, когда смеемся, улыбка наша и смех кое-что прибавляют к недолгой нашей жизни» (3). Нет, Стерн, кроме того, считает остроумную шутку и юмор гораздо более

надежным средством познания людей и жизни, чем методическая неулыбающаяся рассудительность, у которой на все есть готовые умозаключения, рецепты и выводы. Остроумие помогает видеть привычные вещи по-новому, в неожиданных соотношениях и ракурсах. Оно подрывает застывшие представления о человеке и условиях его существования, показывая относительность множества понятий, которые самодовольная односторонняя рассудительность считает неизблемыми.

Если история «воспитания» Тристрама Шенди была своего рода пародией и на просветительский роман воспитания и на «Трактат о воспитании» Локка, то весь роман Стерна в целом может рассматриваться как монументальная пародия на «Опыт о человеческом разуме».

Стерн сам подводит к этой догадке читателей в главе 2 второго тома романа, в одной из своих шуточных перепалок с воображаемыми критиками «Тристрама».

«— Скажите, пожалуйста, сэр, среди прочитанных вами за вашу жизнь книг попадался ли вам когда-нибудь «Опыт о человеческом разумении» Локка? — Не отвечайте слишком поспешно, — ведь многие, я знаю, ссылаются на эту книгу, не прочитав ее, и многие ее читали, ничего в ней не понимая. — Если вы принадлежите к числу тех или других, я в двух словах — ведь пишу я с просветительскими целями — скажу вам, что это за книга. — Это история. — История! Чья? Чего? Откуда? С каких пор? — Не горячитесь — Книга эта, сэр, посвящена истории («и за одно это ее можно порекомендовать каждому) того, что происходит в человеческом уме» (83).

Полемика Стерна с Локком дружелюбна; он принимает основные положения сенсуалистической теории познания Локка и, как видно из сопоставления многих прямых ссылок и намеков, разбросанных в тексте «Жизни и мнений Тристрама Шенди», ловит на лету мысли автора «Опыта о человеческом разуме». Но в глазах Стерна сама логическая стройность, четкость и универсальность нарисованной Локком картины того, что происходит в человеческом сознании, составляет наиболее уязвимый пункт его философской системы. Йорик-Стерн мог бы воскликнуть вместе с Гамлетом: «Есть многое на свете, друг Горацио, что и не снилось нашим мудрецам!»

Как бы проверяя конкретным индивидуальным опытом претендующую на всеобщность гносеологическую систему Локка, Стерн взрывает ее изнутри. Роман «Жизнь и мнения Тристрама Шенди» и есть в некотором роде шуточный протокол эксперимента, призванного показать, что разумно мыслящий человек — существо куда более прихотливое, эксцентричное, чем полагал Локк и рационалисты-просветители его школы; существо, непослушное даже собственной воле, не поддающееся в своих мыслях и поступках никаким, даже самым глубокомысленным прогнозам «разумной» философии.

С пародийной серьезностью, как «человек ученый», Стерн еще в начале романа сообщает читателям, что «причины темноты и путаницы в человеческом уме бывают трех родов. Во-первых, ...притупленность органов чувств. Во-вторых, слабость и мимолетность впечатлений... И в-третьих, подобная решетку память» (83—84).

Об этом писал и Локк. Но в то время, как в его трактате аберации человеческого сознания выглядели как частные, вполне устранимые отклонения от разумной нормы, у Стерна соотношение меняется, и именно эти отступления от отвлеченной разумной нормы мышления и поведения оказываются главным и массовидным. (Так впоследствии Бернард Шоу, продолжая эту традицию английского юмора относительности, будет доказывать, что нормальное зрение в буквальном и переносном смысле слова — редчайшее исключение, тогда как правилом, напротив, являются разнообразнейшие отклонения от отвлеченной клинической «нормы».)

Как старается Тристрам Шенди обстоятельно, ясно и выразительно рассказать нам историю своей жизни! Сколько благих намерений, сколько заранее обдуманых решений! Но... на каждом шагу эти благие намерения заводят рассказчика в тупик, а самые твердые решения оказываются позабытыми и невыполненными. «Конек» Тристрама то и дело заносит его в сторону с большой дороги связного повествования, то обращается вспять, то, закусив удила, несется опрометью вперед, перескакивая сразу через несколько лет, то упрямо застывает на месте, так что братья Шенди на протяжении нескольких глав не могут спуститься вниз с лестницы второго этажа, а капрал Трим так и не может досказать своему капитану начатую было историю о семи замках божьего короля.

В чем же причина всех этих перебоев, попятных ходов, пауз, отступлений, которые, как говорит сам автор, «подобны солнечному свету; — они составляют жизнь и душу чтения. — Изымите их... из этой книги, — она потеряет всякую цену: — холодная, беспросветная зима воцарится на каждой ее странице» (69—70). Причина эта — в том, что жизнь человеческого сознания, по Стерну, полна неожиданностей и не поддается ни логической регламентации, ни исчерпывающему рационалистическому объяснению. «Мы живем в мире, со всех сторон окруженном тайной и загадками» (622), — восклицает Стерн. Здесь нельзя не почувствовать вызова строго рационалистической концепции мира, выработанной Просвещением.

К тому времени, когда Стерн писал первые тома «Тристрама Шенди», антирационалистические идеи, мотивы и образы уже проникли в английский роман. В смолетовских «Приключениях Фердинанда Фатома» (1753), как мы увидим, плутловской сюжет со всей его бытовой и социальной конкретностью окрашивался вместе с тем зловещим колоритом «драмы рока»; таинственные совпадения, исчезновения, воскресения «из мертвых» уже предвосхищали

многие эффекты «готического романа». Знаменательно, что первый «готический роман» появился на свет в Англии в том же 1765 г., когда были изданы седьмой и восьмой тома «Тристрама». Это был «Замок Отранто» Уолпола — роман, где алогичность страшного сна (из которого автор якобы заимствовал свой замысел) заменяла логику «нормальной», дневной жизни и где самые фантастические чудеса и тайны поражали воображение читателя, заставляя в недоумении умолкнуть его рассудок.

В романе Стерна, в отличие от этих произведений, мотив «тайн и загадок» бытия имеет чисто комический характер. Тайны и загадки, которые ставят в тупик и Тристрама-рассказчика, и его читателей, не заключают в себе ничего грозного и устрашающего, они только забавны. Это тайны человеческих причуд, предрассудков, самообмана, странных маний и пристрастий; это загадки, основанные на капризах памяти и воображения, на игре неожиданных иррациональных ассоциаций, на относительности человеческих ощущений и понятий, благодаря которым один и тот же предмет может представляться людям в до неузнаваемости различном виде.

Как безнадежно запутывается, например, Тристрам-автобиограф в лабиринте четырех времен — времени свершения событий, им излагаемых, времени своих воспоминаний, времени своего сочинительства и читательского времени! «В текущем месяце я стал на целый год старше, чем был в это же время двенадцать месяцев тому назад; а так как, вы видите, я добрался уже почти до середины моего четвертого тома — и все еще не могу выбраться из первого дня моей жизни, — то отсюда очевидно, что сейчас мне предстоит описать на триста шестьдесят четыре дня жизни больше, чем в то время, когда я впервые взял перо в руки; стало быть, вместо того, чтобы подобно обыкновенным писателям, двигаться вперед со своей работой по мере ее выполнения, — я, наоборот, отброшен на указанное число томов назад» (280).

Чем дальше, тем безнадежней становится положение нашего мемуариста. «Такой путаницы у меня еще никогда не получалось», — восклицает он в начале главы 28 седьмого тома романа. «Ведь в последней главе, по крайней мере поскольку она провела меня через Оксер, я совершил два разных путешествия одновременно и одним и тем же взмахом пера — причем в том путешествии, которое я пишу сейчас, я совсем уехал из Оксера, а в том, которое напишу позже, я только наполовину из него выехал. — Каждой вещи доступна только известная степень совершенства; перестав с этим считаться, я поставил себя в такое положение, в каком никогда еще не находился ни один путешественник до меня: ведь в настоящую минуту я перехожу с отцом и дядей Тоби рыночную площадь в Оксере, возвращаясь из аббатства в гостиницу пообедать, — и в эту же самую минуту вхожу в Лион с каретой, разбившейся на тысячу кусков, — а кроме того, в это же время я сижу в красивом павильоне, выстроенном Принджелло на берегах Гарон-

ны, предоставленном мне мосье Слиньяком, воспевая все эти происшествия» (502—503). Но эта видимая неуклюжесть, даже беспомощность рассказчика, который, кажется, изо всех сил старается выбраться из путаницы своих воспоминаний, впечатлений, мыслей и планов, знаменует собой в действительности замечательную психологическую и литературную находку, открывшую новые горизонты повествовательному искусству.

Загадки и тайны, на которых то и дело спотыкается «конек» Тристрама Шенди, образуют в совокупности огромный фарс, сказку «про белого бычка» (645) в девяти томах. Но фарс этот по-своему, исподтишка, расшатывает устоявшиеся принципы просветительского рационализма более эффективно, чем даже «Замок Отранто» со всеми его небесными знаменами, оживающими статуями, великанами и прочими небылицами. Ведь, как заявляет сам Стерн, он готов признать свое сочинение фарсом лишь в том случае, если «считать фарсом любую жизнь и любые мнения» (356). Шутки Стерна не следует, конечно, воспринимать как догму; но во всяком случае он твердо уверен в том, что жизнь куда хитрее, лукавее и неожиданнее в своих причудах, чем может предугадать самая разумная умозрительная философия.

Сам Локк уже считал необходимым внести в свое учение некоторые уточнения и оговорки, чтобы привести развернутую им схему духовной жизни человека в большее соответствие с действительностью. Как указывает американец Эрнест Тьювесон в статье «Локк и разложение эго», Локк счел нужным включить в четвертое издание «Опыта о человеческом разуме» (1700 г.) главу «Об ассоциации идей», где признавал, что, помимо естественной, разумно постижимой связи наших представлений, вытекающей из существа вещей, «случай» и «привычка» зачастую заставляют людей связывать друг с другом представления и понятия, между которыми, по сути дела, нет ничего общего; так возникают иррациональные ассоциации, как, например, суеверная боязнь темноты или отвращение к комнате, где человек перенес тяжелую болезнь, и т. п. В сочинении «Деятельность разума» (*The Conduct of the Understanding*), написанном после «Опыта о человеческом разуме», Локк особо останавливается на «вторжении шаловливых идей» (*frisking ideas*) в сознание — наперекор разуму. Тьювесон, вообще старающийся обнаружить у Локка начатки модернистской концепции человеческого мышления, находит, что приводимые им «гротескно-комические примеры» этого вторжения «уже заключают в себе зародыш шендизма и объясняют, почему Локк обладал для Стерна такой притягательной силой»<sup>36</sup>.

Но сам Локк считал вторжение непрошенных «шаловливых идей» в область сознания безусловным злом и предупреждал Ра-

<sup>36</sup> Ernest Tuveson. Locke and the «Dissolution of the Ego» *«Modern Philology»*, vol. LII, № 3, February, 1955, p. 172.



зум о необходимости бороться с этим бедствием. А Стерн, напротив, радуется этому вторжению и считает его источником всего самого интересного и в жизни и в искусстве.

Универсальная, повсюду одинаковая «человеческая природа», руководимая отвлеченными законами Разума, уже не внушает Стерну того благоговейного и безусловного уважения, которое окружало ее в мировоззрении просветителей. С его точки зрения, истинная человечность — индивидуальна и неповторима. Чтобы быть действительно человеческим, надо отклониться в ту или другую сторону от *общей*, теоретически предустановленной, «разумной» нормы «человеческой природы». Стерн уверяет, что знает десять тысяч, — нет, десять тысяч раз десять тысяч способов уронить шляпу, — ведь «материя и движение бесконечны» (347). А слово «вздор»? Его можно выговорить на четырнадцать тысяч ладов — и все это «несметное множество тонов, ладов, выговоров, напевов, выражений и манер, какими... может быть произнесено слово «вздор», придают ему смысл и значение, столь же отличные друг от друга, как *грязь* отличается от *опрятности*» (632).

Индивидуальные, неповторимые оттенки тона, особенности позы, взгляда, жеста для Стерна полны огромного значения. Он даже вводит в печатный текст романа спиралевидный рисунок, показывающий с графической точностью, как именно взмахнул своей тростью капрал Трим, говоря о преимуществах холостяцкой жизни. Кто знает, может быть, именно в этих почти неуловимых мелочах скрывается ключ к разгадке человеческого поведения и характера?

Индивидуальному, особенному Стерн склонен придавать и в жизни, и в морали, и в искусстве гораздо большее значение, чем рационально-типическому общему началу, преобладавшему в творчестве просветителей.

Именно с этим связана доктрина «шендизма». Герои «Тристрама Шенди» — братья Вальтер и Тоби Шенди, доктор Слоп, капрал Трим, пастор Йорик — обязаны своей значительностью разнообразным отклонениям от рациональной, «общечеловеческой» нормы здравого смысла. Каждый из них до известной степени аномален, каждый из них — маниак на свой лад. Доктрина шендизма, исповедуемая Стерном, требует, чтобы каждый человек обладал своим «коньком» (*hobby-horse*), капризом, чудачеством, прихотью, манией, чем-нибудь, что делало бы его неповторимым, непохожим на других и — тем самым — самим собою. Примечательно, что самое имя Шенди образовано, как указывают исследователи, от встречающегося в йоркширском диалекте слова «shan» или «shandy», что означает: человек «без царя в голове».

Стерн изобретает даже особый глагол «шендировать» (*to shandy it*) и пользуется им применительно к себе самому в своих письмах: «Я шендирую в 50 раз больше, чем когда-либо»<sup>37</sup>, — пишет он, на-

<sup>37</sup> L. Sterne. Letters, p. 157.

пример, Гаррику из Парижа 19 марта 1762 г.; шендизм, уверяет он, — лучшее средство от всех недугов. И нужен был подлинно «шендистский» юмор, чтобы изобразить самого себя в одном из действующих лиц своего романа, сельском пасторе Йорике, похоронить его, пролить слезу над его могилой, а затем воскресить снова в «Сентиментальном путешествии», уже прямо написанном от его лица.

Трудно было бы выбрать более интригующий, дразнящий и многозначительный псевдоним. В имени Йорика, датского придворного шута, с черепом которого беседовал шекспировский Гамлет, как бы воплощаются крайние противоречия жизни; в звуке этого имени звенят бубенцы шутовского колпака, но в то же время от него веет холодом могилы, уравнивающей шутов и королей. Йорик-Стерн с нескрываемым наслаждением извлекает все возможные эффекты из трагикомической двусмысленности своего псевдонима.

Локк хотел бы убедить всех людей мыслить и действовать разумно. Автор «Тристрама Шенди», напротив, даже рад их неразумию. «Великое счастье, — восклицает он, — что природа наделила человеческого ум такой же благодетельной глухотой и неподатливостью к убеждениям, какая наблюдается у старых собак — «к выучиванию новых фокусов» (216).

Для автора «Тристрама Шенди» люди значительны и достойны внимания главным образом постольку, поскольку они смешны. Педант Вальтер Шенди оказывается для Стерна интересным и занимательным — «шендистским» — героем именно потому, что само невозмутимое глубокомыслие, с каким он рассуждает о магическом влиянии имен на человеческие судьбы, об условиях роста носов и о других столь же «философских» предметах, служит ему верным «коньком», на котором он очертя голову скачет сквозь дебри метафизики. Не будь он столь смехотворно нелеп, он был бы попросту невыносимо скучен. Серьезные «проблемы» Вальтера Шенди интересны для Стерна именно потому, что это чистейшие пустяки.

Но истинно «шендистским» героем романа Стерна является, конечно, любимец автора, дядя Тоби. Дядя Тоби во многом сродни своим предшественникам и современникам — фильдингговскому пастору Адамсу, смоллетовскому Траньону, гольдсмитовскому доктору Примрозу. В нем также воскресает донкихотская смесь наивных причуд с благородной человечностью. Раненный при осаде Намюра (сколько десятков раз слышит об этой осаде читатель «Тристрама Шенди!»), Тоби Шенди, выйдя в отставку, обзаводится своим «коньком»: вместе с преданным капралом Тримом он возводит и разрушает фортификации и крепости, разыгрывает по всем правилам военного искусства осады и сражения, — и все это на маленькой лужайке у себя в саду! Надо обладать истинно детским простодушием, чтобы всерьез найти в этой игре смысл жизни; но простодушие Тоби Шенди во сто раз милее Стерну, чем холодный здравый смысл.

Этот отставной капитан, сражавшийся во Фландрии под началом Мальборо и, следовательно, участник той самой войны, о кровавой и грязно-корыстной подоплеке которой с негодованием писал Свифт, а позднее — Теккерей, рассуждает, как истый ребенок.

«Что такое война? Что она такое, Йорик, если вести ее так, как мы ее вели, на началах свободы и на началах чести? — что она, как не объединение спокойных и безобидных людей со шпагами в руках для того, чтобы держать в должных границах честолюбцев и буянов? И небо свидетель, брат Шенди, что удовольствие, которое я нахожу в этих вещах, — и, в частности, бесконечные восторги, которые мне были доставлены моими осадами на зеленой лужайке, приотекали у меня и, надеюсь, также и у капрала, от присущего нам обоим сознания, что, занимаясь ими, мы служили великим целям мироздания» (447).

В устах прожженного политика или карьериста-вояки эта тирада отзывалась бы отвратительным фарисейством. В устах дяди Тоби, задуманного Стерном по образу и подобию Дон Кихота, она звучит столь же обезоруживающе наивно, как и панегирики странствующему рыцарству, произносимые героем Сервантеса. Правда, дядя Тоби — образ гораздо менее емкий и глубокий, чем его великий испанский прототип. Это не трагически одинокий борец за правду, не воинствующий гуманист, личная судьба которого воплощает в себе противоречия целой эпохи. Но в своей жизненной сфере — миниатюрный, как та лужайка, на которой он так миролюбиво переигрывает по-своему — без крови, без убийств и пожаров — исторические битвы своего времени, дядя Тоби, этот смешной чудак, проявляет себя как герой донкихотского склада.

Самый безрассудный и непрактичный из всех персонажей «Тристрама Шенди», дядя Тоби оказывается вместе с этим, — и с точки зрения Стерна именно поэтому, — самым незлобивым и человечным. Ему чужд фанатизм доктора Слопа, педантическая черствость Вальтера Шенди, эгоистическая житейская опытность и подозрительность вдовушки Водмен. Звуки «Лиллибулеро» — песенки, которую он насвистывает во всех трудных случаях жизни, раздаются в Шенди-холле, как красноречивый, хотя и бессловесный, протест, всякий раз, когда дядя Тоби встречается с педантизмом, жестокостью или фальшью. Его доброта может показаться ребячливой, наивной; как бы буквально доказывая, что он мухи не обидит, он выпускает на свободу даже пойманную им надоевшую муху, сопровождая ее словами: «Ступай с богом, бедняжка, зачем мне тебя обижать? — Свет велик, в нем найдется довольно места и для тебя и для меня» (110). Но именно он, неразумный, простодушный дядя Тоби, великодушно приходит на помощь умирающему в нищете и одиночестве офицеру Лефевру, именно он воспитывает и выводит в люди его осиротевшего сына.

Его доброта немногословна, тиха, даже застенчива. Стерн-скептик слишком хорошо знает цену высокопарным рассуждениям и

пошлым речам. Молчаливые жесты дяди Тоби говорят сердцу больше, чем могли бы сказать все ораторы, цитируемые его братом. Самым красноречивым проявлением братской любви в «Тристрате Шенди» служат те сцены, где Тоби молча кладет руку на колено брата или устремляет на него взгляд, полный неизъяснимой доброты; самым живым выражением непритворного сочувствия матери, потерявшей сына,— сцена, где Тоби взял миссис Шенди «за руку и, не говоря больше ни хорошего, ни худого слова, повел ее за отцом» (356).

Дядя Тоби бесконечно далек от того, чтобы рисоваться своею добротою. Но Стерн уверенно нажимает на педаль, чтобы продлить или усилить эмоциональный эффект, вызываемый бесхитростным добросердечием чудака-капитана. Он прерывает свой рассказ, «чтобы раз навсегда заплатить тебе, милый мой дядя Тоби, дань, к которой меня обязывает твоя доброта». Он с умилением призывает «мир и покой» осенить голову дяди Тоби. Пусть он не свершал на своем веку героических подвигов, зато он «не завидовал ничьим радостям — не задевал ничьих мнений ...не очернил ничьей репутации — ни у кого не отнял куска хлеба: тихонечко, в сопровождении верного Трима, обежал ты рысцою маленький круг твоих удовольствий, никого не толкнув по дороге; — для каждого человека в горе находилась у тебя слеза, для каждого нуждающегося находился шиллинг.

«Пока у меня будет чем заплатить садовнику — дорожка от твоей двери на лужайку не зарастет травой.— Пока у семейства Шенди будет хоть четверть акра земли, твои укрепления, милый дядя Тоби, останутся нетронутыми» (219).

Ничуть не склонный вообще вмешивать небо в совершенно земные дела своих персонажей, автор делает исключение опять-таки лишь для дяди Тоби и переносит действие с земли на небеса, чтобы рассказать, как ангел-обвинитель, подслушавший неосторожное проклятие, вырвавшееся у нашего чудака, покраснел, отдавая его в небесную канцелярию, «а ангел-регистратор, записав его, уронил на него слезу и смыл навсегда» (411). Еще бы: ведь злополучное «черт поberi» сорвалось с языка дяди Тоби только потому, что он никак не хотел примириться с неизбежной смертью своего подопечного, бедняги Лефевра... В противопоставлении бесхитростной доброты дяди Тоби рассудочному, сухому педантизму его старшего брата особенно ярко проявляется сентиментализм Стерна. В том же ключе написаны и некоторые эпизодические образы романа, в частности патетическая фигура юной Марии (деревенской девушки, обезумевшей от несчастной любви), которую Стерн перенес позднее и в «Сентиментальное путешествие».

«Сентиментальное путешествие» вряд ли можно отнести к жанру романа; поэтому мы и не рассматриваем его подробно в этой главе. Но оно во многих отношениях развивает, дополняет и проясняет то новое, что было найдено Стерном в «Тристрате Шенди».

В «Сентиментальном путешествии» проблема сентиментального отношения к жизни была выдвинута на авансцену повествования. Уже в начале этой книги автор юмористически противопоставил «путешественникам праздным», «путешественникам любопытным», «путешественникам тщеславным», «путешественникам поневоле», «просто путешественникам» и всем другим видам путешественников себя самого, как «путешественника сентиментального». Сентиментальный путешественник не интересуется цифрами и фактами из жизни стран, которые он проезжает; он не занимается учеными изысканиями, не обращает особого внимания ни на местные достопримечательности, ни на погоду и не заботится о точности и подробности своих путевых записей. «Сентиментальное путешествие» — это дневник воображения и чувства, где важно и значительно не то, что узнал или сделал человек, а то, что он пережил и перечувствовал, хотя бы по самому ничтожному поводу. Именно эта книга Стерна ввела в широкое обращение словечко «сентиментальный»<sup>38</sup>.

Взлеты прекраснородушной чувствительности Стерна всегда умедляются, однако, его язвительным остроумием<sup>39</sup>.

С каким умилением вспоминает Йорик-Стерн в «Сентиментальном путешествии» свою встречу в Кале с нищенствующим монахом, отцом Лоренцо! Как трогательно обменялись они, на память, своими табакерками! И как горько плакал Йорик на обратном пути через Кале на могиле отца Лоренцо! Но Йорик-Стерн признался нам, однако, что при самой первой встрече с монахом, некстати нарушившим его размышления, он обошелся с ним самым невежливым образом; и только желание не уронить себя в глазах очаровательной попутчицы заставило его переменить обращение с несчастным стариком и загладить свою грубость.

Как восхищались и современники, и потомство другим эпизодом «Сентиментального путешествия», где Йорик, случайно услышав заученную жалобу запертого в клетке скворца: «не могу выйти», «не могу выйти», — обращается с гневными словами обличения

<sup>38</sup> Что касается писем Стерна невесте, Элизабет Ламли, датированных 1740—1741 гг., где уже фигурирует это слово, то их подлинность в настоящее время подвергается серьезным сомнениям. Есть подозрение, что эти письма были сфабрикованы после смерти Стерна его дочерью, воспользовавшейся в качестве образца известными письмами Стерна к Элизе Дрейпер и его «Дневником для Элизы».

<sup>39</sup> Американский литературовед Э. Н. Дилуорт посвятил целую книгу доказательству того, что сентиментализм Стерна является всецело мнимой, пародийной категорией. Дилуорт не поленился произвести точные арифметические выкладки и обнаружить, что слезы проливаются всего 10 раз на протяжении девяти томов «Тристрама Шенди», и притом проливаются «довольно весело» (Ernest Nevin Dilworth. *The Unsentimental Journey of Laurence Sterne*. N. Y., King's Crown Press, 1948, p. 15). Даже прославленную патетическую сцену смерти Лефевра он считает не более как литературной буффонадой. Дилуорт внеисторически односторонен в своих выводах. Но его книга содержит много ценных и остроумных наблюдений над взаимоотношениями «высокого» и «низкого», патетического и смешного у Стерна.

к Рабству — «горькой микстуре» народов, прославляет Свободу и рисует в своем воображении образ узника, чахнувшего за тюремной решеткой! Наконец, пишет Йорик, «я залился слезами — я не мог вынести картины заточения, нарисованной моей фантазией»<sup>40</sup>. Что это — бескорыстное сочувствие ближнему, ненависть к рабству, любовь к свободе? Быть может; но Стерн не забывает упомянуть, что он неприятно озабочен отсутствием паспорта и что перспектива попасть в Бастилию кажется ему в данный момент весьма реальной.

В «Жизни и мнениях Тристрама Шенди» эти взаимопереходы «высокого» и «низкого» сознания представлены, может быть, еще не столь расчлененно и последовательно, как в «Сентиментальном путешествии», но и там они образуют доминанту повествования. Даже самое прекраснородушное умиление внезапно нарушается лукавой усмешкой<sup>41</sup> или шутовским коленцем.

Что может быть трогательнее, чем сцена встречи Тристрама с бедной, прелестной Марией? Помешанная девушка наигрывает на свирели «Ave Maria»; возле нее пасется ее козлик... Веси во власти «восторженного порыва», Тристрам, выскочив из экипажа, подбегает и садится с нею рядом. «Мария задумчиво посмотрела на меня, потом перевела взгляд на своего козла — потом на меня — потом снова на козла, и так несколько раз. —

— Ну, Мария, — сказал я ласково. — В чем вы находите сходство?»

И чтобы этот внезапный диссонирующий «контрход» не остался незамеченным, рассказчик спешит особо подчеркнуть его, а затем вернуться снова к прочувствованной серьезности, а от нее — опять к дурачеству, — и все это на одной странице:

«Умоляю беспристрастного читателя поверить мне, что лишь вследствие искреннейшего своего убеждения в том, какая человек скотина, — задал я этот вопрос и что я никогда бы не отпустил неуместной шутки в священном присутствии Горя, даже обладая всем остроумием, когда-либо расточавшимся Рабле, — и все-таки, должен сознаться, я почувствовал укор совести, и одна мысль об этом была для меня так мучительна, что я поклялся посвятить себя Мудрости и до конца дней моих говорить только серьезные вещи — никогда — никогда больше не позволяя себе пошутить ни с женщиной, ни с женщиной, ни с ребенком.

— Ну, а писать для них глупости — тут я, кажется, допустил оговорку, — но предоставляю судить об этом читателям» (628).

Итак, человек — скотина? Но к этому никак не сводятся представления Стерна о человеческой природе. Слишком поспешным и односторонним кажется вывод М. Л. Тронской, полагающей, что

<sup>40</sup> Л. Стерн. Сентиментальное путешествие, стр. 81, 83.

<sup>41</sup> Даже в трогательный монолог дяди Тоби, обращенный к жене, Стерн вставляет комическую гиперболу: «Я не трону ни одного волоса на голове у тебя», — восклицает Тоби, «успокаивая» пойманную им муху (110).

итогом «юмористического самообличения» в «Жизни и мнениях Тристрама Шенди» является «потеря уважения к человеку»<sup>42</sup>.

Единственное, к чему заведомо не пытается никакого уважения Стерн,— это предвзятые, догматические, отвлеченно-рационалистические представления о человеке. А сам человек является для него (и в этом Стерн остается верен просветительскому гуманизму) существом безгранично интересным, благодаря неисчерпаемому богатству скрытых в его натуре возможностей самого разнообразного, непредвиденного и неожиданного свойства. И если он может опустаться до зверской жестокости (как палачи инквизиции, о которых недаром так часто заходит речь в романе), до тупой и злобной подозрительности, как Футатории, Агеласты и прочие, попадать во власть бессознательных эгоистических помыслов и расчетов (как миссис Водмен или Сузанна) и тешить себя вздором, выдавая его за важные и серьезные дела, то вместе с тем человек может обладать неоценимыми сокровищами ума и человеколюбия (как Йорик) или бесхитростной доброты (как дядя Тоби).

При этом главное открытие Стерна в области «человековедения», а тем самым и в области просветительского реализма, заключается не просто в противопоставлении нерассуждающей сердечной доброты сухому рассудку, а в обнаружении сложных и тонких противоречивых взаимосвязей и взаимопереходов между противоположными побуждениями и порывами в душе человека.

«Стерн открыл противоречивость человеческой природы, но в целом его люди сохраняют все-таки неподвижность характеров и не меняются во времени,— пишет советский историк литературы И. Е. Верцман.— Если это диалектика, то в одной плоскости круга, а не в спирали»<sup>43</sup>. Это верно, как верно и то, что противоречивые взаимопереходы полярно противоположных состояний и настроений в душевном мире личности еще не связаны у Стерна с противоречиями большого мира общественной жизни. Установление и исследование этих связей было делом литературы будущего.

Новаторство Стерна в этом смысле уже заставляет предугадывать в XVIII веке XIX век. И при этом не только романтизм с его поэтикой контрастов, трагикомическим гротеском, изображением смятенных душ и надвое расколотых сердец, но и классический реализм, в котором «диалектика души» была раскрыта уже не как камерная игра причуд и капризов обособленного «я», а как глубокое и подвижное единство индивидуального характера и общественных обстоятельств.

У Стерна можно было учиться «букве» его творчества. Успех первых томов «Тристрама Шенди», а затем и «Сентиментального путешествия» вызвал к жизни множество «продолжений», подража-

<sup>42</sup> М. Л. Тронская. Романы Л. Стерна, стр. 49.

<sup>43</sup> И. Верцман. Предисловие к кн.: Л. Стерн. Сентиментальное путешествие, стр. XXX.

ний, вариаций на «шендианские» темы, которые ныне интересуют только библиографов<sup>44</sup>.

Односторонне развивая субъективистскую и релятивистскую сторону эстетики Стерна, можно было порвать с реализмом, «оторваться» от объективных законов бытия и заменить логику жизни произволом иррационального «потока сознания». Модернисты, ссылавшиеся на Стерна как на своего провозвестника и учителя, имели на это некоторое право,— все дело только в том, что они уцепились лишь за одну формальную и притом однобоко воспринятую сторону литературного наследия Стерна.

Стерн пародировал и «разрушал» сформировавшийся усилиями его предшественников просветительский реалистический роман потому, что ясно чувствовал: действительное богатство жизни не вмещается в эти формы, ищет иного воплощения. За всеми формальными кунштюками, которыми Стерн рад озадачить своих читателей, ощущается не презрение к реальной жизни и реальному человеку, как у модернистов, а, напротив, жадная любознательность и интерес к ним. Вирджиния Вульф, которая в собственных романах следовала принципу «потока сознания», с соответственным распадом характеров и зыбкостью сюжета, в статье о Стерне особо подчеркивала как наиболее «модернистскую» черту этого писателя его «стенографическую» скоропись, его предпочтение «молчания — словам»<sup>45</sup>. Но она — как бы в порядке своеобразной самокритики — признается вместе с тем, что Стерн, при всем своем психологизме, был куда более подвижен и разносторонен, чем позднейшие мастера психологической школы (Вульф, очевидно, имеет в виду то направление, к которому примыкала сама). «Как бы его ни интересовало его собственное восприятие явлений, сами явления тоже остро интересовали его. Выбор его прихотлив и индивидуален, но ни один реалист не мог бы с большим блеском передать впечатление мгновенья. «Сентиментальное путешествие» — это ряд портретов... это ряд сцен»<sup>46</sup>.

Примечательно, что великие русские реалисты — Пушкин и в особенности Лев Толстой, высоко ценившие Стерна, — обращали внимание прежде всего на художественное раскрытие в его творчестве противоречий душевного мира человека. «Вся *Лалла-рук* не стоит десяти строчек Тристрама Шенди»<sup>47</sup>, — писал Пушкин Вяземскому 2 января 1822 г., противопоставляя содержательность юмористического романа Стерна вычурной декоративности романтической поэмы Мура. В «Отрывках из писем, мыслях и замечаниях» 1827 г. Пушкин, цитируя фразу Стерна из «Сентиментального пу-

<sup>44</sup> См. раздел 4: «Памфлеты, пародии, подражания» в подробной библиографии в кн.: Н. Fluchère. Laurence Sterne. p. 665—667.

<sup>45</sup> Virginia Woolf. The «Sentimental Journey». Virginia Woolf. The Common Reader. Second Series. L., Hogarth Press, 1935, p. 81.

<sup>46</sup> Там же, стр. 82.

<sup>47</sup> Пушкин. Полн. собр. соч., т. 13. М., Изд-во АН СССР, 1937, стр. 34.



тешествия»: «Живейшее из наших наслаждений кончится содроганием почти болезненным», — добавляет: «Несносный наблюдатель! знал бы про себя; многие того не заметили б»<sup>48</sup>.

Толстой в молодые годы с увлечением читал «Сентиментальное путешествие» и «Тристрама Шенди». В дневниковой записи 14 апреля 1852 г. он отмечает: «Читал Стерна. Восхитительно». За этим следует цитата из «Сентиментального путешествия», где Стерн противопоставляет узкому аскетизму «стоиков» свое представление о человеческой природе, цельной и прекрасной в самих противоречиях: «Если Природа так сплела свою паутину доброты, что некоторые нити любви и некоторые нити вожделения вплетены в один и тот же кусок, следует ли разрушать весь кусок, выдергивая эти нити?»<sup>49</sup>

Образ этот так поразил Толстого, что он снова возвращается к нему в дневнике четыре года спустя<sup>50</sup> и даже вводит его в ткань своих «Казаков»: «Для того чтоб быть счастливым, надо одно — любить, и любить с самоотвержением, любить всех и все, раскидывать на все стороны паутину любви: кто попадетя, того и брать»<sup>51</sup>.

Интересно всмотреться в то, как свободно переосмысляет Толстой поразивший его образ. У Стерна он статичен, замкнут в себе — это состояние человеческой души; у Толстого речь идет уже об отношении человека к миру, и об отношении действенном: «надо раскидывать на все стороны паутину любви...»

Примечательно, что, восхищаясь Стерном, работая (в 1851—1852 гг.) над переводом «Сентиментального путешествия», Толстой извлекает уроки и из слабостей английского романиста которые оценивает с критической пронизательностью. Так, он записывает в дневнике 10 августа 1851 г.: «Я замечаю, что у меня дурная привычка к отступлениям... Пагубная привычка. Несмотря на огромный талант рассказывать и умно болтать моего любимого писателя Стерна, отступления тяжелы даже у него»<sup>52</sup>.

Гёте, сказавший о Стерне: «Ни в чем он не является образцом, но все предвосхищает и возбуждает», — обобщил в этом замечательном афоризме противоречивую судьбу литературного наследия «Йорика». Те, кто односторонне воспринял букву стернианского новаторства, понятого как отрицание разумного и обобщающего искусства, как оправдание любого субъективного произвола, как бессмысленное формальное трюкачество, пошли по пути разрушения и «обесчеловечения» романа. Те, кто воспринял не букву, а дух и смысл новаторства Стерна, воспользовались его опытом, чтобы раскрыть диалектику человеческих характеров с такой глубиной, которая была еще недоступна автору «Тристрама Шенди».

<sup>48</sup> Пушкин. Полн. собр. соч., т. 11, стр. 52.

<sup>49</sup> Л. Н. Толстой. Полн. собр. соч., т. 46. М., 1934, стр. 110.

<sup>50</sup> Там же, т. 47, стр. 71.

<sup>51</sup> Там же, т. 6, стр. 101.

<sup>52</sup> Там же, т. 46, стр. 82.

## Поздний Смоллет

*«Хамфри Клинкер» — несомненно лучшее из того, что написано Смоллетом.*

*Диккенс*

Хотя талант Смоллета и проявился в «Приключениях Родрика Рэндома» и «Приключениях Перигрина Пикля» со всем своим размахом, мужественно, уверенно и энергично, писателю предстояло еще пройти школу, в которой должно было углубиться его мировоззрение, а художественное творчество обогатиться новыми мотивами. 50—60-е годы были очень важным периодом в развитии Смоллета — важным не столько по непосредственной художественной ценности двух написанных в эту пору романов, сколько по значительности той огромной подспудной работы мысли и воображения, которая сделала в конце концов возможным создание «неожиданно» новаторского, смелого и удивительно молодого предсмертного романа Смоллета «Путешествие Хамфри Клинкера».

«Приключения графа Фердинанда Фатома» (*The Adventures of Ferdinand, Count Fathom, 1753*) и «Приключения сэра Ланселота Гривза» (*The Adventures of Sir Launcelot Greaves, 1760—1761*) принадлежат к переходному периоду в творчестве Смоллета, периоду поисков, проб и экспериментов. Они не могут быть причислены к классическим памятникам просветительского романа. Но в самой их литературной эклектичности, искусственных мелодраматических и сентиментальных условностях проявляются черты нового, характерные не только для индивидуального развития Смоллета-художника, но и для общих судеб английского романа. Именно в «Фердинанде Фатоме» Кросс усматривал начатки той «романтической

революции» в английской литературе, которая привела «от «Хамфри Клинкера» к «Уэверли»<sup>1</sup>.

Сюжет «Приключений графа Фердинанда Фатома» — вариант типичного сюжета плутовского романа. Это история проходимца без роду и племени, не обремененного совестью и честью, неразборчивого в средствах. Он пробует счастье, плутуя всюду — и в любви, и на войне, и за игорным столом, вхож в высший свет и в разбойничьи притоны, обманывает и предаёт других и сам бывает обманут и предан, попадает в тюрьму, не раз близок к смерти, но в конце концов, испробовав много «честных» и бесчестных профессий и «покавшись», находит себе место под солнцем.

Но эта традиционная схема получает в «Приключениях графа Фердинанда Фатома» трагическое переосмысление. Жизнь оказывается настолько запутанной и романтически-сложной, что опыт повседневного быта уже явно недостаточен для разрешения ее проблем. На протяжении всего романа автор резко перемещает повествование из низменно-бытового, прозаического плана в патетически-возвышенный план, где обыденные интересы и страсти приобретают исключительный характер, воплощаясь в те самые образы «ангельского совершенства или дьявольской порочности», против введения которых в литературу еще недавно ратовал Фильдинг.

Добро и зло, заложенные в человеческой природе среднего индивида, скажем, того же Перигрина Пикля, недавнего героя Смоллета, как бы расщепляются и поляризуются как две взаимоисключающие противоположности в образах Фердинанда Фатома и его антагониста, Ренальдо Мельвиля. Диапазон их действия при этом отнюдь не одинаков. «Добро» воплощается лишь в немногих образах, всецело принадлежащих возвышенно-идеальному плану романа (Ренальдо, Серафина-Монимия, дон Диего). «Зло», воплощенное в лице Фердинанда Фатома, уходит своими корнями в реальную жизненную почву, обладает типической социальной биографией, легко находит повсюду пособников и сообщников и во всеоружии вторгается в идеальное существование героев возвышенного плана.

Сын английской маркитантки и кого-то из многих солдат, пользовавшихся ее расположением во время последней континентальной кампании Мальборо, Фатом родился в провиантском фургоне, на пути следования армейского обоза из Голландии во Фландрию и потому в буквальном смысле слова не имеет отечества. Он воспитывается из милости в замке венгерского вельможи, графа де Мельвиль, на положении доверенного слуги и товарища игр молодого графа Ренальдо. Фатом пытается с корыстным умыслом соблазнить сестру Ренальдо, но безуспешно, и вынужден довольствоваться взаимностью камеристки, вместе с которой ловко обкрадывает хозяев. В дальнейшем Фатом дезертирует из венгерской армии,

<sup>1</sup> Wilbur L. Cross. The Development of the English Novel. N. Y., 1916, p. 85. 99—101.

сдается в плен французам и, выдавая себя за графа Фатома, получает доступ в светское общество. В Англии он снова встречается с Ренальдо, который себе на горе освобождает Фатома из долговой тюрьмы и поверяет ему свои заветные тайны.

С историей Фатома сплетаются истории Ренальдо, дона Диего и Серафины-Монимии, исполненные исключительных и невероятных событий. Дон Диего де Селос, знатный испанец, влачит свои дни в изгнании и нищете, оплакивая жену и дочь, уличенных им в преступной связи с еретиком-чужестранцем и павших от его собственной руки. Между тем жертвы мстительного дон Диего в действительности остались в живых (яд, ими выпитый, был недостаточен). Его дочь Серафина, под именем Монимии, нашла прибежище в Англии вместе со своим женихом Ренальдо. Но молодой граф де Мельвиль сам становится жертвой козней своего отчима, графа Требаси, который присвоил себе его состояние, отдал в монастырь его сестру и заточил его мать в одной из башен родового замка Мельвилей. Бедность и одиночество молодых обрученных, заброшенных на чужбину, способствует успеху коварного замысла Фатома. Решившись овладеть Монимией, он убеждает доверчивого Ренальдо в ее неверности, а ее — в его охлаждении, разлучает их и, удалив Ренальдо из Англии, считает, что достиг цели, когда известие о смерти Монимии кладет предел его проискам. Однако после многих испытаний Ренальдо удается отстоять свои наследственные права от узурпатора, примириться с доном Диего, распутать интриги Фатома и — чудо из чудес! — вернуть к жизни божественную Монимию-Серафину, мнимая смерть которой была, оказывается, лишь средством самозащиты. Наутро после свадьбы счастливые новобрачные узнают в незнакомце, умирающем от голода в придорожной лачуге, Фатома, жестоко наказанного судьбой. Он успевает раскаяться, и полученное от Ренальдо прощение возвращает ему жизнь. Через 18 лет читателям «Путешествия Хамфри Клинкера» предстояло неожиданно встретиться, в одном из эпизодов, и с графской четой де Мельвилей и с их бывшим врагом, Фердинандом Фатомом, принявшим символическое прозвание Грив (to grieve — горевать, раскаиваться) и ставшим скромным деревенским аптекарем в захолустье северной Англии. В этой новой роли прежнему злодею предстояло спасти жизнь Ренальдо в стычке с разбойниками и таким образом искупить свое прошлое.

Несмотря на «благополучную» развязку романа, подкрепленную, как бы для большей достоверности, этим запоздалым эпилогом, «Приключения графа Фердинанда Фатома» отличались мрачностью содержания и поэтического колорита. Образ Фатома господствовал над всем ходом действия, причем в его лице авантюрист, искатель приключений играл уже не комическую, а зловеще-драматическую роль «рокового», сатанински-коварного злодея.

В изображении заглавного героя Смоллет следует тому же методу иронического панегирика, какой был разработан Фильдингом

в сатирической «Истории Джонатана Уайльда Великого». Местами — особенно в первых главах — Смоллет непосредственно переключается с Фильдингом, иронически разоблачая официальную историографию и ее «высоких» героев. Битва при Белграде была выиграна не столько принцем Евгением Савойским, сколько пьяной маркитанткой, которая, будучи занята собиранием «трофеев» на поле сражения, вовремя прикончила раненого турецкого агу, прельстившись его богатым снаряжением, и тем привела в смятение подчиненные ему войска. Сам Фатом обнаруживает в своих мошеннических похождениях пронизательность и знание света, в силу которых он мог бы стать «одним из талантливейших государственных деятелей Европы»<sup>2</sup>. Фатом — «тонкий политик» (88) и «экономист» (93)<sup>3</sup>, — повторяет Смоллет.

Но политико-сатирические мотивы, составлявшие главное содержание «Джонатана Уайльда», в романе Смоллета занимают подчиненное место. В центре романа — этический конфликт, напряженный до предела и приобретающий, как мы видели, фантастически преувеличенные формы. Эгоистический частный интерес (руководивший столькими вполне достоверными персонажами первых романов Смоллета) выступает в образе Фатома в обобщенном, гиперболическом виде, принимая почти демонический характер. Смоллет подчеркивает при этом его «природность»: бесспорные дарования Фатома «неразрывно сопряжены с коварнейшим принципом себялюбия, который рос вместе с ним с колыбели и не оставлял в его сердце места ни малейшей частице общественной доблести» (21—22). Если им и овладевает иногда «романтическая» страсть, то это лишь страсть к чужому богатству: приехав в Англию, он осматривает изобильные просторы Кента «глазами влюбленного» и уже мнит себя новым «завоевателем острова» (146). Он судит о людях в согласии с философией Гоббса и «вполне убежден, что сыны человеческие пожирают друг друга и в этом — цель и условие их существования». Одни напоминают ему тигров, другие — голодных волков, третьи — шакалов, четвертые — «хитрых лисиц, прибегающих к тысяче коварных уловок на погибель глупцам и ротозеям» (45). К породе лисиц причисляет он и себя.

Реальная общественная среда, окружающая Фатома, не может противопоставить ему, в изображении Смоллета, никаких положительных сил. Англия, по словам одного из собратей «героя», — рай для плутов. Лондон — «огромный маскарад», где процветает обман и где «человек хитроумный может носить тысячу разных

<sup>2</sup> Tobias Smollett. The Adventures of Ferdinand Count Fathom. В его же: «Miscellaneous Works», vol. V. N. Y., Derby and Jackson, 1857, p. 31. В дальнейшем роман цитируется по этому изданию (в тексте указывается страница).

<sup>3</sup> Любопытно, что, когда «Мертвые души» Гоголя были впервые изданы в английском переводе, журнал «Атенеум» сопоставил их с «Историей графа Фердинанда Фатома».

личин, не рискуя быть разоблаченным» (165). Большинство неудач Фатома обусловлено лишь столкновением с такими же, как и он, плутами («The Biter is Bit» — «Вор у вора дубинку украл» — озаглавлен один из таких эпизодов), что, таким образом, отнюдь не опровергает всесиятия эгоистического принципа частного интереса.

Чтобы доказать несостоятельность этого принципа, нужна катастрофа всей жизни Фатома, вызванная его столкновением с идеальными силами добра. Просветительский положительный герой уже не появляется ни в кафтане провинциального сквайра или в потертой рясе приходского священника (как у Фильдинга), ни, как ранее бывало у самого Смоллета, в бушлате моряка. Он рядится в костюм венгерского магната или испанского гранда и действует в особых, фантастически невероятных, исключительных обстоятельствах. Для сношения с реальным «миром гнусности и фальши» (136) ему нужны особые посредники. К услугам своих идеальных вельмож Смоллет предусмотрительно предоставляет столь же идеального банкира — благородного еврея-капиталиста Джошуа, находящего особое удовольствие в том, чтобы давать деньги в долг без процентов и устраивать счастье своих должников<sup>4</sup>.

Безмерно великодушный Ренальдо, познав всю глубину низости Фатома, все же прощает его. «Он не может отказать себе в изысканном наслаждении, которое заключается в том, чтобы делать счастливыми своих несчастных ближних» (411), — поясняет Смоллет. Он спасает умирающего Фатома, дает ему средства к исправлению — этот смелый эксперимент заканчивается удачно, как подтверждает Смоллет в «Путешествии Хамфри Клинкера». Но для исправления подлой природы Фатома, как и для спасения запутавшихся в его сетях Ренальдо и Монимии, Смоллету уже недостаточно чисто человеческих средств. Помощи Тома Джонса или Родрика Рэндона было достаточно, чтобы снова сделать грабителя Андерсона мирным тружеником и добрым семьянином, а проститутку Нэнси Вильямс — честной женщиной. Чтобы очеловечить Фатома и распутать узел его злобных интриг, нужна помощь самого Провидения. Ссылки на провиденциальность описываемых событий проходят через весь роман. Провиденциальна, по словам Смоллета, даже необузданность чувственных вожделей Фатома: «по всей вероятности, небеса намеренно придали его конституции этот ингредиент, чтобы парализовать его безграничное коварство» (229).

Реабилитация «человеческой природы», таким образом, достигается в романе подчеркнуто нереалистическим путем. Нарочитая сложность сюжета, исключительность действующих лиц, таинственность, нередко их окружающая, гиперболическая напряженность

<sup>4</sup> Еврейская национальность благородного банкира Джошуа — обстоятельство, характерное для широты просветительских воззрений Смоллета. Джонс отмечает в «Этюдах о Смоллете», что это «один из первых сочувственных образов еврея в английской литературе» (Claude E. Jones. *Smollett Studies*. Berkeley, California Univ. Press, 1942, p. 63).

страстей, тяготение к мрачным, драматическим и живописным эффектам,— все эти особенности «Фердинанда Фатома», как уже не раз отмечалось исследователями, сближают это произведение с будущим жанром «готического» романа, хотя первый «готический» роман в английской литературе XVIII в.— «Замок Отранто» Горэса Уолпола — вышел в свет только двенадцать лет спустя.

Зловещая ночная сцена в лесу, где Фатом находит убежище от грозы и бури в притоне разбойников и обнаруживает в своей спальне труп своего предшественника (гл. 20—21), и другая ночная сцена таинственного ожидания на могиле мнимоумершей Серафимы-Монимии, являющейся, наконец, как загорбный призрак, глазам потрясенного Ренальдо (гл. 62 и 63), особенно часто приводились в пример «готических» или «предромантических» мотивов в «Фердинанде Фатоме». «Здесь появляется нотка, которая не звучала в нашей литературе со времен последних елизаветинцев,— писал Кросс по поводу сцены «воскресения из мертвых» Монимии.— Дефо, Аддисон и Поп описывали хладнокровно и подробно, как осязаемую реальность, дьявола, привидения и сильфов; Смоллет пробуждал изумленное недоумение перед тайной, которую, впрочем, он под конец объяснял»<sup>5</sup>.

Новым для творчества Смоллета является здесь, однако, не только таинственность и «романтическая» живописность отдельных эпизодов, но и несвойственный ему ранее возвышенно-патетический характер изображения страстей. Рэндом и Пикль нередко впадали в «экстаз любви» и «экстаз ярости». Но проявления этого экстаза передавались посредством прозаически-материальных деталей. Рэндом в порыве ревности буйствует с пеной у рта, как обитатель Бедлама: дерет за ухо Страпа, изрыгает бессмысленные проклятия, расшвыривает стулья по комнате. Пикль, недопущенный на прием к министру, выказывает овладевшие им чувства «ярости, ужаса и отчаяния», кусая губы так, что кровь льется у него изо рта, бьет-ся головой о камин и громко плачет...

В «Приключениях графа Фердинанда Фатома» проявления страстей нередко дематериализуются и поэтика романа приобретает новый, романтически возвышенный характер. «Меланхолическое облако постоянно окутывало» лицо Фатома (408). К графу Ренальдо тоска возвращается, «как неустанный прибой у негостеприимных, унылых гренландских берегов». «Бури ужаса» и «потоки горя» поочередно владеют его душой (321—322). В бреду он «призывал северный ветер освежить его разгоряченный мозг» (344). Дон Диего «обручился тоскою», он, «как супругу, прижи-

<sup>5</sup> W. L. Cross. The Development of the English Novel, p. 100—101. В советском литературоведении анализу «Фердинанда Фатома» посвящена статья В. Н. Шейнкера «Роман Тобайаса Смоллета «Приключения графа Фердинанда Фатома». — «Уч. зап. Ленингр. гос. ун-та», № 234, серия филол. наук, вып. 37, 1957.

мает ее к своей груди». Горе, как «хищная птица, терзает его сердце» (376).

Новой является и роль автора в повествовании. Он энергично вмешивается в изложение событий, то по-свифтовски иронизируя над своим героем, то обращаясь к нему с негодующими обличениями: «Коварный негодяй! преступления твои столь ужасны, что я почти раскаиваюсь в том, что взялся описать твои деяния» (275). Это усиление субъективного авторского начала тесно связано с резко возросшей эмоциональной напряженностью романа.

На таком же высоком эмоциональном напряжении построены и «Приключения сэра Ланселота Гривза». Смоллет и здесь отступает от рационалистически понятого бытового правдоподобия. По своему идейному замыслу история сэра Ланселота Гривза обнаруживает известную внутреннюю связь с «Приключениями Фердинанда Фатома». Если там в качестве главной действующей силы выступало гиперболизированное, инфернальное зло, воплощенное в образе «улыбающегося злодея» — Фатома, то здесь в центре романа идеальный положительный герой, носитель воинствующей человечности.

Образ сэра Ланселота Гривза в трактовке Смоллета двойствен. Его рыцарская мания наивна и слабо мотивирована, будучи лишена в условиях ганноверской Англии XVIII в. того типического социально-исторического значения, какое она имела в романе Сервантеса. (Вальтер Скотт не без сарказма заметил, что в тогдашних английских условиях борцу за реформы лучше было бы вооружиться бумажником с банкнотами, чем мечом и копьем.) Об экстравагантности его затей на первых же страницах романа говорит герою его антагонист, желчный циник-политикан Феррет: «Как, вы взяли на себя роль современного Дон Кихота? Затее эта слишком стара... То, что было... своевременной сатирой в Испании лет двести тому назад, будучи разыграно напоказ в наше время в такой стране, как Англия, покажется лишь плоской шуткой, столь же безвкусной, как и нелепой»<sup>6</sup>. Предсказание это сбывается. «Нелепость» донкихотской мании героя не раз навлекает на него заслуженную, с точки зрения просветительского здравого смысла, кару. Его небуданная рыцарственная восторженность ставит его в смешные, ложные и опасные положения. Погнавшись за одним разбойником, он предоставляет свободу действий другому. Встретившись после долгой разлуки со своей нареченной, Аврелией Дарнел, он позволяет ее врагам обманом выманить себя на большую дорогу, а ее бросает на произвол судьбы. Его методы исправления нравов наивны и убыточны. Он пытается с хлыстом в руках учить грубиянов ласковому обращению с женами, чем навлекает на себя множество

<sup>6</sup> Tobias Smollett. The Adventures of Sir Launcelot Greaves. В его же: «Miscellaneous Works», vol. VI. N. Y., Derby and Jackson, 1857, p. 17. В дальнейшем роман цитируется по этому изданию (в тексте указывается страница).



разорительных судебных процессов. Его побивают камнями на предвыборном митинге, где он пытается разоблачить обоих кандидатов в парламент, сажают в тюрьму как бродягу, заключают в сумасшедший дом, где он, наконец, решает прислушаться к голосу здравого смысла и частного интереса и благоразумно отрекается от своей рыцарской миссии, «как забавы, которая могла в будущем иметь очень серьезные последствия для его жизни и состояния» (210).

Но этот частный, бытовой аспект приключений сэра Ланселота Гривза определяет лишь одну сторону романа. Его похождения имеют и социальный аспект. Он ставит себе задачей борьбу с «естественными врагами человечества» (17), и в лагере этих врагов оказываются жестокие богачи (сквайр Дарнел), неправедные судьи (судья Гоббл), своекорыстные политиканы (помещик-тори сэр Валентин Квиксет и капиталист-виг Айзек Вандерпельфт), — все, кто притесняет, угнетает и обманывает народ.

Тема нужды и страдания народа еще ни разу со времени «Приключений Родрика Рэндома» не звучала с такой силой у Смоллета. Он пишет о голодных деревенских ребятишках, питающихся ягодами шиповника и боярышника по обочинам дорог, и о городских детях, умиравших в тюремных камерах, о разоренных мелких собственниках и арендаторах, о фермерах, незаконно отдаваемых в солдаты в Ост-Индию, о неимущих должниках, еще недавно достойных и полезных членах общества, утрачивающих человеческий облик в несправедливом заточении. Именно с бедствиями всех этих «детей злосчастья» и негодованием, ими пробуждаемым, связан эмоциональный пафос романа.

Сцена, где полубезумная миссис Окли приносит жалобу на судью Гоббла, который отнял у нее сына, разорил и заключил ее в тюрьму, а также та сцена, где герой, во имя «вечной справедливости», обличает Гоббла как «гноусное пресмыкающееся», творящее «бесчеловечные дела» (111), представляют собой эмоциональную вершину романа. Здесь, как и в «Фердинанде Фатоме», Смоллет раздвигает рамки рационалистической эстетики Просвещения, предоставляя в ней место и «энтузиазму». Негодование сэра Ланселота выражается в пылких гиперболах; отчаяние миссис Окли — в бредовых мольбах и проклятиях. «Правосудия, о могущественнейший император!» — восклицает она, обращаясь к разделяющему ее заключение Гривзу. — «Сверши правый суд над злодеем, погубителем нашим! Да настигнет его грозное небесное мщение!.. Да покинет мир его душу и покой — его изголовье; пусть все дни его исполнятся укоризны и горести, а ночи да будут отравлены ужасом и муками совести!.. Да язвит его беспричинная ревность, и да сводит с ума бессильная жажда мщения! да погибнут все потомки его, как гнилые колосья...!» (102).

Патетическое противопоставление благородного безумия или безрассудства подлому благоразумию и своекорыстному расчету,

характерное для «Приключений сэра Ланселота Гривза», сближает этот роман Смоллета с творчеством сентименталистов. «Приключения сэра Ланселота Гривза» опередили, хотя и незначительно, родственные им по духу произведения — «Векфильдского священника» Гольдсмита (написанного в 1762 г. и увидевшего свет в 1766 г.), «Знатного простака» Брука (1764—1770), «Человека чувства» Маккензи (написанного в 1760-х годах и вышедшего в 1771 г.<sup>7</sup>). «Экспериментальные» романы Смоллета показывают, как чуток был он к веяниям времени и как остро начал ощущать недостаточность самоуверенного просветительского рационализма как средства познания и переустройства мира. Однако ни «готика» «Фердинанда Фатома», ни патетическая экстравагантность «Ланселота Гривза», по-видимому, не удовлетворили самого Смоллета. Он ищет иного, более глубокого и жизненного решения занимающих его этических, социальных и эстетических проблем и находит это решение в «Путешествии Хамфри Клинкера».

Наряду с эстетическими исканиями, воплощенными в «Фердинанде Фатоме» и «Ланселоте Гривзе», большую роль в подготовке последнего, вершинного, произведения Смоллета сыграли и разносторонние исторические, географические, публицистические и другие труды, заполнявшие его жизнь в 50—60-х годах. Многочисленные начинания Смоллета, относящиеся к этому периоду, было принято пренебрежительно рассматривать как своего рода поденщину, предпринятую только для заработка. Между тем труды его замечательны своим многообразием и энциклопедической широтой задач, которые ставит себе Смоллет-просветитель. Он публикует «Полную историю Англии от нашествия Юлия Цезаря до Аахенского трактата» (1757—1758) и ее продолжение (1760—1765); он составляет и редактирует семитомный «Свод подлинных и занимательных путешествий» (1756), куда включает и свои записки об экспедиции в Картахену. В 1768—1769 гг. выходит составленное под его редакцией восьмитомное издание «Современное состояние всех наций»<sup>8</sup>. Он участвует также в составлении многотомного компилятивного труда «Современная часть всеобщей истории» (1759—1766).

Опубликовав свои переводы «Жиль Бласа» Лесажа (1749) и «Дон Кихота» Сервантеса (1755), Смоллет совместно с Томасом Франклином предпринимает издание полного собрания сочинений

<sup>7</sup> В юморе романа можно усмотреть следы влияния Стерна, — первые тома «Тристрама Шенди» (1760) уже могли быть известны Смоллету, когда он писал «Ланселота Гривза». Характерно, например, программное заглавие шестнадцатой главы, «которую, надеемся, читатель найдет приятной смесью веселости и безумства, смысла и бессмыслицы» (145). В «Путешествии Хамфри Клинкера» юмористическое разоблачение относительности суждений человеческого рассудка должно быть одним из ведущих мотивов.

<sup>8</sup> «Работа Смоллета над обеими этими компиляциями колоссально расширила его познания в области политики, социологии и экономики», — замечает американский исследователь Дж. М. Карл (George M. Kahrl. Tobias Smollett, Traveller-Novelist. Chicago Univ. Press, 1945, p. 92).

Вольтера в переводе на английский язык, в 36-ти томах (1761—1769)<sup>9</sup>. Франклин взял на себя тома, содержавшие драматические и поэтические произведения. Смоллет вел все тома, в которых печаталась проза Вольтера. По-видимому, он и сам перевел кое-что из философских повестей; во всяком случае, ему принадлежала редактура всех переводов вольтеровской прозы, а также исторический и критический комментарий к ней. Нетрудно представить себе, как много должно было дать Смоллету — просветителю и сатирику это повседневное духовное общение с Вольтером.

И, наконец, немаловажной по-своему школой жизни для Смоллета была журналистика. С 1756 по 1763 г. он был главным редактором и постоянным сотрудником «Критического обозрения или литературной летописи» (*The Critical Review, or Annals of Literature*), литературно-критического журнала нового образца, регулярно публиковавшего разборы книжных новинок. Библиография зачастую, впрочем, перерастала в публицистику, о политической остроте которой можно судить, например, по уничтожающей рецензии на брошюру адмирала Ноулса (командира одного из кораблей, участвовавших в памятной писателю Картахенской экспедиции). Смоллет аттестовал Ноулса как «невежественного, самонадеянного интригана, бездельника и самозванца, тщеславного, как павлин, упрямого, как мул, и вздорного, как мартышка; ...во всех случаях жизни он играл роль тирана по отношению к нижестоящим, разжигал раздоры среди равных и, командуя эскадрой на протяжении двадцати лет, ни разу не доказал даже своей личной храбрости». Операции против Картахены, участием в которых кичился Ноулс, были названы «грязной экспедицией, чья гнусная вонь отравила обоняние всей нации!»<sup>10</sup> Адмирал Ноулс пустил в ход все свои связи, чтобы расквитаться с дерзким журналистом, пригвоздившим его к позорному столбу на страницах «Критического обозрения». По обычаям тогдашней прессы, статья была напечатана анонимно. Но когда Ноулс возбудил дело против издателя журнала, Смоллет раскрыл свое авторство, явился в суд и был приговорен к тюремному заключению и штрафу. Мрачные тюремные сцены в «Приключениях сэра Ланселота Гривза» были написаны под свежим впечатлением зимних месяцев 1760—1761 гг., когда Смоллет отбывал заключение в лондонской тюрьме Королевской скамьи.

Журнал «Критическое обозрение» оказался на редкость живучим; несмотря на яростные нападки противников, он просущество-

<sup>9</sup> Французский литературовед Эжен Жюлиа высоко оценивает это издание и считает, что оно было самым популярным из всех собраний сочинений Вольтера, вышедших в английском переводе. Оно дважды издавалось в XVIII в., а некоторые переводы, в нем помещенные, перепечатывались и в XIX в. См. статью: Eugène Joliat. Smollett, editor of Voltaire. «Modern Language Notes», 1939, June. p. 435.

<sup>10</sup> Цит. по кн.: L. M. Kna pp. Tobias Smollett. Princeton, 1949, p. 213—214.

вал до 1790 года. Смоллет редактировал также беллетристический «Британский журнал, или Ежемесячный поверенный для джентльменов и дам» (*The British Magazine, or Monthly Repository for Gentlemen and Ladies, 1760—1767*), в котором опубликовал по частям, — что было новшеством для XVIII в., — свой роман «Приключения Ланселота Гривза», а также несколько стихотворений.

Следует отметить также и попытку вторжения Смоллета в область политической журналистики, связанную с «Британцем» (*The Briton*), — еженедельником, который он издавал в 1762—1763 гг. Изверившись в вигах, Смоллет попытался было сделать ставку на тори, которые пришли к власти после воцарения молодого Георга III. Шотландское происхождение и связи нового премьера Бьюта на первых порах, по-видимому, также импонировали Смоллету. Скоро, однако, наступило неизбежное похмелье, и Смоллет, прекратив издание «Британца», вернулся к своему прежнему положению независимого профессионального литератора. Как ни роптал он зачастую на тяготы этого положения, — хуже которого, по его словам, он ничего бы не мог пожелать и врагу, — Смоллет, как социальный историк своей эпохи, отдавал себе отчет в том, что на его глазах совершается важный процесс развития и консолидации демократической литературы, независимой от покровительства трона, двора и вельмож. В цитированном выше обзоре культурной жизни Англии в царствование Георга II он отмечает бурный рост литературы, которая, несмотря на пренебрежение знати, процветала под покровительством публики, притязавшей на хороший вкус и ставившей себе в заслугу поощрение литературных талантов»<sup>11</sup>. Участником этого процесса он по праву считал и самого себя. Он вынашивал планы создания Академии писателей, а тем временем на личные средства организовал у себя в доме нечто вроде клуба для нуждающихся литераторов. Одно из колоритных сборищ этого кружка в доме мистера С [моллета] юмористически описано им самим в романе «Путешествие Хамфри Клинкера».

В английском и американском литературоведении надолго укрепилось предвзятое представление о Смоллете как плоском и примитивном бытописателе, чей юмор сводится к непристойным анекдотам, а сатира порождена чрезмерно раздражительным холерическим темпераментом. Герберт Рид, частично оспаривающий это представление, счел нужным все же подчеркнуть в своем этюде о Смоллете, что «его ум невинен в отношении идей и вообще каких-либо абстракций»<sup>12</sup>.

<sup>11</sup> T. Smollett. *The History of England*, vol. V. L., Cadell and Baldwin, 1788, p. 298. В дальнейшем ссылки на это издание даются в тексте (указываются том и страница).

<sup>12</sup> Herbert Read. *Collected Essays in Literary Criticism*. L., Faber and Faber, 1938, p. 237.

Только некоторые монографии последних десятилетий внесли известные коррективы в это представление о «безидейном», неразмышляющем Смоллете. Биографический труд Нэппа под выразительным заглавием «Тобайас Смоллет, доктор человековедения» (1949) и книга Карла «Тобайас Смоллет, путешественник-романист» (1945) восстановили истину, напомнив о многообразии идейных интересов писателя. Руфус Патни (статья «План «Пeregрина Пикля», 1945) на примере одного романа показал, как органично входят идеи Просвещения в творчество Смоллета. М. А. Гольдберг посвятил специальное исследование связям Смоллета с так называемой «шотландской школой» просветительской философии XVIII в.<sup>13</sup>

Советское литературоведение никогда не сомневалось в том, что творчество Смоллета-романиста — плоть от плоти литературы Просвещения. Но своеобразие его роли в процессе развития просветительской литературы сравнительно менее выяснено. Думается, что к решению этого вопроса целесообразно привлечь и небеллетристические сочинения писателя, в которых выразились его взгляды на современность. Это относится прежде всего к той части «Истории Англии» Смоллета, которая посвящена событиям XVIII в.

Когда Смоллет в 1771 г. скончался на чужбине, близ Ливорно, лечивший его итальянский доктор Джентили записал в своем дневнике: «У[мер] Смоллет, 50-ти лет,— человек исторического таланта... Он обладал очень пылким и холерическим темпераментом, но был склонен к рефлексии и предан политическим и историческим штудиям»<sup>14</sup>. У нас еще будет случай вернуться к этому беспристрастному свидетельству последнего собеседника Смоллета о его

<sup>13</sup> M. A. Goldberg. Smollett and the Scottish School. Studies in Eighteenth-Century Thought. Albuquerque. New Mexico Univ. Press, 1959. Богатая ценным фактическим материалом, книга эта проникнута, однако, предвзятой тенденцией — представить Смоллета проводником «срединной», примирительно-компромиссной точки зрения на все противоречия жизни. Сатирический реализм Смоллета не может быть втиснут в рамки этой концепции. Впрочем, Гольдберг не довольствуется тем, что старается сгладить острые углы социальной и политической сатиры Смоллета. В предисловии к книге он старается оградить себя целой системой формалистических конструкций от обвинения в опасной «идеологичности» собственного исследования. Если он и намеревается рассмотреть романы Смоллета на фоне идей, распространенных в XVIII в., то «это не значит, что Смоллет — философический писатель или что его романы (или как-либо произведение искусства вообще) ставят себе по необходимости интеллектуальные или идейные (ideational) цели. Но искусство существует в рамках установочных схем (within an attitudinal frame), из которых оно заимствует свои символы и благодаря которым его форма получает осмысление» (там же, стр. XI). Как видно, признать творчество Смоллета частью широкого просветительского движения XVIII в. кажется Гольдбергу делом чрезвычайно опасным, чуть ли не подрывным, и он с подчеркнутой осторожностью ограничивает свою задачу установлением связей между «символическими нитями» в романах Смоллета и шотландской «школой здравого смысла».

<sup>14</sup> Цит. по кн.: L. M. Knapp. Tobias Smollett, p. 298.

«историческом таланте». Пока же заметим, что «История Англии» — в части, касающейся событий его времени, — действительно характеризуется сочетанием «рефлексии» с независимостью и пылкостью суждений: Смоллет не боялся нажать себе врагов, как мы уже могли видеть по приведенным выше отрывкам из его суждений о расправе правительственных войск с побежденными шотландцами. Его обзор внутренней экономической и политической жизни Англии после воцарения ганноверской династии замечателен язвительным скептицизмом, с каким автор оценивает действительный смысл «прощветания» и «свобод» Великобритании, в восхвалении которых так усердно упражнялись сторонники существующего строя. Описывая первые годы царствования Георга I, он говорит о «пламени народного недовольства», которое «продолжало бушевать» (II, 312) и после разгрома якобитского восстания 1715 года. Излагая события 1720-х годов, он с негодованием рассказывает о том, как «народ стал жертвой грубейшего обмана» в результате финансовых спекуляций, в которых (как, например, в знаменитой афере Компании Южных морей) наравне с темными дельцами участвовали пэры и принцы крови. Смоллет с нескрываемой иронией перечисляет титулы этих сиятельных прожектеров. «Принц Уэльский стал во главе Валлийской медно-рудной компании; герцог Чандос возглавил Йоркскую строительную компанию; герцог Бриджуотер образовал третью компанию для сооружения домов в Лондоне и Вестминстере. Было задумано и осуществлено около сотни таких прожектов, что привело к разорению многих тысяч людей». Художник-сатирик приходит на помощь историку в выразительной зарисовке спекулятивного ажиотажа, охватившего Лондон. «Биржевой проезд был переполнен. В странном смешении здесь толпились государственные деятели и священники — как англиканской церкви, так и диссиденты, виги и тори, врачи, юристы, ремесленники и даже множество женщин. Все другие профессии и занятия были совершенно заброшены...» Последовавший вскоре крах Компании Южных морей «нанес ужасающий удар общественному кредиту; страна была охвачена опасным брожением; всюду раздавались лишь вопли горести, разочарования и отчаяния. Некоторые из главных членов кабинета министров были глубоко замешаны в этих мошеннических махинациях» (II, 368—369). Смоллет писал о событиях тридцатилетней давности: но это был вчерашний день, побег которого прочно вросли в почву сегодняшнего. Многие из перечисленных им лиц — или их наследники — были еще живы. Нельзя не восхищаться как прозорливостью историка (подметившего эти характерные бесславные приметы нового, спекулятивного «бронзового» века), так и сатирической смелостью, с какой он называет вещи своими именами. Недаром утонченный аристократ Горэс Уолпол (сын Роберта Уолпола, чьи грязные методы политической коррупции получили в «Истории» резкую оценку) аттестовал Смоллета как «опасного субъекта, который способен на все», и пытался объяснить

шумный успех последних томов «Истории» у широкой публики тем, что автор якобы дал волю личным выпадам, сплетням и клевете<sup>15</sup>.

Уолпол писал это тогда, когда Смоллета уже не было в живых. Но, предвидя подобные обвинения, Смоллет с жаром настаивал на объективности и достоверности нарисованной им исторической панорамы. «Могу смело сказать,— писал он Вильяму Хаггинсу в июле 1758 г.,— что, завершая этот труд, я не преследовал никаких иных целей, кроме исторической правды, которую во всех случаях показывал в меру своих познаний, без страха и без пристрастия... Я никому не льстил; я не благоприятствовал никакой партии. Историк, который примыкает к клике, прибегает к натяжкам или сознательно замалчивает важные обстоятельства, о которых он должен осведомить читателя, принадлежит, на мой взгляд, к проституткам наихудшего рода. Я горжусь тем, что был единственным историком нашей страны, которому хватило честности, самообладания и нравственного мужества, чтобы сохранить полную беспристрастность и бескорыстие. Говоря о беспристрастности, я должен сделать оговорку в отношении слабостей человеческой природы, которые, признаюсь, я разделяю. Жестокость внушает мне такое врожденное отвращение, что я не могу удержаться от негодования, описывая примеры бесчеловечия»<sup>16</sup>.

Это замечательное письмо в равной степени важно и для характеристики историзма Смоллета, и для понимания его реалистического метода. Ссылка на «слабости человеческой природы», выражающиеся в отвращении к жестокости и бесчеловечию, означает в сущности не что иное, как ненависть Смоллета-просветителя ко всем угнетателям и палачам народа. Так же как в «Родрике Рэндоме», подробнейшим образом описывая жизнь на военном корабле, рассказчик отдает все свое сочувствие обитателям зловонного трюма, а не самодурам и деспотам, сменяющимся в капитанской каюте, так и в «Истории Англии» постоянно возникающая мысль о бедствиях народа оттеняет и оттачивает критическое отношение историка к правящим кругам страны. Понятие «народа» («the people» и «the nation») не отличалось еще, конечно, в трактовке Смоллета классовой четкостью. Но о жизненной реальности его демократического социального наполнения в трактовке Смоллета-историка можно в достаточной мере судить по множеству страниц его «Истории Англии». Вспомним описание карательного похода Камберленда против шотландских деревень; вспомним противопоставление сиятельных титулованных спекуляторов «многим тысячам» разоренных ими людей. Подобные противопоставления постоянно возникают в «Истории». Так, под рубрикой 1737 г. Смоллет, подробно изложив парламентские дебаты по вопросу о сумме ежегодного «доволь-

<sup>15</sup> Цит. по кн.: Fred W. Boege. Smollett's Reputation as a Novelist. Princeton Univ. Press. 1947, p. 20, 21.

<sup>16</sup> Цит. по кн.: L. M. Knapp. Tobias Smollett, p. 194—195.

ствия» принца Уэльского, которую предлагалось увеличить с 50 тысяч до 100 тысяч фунтов стерлингов, замечает далее, что в парламент был также внесен проект «освобождения народа от налогов на уголь, свечи, мыло, кожи и других поборов, которые тяжелым бременем лежали на бедных тружениках». «Но это предложение,— заключает историк,— было отвергнуто большинством» (II, 521, 522). Рассказывая о небывало холодной зиме 1740 г., он не забывает упомянуть, что с прекращением навигации «лодочники и рыбаки лишились заработка; урожай был уничтожен морозами, которые достигли такой силы, что многие погибли от стужи. Бедствие это было особенно чувствительно для бедняков, которые не имели возможности заготовить уголь и дровами, так как цены на них возросли в соответствии с суровостью и продолжительностью холодов. Низший класс поденщиков, работающих под открытым небом, лишился теперь всяких средств к существованию: многие виды мануфактур были остановлены... Цены на провизию возвысились непомерно; даже вода продавалась на улицах Лондона...» (III, 36). Говоря о непопулярности министерства Уолпола, которая в этом году дошла до предела, Смоллет связывает ее, в частности, с тем, что «народ теперь более чем когда-либо ощущал тяжесть налогов, под гнетом которых он стонал, и видел, что бремя их увеличивается каждодневно». В числе причин «народного недовольства» он называет также и «тиранический план» (III, 40—42) пополнения флота посредством насильственного захвата людей шайками вербовщиков (то, что было так живо изображено им самим в «Приключениях Родрика Рэндома»).

В обзоре событий 1750-х годов Смоллет останавливается на многих волнениях, которые вспыхивали в разных концах Южной Англии; в них проявился, по словам историка, тот «дух непокорства, который никогда не погасает полностью на нашем острове». Смоллет особо выделяет хлебные бунты 1753 г., вызванные непомерным повышением цен. «Мощный отряд угольщиков и другого рабочего люда поднял восстание в Бристоле, начал грабить груженые зерном суда в порту и учинил такие беспорядки в городе, что властям пришлось вызвать войска. Присланные на помощь драгуны усмирили повстанцев, но дело не обошлось без кровопролития. Такие же волнения разгорелись в Йоркшире, Манчестере и ряде других мест в северных графствах. В Лидсе подразделение королевских войск принуждено было ради самозащиты открыть огонь по бунтовщикам, из которых восемь-девять человек было убито» (III, 333).

Смоллет-историк не раз пользуется случаем, чтобы иронически противопоставить велеречивой фразеологии политических лидеров их неприглядные дела. «Патриотическая теория, которая, к несчастью для подданных, никогда не проводилась на практике» (II, 399),— язвительно замечает он по поводу проектов погашения государственного долга при Георге I. Растрата национального богатства «на ненужные войны и бесплодные экспедиции», «опасные



посягательства на конституцию, выразившиеся в отмене акта о трехлетнем сроке полномочий парламента, в частых нарушениях habeas corpus act по ничтожным поводам и особенно в установлении системы коррупции» в парламенте — таковы, в изложении Смоллета-историка, характерные черты общественной жизни Англии XVIII в. Это век «упадка», когда «чувство, честь и гражданский дух угасли почти полностью» и «большая часть человеческого рода движима только грязной жаждой наживы» (II, 425, 427).

Это — приговор историка-моралиста; но в нем обобщены существенные тенденции капиталистического этапа развития Англии. Недаром кое в чем приведенные выше слова Смоллета, как отдельное предвещие, заставляют вспомнить знаменитые определения «Манифеста Коммунистической партии»: буржуазия «не оставила между людьми никакой другой связи, кроме голого интереса, бессердечного «чистогана». В ледяной воде эгоистического расчета потопила она священный трепет религиозного экстаза, рыцарского энтузиазма, мещанской сентиментальности»<sup>17</sup>.

В лице Роберта Уолпола Смоллет рисует характерную фигуру политика этой новой эпохи. Премьер-министр превосходно разбирается в финансах, он «постиг все тайны биржевых махинаций. Эти познания позволили ему установить связи с денежными корпорациями, что усилило его влияние». В отличие от тори, Смоллет понимает, что Уолпол с его методами коррупции и подкупа и личным участием «в планах денежных кругов» (II, 427), выражает существенные тенденции нового этапа истории. Приход к власти его политических противников из торийской партии в сущности ничего не меняет в жизни страны. Министры-виги во времена Уолпола «распоряжались по своему усмотрению государственным казначейством; они умножали число доходных должностей и пенсий, чтобы увеличить количество своих приверженцев; они расточали деньги нации, не считаясь ни с вкусом, ни с разумом, ни с приличием, ни с совестью» (II, 426). Но падение министерства Уолпола нисколько не оздоровило политической атмосферы: «Скоро обнаружилось, что те, которые громче всех разглагольствовали о свободах отечества, руководствовались исключительно самыми низменными и даже смехотворнейшими мотивами частного интереса...» (III, 72—73).

Социально-исторические взгляды Смоллета, высказавшиеся в его «Истории Англии», имеют немалое значение для понимания его романов. Первые романы Смоллета — «Приключения Родрика Рэндома» и «Приключения Перигрина Пикля» посвящены тому же периоду и тем же событиям, которые отражены в его «Истории». Обобщая и пытаясь объяснить те жизненные явления, которые представляли в этих романах во всей своей пестрой беспорядочной (хотя, как мы видели, внутренне осмысленной) непосредственности, «История Англии» представляла собой как бы следующий этап

<sup>17</sup> К. Маркс и Ф. Энгельс. Сочинения, т. 4, стр. 426.

в развитии Смоллета. Она подготовила новый скачок в его творчестве, ознаменованный созданием — после двух «экспериментальных» переходных романов о Фердинанде Фатоме и Ланселоте Гривзе — замечательного во многих отношениях «Путешествия Хамфри Клинкера».

Элементы историзма, присущие вообще мировоззрению и творчеству Смоллета в большей степени, чем другим современным ему английским романистам-просветителям, в этом последнем романе проявились особенно отчетливо. Об этом еще пойдет речь в заключительном разделе настоящей главы. Здесь, однако, уместно остановиться на вопросе, который в равной мере касается и «Путешествия Хамфри Клинкера» и «Истории Англии»: в какой мере ощущал и осознал Смоллет ломку социально-экономического уклада Англии, начавшуюся во второй половине XVIII в.?

Существует мнение, что «Путешествие Хамфри Клинкера» изображает старую патриархальную Англию XVIII столетия, не тронутую промышленным переворотом. Так, Л. Брандер безоговорочно относит «Путешествие» к числу произведений, которые «были написаны до индустриальной революции, самой длительной и самой гнусной из тех сравнительно бескровных революций, которые несут в себе угрозу английскому духу»<sup>18</sup>. Внимательное чтение романа убеждает в обратном. И еще более любопытными становятся в связи с этим некоторые критические суждения Смоллета в «Истории Англии» о развитии машинной индустрии к 1760 г. Высоко оценивая успехи технической мысли (приводимый нами ниже абзац заимствован из широкого обзора различных проявлений «прогресса разума» в Великобритании), Смоллет критикует капиталистическую машинную индустрию с социальной и этической точек зрения. Приведем подлинные слова историка. «Механическая энергия была хорошо изучена и применена к делу во многих полезных, нужных и удобных машинах. Механические ремесла достигли наивысшего возможного совершенства; но скупость и притеснения со стороны подрядчиков вынуждали ремесленника изощряться не в том, чтобы хорошо произвести свой продукт, а в том, чтобы произвести его подешевле; покупать дурное сырье и работать в спешке; скрывать брак, пренебрегая качеством ради видимости и жертвуя репутацией во имя жажды наживы»<sup>19</sup>. Таким образом, многие английские мануфактурные изделия, оказавшись непрочными и ненадежными, заслужили за границей дурную славу; и может статься, что со временем мы вовсе разучимся производить их с должным совершенством. Производимые сейчас в Англии ткани хуже по фактуре и вы-

<sup>18</sup> Laurence Brande r. Tobias Smollett, L.—N. Y.—Toronto. Longmans, Green and Co., 1951, p. 28.

<sup>19</sup> Понятие это, как помним, уже встречалось нам и ранее в «Истории Смоллета» (курсив мой.— А. Е.).

делке, чем те, что изготовлялись в начале столетия; и то же можно сказать почти обо всех металлических изделиях» (V, 297)<sup>20</sup>.

Эти суждения очень интересны. Смоллет заканчивает обзор 1760 годом. Он пишет о самом начале промышленного переворота, и пишет еще во многом наивно, меряя будущее меркой прошлого. Замечательно, однако, уже само направление критической мысли Смоллета, отказывающегося признать достижения капиталистической машинной индустрии безоговорочно благодетельными. Его слова о «жажде наживы», о «скупости и притеснениях со стороны подрядчиков» предвосхищают знаменитую парламентскую речь Байрона в защиту разрушителей станков<sup>21</sup>. Это совпадение характерно. Выступления Байрона в защиту луддитов — разрушителей станков отмечают *конец* того исторического этапа в общественной жизни Англии, у самого *начала* которого стоит Смоллет. (Забегая вперед, заметим, что в «Путешествии Хамфри Клинкера» мы найдем снова перекличку с Байроном, — притом даже дословную.)

Социальная прозорливость Смоллета-историка сказалась и в других его суждениях. Подобно Гольдсмиту, он предсказывал скорое крушение феодально-абсолютистской монархии во Франции; интересно при этом, что он понимал революционную политическую роль французского Просвещения, расшатывающего устои старого строя<sup>22</sup>. Примечательна и его позиция в американском вопросе, еще не достигшем при жизни Смоллета своей позднейшей остроты, но уже достаточно наболевшем, чтобы привлечь к себе внимание историка. В «Истории Англии» находим замечательные строки, как бы

<sup>20</sup> Утверждая, в частности, что оружие на экспорт в Англии «изготавливается столь неаккуратно и недобросовестно, что им нельзя пользоваться, не рискуя изувечить себя», Смоллет подкрепляет это любопытным примером: на Гвинейском побережье Африки, «по соседству с британскими колониями», трудно встретить негра, который не был бы ранен или искалечен из-за взрыва английского мушкета. Наступит время, предсказывает Смоллет, когда соперничество со стороны «более честных торговцев из других стран» лишит англичан «выгод этой торговли, проводимой за счет человечности и доброй славы» (V, 297).

<sup>21</sup> «Машины эти были для них выгодным преимуществом», — говорит Байрон о «владельцах усовершенствованных станков». «Однако следует заметить», — продолжает он, — что изделия, производимые подобным образом, значительно ниже по своему качеству и не годятся для сбыта на отечественном рынке, они сделаны кое-как, наспех, в расчете на вывоз. На языке ремесленников такая работа получила название «паучьей нитки» (Байрон. Избранные произведения. М., Гослитиздат, 1953, стр. 427—428).

<sup>22</sup> «Правительство, — пишет Смоллет о Франции, — ослабело и шатается... и по всей вероятности французские подданные первые воспользуются этим. В настоящее время среди них идет бурное брожение различных принципов, которое в царствование очень слабого государя или во время долгого несовершеннолетия короля может произвести большую перемену в конституции. В соответствии с успехами разума и философии, которые далеко продвинулись вперед в этом королевстве, суеверие теряет почву; прежние предрассудки отступают, дух свободы берет верх» (Tobias Smollett. Travels through France and Italy. L., Lehmann, 1949, p. 276).

предвещающие будущую войну за независимость Соединенных Штатов. Отмечая, что «Британия в некоторых случаях вела себя как мачеха по отношению к собственным колониям», Смоллет предостерегает английское правительство от продолжения этой губительной политики. Он с горячим сочувствием пишет об американском «смелом, выносливом, трудолюбивом народе, подвижном деятельным духом коммерции, воодушевленном благородным стремлением к свободе и независимости», и предсказывает, что «североамериканский континент... может стать последним прибежищем британской свободы» (III, 143).

## 2

Социальные наблюдения и раздумья Смоллета-историка сказались и в его последнем романе «Путешествие Хамфри Клинкера», придав ему черты, совершенно новые для английского просветительского романа XVIII в. Казалось бы, что общего между революциями и переворотами в судьбах народов и государств и этим юмористическим бытовым романом, где самые «страшные» происшествия — это опрокинутая карета или быстро потушенный пожар? И люди, из чьих писем он составлен, тоже не представляют собой ничего необычайного и героического. Валлийский помещик Мэтью Брамбл, пожилой холостяк, брюзга и резонер, изливает свою желчь в посланиях к старому другу и врачу, доктору Льюису. Его сестра, сварливая и вздорная мисс Табита Брамбл, допекает экономку хозяйственными распоряжениями о молоке и сырах, о пряже и домотканной шерсти (от продажи которых выручает немалый доход) да сетует на «неразумную» щедрость брата, потакающего нерадивым арендаторам и прощающего даже пойманных с поличным браконьеров. Племянница Брамблов, семнадцатилетняя Лидия Мельфорд, поверяет свои сердечные тайны пансионской подруге. Ее брат, Джерри Мельфорд, только что вышедший из Оксфордского университета и поддерживающий переписку с приятелем-студентом, подшучивает над матримониальными планами перезрелой тетушки и делится опасениями за сестру, которая в бытность в пансионе, влюбилась — к ужасу всей семьи — в странствующего актера, безродного проходимца Уилсона, и, кажется, упорствует в своем чувстве. И, наконец, словоохотливая, любопытная и самоуверенная горничная Уинифред Дженкинс регулярно строчит подружке-служанке, оставшейся в захолустном Брамблтон-Холле, комично-безграмотные отчеты о своих успехах в «свете», а попутно бесцеремонно комментирует — с точки зрения кухни и людской — барские треволнения, прихоти и ссоры.

Эта пестрая переписка, где находится место любым мелочам, от домашних рецептов для «освежения» поношенных шелков и кружев и кончая запором, которым страдает старый пес Чаудер, могла бы

показаться тривиальной. Но внимательный читатель скоро замечает, что этот кажущийся хаос мелких и мельчайших забот, хлопот и происшествий, составляющих жизненный мирок каждого из персонажей, подчинен общему замыслу романа, осуществленному рукой мастера.

Роман полон движения. Семейство Брамблов путешествует, непрестанно переезжая с места на место, из Глостера в Бат, отсюда — в Лондон, затем опять по модным курортам Бристоль, Харрогейт, Скарборо — и так через всю Англию на север, в Шотландию и обратно... Мэтью Брамбл ищет облегчения своим недугам — и подлинным, и мнимым, а попутно хочет развлечь племянницу, подавленную своей несчастной любовью, и показать свет племяннику, вступающему в жизнь. Члены семьи знакомятся и друг с другом. Джерри и Лидия присматриваются к дяде и тетке и оценивают их с критическим пристрастием требовательной юности. А одновременно с этим маленьким мирком перед героями и читателем предстает в его социально-историческом движении большой мир — вся страна, переживающая начало той ломки, которая именуется промышленным переворотом XVIII в.

Никак нельзя согласиться с приведенным выше мнением Брандера, будто в «Хамфри Клинкере» запечатлена недвижная патриархальная доиндустриальная Англия. Напротив, панорама больших общественных перемен разворачивается перед героями романа, вызывая их на противоречивые раздумья, споры и прогнозы будущего. Небольшой кружок персонажей подобран Смоллетом так, что брюзгливые суждения Мэтью Брамбла, самим возрастом и нравом предназначенного быть хулителем нового и ревнителем старины, могут корректироваться живыми наблюдениями его юношески возмознательного племянника. При этом и Брамблы и Мельфорды родом из Уэльса и обладают, как подчеркивает Смоллет, всеми национальными особенностями валлийского характера. Они горячи, вспыльчивы, лишены английской флегматичности. В их восприятии английских, особенно столичных, нравов и порядков есть та критическая отчужденность, которая была присуща и шотландцу Смоллету<sup>23</sup>. Эта последняя черта в еще большей степени присуща их новому знакомцу — шотландцу Лисмахаго, еще одному из тех чудачков-донкихотов, которыми так богат английский реалистический роман XVIII в. Этот лейтенант в отставке, смоллоду уехавший слу-

<sup>23</sup> Недаром и молодой Мельфорд, и его дядя чувствуют себя как дома в Шотландии. Джерри сразу же уловил знакомые ему слова и звуки в гэльском языке шотландских горцев; речь их, как и весь уклад жизни, заставляет его вспомнить родные места. «Здесь в горах,— пишет он,— крестьяне очень напоминают крестьян валлийских и видом своим и нравами, жилища их также сходны. Все, что я вижу, слышу и чувствую, кажется мне валлийским: горы, долины, потоки, воздух и климат, говядина, баранина, дичина — все валлийское». Т. Смоллет. Путешествие Хамфри Клинкера. Перевод А. Кривцовой. М., Гослитиздат, 1953, стр. 289. В дальнейшем роман цитируется по этому изданию — в тексте указывается страница.

жить в Америку, был скальпирован индейцами, но остался жив, женился на индианке, провел несколько лет в плену у племени миами, став даже их вождем. Самолюбиво скрывая собственную нищету, он не скупится на парадоксы, доказывая преимущества общественной бедности перед богатством и роскошью.

Но есть в романе и еще один персонаж, в судьбе которого воплотилась во всем своем живом человеческом драматизме эта проблема противоречий богатства и бедности, постоянно дебатлируемая другими героями. Это Хамфри Клинкер. В романе нет его писем; он появляется на сцену совсем неожиданно, ничем не выделяясь, на первых порах, из массы эпизодических лиц «Путешествия»,— где-то на полпути из Бата в Лондон, когда отношения между героями, казалось бы, успели уже определиться и сюжет пришел в движение. И все же именно его имя вынес Смоллет в заглавие романа; и если в этом выборе сказалось и желание подшутить над читателем, озадачив его таким сюрпризом, то вместе с тем в нем был и серьезный умысел.

Самые имя и фамилия Хамфри Клинкера заключали в себе смысловые ассоциации, понятные для англичанина XVIII в., но теряющиеся в переводе. Поговорка «пообедать с герцогом Хамфри» (to dine with Duke Humphry) означала попросту остаться безо всякой еды (по преданию, герцога Хамфри Глостера, дядю короля Генриха VI, враги уморили голодом). Фамилия «Клинкер» означала и тюрьму и цепи, а на блатном жаргоне намекала и на голый зад, который при первом появлении в романе бедняги Клинкера так непристойно просвечивал сквозь его изодранные штаны, что возмутил ханжеское воображение Табиты Брамбл<sup>24</sup>. Эта чопорная старая дева честит оборванца-форейтора прощельюгой и бездельником и заявляет, что его «следовало бы посадить в колодки» за допущенную им «неделикатность». «Мисс Унифред Дженкинс подтвердила обвинение касательно его наготы, но при этом заметила, что кожа у него белая, как алебастр».

Эпизод, начинающийся в столь скабрёзно-юмористическом плане, вскоре получает, однако, патетический оборот. В ответ на иронический укор Мэтью Брамбла и визгливую ругань его сестры («Бесстыжий плут!.. Ехать без рубашки перед знатыми особами!..») бедняга признает себя виновным: «Совершенно верно, ваша милость... Но я уилтширский бедняк... И, сказать по чести, нет у меня ни рубашки, ни другой какой тряпки, чтобы прикрыться... И нет у меня ни друзей, ни родичей, чтобы мне помочь... Вот эти полгода я болел горячкой и истратил на докторов и на пропитание все, что у меня было. Прошу прощения у доброй леди, у меня уже целые сутки крошки хлеба во рту не было...» Нищий-оборванец оказывается жертвой общественной несправедливости: сирота-неза-

<sup>24</sup> На эти смысловые ассоциации обратил внимание Гольдберг (см. M. A. Goldberg. Smollett and the Scottish School, p. 171).

коннорожденный, он вырос в приходском работном доме, был отдан в ученье деревенскому кузнецу, который умер, прежде чем его подмастерье успел выйти в люди, нанялся конюхом к трактирщику и честно работал, пока не заболел и не обнищал настолько, что «стал позором для конюшни», а потому был уволен, хотя, как признает и сам трактирщик, «ему, хозяину, ничего плохого о нем не доводилось слышать».

«— Значит, когда парень заболел и впал в нищету,— сказал дядюшка,— вы выгнали его помирать на улицу...

— Я плачу налог на содержание бедняков,— ответил тот,— и не могу кормить бездельников, все равно больны они или здоровы. А к тому же такой жалкий парень осрамил бы мое заведение...

— Как видно, наш хозяин — христианин до мозга костей,— сказал мне дядюшка.— Кто осмелится порицать мораль нашего века, ежели даже трактирщики подают такие примеры человеколюбия? А вы, *Клинкер*, самый закоренелый преступник! Вы виновны в болезни, в голоде, в нищете! Но наказывать преступников не мое дело, а потому я возьму на себя только труд дать вам совет: как можно скорей достаньте себе рубаху, чтобы ваша нагота отныне не оскорбляла благородных леди, особливо девиц не первой молодости» (108—109; курсив мой.— А. Е.). С этими словами Брамбл сует гинею растерявшемуся бедняге, который отныне становится его преданным слугой.

Эта важная сцена была необычайно актуальна для своего времени, а вместе с тем предвосхищала будущее. Прошло сорок лет, и молодой Байрон, выступая в парламенте с речью в защиту обездоленных, лишенных работы тружеников, воспользовался тем же горьким парадоксом, что и герой Смоллета. Он говорит, что ноттингемские вязальщицы, у которых были отняты все средства к существованию, оказались в положении «закоренелых преступников, которые на основании самых неопровержимых улик признаны были виновными в тяжчайшем преступлении — в бедности; гнусная вина этих людей заключалась в том, что они законным образом произвели на свет детей, которых они — по милости нашего времени — не в силах были прокормить»<sup>25</sup>.

В сцене первого знакомства Брамбла с Хамфри Клинкером Смоллет нашел ключ, позволяющий проникнуть в суть бесчеловечности буржуазного строя, где рабочий свободен умирать с голоду, если труд его не будет куплен, как любой другой товар. Реплика трактирщика, хладнокровно оправдывающего свою жестокость по отношению к бедняге,— ведь все было сделано «по закону»,— подчеркивает разоблачительный смысл этой сцены. Он, может быть, еще не был во всей своей полноте ясен Смоллету: но в дальнейшем это обличение «законного» бездушия, с каким буржуазное общество обрекает на голод, падение и гибель своих бедняков, должно

<sup>25</sup> Байрон. Избранные произведения, стр. 427 (курсив мой.— А. Е.).

было стать одной из ведущих тем реализма XIX в. У Диккенса, у Достоевского ситуация, столь прозорливо, но еще бегло очерченная Смоллетом, делается источником трагического надрыва и гневного обличения. Вспомним затравленного «законом» мальчонку Джо из трущоб «Тома-Одиночки», вспомним Катерину Ивановну Мармеладову с ее «птенцами»...

Хамфри Клинкера ждет совсем другой конец. В Мэтью Брамбле он находит не только великодушного и щедрого хозяина, но и... родного отца, не подозревавшего о существовании этого незаконнорожденного отпрыска. Прием наивный, но по-своему многозначительный.

Безродный бродяга-оборванец, которого честила как бесстыжего прощелыгу Табита Брамбл и к которому Джерри Мельфорд присматривался с таким высокомерным любопытством, оказывается их близким родичем, их плотью и кровью, а «валлийцы, как замечает Мэтью Брамбл, приписывают узам крови великое значение» (383). Полярно противоположные крайности — благосостояние Брамблов и убожество нищего Хамфри Клинкера — оказываются двумя сторонами единого целого. При всем своем незаурядном добродушии и человеколюбию Мэтью Брамбл — виновник горькой судьбы Клинкера, и вина эта коренится, в конце концов, в имущественных, приобретательских заботах. В молодые годы, унаследовав имение матери, Мэтью Брамбл принял и ее фамилию — Ллойд; «достигнув же совершеннолетия, ...продал эту землю, чтобы очистить от долгов отцовское имение, и снова стал носить настоящее свое имя» (379). А тем временем злополучная мать новорожденного Хамфри тщетно разыскивала в Уэльсе своего любовника, Мэтью Ллойда: на все письма ей отвечали, что таковой неизвестен.

В романе Смоллета конфликт этот разрешается легко и просто: Брамбл с раскаянием и умилением принимает сына в свою семью; судьба Хамфри устраивается наилучшим образом: он навсегда вызволен из лап нищеты<sup>26</sup>. Не так будут трактоваться схожие ситуации в социальном реалистическом романе XIX в. Несчастный Смайк станет жертвой козней собственного отца, Ральфа Никльби; неотмщенными сойдут в могилу «униженные и оскорбленные» Нелли и мать ее, погубленные князем Валковским. У Диккенса, у Достоевского «узы крови» тщетно вопиют против попирающего

<sup>26</sup> Как указывает Гольдберг, само заглавие романа, помимо своего первого (сохраненного и русским переводом) значения, имело на языке XVIII в. и второй смысл: «устройство» или «вызволение» Хамфри Клинкера, что подтверждает гипотезу об особо важной роли, которую играла судьба этого героя в общем замысле романа Смоллета (M. A. Goldberg. *Smollett and the Scottish School*. p. 153). Добавим, что заголовок мог иметь и третье, юмористическое значение: «проворство» или «ловкость» Хамфри Клинкера (который, усердствуя не по разуму, действительно совершает с самыми лучшими намерениями множество забавных промахов). Таким образом, само заглавие романа представляло собой шутку-головоломку, вполне в духе стернианского юмора.



их собственнического эгоизма. У Смоллета они торжествуют — во славу человечности — над разобщающим людей чистоганом.

Но уже само стремление писателя показать «кровную» человеческую взаимосвязь противостоящих друг другу общественных полюсов — богатства и бедности, «верхов» и «низов» — было новым и важным почином в английском просветительском романе XVIII в.

В этом смысле фигура и судьба Хамфри Клинкера были в известной мере (как заметил тот же Гольдберг) символичны<sup>27</sup>. Но не следует при этом упускать из виду и живой реалистической пластичности этого типического образа. Смоллет избежал соблазна сделать своего «честного бедняка» идеальным, но ходоульным воплощением всех возможных совершенств. Бесправное, темное сиротство, болезнь, нищета наложили на него свой отпечаток. «Ему было лет двадцать; он был среднего роста, косолап, сутул, лоб у него был высокий, волосы рыжие, красноватые глаза, приплюснутый нос и длинный подбородок, а лицо болезненно-желтого цвета. Видно было, что он изголодался...» (108) — так описывает Джерри Мельфорд «смешной и трогательный» вид Хамфри Клинкера.

Условия его тяжкого существования повлияли и на душевный облик Клинкера. Он полон суевсрий и религиозного «энтузиазма», который, на первых порах, заставляет Брамбла, рационалиста просветительского склада, не на шутку усомниться в том, с кем он имеет дело в лице своего слуги — с лицемером и плутом или попросту с одержимым. Смоллет делает своего героя ревностным методистом — черта, исторически достоверная и типичная, так как именно в эту пору методизм, с его «уравнительностью», отвержением церковной иерархии и культового формализма, с его эмоциональным накалом, получившее широкое распространение среди наиболее бедствующих тружеников<sup>28</sup>, переключая их упования, смятение и недовольство в религиозное русло. Когда Клинкер, твердо убежденный в своей правоте, провозглашает, что в «день страшного суда разницы между людьми не будет никакой!» (130), — в его словах прорывается именно та «уравнительная», религиозно-утопическая тенденция, которая привлекала к методистским проповедям Уэсли и Уитфилда стольких английских рабочих и ремесленников в период промышленного переворота.

<sup>27</sup> Отметим, как резко отличается сцена, где Брамбл признает Клинкера своим сыном, от аналогичного эпизода в конце «Приключений Джозефа Эндруса» Фильдинга. Там сцена узнавания имеет заведомо условный и даже нескрываемо-комический, пародийный характер. Джозеф — законный сын «джентльмена-фермера» Уилсона, и его отчуждение от родной семьи — дело чистого случая. Вводя этот финальный эпизод, необходимый, чтобы распутать сложный клубок отношений Джозефа и Фанни, его невесте, которую ошибочно сочли его сестрой, Фильдинг явно подсмеивается над сложными сюжетными перипетиями галантных романов, — и только.

<sup>28</sup> Характерно объяснение самого Хамфри Клинкера, что «взойти на кафедру побудили его пример и успех некоего ткача, славного проповедника, имевшего много последователей» (175).

Сам Смоллет, просветитель-вольнодумец, представляет религиозную экзальтацию Клинкера в ироническом свете. Это особенно видно по тому, с каким сарказмом интерпретирует он подлинные скрытые мотивы неожиданного «обращения» в новую веру таких людей, как Табита Брамбл и ее приятельница леди Грискин, светский щеголь и политикан Бартон, Лидия Мельфорд и горничная Дженкинс. Если юная Лидия присоединяется к ним по наивности, то для Табиты, леди Грискин и мистера Бартона эти душеспасительные молебствия — удобный предлог для осуществления их себялюбивых интриг и планов. Что же касается Уинифред Дженкинс, то ей всего дороже сам проповедник, за которого она в конце концов и выходит замуж. Умненькая Лидия, сокрушавшаяся было о том, что дух божественной «благодати» никак не хочет сойти на нее, постепенно уясняет себе мотивы религиозного рвения своей тетки и служанки и судит о них насмешливо и трезво<sup>29</sup>.

Но как ни смешон, с точки зрения просветительского здравого смысла, религиозный пыл Клинкера и его неразборчивый прозелитизм, Смоллет отдает себе отчет в том, что и сам просветительский рационализм обнаруживает свою ограниченность, сталкиваясь с социальными запросами народных низов, с особой остротой проявившимися в методизме. Поучительна многозначительная сцена спора Брамбл с Клинкером. Застигнув Клинкера в молитвенном доме методистов, где тот поучал с кафедры собравшуюся публику, Брамбл, возмущенный «таким дерзновением своего лакея», бесцеремонно прерывает моление, а вернувшись домой, приказывает ему прекратить свои проповеди. «— Но когда глас духа...— начинает было Клинкер.— Глас дьявола! — в гневе возопил сквайр.— Какой там глас, болван?.. Для вас это свет благодати, ...а для меня болотный огонек, мерцающий сквозь щель в вашей башке! Словом, мистер Клинкер, не нужен мне никакой свет в моем семействе, кроме того, за который я плачу налог королю<sup>30</sup>, разве что это свет разума, которому вы не хотите следовать.

— Ах, сэр! — воскликнул Хамфри.— Свет разума по сравнению с тем светом, о котором говорю я, все равно что дешевая тусклая свеча по сравнению с полуденным солнцем.

<sup>29</sup> «Бедная моя тетушка, забывая лета свои и изъяны, выставляла на продажу свои прелести всюду, где была хоть малейшая возможность навязать свою особу мужчине...— пишет Лидия подруге из Глазго.— Боюсь, что даже религией она пользовалась как приманкой... Она молилась, проповедовала и поучала среди методистов, которых великое множество в этой стране, и теперь говорит, будто были у нее такие видения и откровения, каким едва может поверить сам Клинкер, хотя бедняга едва не рехнулся от благочестия.

Что до Дженкинс, то она притворяется, будто принимает все мечты своей хозяйки за евангельскую истину. Она также испытывает сердечный трепет и парение духа. Да прости мне бог, если я сужу несправедливо, но все это кажется мне только лицемерием и обманом!»

<sup>30</sup> Брамбл шутивно намекает на «пооконный» налоговый сбор, установленный в тогдашней Англии.

— Пусть будет так,— сказал дядюшка.— Но свеча может осветить вам путь, а солнце ослепит вас и затуманит вашу слабую голову».

Читатель чувствует, что симпатии Смоллета на стороне Брамбла, защищающего «свет разума» от сектантского религиозного фанатизма. Но в споре есть и другая сторона. Она обнажается, когда в ответ на презрительный вопрос Брамбла, может ли простой слуга лезть в проповедники, Клинкер с достоинством отвечает: «Прошу не прогневаться, ваша честь, но разве не может свет благодати божьей озарить смиренного бедняка и невежду равно как богача и философа, который кичится мирской премудростью?» (173; курсив мой.— А. Е.). Как бы ни заблуждался Клинкер в своем религиозном «иступлении», здесь, в этой демократической уравнительности его образа мыслей, заключена социальная правда, и Брамблу нечего возразить ему, как нечего ему возразить и на возглас Клинкера: «А в день страшного суда разницы между людьми не будет никакой!» (130).

Сцена тюремной проповеди Хамфри Клинкера (кое в чем переключенная с соответствующими главами «Векфильдского священника» Гольдсмит) развивает этот демократический мотив. Безродный бедняк находит путь к сердцам своих товарищей по заключению, таких же отщепенцев, с которыми просвещенному, но самоуспокоенному в своем жизненном благополучии Брамблу вряд ли удалось бы найти общий язык. Характерно, что даже насмешливый и скептический ум молодого Мельфорда потрясен этой сценой: «Никогда не видел я картины более поразительной, чем это сборище гремящих цепями преступников, среди которых стоял вития Клинкер... Толпа этих оборванцев, чьи лица, каждое по-своему, выражали внимание, была достойна кисти Рафаэля» (188).

Хамфри Клинкер — главная, но не единственная фигура, вместе с которой в роман входят проблемы нищеты, отверженности и бесправия народных низов, заставляя о многом задуматься и Мельфорда, и Брамбла. В отличие от смиренного Клинкера, Эдуард Мартин — другая жертва социальной несправедливости — восстает против общества и пытается отомстить за свои поправные человеческие права. Когда-то он служил писцом у богатого лесопромышленника и тайно женился на его дочери; разгневанный отец выгнал из дома и зятя и дочь; та вскоре умерла, а Мартин занялся разбоем. При первой случайной встрече с ним на судебном заседании, где Мартин со знанием юридических тонкостей вступает за беднягу Клинкера, облыжно обвиненного в грабеже, и Мельфорд и Брамбл полагают, что перед ними вполне респектабельный молодой адвокат. Тем больше их удивление, когда они узнают, что повстречались с «самым искусным» из «рыцарей большой дороги», чье неизменное «мужество и присутствие духа» делают его «великим человеком» даже в глазах сыщиков и констеблей. Он увертывается от своих преследователей с «ловкостью, которая сделала бы честь Цеза-

рю или Тюренну». Мартин — преступник; его ждет виселица; и все же и Мельфорд и Брамбл относятся с участием «к судьбе бедняги, как будто самой природой предназначенного быть полезным и почетным членом общества, которое он теперь грабит ради собственного пропитания» (185—186). И когда Мартин отваживается обратиться к Брамблу с отчаянной просьбой помочь ему вернуться к честному труду, тот идет ему навстречу, хотя, как писал ему сам Мартин, оказать такое доверие заведомому висельнику, значит очень далеко отступить «от всеми принятых правил благоразумия» (198).

Жизнь вносит поправки и в те представления, которые, руководствуясь именно «всеми принятыми правилами благоразумия», составили себе Брамбл и Мельфорд о поклоннике Лидии, странствующем актере Уилсоне. Они бесцеремонно чествуют его проходивцем и авантюристом, а мэр города Глостера грозит даже засадить его в тюрьму и приговорить к тяжелым работам как бродягу. И что же: как только выясняется, что в облики комедианта Уилсона скрывался Джордж Деннисон, сын почтенного помещика, старого приятеля Мэтью Брамбла, и дядя и племянник смотрят на него другими глазами и обнаруживают в нем достоинства, о которых ранее и не помышляли. Мельфорд, анализирующий эту перемену в своих чувствах, делает важный вывод: «Меня тяготит мысль о том, какие несправедливые поступки совершаем мы повседневно и сколь нелепы бывают наши суждения о вещах, которые мы рассматриваем сквозь предрассудки и страсти, искажающие их. Если бы вы раньше попросили меня описать наружность и нрав Уилсона-актера, я написал бы портрет, вовсе не похожий на Джорджа Деннисона. Без сомнения, велика польза, приносимая путешествиями и изучением людей в подлинном их виде, ибо тогда рассеивается тот постыдный туман, омрачающий разум и мешающий ему судить честно и беспристрастно» (395).

Проблема относительности человеческих суждений переплетается, таким образом, с проблемой общественной несправедливости. Не так-то просто поверить в честность и благородство нищего оборванца, висельника с петлей на шее, безродного бродяги. Если бы не особо благоприятное стечение обстоятельств, Клинкер умер бы с голоду, Мартин был бы повешен, Уилсон-Деннисон угодил бы в тюрьму. Таков располагающий к серьезным раздумьям социальный подтекст столь забавного юмористического «Путешествия Хамфри Клинкера».

Располагает к раздумьям и вся широкая панорама английской и шотландской жизни, развернутая в романе. Брамбла неприятно поражают многие признаки глубоких и, как ему кажется, зловещих перемен, происходящих в общественном укладе и быте страны. Он не узнает Лондона: «Там, где я оставил поля и луга, теперь я нашел улицы и площади, дворцы и церкви». Этот непомерный рост столицы кажется ему тревожным признаком социальной болезни

Англии: «Столица стала походить на разросшееся чудовище, которое со временем словно распухшая от водянки голова, лишенная питания и поддержки, отделится от тела. Сия нелепость обнаружится в полной мере, если мы вспомним, что одна шестая из числа жителей нашего обширного государства скучена в одном месте. Можно ли удивляться тому, что наши деревни пустеют, а фермы нуждаются в батраках!» (114—115).

Его поражает уничтожение прежних сословных различий и стремительное обогащение торговцев и дельцов. «Ныне любой купец, хоть сколько-нибудь преуспевающий, любой биржевой маклер или адвокат держит двух-трех лакеев, кучера и форейтора. У него есть городской дом, загородный дом, карета и портшез. Его жена и дочери красуются в самых дорогих нарядах, усыпанных брильянтами. Они бывают при дворе, в опере, в театре, на маскарадах... Короче говоря, не осталось никаких отличий и никакой субординации. Все занятия перемешались: каменщик, мелкий ремесленник, трактирщик, слуга из пивной, лавочник, крючкотвор, горожанин и придворный наступают друг другу на мозоли; их понукают демоны распутства и бесчинства, их можно видеть повсюду, они шляются, гарцуют, крутятся, рвутся вперед, толкаются, шумят, трещат, грохочут; все заквашено на гнусных дрожжах тупости и разгула; всюду сумятица и уетня» (115—116).

Наблюдения Брамбла метки и верны. Многие страницы его писем могут показаться набросками к ненаписанной реалистической английской «Человеческой комедии», хотя как просветитель-моралист он еще склонен видеть первопричину подмеченных им экономических и социальных перемен «в жажде роскоши и в растлении нравов» (115).

Термин «первоначальное накопление» неизвестен героям Смоллета. Но его Брамбл пронизательно улавливает как важную приметку времени приток в Англию сомнительных и темных состояний, нажитых в колониях, а также и в метрополии на военных поставках и прочих спекуляциях. В письме из Бата Брамбл с возмущением описывает этих капиталистических воротил новой формации: «Чиновники и дельцы из Ост-Индии, нажившие немало добра в разграбленных землях, плантаторы, надсмотрщики над неграми, торгаши с наших плантаций в Америке, не ведающие сами, как они разбогатели; агенты, комиссионеры и подрядчики, разжиревшие на крови народа в двух следующих одна за другой войнах; ростовщики, маклеры и дельцы всех мастей; люди без роду и племени — все они вдруг разбогатели так, как не снилось никому в былые времена, и нечего удивляться, если в их мозги проник яд чванства, тщеславия и спеси. Не ведая никакого другого мерила величия, кроме хвастовства богатством, они растрачивают свои сокровища без вкуса и без разбора, не останавливаясь перед самыми сумасбродными затеями, и все они устремляются в Бат, ибо здесь, не

обладая никакими иными заслугами, они могут водиться с нашими вельможами» (57).

Вполне в духе сентиментализма Брамбл нет-нет да и прерывает свои гневные филиппики против мерзостного хищничества, разгула и плутовства, отравляющих жизнь Лондона и других больших городов, чтобы помечтать о прелестях патриархальной «естественной» жизни в родной валлийской глуши.

Горациево «O gus!..» (91), как меланхолический отголосок пасторальной свирели, явственно слышится в эмоциональной инструментовке романа. К нему присоединяются, как пронзительные звуки шотландской волюнки, нескончаемые парадоксы лейтенанта Лисмахаго, который с упорством педанта и пылом заядлого спорщика доказывает, «что торг есть враг благородных побуждений души и основан на жадности и наживе и на подлом желании извлечь пользу из нужды ближнего». «По его мнению, ...внезапное, порожденное торговлей изобилие открывает все шлюзы роскоши, и вся страна погрязает в беспутстве и разгуле; из сего следует растление нравов, которое сопровождается банкротством купцов и разорением» (249).

«Чем больше богатств — тем больше зла, — проповедует Лисмахаго, к которому внимательно прислушивается Брамбл. — Богатства порождают ложный вкус, ложные нужды, ложные склонности, расточительность, продажность, пренебрежение к законам, рождают дух бесчинства, наглости, мятежа, который держит государство в непрерывном брожении и с течением времени уничтожает всякое различие между сословиями в обществе. А последствия сего — всеобщее безначалие и бунт! Кто из благоразумных людей станет утверждать, что при таких условиях национальное богатство есть благо? Разумеется, никто!» (335).

Этот рьяный противник наживы и чистогана не ограничивается рассуждениями. Как новый Дон Кихот, он вступает в единоборство с веком промышленного капитала в лице собственного племянника, который «женится на дочери буржуа, владельца ткацкой мануфактуры, и вступил в компанию со своим тестем». Услышав стук ткацких станков, расставленных в пиршественном зале его предков, Лисмахаго «пришел в такое волнение, что едва не лишился чувств. Ярость и негодование охватили его, а тут в это самое время вышел его племянник, которому он закричал, не владея собой:

— О негодяй! Да как же вы смели сделать из моего отчего дома притон разбойников!

При этих словах он отхлестал его плетью, а засим, объехав при лунном свете...деревню, он посетил могилы своих предков и, поклонившись их праху, удалился» (326).

Эпизод примечательный и, в отличие от большинства подвигов испанского Дон Кихота, кончающийся как будто бы победой героя. Лисмахаго добился даже большего, чем предполагал: вне-

запно появившись в сгустившихся сумерках вблизи кладбища, он был принят всеми в округе за призрак предка, который вышел из могилы, чтобы покарать потомка, унизившего фамильную честь. И все же, как прекрасно понимает читатель, победа шотландского Дон Кихота остается мнимой. «Мертвецы не встают из могил», и прежний патриархальный уклад, — как ни сетовать на запустение покинутых деревень и разоренных дворянских усадеб, — уже не может быть восстановлен. Мы, читатели, так никогда и не приедем в Брамблтон-Холл, который живет в сознании Брамбла как уголок счастливой утопии и куда он рвется, начиная уже с первых страниц романа. Не потому ли, что вблизи эта утопия могла бы потускнеть или оказаться иллюзорной?<sup>31</sup>

А сам Брамбл, по мере того как разворачивается действие романа, все чаще вынужден обстоятельствами вступать в противоречие с собственными взглядами, которые ранее клонились к столь резкому, безоговорочному осуждению всех буржуазных «новшеств». Не он ли с негодованием писал о «чиновниках и дельцах из Ост-Индии, наживших немало добра в разграбленных землях»? Но когда ему понадобилось протянуть руку помощи бедняге Мартину, чтобы дать возможность этому грабителю вернуться к честной жизни, сам Брамбл не смог придумать ничего лучшего, как рекомендовать Мартина на службу... в Ост-Индской компании! А позднее, в долине реки Клайд (ныне — одном из самых развитых индустриальных районов Шотландии) и Брамбл и его племянник с величайшим умилением взирают на торжественное возвращение в маленький городок из той же Ост-Индии «честного баловня фортуны», некоего капитана Брауна, который, пользуясь протекцией лорда Клайва, стал «полковым казначеем и в сем звании честно накопил около двенадцати тысяч фунтов» (Джерри Мельфорд дважды в одном абзаце упоминает о «честности» ост-индского «баловня фортуны», — обстоятельство красноречивое и в социальном и в психологическом отношении). По возвращении на родину, вызволив родителей из нищеты, а брата — из долговой тюрьмы, и поставив даровое угощение своим согражданам, капитан Браун намеревается на вывезенный из Индии капитал «завести мануфактуру, чтобы доставить работу и кусок хлеба людям трудолю-

<sup>31</sup> Среди множества иронических ходов повествования, в «Путешествии Хамфри Клинкера» есть и такой: Унифред Дженкинс, на протяжении долгих месяцев поверявшая все свои треволения и заботы оставшейся в Брамблтон-Холле подруге, выйдя замуж за Клинкера-Ллойда, резко меняет тон и в последнем письме к ней третирует бедную Мери Джонс с высокомерием, которое сделало бы честь любому персонажу из Теккеревой «Книги снобов»: «Теперь, как я по божьей милости поднялась в высшую сферу, так уж вы меня извините, коли я не буду ровня с домашней прислугой, но как верю я, что вы будете соблюдать вежливость и дистанцию, то и можете положиться на расположение и защиту вашей У. Ллойд» (417). Именно на этой фразе многозначительно обрывается роман. Как видно, «выскочки», столь ему противные, будут окружать Брамбла и в любимом ему Брамблтон-Холле.

бивым». Нетрудно заметить, что в этом эпизоде, как в капле воды, отразились типичные закономерности развития буржуазной экономики Англии на пороге промышленного переворота, включая и классически-лицемерное прославление предпринимателя, как «работодателя», осчастливливающего нанимаемых им рабочих... И все же умный и прямодушный Брамбл в восторге от встречи с ост-индским капиталистом. «Дядюшка был столь восхищен натурой капитана Брауна, что за обедом трижды пил за его здоровье. Он говорил, что гордится знакомством с ним, что капитан делает честь своей отчизне и в некоторой мере очищает человеческую природу от обвинений в гордыне, себялюбии и неблагодарности. Да и мне очень понравились скромность и сыновняя любовь этого честного воина, который не хвалился своими успехами и очень мало говорил о делах своих...» (317—318; курсив мой.— А. Е.) пишет Мельфорд.

В Шотландии, где быстрое промышленное развитие Лоулендов особенно оттенялось патриархальной отсталостью горного края с его пережитками кланового строя, Мельфорд и его дядя то и дело задумываются над экономическими и социальными проблемами их времени, и противоречия во взглядах Брамбла на богатство и бедность, как два взаимосвязанных аспекта буржуазного развития, становятся особенно наглядными.

С одной стороны, и Брамбл и его племянник с сочувственным вниманием вглядываются в те пережитки кланового строя, которые еще сохранились в Шотландии, несмотря на суровые меры, принятые после 1745 г. Брамбл справедливо отказывается видеть в кланах обломок феодальной системы; они основаны, доказывает он, «на чем-то более древнем». Он восхищается стоическими добродетелями и воинской доблестью горцев: «Такие солдаты должны быть непобедимы, когда им придет нужда проделать быстрые переходы по труднопроходимой стране, нанести неожиданный удар, тревожить врага на зимних квартирах, утомить его кавалерию и совершить поход без провиантских складов, поклажи, конских кормов и артиллерии» (304). «Патриархальная» связь между кланами и их вождями,— пишет он,— сохраняет свою силу вопреки всем парламентским актам и проявляется в актах «любви и преданности», поразительных по своему бескорыстию. И все же как скованы и люди и сама природа в этом «патриархальном» крае. «Земля не производит почти ничего, кроме овса и ячменя, может быть потому, что худо возделана и нигде почти не огорожена». «Крестьяне живут в жалких хижинах, они худы, одеты бедно и очень грязны» (294—295). Бескормица бывает такова, что скот принужден питаться во время отлива морскими водорослями. Можно ли объяснить эту нищету природной ленью и отсутствием трудолюбия у жителей гор? Нет: ведь «стоит им уехать в чужие земли, как становятся они не менее прилежны и сметливы, чем все другие люди» (303). Напрашивается вывод: надо не бо-



роться с клановой патриархальной стариной запретительными парламентскими актами, а развязать инициативу людей и дать простор развитию природных богатств.

Наш анализ сбивается, по видимости, на трактат по политической экономии, но именно это и происходит с письмами Брамбла, когда он попадает в Шотландию (судьбы которой, конечно, особенно волнуют Смоллета). Восхищение «Шотландской Аркадией»<sup>32</sup> с ее незамутненными реками, зеленеющими островами Лох-Домонда, которые кажутся «приютами мира и покоя» (298—299), горами, покрытыми ковром лилового вереска, противоречивым образом сочетается с множеством самых деловых замечаний, выкладок и проектов...превращения этой пасторальной Аркадии в страну доходного, товарного земледелия, прибыльных рыбных промыслов и мануфактур. Брамбл прикидывает даже, откуда могут быть взяты необходимые капиталы, и приходит к выводу, что инициатива должна принадлежать «купеческим компаниям»,— ведь «нельзя ожидать, что здешние дворяне станут приводить в исполнение коммерческие планы, заводя мануфактуры и развивая торговлю ради того, чтобы их вассалы могли сделаться независимыми, да к тому же эти планы противоречат их образу жизни и склонностям; но компании купеческие, если правильно поведут дело, могут получить немалую выгоду...» (307).

Возможно ли? — Недавний поклонник «сельских богов», который с пылом Ювенала громил новоявленных толстосумов, дельцов и наживал, и считал самый рост городов — зловещим признаком опасного социального недуга, охватившего страну, теперь восторгается промышленностью Глазго, а впоследствии, посетив Манчестер, с гордостью заметит, «что именно сей город явился образцом для Глазго в заведении мануфактур» (327). Он с удовольствием рассматривает на берегах реки Форт «изрядный железодельательный завод, где вместо дров жгут каменный уголь» (294), и радуется быстрому индустриальному развитию города Песли, который «был раньше бедной деревней, а стал одним из самых процветающих городов королевства и известен полотняными, батистовыми и шелковыми мануфактурами» (297—298).

Печальное сиротское детство Хамфри Клинкера, проведенное в работном доме, казалось бы, должно было служить достаточным свидетельством бесчеловечности этих учреждений; и все же Брамбл, говоря о достопримечательностях Эдинбурга, одобрительно отзываясь и «о большом работном доме, где лишенные средств к жизни бедняки получают работу по своим силам и где все так толково устроено, что они могут содержать себя на труды рук своих, и во всей столице не увидишь ни одного нищего» (281). Сооружение

<sup>32</sup> Романист даже заставляет Брамбла переписать и послать своему другу Льюису «Оду реке Левен», «сочиненную мистером Смоллетом, который родился на берегах ее» (299).

другого рабочего дома, в Глазго, Брамбл относит к числу главных заслуг капиталиста Джона Гордона, «патриота, истинного римлянина по духу, основателя здешней полотняной мануфактуры» (296).

Значит ли это, что Смоллет нарушил логику развития этого характера, очерченного им столь рельефно, или счел нужным сломать и перестроить на полпути замысел своего романа? Навряд ли. Вернее предположить, что в противоречивых суждениях Брамбла объективно отразилась относительная неразвитость противоречий буржуазного общественного строя в Англии, стоявшей на пороге промышленного переворота. Герой Смоллета, гуманист-просветитель, мог, еще не греша против совести и здравого смысла, считать бедственные социальные казусы, подобные судьбе Хамфри Клинкера или Эдуарда Мартина, случаями единичными и вполне устранимыми.

Вместе с тем в романе Смоллета, возможно, заключалась и известная внутренняя полемика с сентиментализмом. Соглашаясь во многом и с Гольдсмитом, и со Стерном, Смоллет, мыслящий более исторически, понимает неизбежность перехода от патриархальных, отсталых форм хозяйствования, быта и нравов к новым, более развитым и сложным. Ни самые чувствительные lamentации, ни самые головокружительно-фантастические пируэты на любом «коньке» не остановят и не обратят вспять это закономерное движение. Поэтому, многому научившись, в частности, у Стерна, Смоллет придает юмору относительности (который играет огромную роль в «Путешествии Хамфри Клинкера») более объективный и социально осмысленный характер по сравнению с тем же юмором относительности в «Тристраме Шенди».

Комическая разногласия (столь характерная для Стерна) и в «Путешествии Хамфри Клинкера» служит источником множества забавных контрастов, недоразумений, ошибок. Люди не понимают, а иногда и не хотят понимать друг друга. В то время как Брамбл с самыми благими намерениями вручает денежный подарок неимущей вдове, которой нечем прокормить умирающую дочь, его сестра, как фурия, врывается в комнату и обрушивается на бедного филантропа, попрекая его распутством и расточительством. Выше уже говорилось о тех превратных и разноречивых суждениях, предметом которых оказывались в романе и Клинкер, и Мартин, и особенно Уилсон-Деннисон младший. Еще чаще, однако, юмористические эффекты романа основаны на контрасте соседствующих, но резко несхожих писем об одном и том же предмете.

Юная Лидия забывает даже о своей несчастной любви, описывая удовольствия светской жизни в Бате, «который поистине является земным раем»: «Для меня — это новый мир. Все здесь веселы, благодушны, все здесь развлекаются. Роскошь нарядов и уборов непрестанно радует взор, а слух услаждает шум карет, колясок, портшезов и других экипажей. «Веселые колокольчики зве-

нят» с утра до ночи. Затем нас приветствуют в нашем доме уличные музыканты. Каждое утро музыка в галлерее минеральных вод, до полудня котильоны в зале ассамблей, балы два раза в неделю и концерты по вечерам, а также собрания в частных домах и танцевальные вечера без конца... Круглая площадь и Променады приводят на память роскошные дворцы... а новые дома на Пренс роу, Арлекин роу, Бледуд роу и на двадцати других проспектах похожи на волшебные замки, воздвигнутые на висячих террасах» (59—60).

А для раздраженных нервов и желчного темперамента ее дяди тот же самый Бат является источником непритворной досады. «Вместо тишины, покоя и удобств, столь необходимых всем страждущим недугами... здесь у нас — шум, гвалт, суета, утомительное, рабское соблюдение церемониала...» «Хваленые постройки», которыми так восхищена Лидия, он критикует ворчливо и придиричиво, не находя в них ~~и~~ удобства, ни красоты. «Строительная горячка овладела таким количеством искателей легкой наживы, что новые дома вырастают в каждом переулке и закоулке Бата; затейные без всякого смысла, ненадежно построенные, они лепятся друг к другу, нарушая план и порядок... Похоже на то, будто улицы эти и площади разворочены, землетрясением, после которого остались холмы и ямы, а не то какой-нибудь дьявол готики набил ими свой мешок и вытряхнул их как попало. Легко себе представить, каким чудищем станет Бат через несколько лет, если он будет все более разрастаться» (54, 56—57).

Иногда эта разноголосица порождает обдуманый сатирический эффект, как, например, в эпизоде посещения Сент-Джемского дворца, где наши путешественники видят двор и королевскую фамилию. Их спутник, мистер Бартон, молодой член парламента, весьма озабоченный своей карьерой, рассыпается в панегириках высоким особам. Но все его красноречие разбивается о невозмутимые, подчеркнуто обыденные реплики Брамбла. «Вот идет самый любезный монарх из всех, кто когда-либо держал скипетр Англии! — восклицает Бартон при появлении короля. — Август по воздаянию заслуг, Тит Веспасиан по благородству, Траян по благотворительности, Марк Аврелий по мудрости!

— Весьма почтенный, добросердечный джентльмен», — замечает Брамбл, прерывая этот поток античных уподоблений.

Но парламентский златоуст принимается за свое; на этот раз предмет его верноподданнического восторга — герцог К. (то есть, как ясно из контекста, тот самый «мясник» Камберленд, которого так нелестно аттестовал Смоллет в «Истории Англии»): «Герцога вы знаете. Вы знаете этого прославленного героя, который распоттал мятеж и спас для нас все, чем мы владеем. Всмотритесь в его глаза! Какой у него пронизательный и вместе с тем умиротворяющий взгляд! Какая благородная осанка! Сколько в нем доброты! Даже злопыхатель, и тот должен будет признать, что это один из самых великих воинов в христианском мире!

— Полагаю, что так,— сказал мистер Брамбл» (125).

Дальнейший обмен репликами по поводу особ царствующей фамилии развертывается в том же духе. Но не довольствуясь этим, Смоллет помещает по соседству с письмом Джерри Мельфорда (где запечатлен этот диалог) письмо Уинифред Дженкинс, где эта горничная, захлебываясь от восторга, пишет, что «уже видела парк, и дворец Сент-Джемс, и шествие короля с королевой, и миленьких молодых принцев, и слонов, и полосатого осла, и всю остальную королевскую фамилию» (139),— перечень явно издевательский.

Но комическая разногласица у Смоллета, в отличие от автора «Тристрама Шенди», не исключает ни движения характеров, ни — что очень важно — углубляющегося взаимодействия между человеком и общественной средой. Мир чудачков из Шенди-Холла, несмотря на хронологические вехи, расставленные Стерном, был в сущности выключен из «большой Англии». Герои Смоллета, куда бы их ни заносили их резвые «коньки», совершают свое жизненное путешествие в рамках точных координат пространства и времени. Они видят перед собою историю в ее становлении и отчасти приобщаются к этому процессу. При этом их жизненный опыт помогает им лучше понять друг друга, сближает их. Так Джерри Мельфорд и его дядя, поначалу настороженно присматривавшиеся друг к другу, становятся друзьями к концу путешествия. Так рассеиваются облака недоверия и отчужденности, отделявшие от них Уилсона-Деннисона. Хамфри Клинкер, в котором даже Брамбл готов был видеть не то плута и лицемера, не то полоумного, принят как родной в кружок обитателей Брамблтон-Холла. Меняется на глазах даже угловатый, упрямый и обидчивый Лисмахаго: «От напастей и разочарований он стал едким и как бы ссохся, но теперь смягчился, подобно тому как изюминка в пудинге делается мягкой и разбухает» (411),— пишет о нем Мельфорд; то же подмечает и Брамбл: «Жесткая скорлупа резкости и скрытности, облекающая его характер, начинает лопаться, чем ближе мы с ним знакомимся» (403).

К концу романа Мэтью Брамбл уже не рвется к своим сельским пенатам в уединенный Брамблтон-Холл так безоглядно, как в начале своего путешествия. «Начинаю думать, что раненко я записался в пенсионеры по дряхлости, и глупо было искать здоровья в уединении и безделье,— пишет он доктору Льюису.— ...Познал я также, что видеть новые лица столь же необходимо, как и дышать свежим воздухом, чтобы усилить циркуляцию жизненных сил, а сие есть залог и мерило хорошего здоровья» (403).

Слова эти — в контексте всего романа — воспринимаются, конечно, не только как «медицинское» заключение, но и как урок социальной философии. Нельзя бежать из общества, надо жить вместе с ним, создавая себя его частью. Таков один из выводов, к которым подводит читателя автор «Путешествия Хамфри Клинкера».

Как показывает его последний роман, Смоллет, усвоив многие уроки сентиментализма, в частности Стерна<sup>33</sup>, не остановился на этом, а пошел дальше, преодолевая субъективизм своих «учителей». Он уловил и сумел воспроизвести взаимопереходы настроений, причуды, блажь, хандру, предубеждения, вызванные иной раз недоразумением или капризом. Экцентрические характеры его первых романов кажутся застывшими в своей угловатости по сравнению с гораздо более живыми и подвижными характерами «Путешествия Хамфри Клинкера». Его реализм обогащается представлением о том, как непредвиденно изменчива картина объективного мира в зависимости от особенностей ее индивидуального, субъективного восприятия.

Но вместе с тем, в отличие от автора «Тристрама Шенди», Смоллет сохраняет в «Путешествии Хамфри Клинкера» эпическую широту «романа большой дороги». Социальная панорама действительности, под какими бы различными углами зрения ни воспринималась она его персонажами, живет в книге Смоллета своей объективной жизнью, воздействуя на людей и изменяемая ими. Черты историзма проявляются в особом внимании романиста к *своеобразию* быта, нравов, экономического уклада, природы и культуры различных областей, городов, усадеб и сел, по которым путешествуют его герои. Материалы, которыми располагает Смоллет, социальный историк Великобритании 1760-х годов, так богаты и так живо интересуют его самого, что он даже готов иногда

<sup>33</sup> В достопамятной сценке «Сентиментального путешествия» Йорик-Стерн бесцеремонно насмеялся над Смоллетом: «Ученый Смелфунгус пропутешествовал из Булони в Париж — из Парижа в Рим — и так далее: — но он отправился в путь, страдая сплином и разлитием желчи; и все предметы представляли его взору в ложном свете и искаженном виде. — Он издал свои путевые заметки, но в них содержался только отчет о его ужасном самочувствии. Я встретил Смелфунгуса под величавым портиком Пантеона — он только что вышел оттуда. — Это попросту арена для петушиных боев, сказал он... Хотелось бы мне, чтоб вы были не более строги к Венере Медицейской, отвечал я; — ибо в бытность во Флоренции слышал, что он напустился на богиню и обошелся с ней хуже, чем с обыкновенной потаскушкой, безо всякого на то основания.

Я снова встретил Смелфунгуса в Турине; он возвращался домой и рассказал мне печальную повесть своих злоключений... С него живьем сдирали шкуру, его терзали и мучили хуже, чем св. Варфоломея, на каждой почтовой станции... — Я расскажу это, — вскричал Смелфунгус, — всему свету... — Лучше расскажите это, — сказал я, — вашему врачу» (L. Sterne. Works. Edinburgh, Nimpo, 1872, p. 218). Стерн полагал, что наповал сразил педанта Смелфунгуса этой эпиграммой. Не тут то было! Смоллет сыграл над своим противником самую неожиданную шутку. Спроецировав в образ Мэтью Брамбла черты собственного характера и душевного склада, он осуществил в «Путешествии Хамфри Клинкера» одновременно и свое намерение, и злой совет Стерна. Брамбл действительно пишет все время своему врачу, и его «сплин и разлитие желчи» нередко сказываются в предвзятости его впечатлений; но сама эта предвзятость становится предметом художественного реалистического изображения и получает психологическое обоснование; в конце концов письма Брамбла, как и весь роман, по праву адресованы «всему свету».

нарушить художественную меру, лишь бы ввести их в повествование. Многие из «шотландских» писем Брамбла сбиваются иногда то на путеводитель, то, как мы уже отмечали, на экономический трактат. Но это противоречие между новым социально-историческим содержанием и уже не вполне вмещающей его формой просветительского романа было признаком роста, свидетельством того, что Смоллет как мыслитель и художник опережал свое время и предугадывал будущий этап развития романа.

Многое в «шотландской» части «Путешествия Хамфри Клинкера» уже предвосхищает «шотландские» романы Скотта. Это относится и к пейзажу, не только подробно, но и с чувством поэтической их прелести воспроизводимым Мельфордом и Брамблом, но и к картинам нравов, исполненным национальным колоритом. Таковы, например, в «Путешествии» народный обряд похорон; сцена шотландской охоты; обед, который дали своим знатым клиентам эдинбургские посыльные; курьезные отношения, сложившиеся между мистером Кэмпбелом и его клановыми вассалами, от которых этот помещик современного склада уже пытается откупиться, тяготясь древними родовыми обычаями; «плачевное состояние» горцев, у которых законом отнято право носить оружие и даже традиционную юбочку из «тартана».

Смоллет действительно предвосхитил некоторые тенденции социально-исторического романа, впоследствии развитые Скоттом; и можно согласиться с его биографом Нэппом, считающим, что «Путешествие Хамфри Клинкера» — «шедевр... убеждающий всех, кто прочел его, что если бы его автору суждено было прожить еще десять лет в полном здоровье, он превзошел бы наивысший уровень, достигнутый в их замечательных творениях Фильдингом и Стерном»<sup>34</sup>. Так в недрах просветительского романа, отразившего начало глубокого переворота в общественно-экономическом укладе страны, уже наметились черты романа XIX в.

<sup>34</sup> L. M. Knapp. Tobias Smollett, p. 320. Интересные наблюдения о близости Смоллета к Скотту высказал еще в 1883 г. Версхофен. «Следует отметить, что в «Хамфри Клинкере» Смоллет ввел тот род описаний, в котором достиг совершенства Вальтер Скотт... В первых романах у Смоллета их [описаний] было не больше, чем у Лесажа; но после составленных им путешествий он ввел описания в свой последний роман, и так успешно, что, как мы полагаем, его пример вдохновил Вальтера Скотта» (F. J. Wershoven. Smollett et Lesage. Beilage zum Programm der Königlichen Ober-Real-schule zu Brieg. 1883, S. 12).

## Годвин

*«Одиночество, разлука, изгнание! Эти слова часто бывают на человеческих устах, но мало кто, кроме меня, изведал их значение во всем объеме. Гордая философия научила нас рассматривать человека как отдельную личность. Он вовсе не таков. Он неизбежно, по необходимости, держится себе подобных. Он подобен тем близнецам, которые, правда, имели две головы и четыре руки, но были бы неминуемо обречены на жалкую и медленную гибель, если бы вы попытались отделить их одного от другого».*

## 1

*Годвин. «Калев Вильямс»*

Долгая жизнь Вильяма Годвина (1756—1836) совпадает с одним из самых бурных периодов всемирной истории. Самые даты выхода в свет главных его произведений красноречиво говорят о том, как тесно связаны они с революционными событиями эпохи. «Исследование о политической справедливости» было издано в 1793 г.; роман «Вещи как они есть, или Приключения Калеба Вильямса» — в мае 1794 г.

Глубочайшие сдвиги происходили при жизни Годвина и в европейской литературе. Он родился в 1756 г., через пять лет после того, как Даламбер и Дидро заложили фундамент «Энциклопедии» — этой цитадели просветительской мысли (1751—1772). Вольтер тогда еще обдумывал своего «Кандида», Руссо — «Новую Элоизу».

Годвин пережил и Кольриджа, и Шелли — романтических поэтов, которые, каждый по-своему, одно время считали себя его учениками. А год его смерти — 1836 год — был ознаменован выходом в свет диккенсовских «Записок Пиквикского клуба», возмещавших рождение нового реализма, которому предстояло по-своему решить долгий спор романтизма с просветительством.

В историю английского романа Годвин входит как последний реалист-просветитель и первый романтик. Диалектика его творчества воспроизводит многие существенные противоречия того переломного этапа в развитии английской литературы и общественной мысли, в котором 1793—1794 гг. были водоразделом, отделяющим

последний взлет просветительских порывов и стремлений, озаренный пламенем революционной борьбы, от наступившей вслед за тем реакции — и против революции, и против связанного с нею просветительства.

Оба важнейших сочинения Годвина, благодаря которым имя его принадлежит истории философии так же, как и истории литературы, — «Исследование о политической справедливости» и роман «Калеб Вильямс» возникли на самом гребне революционной волны. «Если я и потерпел поражение, то мое место в общей могиле с делом свободы и любовью к свободе», — писал сам Годвин в 1801 г., отвечая своим противникам и клеветникам — Парру, Мальтусу и другим.

В «Исследовании о политической справедливости» Годвин неоднократно ссылается на своих идейных предшественников и учителей — на Томаса Мора и Свифта, на Гольбаха, Гельвеция и Руссо. Но он был прав, видя в своем труде не простое продолжение давней книжной социально-утопической традиции, но прямой и непосредственный результат революционных потрясений своего времени. «Моя книга была детищем Французской революции»<sup>1</sup>, — писал он в цитированном выше памфлете, с гордостью прокламируя революционные истоки своего творчества, что в ту пору требовало немало гражданского мужества.

Годвин не призывал своих читателей к насильственному революционному ниспровержению существующего строя. Он надеялся, что «политическая справедливость» (включавшая, в его понимании, и социальную справедливость) будет установлена мирным путем, хотя и допуская, что в иных случаях революция бывает естественным и законным путем к преобразованию общества. Призывая единомышленников «оттачивать свое интеллектуальное оружие», «проникнуться пониманием величия своего дела» и неустанно «с полнейшей откровенностью» пропагандировать свои убеждения, он ставит перед ними в качестве второй столь же важной задачи — «сохранение спокойствия»<sup>2</sup>. Он противопоставляет неуязвимую «фалангу разума» «гражданским распрям», исход которых ненадежен и подвержен случайностям. Надо «информировать народ», а не «воспламенять его», — подчеркивал Годвин. «Негодование, злоба и ярость достойны осуждения; все, к чему мы должны стремиться, это трезвая мысль, ясное понимание и бесстрашное осуждение» (I, 203).

<sup>1</sup> W. Godwin. Thoughts occasioned by the Perusal of Dr. Parr's Spital Sermon, being a Reply to the Attacks of Dr. Parr, Mr. Mackintosh, the Author of an Essay on Population, and others, 1801. Цит. по кн.: Ford K. Brown. The Life of William Godwin. L., Dent, 1926, p. 171.

<sup>2</sup> William Godwin. An Enquiry concerning Political Justice and its influence on General Virtue and Happiness, vol. II. L., Robinson, 1793, p. 887—888. В дальнейшем ссылки на это издание даются в тексте (указываются том и страница).



Вера Годвина во всемогущество абстрактного разума, «этого великого орудия справедливости», была наивна, как и все идеалистические построения просветительской общественной мысли XVIII в. Шелли, проверивший опытом истории социально-политическую доктрину Годвина, уловил одно из ее наиболее уязвимых мест. «Политическая справедливость» была издана впервые в 1793 г.; прошло почти двадцать лет с тех пор, как ее принципы были повсеместно обнародованы. Что же за этим последовало? Разве люди перестали сражаться? Разве порок и нищета исчезли с лица земли?...»<sup>3</sup> Так допрашивал Годвина девятнадцатилетний Шелли, его восторженный, а вместе с тем и непокорный ученик, с «нетерпеливым скептицизмом» сверявший рационалистическую программу Годвина с реальным ходом европейской истории в период реакции.

Но сама постановка этих горьких вопросов косвенно свидетельствовала о том, как много обещала своим первым читателям, людям 1793 г., книга Годвина. Еще никто из английских просветителей XVIII в. не высказывал столь пылкой уверенности в скором и коренном обновлении всей жизни человечества в соответствии с велениями разума и добродетели<sup>4</sup>. Никто из них не был так твердо убежден в том, что его идеи не замедлят претвориться в действие. Озабоченный «общим благосостоянием всего человеческого рода», автор «Исследования о политической справедливости» рассчитывал, по его собственным словам, «создать произведение, которое никто бы не мог прочесть, не укрепившись тем самым в навыках искренности, мужества и справедливости» (I, VII). Он развертывал перед умственным взором своих читателей картину нового общественного строя, где нет места ни сословному despотизму, ни тирании собственности, ни преступлениям, ни войнам, ни религиозному угнетению. В этом «справедливом» мире труд, обязательный для каждого, предсказывал Годвин, станет столь творческим и продуктивным, что достаточно будет *получасового* рабочего дня, чтобы обеспечить благосостояние всего общества. Придет конец болезням, тревоге, унынию и злобе, отравляющим человеческую жизнь. Частный интерес совпадет с общественным благом, и все, о чем мечтали поэты, писавшие о Золотом веке, станет реальностью. Покоряя себе природу, люди, возможно, победят и самую смерть и будут бессмертны...

За 67 лет до выхода в свет трактата Годвина, в 1726 г., его великий предшественник и учитель Свифт облек в затейливую форму сатирического иносказания о путешествиях Гулливера в неведо-

<sup>3</sup> Percy Bysshe Shelley. Complete Works, vol. VIII. Ed. by Roger Ingpen and Walter E. Peck. L.—N. Y., Julian Editions, 1926, p. 287—288 (письмо Годвину от 8 марта 1812 г.).

<sup>4</sup> Исключение может быть сделано разве только для Т. Пейна, чьи «Права человека», как и другие сочинения, отражали опыт недавней революционной борьбы американского народа.

мые страны свой гнев против общественного неразумия и подлости и заветные мечты о справедливых и мудрых отношениях между людьми. Суровый реалист, чувствовавший себя одиноким великаном среди полчищ враждебных лилипутов, он не обманывался никакими иллюзиями относительно возможности быстрого претворения в жизнь своих идеалов. Горечь, порожденная сознанием того, что он живет в эпоху политического безвременья, выразилась в оригинальном «самокритическом» документе — «Письме капитана Гулливера к своему родственнику Ричарду Симпсону» (Симпсон фигурировал как «издатель» «Путешествий Гулливера»), которое Свифт датировал 2 апреля 1727 г. и включил в новые издания своей книги. Капитан Гулливер сетовал на то, что, вопреки его воле, назойливый издатель поспешил опубликовать его книгу. Как он и предвидел, она ничуть не способствовала общественному благу. «Вот уже шесть месяцев прошло со времени появления моей книги, а я не только не вижу конца всевозможных злоупотреблений и пороков, но и не слышал, чтобы моя книга произвела хотя бы одно действие, соответствующее моим намерениям», — пишет Гулливер-Свифт. А ведь «должно признать, что семь месяцев — достаточный срок, чтобы исправить пороки и безрассудства, которым подвержены йэзу, если бы только они от природы имели малейшее расположение к добродетели и мудрости»<sup>5</sup>.

Цитированное выше письмо Шелли, с горечью вопрошавшего Годвина о том, где же социальные и нравственные преобразования, возвещенные «Исследованием о политической справедливости», в силу иронии истории заставляет вспомнить об этой «самокритике» Свифта-сатирика. Но, кроме известной аналогии, здесь не менее важно отметить и разительный исторический контраст. Понадобилось без малого 20 лет, чтобы после долгого периода реакции снова возник вопрос о практической действенности социально-утопических принципов «Исследования о политической справедливости». И понадобился такой человек как Шелли, чтобы его поставить.

По остроумному выражению одного английского автора, самым лучшим произведением Годвина был... Шелли! Это замечание не лишено оснований. Шелли воспринял у Годвина его веру в неограниченные возможности развития и совершенствования, заложенные в человеческой природе. Но в отличие от своего духовного учителя он уже понимал, что эти возможности смогут претвориться в жизнь только путем долгой, мучительной борьбы, где столкновения противоречивых интересов и страстей, раздирающих человечество, будут играть не менее важную роль, чем абстрактные веления разума, на которые всецело полагался автор «Исследования о политической справедливости».

<sup>5</sup> Джонатан Свифт. Путешествия Гулливера. М., Гослитиздат, 1947, стр. 8—9.

В пору создания этого трактата Годвин исповедует самый несокрушимый просветительский оптимизм, пронизывающий все его представления о будущем развитии человечества. Энтузиазм, с каким он провозглашает грядущее торжество принципов истины и справедливости во всех областях общественной и частной жизни, во многом питался тогдашним революционным опытом французского народа, хотя Годвин, сочувствуя Французской революции, старался тем не менее применительно к своей стране «заменить» революционное историческое творчество масс рационалистической пропагандой.

Недаром он подчеркивает, что истина может быть усвоена только в школе жизненного опыта. «Человек, запертый в кабинете, никогда не станет мудрецом. Если мы хотим приобрести знания, мы должны открыть глаза и созерцать вселенную» (II, 388). События революционной эпохи и были школой, в которой окреп и возмужал просветительский гуманизм Годвина. На его глазах рушились общественные учреждения, которые еще недавно считались незыблемыми. Вслед за сословной монархией и церковью доходила, казалось, очередь и до тех, кто наживался на труде и лишениях обездоленного народа. В восьмой книге «Исследования» — «О собственности»<sup>6</sup>, где Годвин отстаивает принцип имущественного равенства и ставит право нужды выше права владения<sup>7</sup>, угадываются отзвуки голодных бунтов в Англии и тех расправ, которые вершили французские санкюлоты над откупщиками и спекулянтами — виновниками народных бедствий.

Ощущение «великой перемены, которая произошла в сознании людей», и стремление обобщить политические уроки революционных событий в Америке и во Франции, — таковы, как замечает сам Годвин, вдохновляющие начала его труда (I, VI).

Но obligatory своим пылким гуманистическим пафосом<sup>8</sup> рево-

<sup>6</sup> Эта часть трактата вошла в русский перевод в серию «Предшественники научного социализма»: В. Годвин. О собственности. Перевод с английского и комментарии С. А. Фейгиной. Вступительная статья В. П. Волгина. М., Изд-во АН СССР, 1958.

<sup>7</sup> «Кому должен по справедливости принадлежать какой-либо предмет, скажем, каравай хлеба? Тому, кто больше всего нуждается в нем... Перед нами шесть человек, измученных голодом, и каравай может удовлетворить их всех. Кто же вправе предъявить разумные претензии на то, чтобы одному воспользоваться свойствами, которыми наделен этот хлеб?.. Легко представить себе случай, гораздо более яркий... Я владею ста караваемы хлеба, а на соседней улице живет бедный человек, умирающий от голода, которому один из этих караваев мог бы сохранить жизнь. Лишая его этого хлеба, разве я не поступаю несправедливо?.. Но кому же должен принадлежать по справедливости хлеб?» (В. Годвин. О собственности, стр. 60).

<sup>8</sup> «Последовательный рационалист Годвин отнюдь не является в своем труде сухим, бесстрастным теоретиком, — пишет В. П. Волгин. — Не столько логическая стройность умозаключений «Политической справедливости», сколько ее политический пафос обеспечил успех и влияние этого замечательного документа английской общественной мысли XVIII в.» (В. П. Волгин. Социальные идеи В. Годвина. В кн.: В. Годвин. О собственности, стр. 51).

люционному подъему народных масс, Годвин тем не менее возлагает надежды не на историческую деятельность этих масс, а на усилия индивидов. Именно индивид, отдельная независимая личность стоит в центре социально-этической философской системы, изложенной в «Исследовании о политической справедливости».

«Рационалистический индивидуализм, характерный для буржуазной идеологии XVIII в., доведен в учении Годвина до крайних пределов», — пишет В. П. Волгин, приходя к выводу, что «Политическую справедливость» «можно считать одним из самых ярких литературных памятников индивидуалистической революционной мысли»<sup>9</sup>.

Великопепное, возвышенное зрелище являет собою целая нация, единодушно решающая важный общественный вопрос, — и все же, предостерегает Годвин, не следует переоценивать мнение большинства: «Не менее интересно зрелище одинокой личности, бесстрашно свидетельствующей в пользу справедливости, хотя бы и наперекор заблуждающимся миллионам» (I, 164). В этом рассуждении Годвина уже заключена, как будущий колос в зерне, основная коллизия его романа «Калеб Вильямс», где на одинокого героя — единственного, кому известно преступное прошлое его антагониста, ополчаются соединенные силы власти, закона и общественного мнения. Но в «Калебе Вильямсе» этот поединок одинокого поборника правды против всеобщей несправедливости, развертывающийся в реальных социально-исторических условиях Англии XVIII в., окрашивается зловещими, трагическими тонами. В «Рассуждении о политической справедливости», где Годвин остается в области отвлеченных теоретических умозрений, не проверяемых конкретным опытом реальной жизни, он, не колеблясь, возлагает на отдельную, обособленную личность роль двигателя общественного прогресса и ни мало не сомневается в действенности индивидуальных усилий, если только они продиктованы разумом.

«Человек, — провозглашает Годвин, — должен быть сам себе центром и слушаться собственного разума» (II, 854).

Развивая этот принцип, Годвин доходит до утверждений, граничащих с абсурдом. Он готов отвергнуть, во имя индивидуальной независимости, производственное сотрудничество людей. По его предположению, новые, более совершенные машины дадут возможность человеку в одиночку производить много различнейших работ, не прибегая к помощи своих товарищей. Он предсказывает, что в будущем, справедливом обществе отомрут даже такие, казалось бы, невинные формы творческого сотрудничества, как симфонические концерты и театральные представления. Годвин предвидит, что при последовательном осуществлении этого принципа придется взять под сомнение даже самый акт чтения — ведь «всякий,

<sup>9</sup> Там же, стр. 34.

кто читает чужое сочинение, испытывает, как ход его мыслей до известной степени подвергается воздействию автора»<sup>10</sup>.

Автор «Исследования о политической справедливости» предостерегает читателей от вступления в какие-либо «ассоциации» (подразумеваемая под этим, очевидно, политические и профессиональные общества, союзы и партии). «Ассоциации должны быть образуемы с великой осторожностью, чтобы не привести к беспорядкам. Веселое пиршество может повести к разрушительному мятежу...» (I, 208). Годвин берет под сомнение и политические клубы. Можно еще допустить их существование, если они малочисленны и члены их собираются лишь для обмена мнениями. Но и клубы (и здесь нельзя не заметить намек на Корреспондентские общества его времени) «становятся недопустимыми, если они обзаводятся устрашающим аппаратом в виде устава и координационных комитетов (Committees of Correspondence). Люди должны собираться для рассуждения, а не для насильственного осуществления своих решений. Истина не нуждается в численной поддержке» (I, 216).

Годвин отвергал и семью. В его критике семьи, какой она сложилась в условиях феодального, а затем — буржуазного общества, было немало смелых и верных соображений. Он уловил связь семейных отношений с существующими формами собственности. Предсказывая, что в обществе, где не будет имущества нетерпимости и эксплуатации, брак, так же как отношения между родителями и детьми, должен будет в корне измениться, утратив свой собственный характер, Годвин рассуждал как философ-материалист. Но, доводя до абсурда свою рационалистическую схему поведения независимого индивида, автор «Исследования о политической справедливости» подвергал сомнению разумность каких бы то ни было личных привязанностей. В философско-политической публицистике 90-х годов приобрел скандальную известность приведенный им парадоксальный пример «несостоятельности» семейных уз. Допустим, что в епископском дворце, где проживает Фенелон, автор «Телемаха», вспыхнул пожар. Истинный философ, перед которым встанет альтернатива — спасти мудрого и человеколюбивого епископа или свою мать, которая живет в качестве служанки в том же дворце, не колеблясь, сделает свой выбор. Он, конечно, — считал Годвин, — спасет Фенелона и оставит в огне свою мать.

Годвин отвергает вообще личные семейные привязанности как неразумные в своей основе. «Я не должен оказывать предпочтение одному существу перед другим только потому, что это существо — мой отец, моя жена или мой сын...» (II, 852).

Провозглашая существующий брак «системой обмана», «видом собственности, и собственности наихудшего рода», Годвин призывает к полному его уничтожению. «Отмена брака, — утверждает

<sup>10</sup> В. Годвин. О собственности, стр. 122—123.

он,— не будет сопряжена ни с какими вредными последствиями» (II, 849—850).

Годвин иронизирует над романтически настроенными молодыми парочками, вступающими в брак по любви. Повидав друг друга всего несколько раз, эти неразумные существа воображают, будто этого достаточно, чтобы соединить свою судьбу. «Нелепо предполагать, чтобы склонности двух человеческих существ совпадали на протяжении длительного периода времени» (II, 849). Трусость, самообман, принуждение — вот на чем держится брак.

В справедливом обществе, где, по определению философа, отношения полов «будут регулироваться велениями разума и долга», дети, как полагает Годвин, не будут знать своих отцов. Соответственно выйдут из употребления и фамилии.

В. П. Волгин проницательно подметил, что даже в эту пору, «будучи уже последовательным атеистом, материалистом и детерминистом», Годвин сохраняет тем не менее известную связь с духом пуританского мышления, в котором он был воспитан. «Следы кальвинистской школы все же и в это время чувствуются у Годвина как в общем логическом стиле рассуждений, так и в характеристиках для него формулировках моральных принципов, зачастую напоминающих то тексты евангелия, то проповеди «отцов церкви»»<sup>11</sup>.

Пуританская закваска, возможно, дает себя знать и в том рационалистическом ригоризме, с каким автор «Исследования о политической справедливости» предрекает своему «разумному индивиду» не только свободу от семейных уз, но и освобождение от чувственных радостей любви вообще. Суровый моралист безапелляционно объявляет чувственное эротическое наслаждение — «проявлением крайней развращенности современных нравов». В будущем, справедливом обществе «разумные люди... будут размножать свой род не потому, что с этим актом сопряжено известное чувственное удовольствие, но потому, что по справедливости человеческий род должен продолжаться; и способ, каким они будут осуществлять эту функцию, будет регулироваться велениями разума и долга» (II, 851—852).

Нетрудно себе представить, что Стерн, да и Фильдинг могли бы кое-что заметить по этому поводу. Но Годвину действительно не было дано чувство юмора. Предоставив гражданам своей утопии обходиться без неразумных радостей плотской любви, он допускает даже, что они и вообще перестанут размножаться, — раз «они не будут более побуждаемы к этому ни мотивом заблуждения, ни мотивом долга». Годвин набрасывает несколькими штрихами довольно суровую картину будущего мира, где люди, возможно, обретут бессмертие; здесь больше нет ни детей, ни влюбленных, но зато «истине не придется заново рождаться на свет через каждые тридцать

<sup>11</sup> В. П. Волгин. Социальные идеи Годвина. В кн.: В. Годвин. О собственности, стр. 18.

лет» (II, 871—872), и кипучая, страстная работа ума, не знающего пределов в своих исканиях, будет счастливым уделом каждого.

Надо заметить, однако, что социальная этика Годвина уже в «Исследовании о политической справедливости» заключает в себе глубокие внутренние противоречия.

С одной стороны, Годвин, как мы видели, выдвигает в качестве основного двигателя прогресса — отдельного независимого индивида, «освобожденного» и от политических конфликтов, и от производственного «сотрудничества» в работе, и от семейных, личных привязанностей. Эта философская «робинзонада», при всем ее ригористическом максимализме, родилась на почве буржуазного осмысления буржуазного общественного развития, которое высвобождало человека из системы сложных сословных и цеховых взаимосвязей феодального мира и, по видимости, оставляло на развалинах этого мира сумму атомистически обособленных друг от друга, ничем не связанных человеческих единиц.

Но в социальной философии Годвина есть и такие стороны, в которых он, как указывал Энгельс, «граничит с коммунизмом»<sup>12</sup>. Если для буржуазного социолога нормальное общество представляет собой рынок, где каждый на равных правах продает все, что может, включая самого себя, то Годвин выдвигает совершенно противоположный этому принцип *взаимопомощи* как общественного долга людей. Этот последовательно проводимый им принцип, в противоположность положениям буржуазной политической экономии, имеет *народную* основу и вносит существенные «поправки» в догматический индивидуализм, провозглашаемый автором «Политической справедливости».

Под рубрикой «Важность социального общения» он решительно осуждает «холодную замкнутость», которая отдаляет одного человека от другого. Истинная добродетель, которую Годвин видит не в чопорной, пассивной и робкой «невинности», а в широте мысли и деятельной любви к человечеству, должна, по мысли философа, возвышать человека над собственническим эгоизмом. Он выдвигает (ссылаясь, любопытным образом, на проповедь Свифта «О взаимной подчиненности» — *On Mutual Subjection*) мысль о *взаимопомощи* как долге людей.

Это право на взаимопомощь в главе «Права человека» провозглашается одним из основных прав личности. Тот, кто, имея возможность дать своему ближнему средства для поддержания жизни или для развития его умственных способностей, отказывается это сделать, не менее преступен, чем если бы он орудовал кинжалом или ядом. И точно так же преступен тот, кто уединяется в своей келье, равнодушный ко всему человечеству, вместо того, чтобы действовать его благу. Так готовится замечательный вывод,

<sup>12</sup> К. Маркс и Ф. Энгельс. Сочинения, т. 27, стр. 26.

во многом ограничивающий охарактеризованные выше принципы рационалистического индивидуализма Годвина.

«Без общества человек был бы жалок, испытывая недостаток в побуждениях к совершенствованию. Но что важнее всего — без общества наше существование было бы почти бесцельно. Дух без благожелательства бессилен и холоден. Свое истинное призвание мы находим, когда стремимся сделать добро другим, когда охватываем большую и широкую сферу действия и забываем свои личные интересы. Задача всей системы, изображенной в этой книге, заключается в том, чтобы позволить нам осуществлять свое призвание. Индивидуализм, который она нам рекомендует, имеет в виду благо всех и имеет значение только для достижения этой цели. Можно ли назвать эгоистической такую систему, при которой никто не жаждет роскоши, никто не дерзает быть несправедливым и каждый посвящает себя тому, чтобы удовлетворять чужие нужды, как физические, так и интеллектуальные?»<sup>13</sup>

Как же практически совместить эту проповедь бескорыстной и доброжелательной социальной взаимопомощи (приводящую Годвина к выводам, близким утопическому коммунизму) с его настоятельным, аскетически-суровым индивидуализмом? Это противоречие не находит разрешения в «Исследовании о политической справедливости», где оно, впрочем, еще и не формулируется самим автором, хотя, так сказать, во «взвешенном», но еще не выкристаллизованном виде оно уже присутствует в этом сочинении.

Оно становится главным, ведущим началом в романах Годвина, уже начиная с первого из них, вышедшего в свет через год после «Политической справедливости»<sup>14</sup>.

Те строки «Калеба Вильямса», которые предпосланы в качестве эпиграфа данной главе, в этом смысле чрезвычайно знаменательны. Не себя ли самого, не свою ли систему индивидуалистической этики, подразумевает Годвин, когда замечает: «Гордая философия научила нас рассматривать человека как отдельную личность. Он вовсе не таков. Он неизбежно, по необходимости, держится себе подобных». И речь идет не о логически-хладнокровной умозрительной философской «самокритике». Напомним еще раз первые строки нашего эпиграфа: «Одинокество, разлука, изгнание! Эти слова часто бывают на человеческих устах, но мало кто, кроме меня, изведал их значение во всем объеме»<sup>15</sup>.

<sup>13</sup> В. Годвин. О собственности, стр. 132—133.

<sup>14</sup> В 1780-х годах, будучи еще безвестным сочинителем, Годвин написал в числе других литературных поделок два-три романа, которым сам не придавал серьезного значения. Они никогда не переиздавались и в настоящее время неизвестны. Творческая биография Годвина-романиста открывается книгой «Вещи как они есть, или приключения Калеба Вильямса».

<sup>15</sup> Вильям Годвин. Калей Вильямс. Перевод А. М. Карнаухова. Редакция и вступительная статья М. П. Алексеева. М.—Л., Гослитиздат, 1949, стр. 364. В дальнейшем ссылки даются на это издание (в тексте указывается страница).



Это слова Калеба Вильямса, доведенного до предела отчаяния, затравленного как зверь в человеческом облике своим неумолимым преследователем. Но вместе с тем это и лирическое выражение сокровенных раздумий и переживаний самого писателя, предопределяющее и проблематику, и эмоциональный колорит всех последующих романов Годвина.

«Один, один! всегда один!» — повторяет в бессвязном предсмертном бреду таинственный чужестранец, от которого Сент-Леон, герой одноименного романа Годвина, узнал роковой секрет безграничного богатства и вечной жизни.

Эти слова могут служить ключом к глубинным, решающим конфликтам, разыгрывающимся и в душе героев Годвина и в их отношениях с обществом.

Одиночество в самых разных его формах было уделом большинства персонажей английской просветительской прозы, начиная от Робинзона на его необитаемом острове и Гулливера, пожалуй, еще более одинокого среди своих лилипутов, великанов, человекоподобных лошадей и обезьяноподобных людей-йэху. Одиночество, вызванное насильственным «освобождением» от всех привычных, нормальных житейских и родственных связей, — предпосылка трагедии Клариссы, так же как и комедийно-эпических походов Тома Джонса, найденыша. Столь непохожие друг на друга во всем остальном, и патетическая героиня Ричардсона, и «прозаический» герой Фильдинга в этом смысле — люди одной судьбы.

Многие из героев английского романа XVIII в. довольно легко несут это бремя одиночества. Родрик Рэндом и Перигрин Пикль Смоллета храбро бросаются в драку всех против всех, какой представляется им жизнь, и то кулаками, то лукавством стараются отстоять себе местечко под солнцем. Обитатели Шенди-холла у Стерна, из которых каждый, кажется, говорит на особом языке, — настолько никто из них не умеет и не хочет ни выслушать, ни понять друг друга, — вполне благодушно мирятся с этой духовной разобщенностью, лишь изредка порождаящей в них комическую досаду. У Гольдсмита социальное одиночество, беззащитность и заброшенность его героев компенсируются надежным теплом объединяющих их семейных связей.

Для персонажей Годвина муки одиночества уже не компенсируются ничем.

Мотивы и обстоятельства, обуславливающие роковое одиночество героев Годвина, различны в разных его романах.

В первом из них — «Вещи как они есть, или приключения Калеба Вильямса» — всему виной социальная несправедливость, делающая честного человека преступником и отщепенцем в глазах английского закона и общественного мнения.

В «Сент-Леоне» трагическая отчужденность героя и от собственной семьи и от всего человечества мотивируется фантастическими причинами, — хотя при всем неправдоподобии происшествий, из-

лагаемых в этой причудливой «истории из жизни XVI столетия», из-под их покровра проступает социально-философская «притча» о горькой участи одинокого мудреца-гуманиста, имеющая непосредственное отношение к урокам политической борьбы на рубеже XVIII—XIX вв.

В истории Гильома Руффиньи (образующей важный вставной эпизод романа «Флитвуд») судьба осиротелого ребенка, обманом отторгнутого от родины и друзей и брошенного в пучину лионского промышленного ада, возвращает нас опять к социально-мотивированному реалистическому варианту трагедии одиночества, разработанному ранее в «Калебе Вильямсе». А в образах Флитвуда, Мандевила и Делорена, героев одноименных романов, писатель создает — то более эскизно, то более детально и глубоко — разработанные психологические этюды все на ту же, неотступно занимающую его тему.

«В каждом человеческом облике я боялся узнать облик врага. Я трепетал перед взглядом каждого человеческого существа. Я не решался открыть сердце лучшим привязанностям, свойственным нашей природе. Живя среди себе подобных, я замыкался от них, одинокий, всеми покинутый. Я не смел искать утешений дружбы, и вместо того, чтобы стараться разделить с другими радости и горести и обменяться с ними восхитительными дарами доверия и дружбы, я был вынужден сосредоточивать свои мысли на самом себе» (310—311). Так жалуется на свое горькое одиночество Калеб Вильямс. Его слова невольно заставляют вспомнить недавний годвиновский суровый идеал самостоятельного индивида, независимого от личных привязанностей и политических обязательств, опирающегося на самого себя и служащего самому себе центром, — идеал, сформулированный в «Исследовании о политической справедливости», а теперь оборачивающийся своей трагической изнанкой.

«Противоречия между романами Годвина и его трактатом — увлекательный предмет исследования»<sup>16</sup>, — писал автору этой книги английский критик Алик Уэст.

Эти противоречия отчасти сознавал и сам Годвин (см. его предисловия к «Сент-Леону» и «Флитвуду»). В какой-то мере их предпосылки уже были подготовлены той социально-этической программой, которая выглядела столь стройной и цельной в безапелляционном изложении автора «Политической справедливости», но в действительности, как мы видели выше, заключала в себе немало несогласованного и несовместимого.

Но противоречия между романами Годвина и его философско-политическим трактатом не могут быть объяснены лишь как простое логическое следствие «неувязок», заключенных в этом последнем.

<sup>16</sup> Рукописный архив автора.

Взглядам, с таким подъемом изложенным автором «Политической справедливости» в предвидении скорого и повсеместного благодетельного претворения их в жизнь, пришлось выдержать такую суровую историческую проверку, о которой в январе 1793 г. (дата, которой обозначено предисловие к первому тому этого трактата) Годвин не мог еще и помышлять.

В предисловии к «Политической справедливости» Годвин упоминал о том, что его сочинение предстанет перед судом «публики, охваченной паникой» и страхом перед просветительскими идеями. Но он был твердо уверен в том, что эта паника скоро рассеется: ведь истине свойственно «быть бесстрашной и торжествовать победу над всеми противниками» (I, XII—XIII).

Осенью 1795 г. один из первых политических процессов, инсценированных английским правительством, закончился оправданием всех одиннадцати подсудимых. Окрыленный этой победой, Годвин печатно провозгласил, что «кровавый заговор против английских свобод»<sup>17</sup> потерпел полный крах.

Радость Годвина была тем более велика, что, казалось, события развертывались в соответствии с его теорией. Он выступил в печати в защиту жертв реакционного террора, среди которых были видные деятели радикально-демократического Лондонского Корреспондентского общества — Гарди, Телуол, Холкрофт и другие, и его публицистическое выступление<sup>18</sup>, широко всколыхнув общественное мнение, предрешило оправдательный приговор. Казалось, правдивое слово одинокого мыслителя одержало победу там, где потерпели поражение вожди «ассоциаций» и «клубов». На торжественном банкете один из гостей публично поцеловал руку Годвина — руку, которая спасла жизнь одиннадцати человек, обвиненных в государственной измене.

Однако радость Годвина оказалась преждевременной. Вместо «спокойного периода разума», скорое наступление которого предрекал Годвин в предисловии к «Политической справедливости», в Англии наступило царство «антиякобинского» террора. Война с республиканской Францией обострила ситуацию, дав возможность расправляться с вольнодумцами как врагами отечества. «Акты о затыкании ртов», направленные против свободы печати, собраний и т. д., облегчили правительству разгром радикально-демократических организаций. Было жестоко подавлено восстание во флоте, как и два восстания в Ирландии. Годвин видел, как редели ряды его друзей. В Австралии, на каторге, умер талантливый Джозеф Джерольд, один из первых ценителей «Калеба Вильямса». Бе-

<sup>17</sup> В. Годвин. Калеб Вильямс, стр. 2 (постскриптум предисловия к «Калебу Вильямсу», датированный 29 сентября 1795 г.).

<sup>18</sup> «Критический разбор обвинения, представленного лордом — главным судьей Эйром большому жюри присяжных» (Cursory Strictures on Lord Chief Justice Eyre's Charge to the Grand Jury. 1794).

жал в Америку знаменитый Пристли, лаборатория и библиотека которого были разгромлены бандой подкупленных хулиганов. Чистая память умершей в 1797 г. жены Годвина, Мэри Уолстонкрафт, автора «Защиты прав человека» и «Защиты прав женщины», пыталась грубейшими оскорблениями и гнусной клеветой.

«Бессмертный Годвин», как еще недавно именовали автора «Политической справедливости» его восторженные почитатели, принужден был, скрываясь под различными псевдонимами, зарабатывать себе на хлеб поденным литературным трудом, сочиняя исторические компиляции, учебники и книжки для детского чтения.

«Исследование о политической справедливости», составившее, казалось, эпоху в развитии английской общественной мысли и выдержавшее в 1790-х годах, сразу же после выхода в свет, несколько изданий, было предано забвению. В XIX в. оно ни разу не было переиздано — ни при жизни автора, ни после его смерти. Реакционные борзописцы, с остервенением чернившие его имя во второй половине 1790-х годов и в самом начале 1800-х годов, в конце концов от него отступились: зверь был уже затравлен. В 1813 г. министерство внутренних дел оставило без последствий присланный каким-то доброхотом донос на тайную крамолу, заключающую якобы в составленных Годвином школьных пособиях. Старый вольнодумец казался уже не опасным. Шелли был поражен, узнав в 1812 г., что автор высоко чтимой им «Политической справедливости» еще жив.

А восемью годами позже, успев ближе узнать своего духовного учителя (ставшего за это время тестем молодого поэта), Шелли с горечью писал о нем в «Послании Марии Гисборн» как о «том, кто был Годвином», и применял к нему скорбные слова, какими другой английский революционер, Мильтон, в известном сонете живописал свою печальную старость в годы гонений и политического безвременья реставрации. Для Годвина действительно пришли «злые времена».

Но и в эти «злые времена» «тот, кто был Годвином», продолжал думать и писать. Романы, в которых наглядно отразились его духовные искания на протяжении без малого четырех десятилетий, с 1794 г., когда вышел в свет «Калеб Вильямс», по 1833 г., когда был напечатан «Делорен», неравноценны. Взятые в отдельности, некоторые из них кажутся сейчас наивными, высокопарными, безнадежно устаревшими. Но в совокупности они представляют живой интерес и для историка литературы, и для исследователя общественной мысли.

Творчество Годвина — редкий и замечательный в своем роде случай, когда в истории духовного развития одного писателя совместились и просветительство, непосредственно связанное с революционным подъемом 1790-х годов, и романтическая реакция на него.

Пережив крушение своих просветительских иллюзий, Годвин сохранил верность основному принципу своей просветительской этики — убеждению в безграничной способности человека к совершенствованию («perfectibility of man»). Этого, кстати сказать, поныне не могут простить ему некоторые из его биографов и комментаторов! «Мы знаем, каковы мы сейчас; мы не знаем, какими мы могли бы стать», — писал Годвин в посмертно изданных «Опытах», утверждая, что люди были бы «гигантами мысли», если бы догматическая религия не низводила их до уровня карликов<sup>19</sup>.

Но по-прежнему сохраняя, как гуманист-просветитель, глубокое уважение к возможностям совершенствования и развития, заложенным в человеческой природе, Годвин-романист уже совсем не так, как Годвин-философ, автор «Политической справедливости», оценивает роль и место в общественной жизни отдельного, «независимого» индивида.

Этот индивид — излюбленный «герой» теоретических «робинзонад» буржуазной философии и политэкономии, «естественный» первоэлемент, из которого, как из кирпича, складывали свои социологические конструкции буржуазные гуманисты, — появляется на страницах романов Годвина как фигура мрачная, трагическая, зловещая, находящаяся в состоянии мучительной и неравной борьбы с окружающим миром. Тщетно пытаются эти одинокие персонажи «опираться на самих себя» и быть собственным центром (как предписывал разумному индивиду Годвин в «Политической справедливости»). Удел каждого из них — муки одиночества и бури мятущихся страстей, помрачающие рассудок и приводящие к отчаянию. Даже если разум и не изменяет им, это лишь усугубляет их бедствия, так как в его беспощадном свете они воочию видят всю безнадёжность своего положения.

Д. Г. Монро, автор исследования «Моральная философия Годвина» (1953) считает «примечательной» «единую тему всех романов Годвина — трагедию одиночества и непонимания. Каждый из его героев отрезан от себе подобных: Калев Вильямс — махинациями Фокленда; Мандевиль — своим состоянием, воспитанием, предрассудками; Сент-Леон — волей злого случая, открывшего его тайну богатства и бессмертия; Флитвуд, «новый человек чувства», — своей романтичностью и последующим разочарованием и цинизмом, делающим его неспособным к дружбе». Но, сделав эти верные наблюдения, Монро ограничивает их значение, высказывая догадку, что эта тема «составляла для Годвина навязчивую идею, для которой, конечно, были личные причины».

Более верно другое наблюдение Монро, согласно которому Годвин не просто механически противопоставляет своих героев-одиночек обществу (как считали, в частности, Лесли Стивен и новейший

<sup>19</sup> Цит. по кн.: Н. N. Brailsford. Shelley, Godwin and their Circle. L., Oxford Univ. Press, 1951, p. 133.

исследователь Вудкок), но показывает, что это само общество — в существующем виде — способствует разъединению людей<sup>20</sup>.

Во всяком случае, то новое, что заключалось в романах Годвина по сравнению с его философским трактатом, будучи в какой-то мере и выражением личного опыта писателя, прошедшего сквозь строй гонителей и клеветников, было вместе с тем и обобщением уроков истории, заставивших Годвина-просветителя распространиться со многими иллюзиями и по-новому взглянуть на общество.

Недаром в некоторых образах и ситуациях романов Годвина заметны черты, которые хотелось бы определить как «байронические», — если бы в большинстве случаев это определение не отсылалось анахронизмом. Мятущийся, отринутый миром герой-отщепенец, рожденный, однако, для лучшей судьбы; благородные порывы, отвергнутые и обращенные во зло; роковая тайна, отчуждающая героя от общества себе подобных... Все это уже присутствует в романах Годвина и образы некоторых его героев, как, скажем, Фокленда или Сент-Леона, могут показаться первоначальными этюдами, набросками к портретам Лары, Конрада, Вернера или иных героев Байрона.

На смену строго-рационалистической схеме человеческих отношений, развитой в «Политической справедливости», где все потребности, права и обязанности индивидов были учтены раз навсегда так логично, безапелляционно и решительно, явились совсем иные картины жизни. Здесь царят уже не абстрактные веления разума, а бурные, непокорные, то самоотверженные, то хищнические страсти, побуждающие человека к поступкам, которых он сам был бы не в состоянии предугадать. И характеры, и судьбы людей полны здесь трагических противоречий. Зловершие тайны, гибельные недоразумения, муки совести и отчаяния, страх, тоска, дьявольская злоба — все это накладывает свой отпечаток на их духовный облик, поведение и наружность. Молодые годами, они быстро стареют душой. И как бы различны ни были их происхождение, общественное состояние и образ жизни, в одном отношении все они схожи между собой: непреодолимые преграды, воздвигнутые то клеветой, то преступлением, то предрассудком или манией, отделяют их от себе подобных.

Эти особенности, позволяющие видеть в романах просветителя Годвина произведения *романтического* направления, присущи им всем. В первых из них, однако, не менее ясна и их преемственная связь с просветительством. На рубеже XVIII—XIX вв. Годвин-романист создает книги, в которых можно наглядно проследить тот процесс духовной ломки и переоценки представлений и ценностей, который лежал в основе перехода от просветительского реализма к романтизму.

<sup>20</sup> D. H. Monro. Godwin's Moral Philosophy. An Interpretation of William Godwin. L., Oxford Univ. Press, 1953, p. 67—69.

Первый и наиболее известный из романов Годвина — «Вещи как они есть, или приключения Калеба Вильямса» (*Things as they are, or the Adventures of Caleb Williams*), вышедший в 1794 г., еще несомненно принадлежит к просветительской литературной традиции. Но, будучи во многих отношениях действительно типичным просветительским романом XVIII в., это вместе с тем роман, каких еще не было в английской литературе XVIII столетия, где так богато и многообразно развился именно этот жанр.

Это первый последовательно, тенденциозно и открыто *социальный* роман в литературе английского Просвещения.

Первая половина заглавия — «Вещи как они есть» — громко прокламировала социально-обличительный замысел этого произведения<sup>21</sup>, направленного в первую очередь против феодально-поместной Англии с ее всесильными помещиками и простым, «черным» народом, состоящим из приниженных арендаторов и рабопенных слуг. В этой «черни», однако, идет скрытое брожение. Не все здесь так спокойно и тихо, как хотелось бы господам. Появление на авансцене романа таких фигур, как непокорный суровый фермер Хоукинс и сам Калеб Вильямс с его пытливым, независимым умом и страстной жадой справедливости, знаменательно как важное, коренное новшество в английской просветительской литературе. Безродные персонажи Дефо вершили свои дела, нимало не заботясь о справедливости или несправедливости существующего общественного строя, который в свою очередь не очень-то мешал им обирать своих ближних законными или незаконными способами. Простолюдника Памела, став знатной леди, позаботилась о том, чтобы провозгласить свой случай исключением из общего правила строгой социальной субординации. В злоключениях безродных и нищих героев Фильдинга и Смоллета было столько забавного, что читатель чаще смеялся, чем вздыхал, разделяя с ними превратности их судьбы. В «Вещах как они есть, или Калебе Вильямсе» ничто не могло вызвать смеха, зато все призывало к негодованию. Это роман «без любви» (по выражению Чернышевского), здесь нет и столь характерного для большинства английских просветительских романов XVIII в. «счастливого конца» — благополучная развязка никак не могла вытекать из трагически-напряженных сюжетных перипетий романа, где господствует мрачная, зловеющая предгрозовая атмосфера.

Социальный конфликт этой книги вполне сознается самим героем, от лица которого ведется повествование (прием этот, кстати

<sup>21</sup> Заглавия этого типа были распространены в воинствующей просветительской литературе 1790-х годов. Напомним, например, романы Бэйджа «Человек как он есть» (*Man as He is, 1792*) и «Хермспронг, или человек, какого еще нет» (*Hermesprong, or Man as He is Not, 1796*).

сказать, характерен для всех без исключения романов Годвина и сближает их, как и многие другие их особенности, с романами Дефо).

«Сообщение о подлом убийстве выслушивается равнодушно, в то время как невинного преследуют, как дикого зверя, до отдаленнейших уголков земли! <sup>¶</sup>Шесть тысяч годового дохода защищают человека от обвинения, и сила этого обвинения сводится на нет от того, что оно выдвинуто слугой!» (334—335).

В этих словах, полных гнева и отчаяния, Калев Вильямс подытоживает трагедию своей жизни. Богато одаренный природой простолудин, сын бедного землепашца, он поступил после смерти родителей в услужение к местному помещику Фердинанду Фокленду. На первых порах Фокленд, славящийся своим просвещенным человеколюбием и благородством души, живо интересуется судьбой юноши и способствует его образованию. Но на горе обоим любознательность наблюдательного и наделенного пламенным воображением Калеба привлечена некоторыми загадочными обстоятельствами биографии его «благодетеля». Тщетно борясь с любопытством, охватившим его, как роковое наваждение, Калев обдумывает и обобщает подмеченные им подозрительные подробности и постепенно оказывается на пороге страшной тайны Фокленда. Этот благородный, маниакально дорожащий своей дворянской честью джентльмен, имеет, оказывается, на своей совести три убийства. Он зарезал самодура-помещика Тиррела, нанесшего ему публичное оскорбление, а затем, когда суд обвинил в этом убийстве враждовавших с Тиррелом бедняков-фермеров, отца и сына Хоукинсов, предоставил им вести неравный спор с «правосудием». Хоукинсы были повешены. Репутация Фокленда осталась безупречной.

Предыстория Фокленда и Тиррела, занимающая около трети всего произведения, имеет важное значение для понимания социальной идеи романа.

В их лице сталкиваются два разных слоя помещичьего класса. Тупой, невежественный, жестокий, грубый эгоист Тиррел воплощает в себе наихудшие общественные пороки, типичные для людей его положения. <sup>¶</sup>Ему ничего не стоит оскорбить, <sup>¶</sup>разорить несправедливыми тяжбами, сгноить в тюрьме или пустить по миру любого бедняка, находящегося в его власти. Сопrotивление своему произволу он считает чуть ли не святотатством. Подобных самодуров и деспотов из числа провинциальных «сквайров» нередко изображали и Фильдинг, и Смоллет.

Фокленд, противник Тиррела, представляет собой по видимости воплощение всех достоинств, которыми может обладать просвещенный, высоко образованный, свободомыслящий дворянин. М. П. Алексеев, автор исследования о Годвине, не без основания усматривает черты сходства между образами Фокленда и прославленного в XVIII в. героя Ричардсона, сэра Чарльза Грандисона, этого олицетворения всех джентльменских добродетелей. Но важно



то, что эта кажущаяся параллель в дальнейшем *опровергается* самим Годвином, и это придает его переключке с Ричардсоном явно полемический смысл. Внутренний драматизм образа Фокленда обусловлен именно тем, что, вопреки его благому человеколюбивым намерениям, в нем в момент решающих жизненных испытаний берут верх с роковой неизбежностью те черты его характера, которые являются типическим порождением его привилегированного, а потому несправедливого социального положения. В образе Фокленда отчетливо проявляется воинствующий антифеодалный демократизм Годвина-просветителя. «Добрый», «справедливый», «человеколюбивый» дворянин-помещик (на которого так часто делали ставку английские романисты XVIII в. — от Ричардсона и Фильдинга до Смоллета и Гольдсмита), как выясняется теперь, остается все же дворянином-помещиком со всеми его сословными предубеждениями, а потому, в конце концов, поступает несправедливо и бесчеловечно. Совершенные им преступления разъедают его собственную душу.

Годвин выясняет закономерности своеобразной социально-психологической диалектики преступлений Фокленда. Его губит феодально-рыцарский идеал «чести», ради которого он готов запятнать себя кровью, грязью и ложью. «Вот что значит быть джентльменом! Человеком чести! Я был помешан на славе. Моя добродетель, моя честность, вечный мир моей души — все это были малые жертвы на алтарь этого божества... Хотя я — самый низкий из негодяев, я хочу оставить по себе незапятнанное и славное имя. Нет такого коварного преступления, нет такой страшной кровавой сцены, в которые я не дал бы себя вовлечь ради этого. Не столь важно, что с некоторого расстояния я смотрю на все это с отвращением; придет час испытания, и я снова уступлю, — уверен в этом. Я презираю себя, но я таков» (172), — так восклицает сам Фокленд в порыве иступленного саморазоблачения. Раскрытие душевной трагедии, переживаемой Фоклендом, — также новая черта в просветительском романе XVIII в., где социальная несправедливость и социальное зло чаще всего воплощались в фигурах более цельных и примитивных.

Фокленд вместе с тем предстает в романе не только как конкретный, детально психологически разработанный образ, но и как своего рода социально-политический символ произвола и деспотизма вообще. Индивидуальный конфликт между Калемом и Фоклендом соответственно выходит за пределы частного случая, приобретает масштабы политического события. Недаром на протяжении романа неоднократно — прямо или косвенно — упоминается Бастилия — цитадель французского феодального абсолютизма, разрушенная разгневанным народом. Дом Фокленда, откуда хозяин покаялся не выпустить слугу, который может разоблачить его преступления, напоминает Калебу «одну из тех прославившихся в истории деспотизма крепостей, откуда, как известно, несчастная



В. Хогарт. Парламентские выборы. Сбор голосов. Гравюра

жертва никогда не выходила живой» (190). Позднее, заключенный в тюрьму по клеветническому навету хозяина, Калев предается горькому раздумью о деспотизме английского общественного строя: «Слава богу, у нас нет Бастилии! — восклицает англичанин. Слава богу, у нас человек не может быть наказан, если он не совершил преступления!» Жалкий безумец! Это ли страна свободы, если тысячи томятся здесь в темницах и оковах! Ступай, ступай, невежда и глупец! Пойди, вразумись в наших тюрьмах!.. Познакомься с жестокостью их надсмотрщиков и мучениями в них заключенных! И после этого укажи мне человека, достаточно бесстыдного, чтобы торжествовать, повторяя: «В Англии нет Бастилии!» (225).

В романе разворачивается мрачная панорама этих английских «бастилий» — тюрем, где гибнут, иной раз даже не дождавшись суда, затравленные несправедливым законом бедняки; трущоб и притонов, где тщетно пытается укрыться Калев Вильямс; дорог, по которым он скитается, боясь встретить врага в каждом прохожем... История Калеба Вильямса, рассказанная им самим, полна негодования против социальной несправедливости, вопиющим примером которой служит его судьба. Проникнув в преступную тайну своего хозяина, он становится настолько опасным для Фокленда, что тот идет на новые преступления, чтобы обезвредить смельчака, дерзнувшего уличить его в убийстве.

В единоборстве с Калевом Вильямсом на стороне Фокленда все преимущества его положения. Против оклеветанного им слуги ополчается и закон, и общественное мнение; наемные сыщики травят Калеба Вильямса, не давая ему ни бежать из Англии, ни укрыться в каком-либо убежище, чтобы заняться честным трудом. Гнусная клевета настигает его всюду; к мукам тюремного заточения, нищеты, смертельной тревоги присоединяется и пытка одиночеством. Калев Вильямс чувствует, что все общество ополчилось против него.

Роман, таким образом, представляет собой гневное разоблачение общественно-политического неравенства. Это обвинительный акт против преступлений целого сословия, против всей дворянско-помещичьей Англии, еще продолжавшей по-старому считать себя «солью земли».

Не менее смелым был и выбор главного героя — антагониста Фокленда. Честные и благородные герои-простолюдины и ранее появлялись на страницах просветительского романа. Но чаще всего они, — начиная с Джозефа Эндруса и Тома Джонса Фильдинга и вплоть до Хамфри Клинкера Смоллета, — приобщались, в конце концов, по праву происхождения, к господствующим верхам. Социальная несправедливость, жертвой которой они были, оказывалась как бы недоразумением, досадной случайностью, легко поддающейся исправлению в счастливом финале, где вчерашний лакей Джозеф или Хамфри оказывался сыном сквайра, а безродный Том — племянником богача Олверти.

Для Годвина социальный конфликт слишком обострен, слишком болезнен, чтобы можно было хотя бы во имя художественной условности разрешить или обойти его таким шуточным путем.

Революционный дух начала 1790-х годов явственно дает себя знать в образе Калеба Вильямса. В судьбе этого простолюдина нет уже ничего смешного и ничего пошлого.

Крестьянский сын, выросший в деревенской глуши и получивший образование, ограничивающееся лишь начатками грамоты, он одарен, однако, такой наблюдательностью, энергией и смелостью мысли, что, несмотря на вопиющее неравенство материальных средств ~~и~~ возможностей, может выстоять в моральном поединке со столь сильным противником, как Фокленд.

В повествовательной прозе 1790-х годов Калеб Вильямс выделяется как образ, который по своему воинствующе-демократическому пафосу сродни лирическому герою знаменитого бернсовского гимна «Честной бедности», провозгласившего, что каковы бы ни были внешние преимущества знатности и богатства, «a man's a man for a' that!» Но облик годвиновского героя более суров и мрачен, чем светлые образы поэзии Бернса.

В трактовке характера Калеба Вильямса идеи просветительского гуманизма, развивавшиеся на протяжении всего XVIII столетия, скрестились с новым опытом революционной активности народных масс.

В споре со своим хозяином юный Калеб ссылается на классические просветительские доводы против антидемократических притязаний завоевателей и монархов, развернутые еще полвека тому назад Фильдингом в «Истории Джонатана Уайльда» (142 и сл.). Но вместе с тем гражданское негодование, преисполняющее сердце этого юноши, вполне естественно выливается в словах, заставляющих вспомнить фразеологию его современников-якобинцев. Если Фокленд — монарх («в небольшом размере, но с точным соблюдением очертаний» — 220), то Калеб Вильямс, как истый тираноборец, бросает грозное «Трепещи!» в лицо этому деспоту, в котором видит преемника Нерона и Калигулы: «Нельзя терпеть, чтоб ложь и тирания царили вечно» (376—377).

Мысли о свободе воодушевляют его; когда он думает о ней, ему кажется, что на душе у него светит солнце, и все «полно радости», хотя бы кругом царила мрачная ночь. «Тысячу раз я повторял себе, вспоминает он: «...я чувствую, что свободен, что буду свободен и впредь. Какая сила способна удержать в цепях пылкий и решительный дух?..» Я с невыразимым отвращением думал о тех заблуждениях, вследствие которых каждый человек обречен быть в той или иной степени либо тираном, либо рабом. Я изумлялся безумию себе подобных; почему не встанут они все, как один, и не стряхнут с себя столь позорные цепи, не покончат раз навсегда со столь невыносимыми бедствиями?» (196). Музыка революции звучит в этих строках. Они написаны человеком, который слышал

«Марсельезу» и знал о тех подвигах, на которые шли люди, воодушевленные этим гимном свободы.

Как личность Калев Вильямс может служить достаточным опровержением того презрения к простому народу, которое исповедует Фокленд, надменно полагающий, что «сотня тысяч таких людей — не то же ли самое, что сто тысяч овец?» (143).

Энергия, находчивость, нравственная и физическая стойкость, которые он проявляет в неравной борьбе со своими гонителями, временами, кажется, приближаются к границе невозможного. И все же в действиях Калеба Вильямса нет ничего необъяснимого, невозможного, чудодейственного. Они вполне естественны: судьба его героя как бы иллюстрирует заветную мысль Годвина о безграничных возможностях совершенствования и развития, заложенных в человеческой природе. Человек ясного ума, он самоучкой овладел широким кругом познаний. Он учился и у книг и у людей. Самые гонения, которым он должен был противостоять, обогатили его «томами жизненного опыта». Калев умелый мастер: в совершенстве изучив много разных ремесел, он может быть в случае необходимости и слесарем, и механиком, и часовщиком, и столяром, и каменщиком, а его целеустремленность и выдержка таковы, что, побуждаемый необходимостью, он может проделать за одну ночь работу, которая «потребовала бы от обыкновенного рабочего, при всех его преимуществах в отношении орудий, от двух до трех дней» (253).

Как подобает герою эпохи Просвещения, он обладает поистине энциклопедическими дарованиями и интересами. Доморощенный самоучка-философ, он нередко ставит в тупик блестяще образованного Фокленда. Скрываясь в Лондоне, он берется за литературный труд и с успехом сочиняет плутовские романы и нравоописательные очерки. Позднее, принужденный переменить свое убежище, он становится преподавателем «математики и ее практического применения в географии, астрономии, землемерном деле и навигации» (348). Одновременно с этим он занимается и лингвистикой, которая дается ему так легко, что в период упадка сил он решает развлечь себя составлением «этимологического анализа английского языка», опираясь при этом на сравнительный словарь «четырех северных языков» (354).

Упомянем еще о выдающихся артистических способностях Калеба, которые оказывают ему неоценимую услугу в его скитаниях, позволяя менять свой облик и перевоплощаться из одного лица — в другое, чтобы уйти от погони.

Наделяя своего героя столь многообразными талантами, Годвин смело пренебрегал опасностью быть обвиненным в неправдоподобии. Необычайная одаренность Калеба Вильямса была отчасти продиктована самим драматическим конфликтом романа: столкновение Фокленда с его антагонистом могло достичь предельной остроты только в том случае, если обе стороны исчерпают все средства

борьбы. Но при этом, раскрывая удивительное душевное богатство Калеба, Годвин подчеркивал демократическую идею своей книги. В то время как реакция в лице Эдмунда Берка презрительно обзывала народ «стадом свиней», он показал, какими сокровищами ума, таланта, энергии и благородства владеют люди из народа<sup>22</sup>.

Лишенный ложного самомнения, Калев Вильямс, однако, здраво и с законной гордостью судит о своем положении и своих преимуществах. «Я был рожден свободным, я был рожден здоровым, сильным и деятельным, физически вполне развитым. Правда, я не был рожден для обладания наследственным богатством, но у меня было лучшее наследие — предпримчивый дух, пытливый ум, благородные стремления» (310).

Эта декларация опять-таки заставляет вспомнить многие стихи Бернса и, в частности, его автобиографическое стихотворение «Был честный фермер мой отец...», где прирожденное достоинство человека труда заявляет о себе так же уверенно и гордо.

Но Годвин лишает своего Калеба Вильямса той нравственной и социальной опоры, какую постоянно находил лирический герой Бернса в сознании своего единства с народом. В поэзии Бернса «я» и «мы» всегда соседствуют друг с другом. Герой Годвина — всегда одинокое, противостоящее всему миру «я», никогда не ставящееся частью «нас».

Если иной раз ему удастся ненадолго найти в ком-то сочувствие или поддержку, то эта связь тотчас же обрывается — или смертью (дружба с Брайтуэллом), или горестным стечением обстоятельств. Годвин сознательно усугубляет одиночество своего героя, ставя его в исключительно сложное положение: связав себя обещанием хранить роковую тайну Фокленда, он не может достаточно убедительно объяснить свою историю и оправдаться в тех обвинениях, которые предъявляет ему его гонитель. Даже дружески расположенные к нему люди (как, например, благородная Лаура, детей которой учил Калев) отворачиваются от него, как от чудовища неблагодарности, едва узнав его настоящее имя. В этом смысле конфликт романа обнаруживает явную противоречивость: речь идет о социальном столкновении между дворянско-помещичьей Англией (Фокленд) и Англией простого народа. Но простолюдин, крестьянский сын, Калев Вильямс вступает в единоборство с помещичьим произволом как человек «без корней», выключенный из всех общественных связей.

<sup>22</sup> Эпизодический образ товарища Калеба, Брайтуэлла, призван, по-видимому, подчеркнуть типичность интеллектуального превосходства, каким могут обладать герои-простолюдины. Этот молодой солдат, обычно обвиненный в разбое и умерший в тюрьме до суда, отличался «оригинальностью и самостоятельностью умственного развития» (237); «он жадно стремился к образованию и привык находить свое любимое развлечение в произведениях Вергилия и Горация» (222). Годвин добавляет, что история Брайтуэлла основана на подлинных фактах, засвидетельствованных «Ньюгейтским календарем».

В многолюдной Англии он еще более одинок, чем Робинзон Крузо на своем необитаемом острове, и видит в своих соотечественниках врагов, еще более свирепых, чем те дикари-людоеды, которые посещали иногда владения Робинзона. Круг как бы замыкается: робинзонада, рожденная распадом добуржуазных общественных связей, переносится теперь и на цивилизованный буржуазный мир. Вот он идет, этот новый Робинзон, потерпевший крушение, идет один, без дороги, без цели, не надеясь на встречу с добрым Пятницей, ни даже на возвращение в уютную, надежную пещеру.

«Ливень захватил меня посреди вересковой пустоши, где не было ни дерева, ни навеса, под которыми я мог бы укрыться. В одно мгновение я промок до костей. Я шел вперед с какой-то мрачной решимостью. Дождь постепенно сменился страшным градом. Я был плохо защищен жалкой одеждой, которая была на мне; крупные частые градины словно резали меня в тысяче мест. Потом снова пошел дождь. В это время я заметил, что совсем сбился с дороги. Я не видел кругом ни человека, ни животного, и никакого жилья. Я шел вперед, раздумывая на каждом перекрестке, какой дорогой выгодней идти, теряясь в поисках основания, чтобы отказаться от одной дороги и предпочесть другую. Сердце мое разрывалось от удныния и тоски. Я бормотал проклятия и жалобы на судьбу, продолжая свой путь. Я был полон ненависти и отвращения к жизни и ко всему, что она приносит с собой. После того как я проплутал без определенного направления два часа, меня застигла ночь. Кругом не было видно никакой дороги, и нечего было думать идти дальше.

Итак, я был без крова, без пищи, без всякой защиты. На мне не было ни клочка одежды, который бы не промок так, как если б его вытащили со дна океана. Зубы мои стучали. Я дрожал всем телом. Мое сердце пылало злобой против всех. Иногда я спотыкался о какой-нибудь предмет и падал, иногда отступал перед препятствием, которое не мог преодолеть.

Между этими случайными неудобствами и теми притеснениями, от которых я страдал, не было прямой связи. Но мое расстроенное воображение смешивало их в одно. Я проклинал весь строй общественной жизни. Я говорил себе: «Вот я — отщепенец, обреченный погибнуть от голода и холода. Все покидают меня. Все меня ненавидят. Смертельными угрозами меня отгоняют от всех источников человеческого существования. Проклятый мир, ненавидящий без причин, отягощающий невинного бедствиями, от которых должен быть огражден даже виновный! Проклятый мир, не знающий благородного сострадания, с глазами из рога и сердцем из стали! Зачем соглашаюсь я оставаться в живых? Зачем стремлюсь влачить существование, которое если и продлится, то среди логовищ этих тигров в образе человеческого?» (305—306).

Этот обширный отрывок заслуживает внимания, так как дает наглядное представление о том перемещении идейно-эмоциональ-

ного центра романа, которое постепенно, но очень явственно осуществляется в истории Калеба Вильямса. Роман тираноборческий, антифеодальный оборачивается трагедией буржуазного индивидуализма, понимаемого в его самом высоком, просветительском, толковании.

Известный английский историк-позитивист Лесли Стивен был неправ, отказываясь видеть что-либо общее между философскими убеждениями, развитыми Годвином в трактате о политической справедливости, и содержанием «Калеба Вильямса»<sup>23</sup>. Но справедливо и то, что в «Калебе Вильямсе» есть нечто новое по сравнению с основными положениями «Политической справедливости». И это новое заключается прежде всего именно в этом изображении трагедии одинокой личности — трагедии, разработанной необычайно остро и напряженно, с душевным подъемом, неожиданным для «сухого» рационалиста Годвина, каким многие считали автора «Политической справедливости». Более того, своеобразная самокритика, которой отныне предается Годвин, снова и снова доказывая в своих романах несостоятельность и гибельность индивидуализма, выражается уже в «Калебе Вильямсе» в существенных сдвигах в самой поэтике просветительского романа. Суховатая, деловая и точная летопись событий, какую представляют собой многие страницы и даже главы романа, уступает место взволнованной исповеди, где разбушевавшаяся, взбаламученное до самого дна море сознания с трудом вмещается в рамки логичного рассказа.

«Сверхъестественное напряжение» умственных сил, к которому обстоятельства принуждают Калеба, доводит его до грани безумия. Прошлое предстает перед ним как «нездоровый и мучительный сон»; он чувствует себя человеком, очнувшимся «после многочасового кошмарного бреда, полного картин ужаса, смятения, бегства, преследований, смертных мук и отчаяния» (353—354). Настоящее не сулит никакого просвета. «Кровь моя находится в непрерывном брожении. Мои мысли с невероятной быстротой переносятся от одной картины ужаса к другой. Я ни разу не заснул... Только с величайшими усилиями сумел я настолько овладеть собой, чтобы прибавить несколько страниц к своей истории... В голове у меня не все в порядке. Бог весть, чем это кончится. Иногда я боюсь, что совсем лишусь рассудка» (376).

Черты романтической поэтики проступают уже в этом облике главного героя — изгоя-отщепенца, доведенного до исступления, которому не на кого и не на что опереться в его зловещем одиночестве, кроме силы собственного духа. Они сказываются и в трактовке образа Фокленда, в нарочитом подчеркивании личного обаяния и благородства, сохраняемых этим тираном и в самих его злодействах. Финал романа, где Калед Вильямс и умирающий Фок-

<sup>23</sup> См. по этому поводу полемику с Л. Стивеном в книге Монро (D. H. Monro. *Godwin's Moral Philosophy*, p. 68—69).



ленд на последней очной ставке в прекраснородушном порыве, потрясенные благородством противника, поступают каждый тем делом, которое они отстаивали всю жизнь, вызывая много споров и комментариев. Думается, что здесь сказалось отнюдь не осуждение самим Годвином бунтарской, социально-обличительной сути собственного произведения, а скорее стихийное понимание им того, что индивидуалистический, одинокий бунт за правое дело, какой выпал на долю Калеба, и не мог привести к иным результатам. Душевный надрыв, глубокий нравственный кризис, переживаемый Калемом Вильямсом после того, как ему удалось заставить Фокленда сойтись в его преступлениях,— это одно из проявлений скрытой червоточины, неизменно разъедающей характеры одиноких героев Годвина, целая вереница которых пройдет в дальнейшем перед читателями его романов.

### 3

В «Калеб Вильямсе» Годвин оставался на почве реальных общественных отношений и писал о людях и нравах своей страны и своей эпохи.

В следующем романе — «Сент-Леон, повесть из жизни XVI столетия» (St. Leon: A Tale of the Sixteenth Century, 1799) — писатель сознательно выходит за рамки реального жизненного правдоподобия. Как сообщает он сам в предисловии к роману, он хотел «смешать человеческие чувства и страсти с невероятными ситуациями»<sup>24</sup>. То обстоятельство, что действие романа было перенесено в XVI век (и притом из Англии за границу, во Францию, Швейцарию, Италию и Испанию, а под конец даже и в Венгрию), давало Годвину возможность, не заботясь о внешней достоверности деталей, сосредоточиться на скрытом смысле своей аллегории. Ведь именно такой философской притчей-аллегорией и был, в сущности, его роман.

В своем роде и здесь перед нами опять, как и в «Калебе Вильямсе», роман-робинзоида, но робинзоида более фантастическая, действие которой разворачивается, повинаясь не только повседневным законам жизни, но и магическим законам волшебства. На «Сент-Леоне» лежит печать родства с «готическими» романами того времени. Подобно их создателям, Годвин делает основной пружиной действия своей книги фантастический фактор и до отказа насыщает атмосферу романа «ужасами», картинами физических и духовных терзаний и мук.

<sup>24</sup> William Godwin. St. Leon: A Tale of the Sixteenth Century, vol. I. L., Robinson, 1800, p. VII. В дальнейшем ссылки на это издание даются в тексте (указываются том и страница).

Герой романа, французский аристократ Режинальд Сент-Леон, разорившийся из-за пагубной страсти к азартной игре, становится обладателем двух секретов, которые стремилась открыть средневековая алхимия. Он узнает тайну философского камня, владеец которого может располагать неограниченным богатством, а также жить вечно, сохраняя притом молодость и здоровье.

Можно подумать, что обладание этими сказочными благами навеки осчастливит героя, как и всех его близких. Но суть романа Годвина заключается в доказательстве обратного. Трагическая ирония судьбы — мотив, столь характерный вообще для романтического искусства, — обращает преимущества Сент-Леона в источник неисчислимых бед. Магические тайны, обладателем которых опрометчиво согласился стать герой, решительно и бесповоротно выключают его из среды человечества. Он перестал быть таким, как все. В силу своего оккультного знания и особой власти над природой он безгранично одинок, а потому безгранично несчастен.

В «Сент-Леоне» Годвин оспаривает два социально-философских заблуждения.

Первое из них — тот рационалистический индивидуализм, которому он сам еще недавно заплатил дань в «Исследовании о политической справедливости», где независимый, обособленный от всех личных привязанностей и связей индивид выступал в качестве двигателя общественного прогресса и, казалось, в самом себе, в велениях своего разума и совести мог найти в избытке все, что необходимо ему для счастья. Против этого рационалистического индивидуализма ополчается теперь автор истории Сент-Леона. Его герой, когда-то счастливый семьянин, муж и отец, благодаря своим роковым преимуществам, которые обязан хранить в тайне, оказывается отчужденным даже от самых близких ему людей. Жена и дети, не понимающие происхождения таинственного богатства, которое внезапно выпало им на долю, подозревают его в темных делах. Правосудие преследует его, невежественная чернь готовится расправиться с ним как с чернокожишкой и колдуном. Дом его разгромлен, верный слуга растерзан толпой. Единственный сын Сент-Леона порывает с отцом, считая его преступником; жена умирает, не вынеся этих потрясений. Наконец, герой попадает в застенки инквизиции и только волею случая ускользает от казни, которая ждет его как еретика.

Тщетно утешает он себя мыслью, что по крайней мере сможет незримым вмешательством извне составить счастье своих детей. Опять-таки именно в силу роковой исключительности своего положения он, оказывается, не может ни сделать счастливыми своих близких, ни найти ключ к их сердцу. Вечно юный, он становится моложе собственных дочерей и сына и уже не может открыться им как отец. К тому же его золото оказывается недостаточно могущественным, чтобы спасти их от страданий. Посетив замок своих дочерей (который он успел приобрести для них на свои волшебные

деньги), Сент-Леон, явившийся туда в облици заморского гостя, молодого армянского купца, узнает, что одна из них — уже в могиле, куда ее свела несчастная любовь. Отец жениха Жюли усомнился в происхождении ее загадочных богатств и разлучил молодых людей, безвременно оборвав их жизнь. Еще более горьким разочарованием заканчивается и попытка Сент-Леона сблизиться с собственным сыном, когда-то в смятении покинувшим отчий кров. Повстречав на театре военных действий в Германской империи своего Шарля, Сент-Леон старается покороче сойтись с ним и, узнав, что молодой офицер любит бесприданницу, на которой по бедности не может жениться, решает составить счастье юной пары. Но и здесь его ждет неудача: Шарль принимает собственного отца (сохранившего облик двадцатилетнего юноши) за коварного соперника и прерывает с ним, осыпая его проклятиями. Снова и снова, как при всех своих попытках сблизиться с людьми, Сент-Леон остается во власти беспросветного трагического одиночества.

В предисловии к роману Годвин сам указывал на то, что эти мотивы представляли собой нечто новое в его творчестве.

«Некоторые читатели моих более серьезных произведений, перелистывая эти томики, обвинят меня, возможно, в непоследовательности. В этом произведении заботы и привязанности частной жизни являются всюду предметом самых горячих похвал, тогда как в «Исследовании о политической справедливости» они, казалось, рассматривались без особой снисходительности и одобрения. Все, что я считаю нужным сказать в данном случае в ответ на это обвинение, — продолжал Годвин, — это, что в течение более четырех лет я с нетерпением ждал случая и досуга, чтобы пересмотреть некоторые из начальных глав названного сочинения в духе тех взглядов, которые развиты в настоящем романе. Дело не в том, чтобы я видел основания вносить какие-то перемены в трактовку принципа справедливости или других главных положений изложенной там системы; но я считаю, что семейные и частные привязанности неотделимы от природы человека и от того, что могло бы быть названо культурой сердца, и твердо уверен, что они совместимы с глубоким и активным сознанием справедливости в душе того, кто их притает. Истинная мудрость внушает нам необходимость личных привязанностей; ибо при наличии этих последних душа наша более деятельна и более связана с жизнью, чем в том случае, если мы лишены их».

«Истинная добродетель, — заключал Годвин, — также санкционирует это; ведь цель добродетели — способствовать счастью, а человек, окруженный семейными узами, будет иметь много возможностей доставлять своим близким радости, мелкие по отдельности, но значительные в сумме, отнюдь не противореча целям общего благодетельства. Нет, воспламеняя его чувствительность и гармонируя его душу, они, как можно ожидать, если он обладает мужественным и великодушным характером, — внушат ему еще большую

готовность служить посторонним людям и обществу» (I, VIII—IX).

Отметим эти важные и новые для Годвина-просветителя понятия «культуры сердца» и личных привязанностей как силы, «гармонизирующей душу». Все это уже гораздо ближе к психологизму романтиков, чем к прежнему угловатому и механистическому рационализму Годвина-философа, считавшего страсть не более как резко и ярко выявленной мыслью и сводившего всю духовную жизнь человека к логической деятельности разума.

На примере Сент-Леона Годвин показывает теперь, что одинокий независимый разум, увы,— недостаточно мудрый и надежный советчик. Как неопровержимы были те силлогизмы, посредством которых герой убедил самого себя в том, что обладание магическими секретами сделает его счастливым благодетелем всего человечества,— и как ложны оказались они на деле! Насколько счастливее были бы и Сент-Леон, и его близкие, если бы, повинувшись голосу сердца, он не рвался к надуманным, химерическим целям, а довольствовался бы уже испытанными тихими радостями супружеской любви и родительской нежности.

Трагедия Сент-Леона усугубляется тем, что, видя себя одиноким, на развалинах собственной семьи, он не может укрепить и своих связей с обществом, хотя и рад был бы служить своим ближним.

Здесь Годвин переходит уже ко второму из двух волнующих его вопросов. Это вопрос о власти золота и о социальной роли денег в широком смысле слова, как символа отношений между людьми в буржуазном обществе. Вначале, едва лишь овладев магической тайной неистощимого богатства, Сент-Леон строит смелые планы преобразования общественной жизни. Его рассуждения очень любопытны; они во многом воспроизводят то, что могли бы сказать апологеты капиталистического прогресса о его социальных преимуществах.

«Счастливый, счастливый, счастливый человек! — восклицал я.— Богатство! Твое могущество безгранично и непостижимо. Все люди склоняются перед тобою; самую упрямую волю ты делаешь мягкой, как воск; все преграды тают и исчезают в огне твоих лучей!» (II, 104). В представлении Сент-Леона, упоенного мечтами о будущей деятельности на благо людям, богач уподобляется не больше, не меньше как земному богу. Он «может раздавать доходы монархов и не становится беднее. Он обладает тем атрибутом, который мы привыкли приписывать творцу вселенной: он может сказать человеку: «будь богат», и тот станет богатым... Он держит в своей руке судьбы природы и мироздания. Он может уничтожать леса и сравнивать с землей горы, осушать болота, проводить каналы, менять русла рек и преграждать морские волны. Каждому индивиду целой нации он может предписывать те задачи, какие пожелает, может усовершенствовать земледелие, строить фабрики,

учреждать школы, госпитали, больницы и университеты... Он будет покровительствовать творчеству поэтов и философов, способствовать возвышеннейшим полетам гения; самые замечательные открытия будут осуществляться под его покровительством. Весь мир — его слуга, а если нрав его возвышен и благороден, то и он будет слугою всего мира» (II, 105—106).

Но, увы, и эти социально-утопические надежды и мечты Сент-Леона оказываются несбыточными. Два обстоятельства препятствуют их осуществлению. Одно из них субъективно: те исключительные условия, в которые поставлен герой, уже сами по себе воздвигают непреодолимую преграду между ним и всем человечеством, живущим по нормальным земным законам бытия. Невольно Сент-Леон начинает смотреть на людей с высокомерной отчужденностью, которую сам подмечает в себе.

«Казалось, человеческий род выглядел слишком незначительным в моих глазах,— вспоминает он.— Я испытывал неловкость, ощущая неизмеримую дистанцию, которая отделяла меня от остальной части моих сородичей. Я чувствовал себя одиноким в мире» (II, 110).

Но не менее важным оказывается и объективный фактор. Как бы разрушая миф о всемогуществе «доброго» капиталиста, Годвин показывает, что даже самые «благонамеренные» деньги не могут сколько-нибудь существенным образом изменить законы общественной экономики, которые берут верх даже над самыми энергичными филантропическими начинаниями Сент-Леона.

Мысль эта раскрывается особенно полно в одном из заключительных разделов романа, где герой решает прийти на помощь венгерскому народу, истерзанному и обескровленному вторжением турок, гражданскими распрями и голодом — печальным следствием кровопролитных войн. Он мечтает, что его золото плодоносным потоком прольется на эту заброшенную землю; снова заколосятся поля, будут восстановлены разрушенные города и поселки, люди будут благословлять чудотворца, вернувшего их к человеческой жизни. На первых порах эти планы, кажется, начинают осуществляться. Но скоро Сент-Леон убеждается в том, что и здесь его подстерегают опасности, с которыми он не может совладать.

Прежде всего он отвлекается от политических и религиозных противоречий, наивно полагая, как перенесенный в XVI в. рационалист-просветитель XVIII столетия, что все это ничтожные преходящие помехи, невластные над всемогущими законами общей справедливости и разума. На самом деле он оказывается между молотом и наковальней. С одной стороны, Стамбул, оккупировавший ту часть венгерских земель, где Сент-Леон начал свой филантропический социальный эксперимент, бдительно следит за этим опасным чудачком, а если и соглашается ему содействовать, то только с тем, чтобы использовать все его начинания в своих корыстных целях. С другой стороны, в христианском лагере, в имперских войсках, которые сражаются против мусульман, на Сент-Леона смотрят как

на предателя истинной веры, ренегата, подлого перебежчика, изменившего христианскому миру, чтобы служить туркам.

Одиноким гуманист Сент-Леон беспомощно запутывается в этом сложном переплетении политических и религиозных противоречий. Бессилен он и перед экономической необходимостью. Годвин показывает, что искусственное вмешательство в экономическую жизнь общества не может дать прочных результатов. Здесь невозможны «чудеса». Герой убеждается в том, что действительность развивается согласно закономерностям, в которые нельзя насильственно вторгнуться в одиночку, извне. «Машина человеческой жизни, хотя и состоящая из тысячи частей, регулярно и систематически взаимосвязана во всех своих деталях, и нелегко ввести одну лишнюю часть...» (II, 202), — с грустью заключает Сент-Леон. Он гордился, что дал людям работу, хлеб и жилье; но скоро работы не хватает, цены на хлеб меняются, и возмущенная толпа восстает против того, кто самодовольно считал себя ее благодетелем и отцом. Сент-Леону приходится — еще один иронический парадокс его горестной судьбы — призвать себе на помощь отряды турецких янычар для подавления массовых беспорядков, для обуздания того самого венгерского народа, счастье которого он надеялся составить!

Так опровергает Годвин в «Сент-Леоне» иллюзии относительно безграничных преимуществ капиталистического прогресса над феодальным общественным строем; а вместе с тем, как мы уже видели, он осуждает теперь и «крайности» своего рационалистического индивидуализма, запечатленные в «Исследовании о политической справедливости».

«Сент-Леон» в этом смысле был своеобразным памятником идейной самокритики просветительского гуманизма, идеалы которого оказывались несбыточными химерами в Европе, отданной во власть контрреволюционного террора, кровопролитных захватнических войн и хищнического чистогана. Эта самокритика была отнюдь не только «головной», дидактически-умозрительной; она отзывалась болезненным надрывом. Читатель мог бы воскликнуть, обращаясь к романисту: «*Mutato nomine de te fabula narratur*» — в форме фантастической аллегории Годвин рассказывал и о самом себе.

В «Сент-Леоне» было много автобиографического. Комментаторы обычно обращают внимание в этой связи на образ героини романа, жены Сент-Леона, считая, что в ее лице Годвин почтил память своей недавно умершей жены, Мэри Уолстонкрафт. Эта замечательная женщина, общественная деятельница, писательница и философ, обладала, действительно, теми выдающимися способностями и благородством души, какими романист так щедро наделяет свою героиню. Маргерит Дамвиль, француженка XVI в., воспитана в духе гуманизма Возрождения. Леонардо да Винчи учил ее рисовать; Клеман Маро привил ей любовь к поэзии и чувство изящного. В доме своего отца она встречалась с Рабле и другими передовыми людьми тогдашней Франции. Когда разорение заставило

их скрыться в деревенскую глушь, ее уроки, вспоминает Сент-Леон, заменили их подростку-сыну весь Парижский университет. Знаменательно, что именно в уста Маргерит вкладывает Годвин гуманистическую проповедь единения людей в противовес разъедающему опасному индивидуализму, во власти которого оказывается Режинальд Сент-Леон.

Но к этому не сводится автобиографическое начало романа. Во многих перипетиях судьбы героя можно уловить более или менее прямую и непосредственную связь с судьбой самого Годвина.

В одном из самых драматических эпизодов «Сент-Леона» — в рассказе о заключении героя в застенках испанской инквизиции во времена Филиппа II — автор непосредственно затрагивает политическую ситуацию в Англии конца XVIII в., в годы контрреволюционного террора. История повторяется, — говорит Годвин устами своего героя.

«Если этим моим запискам суждено увидеть свет, — размышляет Сент-Леон, — то не может ли стать, что они будут прочитаны отдаленными потомками, которые откажутся верить, будто их предки были когда-то так безумны, что подвергали друг друга столь ужасному обращению лишь потому, что не могли принять мнений, их разделявших? О, нет! В делах человеческих, как и в движении волн океана, постоянно происходит прилив и отлив: «нет ничего нового под солнцем». Быть может, пройдет два века после того, как Филипп Второй сойдет в могилу своих предков [он умер в 1598 г. — А. Е.] и люди начнут снова преследовать друг друга из-за споров о совести; новые анабаптисты или левелеры появятся в самых просвещенных странах Европы; и проповедники, прикрывая свою нетерпимость ссылками на великие имена Аристотеля и Цицерона, будут с кафедр внушать своим ученикам, что еретическая доктрина — худшее из преступлений и что человеколюбие и чистота сердца тех, кто ее исповедует, делает ее защитников тем более достойными истребления» (III, 246—247).

Инквизитор, с которым сталкивается в мадридской тюрьме Сент-Леон, рассуждает совершенно в духе современной Годвину реакции, и весь приведенный выше отрывок из записок героя исполнен самой непосредственной политической актуальности.

Приметы английской общественной жизни конца XVIII в. трудно увидеть и в ряде других эпизодов романа.

Характерна, например, сцена, когда Сент-Леон, подозреваемый в колдовстве и чернокнижии, пытается объясниться с обступившей его возбужденной толпой. Сперва к его доводам, казалось, прислушиваются. Но стоит первому комку грязи попасть ему в лицо, как хладнокровному объяснению приходит конец. Никто уже не слушает его аргументов. Камни и палки пущены в ход. Толпа ревет — «это походило на рычание тигров и вопли людоедов» (III, 103).

Если вспомнить невероятно грубые и злобные нападки, которым подвергались на страницах журнала «Антиякобинец» и ему подобных правительственных изданий Годвин и его соратники, то нельзя не почувствовать скрытого личного подтекста таких сцен романа. История разгрома дома Сент-Леона, которому едва удается спасти от гибели жену и детей, напоминала многим читателям о недавнем реальном событии такого же рода, разыгравшемся не в далекой Италии XVI в., а в просвещенной, цивилизованной Англии 1790-х годов. Почти так же, как это описано в романе Годвина, было осуществлено подготовленное реакционными правящими кругами нападение громил на дом выдающегося философа-материалиста, талантливого естествоиспытателя Пристли. Его лаборатория была разгромлена; погибли ценнейшие бумаги, записи химических экспериментов, философские труды. Ученому пришлось бежать в Америку — аналогия, довольно близкая судьбе годвиновского Сент-Леона.

В одной из клеветнических «антиякобинских» книжонок, которые в таком изобилии выходили в свет в Англии конца XVIII в., автор крамольной «Политической справедливости» был изображен в виде английского Дон Кихота XVIII столетия. Это сравнение, которое, по мысли реакционного памфлетиста, должно было предать позору и осмеянию реформаторские чаяния Годвина-просветителя, по-своему характеризовало действительное положение этого писателя в условиях тогдашней английской общественной жизни. Одиноким философ-гуманист, еще недавно уверенный в том, что его трактат, в который он вложил все продуманное и выношенное им за много лет, укажет его соотечественникам путь к счастью и добродетели, теперь увидел себя в положении всеми гонимого, оклеветанного, непризнанного отщепенца. Что-то от этой личной и общественной драмы Годвина-просветителя, пережитой им на рубеже XVIII—XIX вв., отразилось и в судьбе его фантастического героя. Сент-Леон — мудрец, овладевший теми тайнами природы, обладать которыми издавна стремились самые смелые умы человечества, всюду оказывается под подозрением, всюду подвергается гонениям, терпит разочарование во всех своих человеколюбивых замыслах.

Своему роману Годвин предпослал эпиграф из Конгрива, призванный настроить читателя на юмористический лад: «Фердинанд Мендес Пинто был твоим прототипом, ты, лжец первой величины!» Но несмотря на шуточный тон этого эпиграфа, заранее намекавшего, что все содержание романа представляет собой абсурдный вымысел, забавную ложь, книга Годвина была не только серьезна, но даже по-своему трагична.

«Сент-Леон» нельзя рассматривать как простой гибрид традиций готического «романа ужасов» и философского романа Просвещения. Это было произведение, в котором отразилась и личная драма Годвина, и общий кризис европейского Просвещения



в годы, непосредственно следовавшие за победой Термидора во Франции и волной реакции в Англии. Годвин осуждает здесь те принципы рационалистического индивидуализма, которые он развивал столь решительно, не сомневаясь в их практической осуществимости, в своем философском трактате. Более того, он берет здесь под сомнение (приведенный к этому горьким общественным опытом конца 1790-х годов) самые попытки человеколюбивого служения людям на просветительский лад.

Этот кризис просветительского гуманизма проявляется и в художественных особенностях романа. В «Сент-Леоне» можно заметить немало *романтических* черт. Характерен в этом отношении сам образ главного героя, во многом предвосхищающий персонажей Байрона с их зловещим таинственным прошлым и роковой отчужденностью от всех им подобных — следствием обманутых надежд и несбывшихся благородных мечтаний.

В страстях, владеющих Сент-Леоном, есть что-то маниакальное, мучительно-напряженное. Он страдает болезненной «желтухой воображения, которая сама порождает чувство меланхолии и недовольства» даже в таком «земном раю», как тот прелестный уголок, в котором он поселился в Швейцарии. Сент-Леон — «добыча глубочайшего уныния» (I, 210): «природа обрекла меня,— вспоминает он,— блуждать одиноким отщепенцем по лицу земли; только для этого, для этого ужасного мучения был я создан» (I, 214).

Сюжет романа строится так, что у читателя возникает представление о жребии вечного одиночества, заранее таинственно предуготованном Сент-Леону. Еще до его роковой встречи с таинственным старцем, который, будучи не в силах владеть бременем своего одинокого, скитальческого существования, передает его Сент-Леону вместе с магическим секретом философского камня, герой-рассказчик чувствует себя не таким, как все люди. С упрямой настойчивостью отчаяния он бежит от общества себе подобных. «В угрюмом и мятежном настроении,— вспоминает он,— я бродил, как мне часто случалось делать, среди утесов...» (I, 233). Мысль о смерти преследует его... Все это очень напоминает облик романтического героя, который несколько позже был изображен Байроном в его «восточных поэмах», «Манфреде» и мистериях.

## 4

В романе «Флитвуд, или новый человек чувства» (Fleetwood, or the New Man of Feeling, 1805) Годвин продолжает пересмотр своей прежней индивидуалистической этики, вовлекая вместе с тем в орбиту своего романа принципы сентиментализма, подвергаемые им полемической переоценке. На это указывает и самый

подзаголовок книги, в котором тогдашние читатели без труда улавливали намек на популярный в свое время роман Маккензи «Человек чувства». Более того, Годвин полемизировал здесь и с Руссо. Как обычно у Годвина, изложение идет от первого лица. Казимир Флитвуд, герой романа, рассказывающий о своих злоключениях, и есть тот «новый человек чувства», о котором говорит заголовок.

Пример Флитвуда, по мысли Годвина, должен показать читателю, к каким чудовищным последствиям может привести неумеренная, доведенная до крайности чувствительность, отчуждающая человека от общества и разрушающая его собственную душу, превращая его в конце концов в палача и мучителя и по отношению к самым близким ему людям, и по отношению к самому себе.

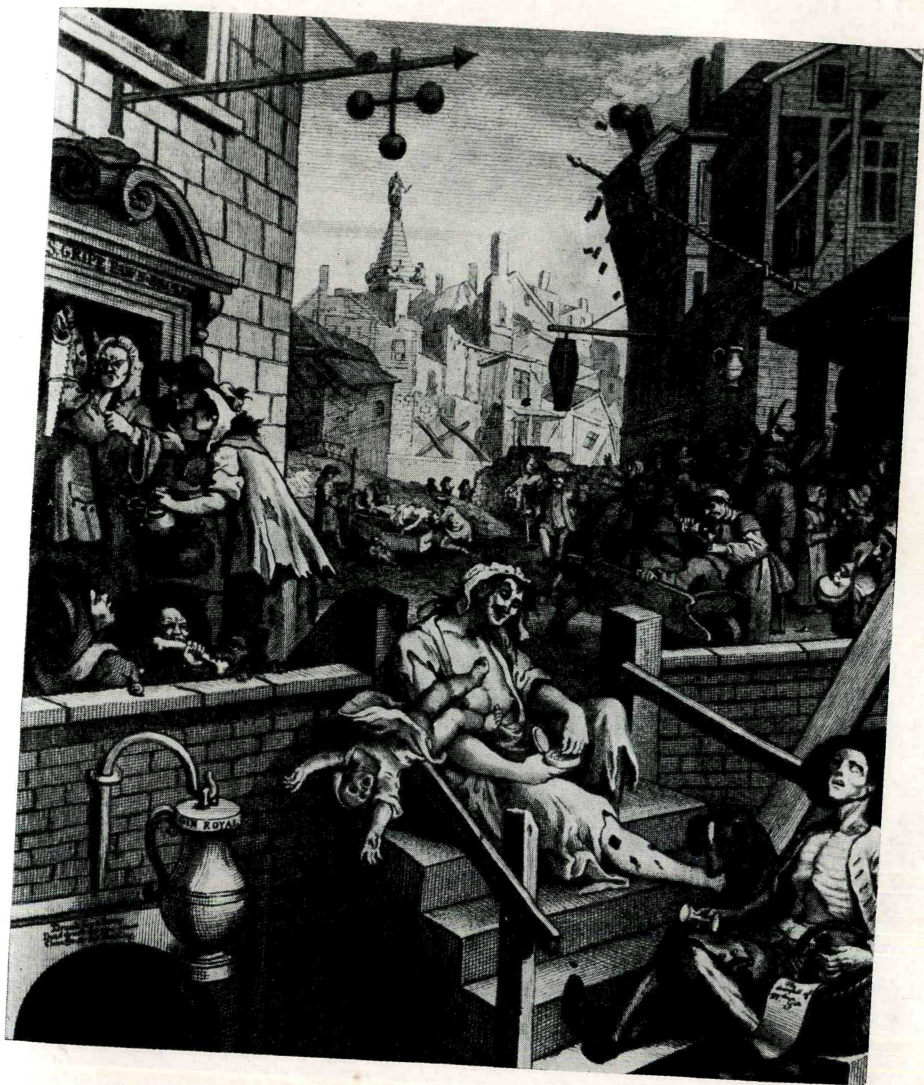
В предисловии к роману Годвин не без досады пишет о «разборчивых читателях», которые неодобрительно отнеслись к обоим предшествующим его романам, найдя, что не только приключения Сент-Леона, но и похождения Калеба Вильямса «настолько отклоняются от обычного пути, что ни один читатель из миллиона не может опасаться, что нечто подобное произойдет с ним самим»<sup>25</sup>.

Выражая ироническую благодарность этим «джентльменам-критикам», Годвин заверяет их, что теперь приготовил им блюдо по их рецепту: «Нижеследующая история состоит из таких происшествий, какие по большей части приключались по крайней мере с половиной ныне живущих англичан, занимающих то же положение, что и мой герой. Большинство из них учились в колледже и предавались излишествам, как и все студенты; большинство вело затем в течение известного времени разгульную жизнь, большинство вступило в брак; и, я опасаясь, мало найдется среди женатых людей таких, у которых в ту или иную пору не было бы каких-то небольших недоразумений с их женами. Правда, конечно, не все они чувствовали и действовали в этих избитых обстоятельствах так, как мой герой»<sup>26</sup>. Таким образом, подчеркивает Годвин, значение этого его романа связано по преимуществу с «живостью» и «реальностью» изображаемых им сцен. И все же «Флитвуд», как справедливо указывал, в частности, английский биограф Годвина Вудкок, «безусловно не был реалистическим романом»<sup>27</sup>.

<sup>25</sup> William Godwin. Fleetwood, or the New Man of Feeling. L., Bentley, 1832, p. XIV—XV. В дальнейшем ссылки на это издание даются в тексте (указывается страница).

<sup>26</sup> В примечании к вышеприведенным суждениям (XIV) Годвин поясняет, впрочем, что не смог вывести задуманную им заключительную «катастрофу» романа «из этих обычных происшествий», а потому сказанное им не относится к финалу его произведения.

<sup>27</sup> George Woodcock. William Godwin. A Biographical Study. L., Porcupine Press, 1946, p. 186.



В. Хогарт. Водочный переулок. Гравюра

В этом, однако, нельзя видеть, как это делает Вудкок, лишь результат «дальнейшего упадка его дарования как романиста». «Флитвуд» действительно хаотичен по своей композиции. Интерес читателя раздваивается между двумя центрами книги: один из них сосредоточен в образе швейцарского патриарха-мудреца Гильома Руффиньи, который тщетно пытается вернуть героя романа, замкнувшегося в своем одиночестве, к разумной общительной жизни. Другой центр сосредоточен в образе самого Флитвуда, который привлекает к себе внимание с особой силой в заключительных, наиболее драматичных, но и наиболее невероятных главах книги. Но и хаотичность построения, где сталкиваются друг с другом две главные темы книги, и сбивчивость тона, где точное бытописание перемежается риторическим, не чуждым ходульности пафосом, характеризуют «Флитвуд» не просто как слабый роман, а как роман переломного периода, роман неуверенных поисков нового содержания и новых форм.

«Флитвуд» сохраняет еще многие приметы просветительского романа нравов и воспитания. Но вместе с тем и здесь, хотя может быть менее рельефно, чем в «Сент-Леоне», проявляются черты романтического повествования. Годвин действительно ставит своего героя в обычные, типичные обстоятельства: сын богатого коммерсанта, доживающего свой век на покое в собственном поместье в уэльской глуши, он вступает в жизнь освобожденный от забот о средствах к существованию, освобожденный от труда, и это заранее предрасполагает его к бездейственному, созерцательному образу жизни. Идиосинкразия героя заключается в том, что его душевные силы, не находящие себе применения в практической деятельности, развиваются крайне односторонне, обращаясь в конце концов против него самого. Мучительная рефлексия сопровождает каждый его поступок, каждое впечатление, получаемое извне. Эта гипертрофированная «чувствительность» Флитвуда не только выделяет его из окружающей среды, но и составляет источник многих бедствий, им самим на себя навлеченных.

Первые жизненные испытания Флитвуда — разочарование в приятелях, обманывающих его доверие, разочарование в женщинах, ему изменяющих, — обобщаются и достигают в его больном воображении гигантских, фантастических размеров, превращаясь в свидетельство испорченности, присущей якобы всему человеческому роду. «Чувствительность» Флитвуда, подкрепляемая его одиночеством, становится источником меланхолической мизантропии. Все его прошлое, таким образом, подготавливает его к той трагедии, жертвой которой становится он сам и близкие ему люди после его женитьбы.

Злодеем, приводящим в движение тайные пружины этой трагедии, оказывается старший из двух племянников Флитвуда, негодяй-авантюрист Гиффорд. Этот персонаж может показаться

сошедшим со страниц одного из реалистических просветительских романов Фильдинга или Смоллета. Он сродни и Блайфилу из «Тома Джонса, найденыша», и Фердинанду Фатому из одноименного романа Смоллета. Но при этом по своему общему колориту этот образ, пожалуй, ближе к демоническому злодею Смоллета, чем к более обыденному и пошлому, освещенному ровным и спокойным светом каждодневной жизни интригану-лицемеру Фильдинга. Приключения Гиффорда были не менее разнообразны, чем похождения Жиль Бласа или Гусмана д'Альфараче,— вспоминает едва не погубленный им Флитвуд. Но роль Гиффорда в романе не заключает в себе ничего забавного или комического, что обычно бывало присуще героям плутовских романов.

Разгадав характер дяди, Гиффорд решает использовать в своих интересах болезненную чувствительность и связанную с ней маниакальную мнительность своего покровителя. Он исподволь, исподтишка внушает Флитвуду подозрение, что его жена Мэри, которая в действительности нежно любит его, несмотря на разницу вкусов и лет, якобы изменяет ему с младшим, сводным братом Гиффорда, простодушным лейтенантом Кенриком. Кенрик, между тем, влюблен в дочь богача Скарборо; его молодая тетка, Мэри Флитвуд, подруга его избранницы, принимает живое участие в перипетиях их тайной любви. Гиффорд также посвящен в эту интригу и это дает ему возможность использовать многие невинные обстоятельства, чтобы набросить тень на поведение доверчивых жертв, которых он хочет уничтожить. Преступные замыслы Гиффорда уже почти осуществлены. Несчастливая Мэри Флитвуд с позором изгнана мужем из дома; ее нерожденный ребенок, с помощью подкупленных Гиффордом свидетелей, заранее по суду признан незаконным; оклеветанный Кенрик тщетно пытается оправдаться перед разгневанным дядей, который считает его чудовищем разврата и неблагодарности. Гиффорду удается внушить обманутому «человеку чувства», что в его лице он нашел единственного незаменимого друга, и Флитвуд уже готов завещать ему все свое состояние. Гиффорду только того и нужно; цель близка, остается только уничтожить дядю,— и он нападает на Флитвуда во главе шайки наемных убийц. Счастливая судьба спасает жизнь Флитвуда; орудием этого спасения оказывается не кто иной, как отринутый им Кенрик. Правосудие настаивает, наконец, злодея. Гиффорд кончает жизнь на эшафоте. Флитвуд, чуть было не помешавшийся от ревности и отчаяния, истерзанный запоздалыми муками совести, вымаливает прощение у оскорбленной им жены, и читатели видят его на последних страницах романа счастливым отцом и мужем, едва не заплатившим, однако, всем своим счастьем за чрезмерную, преступную «чувствительность».

В известном смысле «Флитвуд, или новый человек чувства» заключал в себе предостережение сторонникам сентиментализма. Но в сущности Годвин сражался здесь с противником, который

уже сходил со сцены. И в этом отношении его роман в той части, которая была связана с образом главного героя и его судьбой, уже не представлял для своего времени столь значительного общественного интереса, как «Калеб Вильямс» и «Сент-Леон».

И все же трудно согласиться с категорическим суждением, согласно которому в этом романе «социальные мотивы не играют существенной роли»<sup>28</sup>. Эти социальные мотивы присутствуют в «Флитвуде», они развиты особенно интересно в вводной истории Гильома Руффиньи, друга отца Флитвуда. Свою историю герою рассказывает сам Руффиньи, теперь уже почтенный старец, живущий в своем уединении в Швейцарии, где и посещает его герой. История Руффиньи — по началу еще одна трагическая история безысходного одиночества человека среди людей. Но на этот раз трагизм этого вынужденного одиночества усугубляется тем, что речь идет о ребенке, который становится жертвой корыстолюбия своих близких и бездушной эксплуатации.

Рано осиротев, Гильом Руффиньи поступает под опеку дяди. Тот обременен семьей, и наследство, полученное племянником от отца, было бы ему прекрасным подспорьем. Так зарождается мысль сбыть с рук сироту и присвоить себе его имение. Восемилетнего Гильома увозят из Швейцарии во Францию, в Лион, крупный промышленный центр, известный своими ткацкими и прядильными мануфактурами. Здесь дядя оставляет племянника на попечение владельца одного из этих предприятий, а сам уезжает на родину, строго-настрого запретив Гильому говорить кому-либо о своем происхождении и родных. В ту пору, когда Гильом Руффиньи рассказывает Казимиру Флитвуду об этих страшных временах своего детства, его отделяет от них уже более полувека, но его рассказ взволнован и полон негодования. С горечью вспоминает он хвастливые речи м-сье Воблана, владельца предприятия, превозносившего «сущий рай», каким якобы является и для детей и для взрослых промышленный Лион: «В других местах дети — бремя для их бедных родителей; те должны содержать их, пока им не исполнится двенадцать или четырнадцать лет... Совсем другое дело здесь. В других местах они бегают по улицам как безнадзорные оборвыши; в Лионе не увидишь ничего подобного. Одним словом, наш город — это сущий рай. Мы их берем в возрасте четырех лет, а иногда даже ранее. Их маленькие пальчики, как только они научатся работать ими, облегчают положение их родителей... Они не приобретают дурных привычек; нет, они спокойны, аккуратны, внимательны и трудолюбивы. Какие виды на будущее им открыты! Сам господь бог должен одобрять и благословлять поколение, которое так рано готовится приносить пользу другим и самим себе. Среди нас почти невозможно пред-

<sup>28</sup> С. А. Фейгина. Жизнь и творчество В. Годвина. В кн.: В. Годвин. О собственности, стр. 240.

ставить себе такую вещь, как бедность. У нас нет ни лености, ни разврата, ни беспорядков, ни пьянства или какого-либо разгула. Когда бы ни наступил судный день, он никогда не застанет нас врасплох» (94—95). Ирония, с какою воспроизводится это напыщенное красноречие самодовольного буржуа, отчасти уже предвосхищает обрисовку аналогичных ситуаций в реалистических социальных романах Диккенса, так же как предвосхищают злоключения Оливера Твиста или Давида Копперфильда скитания по большим дорогам другого маленького заброшенного сироты, Гильома Руффиньи.

Детство Руффиньи формально совпадает с началом XVIII столетия, когда во Франции еще царствовал Людовик XIV. Но английский читатель начала XIX в. не мог не соотнести этот, по видимости исторический, эпизод с современностью, с положением на английских фабриках, где детский труд эксплуатировался столь же жестоко и под прикрытием таких же лицемерных рассуждений о его благодетельности.

Разглагольствования м-сье Воблана образуют вопиющий контраст с действительной картиной капиталистического «рая», куда попадает маленький Гильом Руффиньи. Большое помещение, где вращается около трех-четырёх тысяч шпукел, на которые перематывается шелковая пряжа, полно женщин и детей, занятых работой. На каждого ребенка приходится по пятьдесят шесть шпукел. В течение двенадцати часов бедняжки неустанно следят за тем, не оборвется ли где-нибудь шелковая нить, чтобы тотчас же поймать и закрепить оборвавшийся конец. «Излишне говорить вам,— вспоминает Руффиньи,— что я не увидел ничего радостного на лицах как старших, так и младших обитателей этих стен. Их работа была слишком напряженной и однообразной... На всех лицах была написана тупая усталость и безнадежность. Никто из людей, находившихся передо мной, не выказывал признаков силы и крепкого здоровья. Все они были бледны, мускулы их были дряблы, тела истощены. Некоторые из детей, как мне показалось по их росту, не достигли еще и четырехлетнего возраста — таких детей мне еще никогда не доводилось видеть. Некоторые были так малы, что не могли бы дотянуться своими ручонками до шпукел; у них были табуретки, которые они таскали с собой и влезали на них, когда это требовалось. У некоторых, как я заметил, были надеты на ногах железные подпорки, благодаря которым они становились выше; так как железо было выковано тонко, они были не так уж тяжелы. Дети, еще не научившиеся твердо ступать ногами, были вышколены таким образом ковылять на ходулях» (97).

Руффиньи вспоминает, как позднее, в Англии, ему довелось побывать в Ньюгейтской тюрьме. В тюремном дворе собрались заключенные, ожидавшие отправки на каторгу. Они пели уныло, монотонно и вяло. Слова были веселы, но души в них не было.

Так же отчаянно-тоскливо,— замечает Руффины,— звучали и песни рабочих на лионской мануфактуре, где он провел свое детство. «Промышленный рай» оказывается более всего похожим на каторжную тюрьму!

Еще помнящий те времена, когда он наслаждался свободой в родных швейцарских горах и долинах, маленький Гильом не может примириться с жизнью в этой тюрьме. Он мечтает о побеге. Но его детское воображение слишком запугано угрозами дяди, чтобы он отважился помыслить о возвращении на родину. В наивном детском сознании возникает другой план: надо добраться до самого «Короля-Солнца», до Людовика XIV. Он, внук доброго и веселого короля Генриха IV, в котором поется и рассказывается в стольких песнях и легендах как о друге простого народа, наверное, сумеет наказать обидчиков Гильома.

Этот фантастический план мальчик приводит в исполнение. Бежав с мануфактуры, то пешком, то подсаживаясь на попутные телеги, он добирается до Марли и Версаля. В своих одиноких скитаниях он терпит немало злоключений. Его арестуют, подозревая в воровстве, и самого обкрадывают. Он голодает. Но все это ничто по сравнению с тем разочарованием, которое ожидает его под конец, когда, казалось бы, он уже близок к желанной цели. Маленький оборвыш не внушает доверия знатым вельможам и дворцовой страже; его попросту не допускают к королю. Голодная смерть или тюрьма — вот два выхода, открытые Гильому Руффины; и только счастливая встреча с путешественником по Франции английским филантропом Амброзом Флитвудом спасает ребенка от этой участи.

Флитвуд, сумев войти в доверие Гильома и узнать его тайну, увозит его в Англию, дает ему образование и помогает начать собственное коммерческое дело. Наступает тот заветный день, когда Гильом Руффины возвращает себе, наконец, швейцарское гражданство и отцовские земли. Но этот счастливый исход не может заслонить в его памяти, как и в сознании читателей романа, жестоких воспоминаний детства.

Гневные картины индустриальной эксплуатации, нарисованные в романе, заставляют вспомнить размышления Годвина о пагубности и безнравственности частной собственности, высказанные в «Исследовании о политической справедливости», и показывают, что писатель по-прежнему верен своей непримиримой позиции врага имущественного неравенства. Характерно, что молодой Шелли, потрясенный остротой общественных противоречий в Ирландии, сослался именно на роман «Флитвуд», приведя в своем письме Годвину от 25 апреля 1812 г. суждение его героя о том, что нищета в городе массовиднее, чем в деревне<sup>29</sup>.

<sup>29</sup> P. B. Shelley. Complete Works, vol. VIII, p. 312—313.



Но в других отношениях «Флитвуд» свидетельствует о том, что, как и в «Сент-Леоне», Годвин пересматривает здесь некоторые из представлений, высказанных в его философском трактате В частности, это относится опять-таки к вопросу о семье и личных привязанностях.

Одно из главных заблуждений Флитвуда, за которое он поплатился такой дорогой ценой, заключалось в недооценке прочных семейных связей и в недоверии к близким ему людям. Попытка стать «центром для самого себя» (как когда-то рекомендовал каждому индивиду автор «Политической справедливости») оказалась и несостоятельной и вредоносной.

Сам Годвин, предугадывая, что читатели и критики, вероятно, обратят внимание на этот перелом в его взглядах, специально останавливается в предисловии к роману на этом противоречии.

«Некоторые лица,— пишет он,— которые снисходят до того, что делают мою предполагаемую непоследовательность излюбленным предметом своих изысканий, быть может, с удовлетворением отметят уважение, с каким трактуется брак в этом романе, и воскликнут: «Не всегда так было!» — подразумевая страницы, на которых трактовалась эта тема в «Исследовании о политической справедливости»... Ответ на это замечание чрезвычайно прост. Названное выше сочинение, первый труд, которым автор претендовал привлечь внимание и сочувствие общества, имело целью выяснение того, какие новые учреждения в гражданском обществе могли бы более способствовать общему счастью, чем ныне существующие. В ходе этих изысканий возникал вопрос: не может ли брак, как он установлен законами Англии, претерпеть некоторые полезные изменения? Может ли быть более явственная разница, чем между таким предположением, с одной стороны, а с другой — пожеланием, чтобы каждый человек в одиночку попирали и отвергал учреждения той страны, в которой он живет? Существуют тысячи вещей, которые могли бы оказаться превосходными и благотворными, будь они повсеместно введены в практику, которые в одних случаях были бы смешны, а в других сопровождалась бы трагическими последствиями, если бы на них преждевременно решился одинокий индивид» (XVI).

Горячность этих оправданий не может все же скрыть существенных перемен во взглядах Годвина, отразившихся как в этом, так и предшествовавших ему романах. В цитированном отрывке характерно уже само скептическое представление о тщетности преобразовательных начинаний, исходящих от «одиноких индивидов», столь непохожее на то, как трактовались эти начинания в «Политической справедливости».

К судьбе «одинокого индивида» Годвин возвращается снова, но в несколько ином плане, в своем следующем романе «Мандевиль».

Четвертый роман Годвина — «Мандевиль, история из жизни Англии XVII столетия» (Mandeville: A Tale of the Seventeenth Century in England) — вышел в 1817 г. и по времени принадлежит, таким образом, к романтическому периоду английской литературы. Здесь сохраняются еще многие отголоски просветительских взглядов автора, проявляющиеся в трактовке взаимоотношений характера и среды, зависимости личности от воспитания и т. д. Но преобладают в романе новые стороны творчества Годвина.

Характер главного действующего лица, по имени которого назван роман, заставляет вспомнить его недавних литературных предшественников, таких романтических героев, как Конрад или Лара Байрона, с одной стороны, или Ордонио Кольриджа — с другой. Это существо мрачное, угрюмое, отмеченное, кажется, с самого вступления в жизнь зловещей печатью рока. Самая обстановка, в которой формируется этот человек, чья жизнь станет источником бедствий для него самого и его близких, заключает в себе нечто фатальное.

Исторические события бурной революционной эпохи середины XVII столетия, к которой относится действие «Мандевилля», мало занимают писателя. Это по преимуществу роман «интроспективный». Пламя страстей, сжигающее душу, бури, бушующие в одиноком и больном человеческом сознании, размывая шаткие устои здравого смысла, вздымая с темного, илистого дна нечистые помыслы и устрашающие видения... — вот что становится здесь предметом изображения.

И вместе с тем, вчитываясь в роман Годвина, нельзя не заметить, что в обрисовку своего романтического героя и его исключительной судьбы автор привносит мотивы, заставляющие вспомнить то представление о человеке, которое было развито им четверть века назад в «Исследовании о политической справедливости».

Вот как объясняет просвещенная Генриетта Мандевиль своему брату Чарльзу причину его бедствий и страданий:

«Подумай, ведь человек — всего лишь машина. Он не что иное, как то, чем сделали его природа и обстоятельства; он повинуется законам необходимости, которым не может противостоять. Если он испорчен, то это потому, что его испортили. Если он озлоблен, то это потому, что «над ним насмехались, его оскорбляли и плевали на него». Дайте ему иное воспитание, поставьте его в другие обстоятельства, обращайтесь с ним столь же ласково и великодушно, как были жестоки, — и он будет совершенно другим существом...»<sup>30</sup>

<sup>30</sup> William Godwin. Mandeville: A Tale of the Seventeenth Century in England. In 3 vols, vol. II. Edinburgh, 1817, p. 143. В дальнейшем ссылки на это издание даются в тексте (указываются том и страница).

Здесь намечается, так сказать, объективная основа «фатума», преследующего Мандевиля. Но вместе с тем значительная часть трагической вины, по замыслу автора, лежит и на самом герое. Его разум мог бы помочь ему стать выше страстей, привитых ему ложными обстоятельствами, в которые поставила его жизнь. Но он оказался рабом своей собственной обидчивости, подозрительности, маниакальной мнительности и мстительной ненависти. По словам Генриетты, он уподобился свободному человеку, который «добровольно надел цепи себе на ноги, сковал колодками свои руки и выпил горькое питье подчинения и пассивного послушания» (II, 149).

Чарльз Мандевилль расплатился страшной ценой — душевным покоем, здоровьем, добрым именем, красотой, рассудком и счастьем всей своей жизни за то, что отдался своим взбаламученным страстям наперекор велениям разума. Вместо того, чтобы «подобно великому военачальнику в разгар битвы быть спокойным, сосредоточенным, бдительным, невозмутимым», он стал «рабом страсти», «превратился в животное» (II, 150), потерял собственное «я».

Этот процесс постепенной деградации характера интерпретируется романистом в двух планах. Перед нами, с одной стороны, социальная история, а с другой — своего рода история болезни, психологический этюд, выказывающий незаурядную пронизательность Годвина в исследовании темных сторон человеческой души.

Чарльз Мандевилль, от лица которого идет повествование, принадлежит к знатной аристократической семье. Его отец служит в Ирландии и в бурные 1640-е годы становится жертвой восстания ирландцев в Дублине. Трехлетний Чарльз присутствует при том, как вооруженные повстанцы в ярости отчаяния предают огню и мечу весь гарнизон крепости. Среди убитых и его родители. Ребенок остался в живых лишь благодаря самоотверженности няни-ирландки: Джудит вынесла его из горящего дома и выдала за собственного сына, чтобы спасти маленького англичанина от разъяренной толпы.

В памяти Чарльза на всю жизнь остается эта страшная ночь, крики нападающих и стоны убиваемых, искаженные лица трупов, валяющихся в придорожных канавах... Но на этом не кончаются его злоключения. Спасенный от мстительной ярости ирландских повстанцев, ребенок становится участником новой душераздирающей сцены. Англиканский пастор, в дом которого его принесла Джудит, не позволяет ирландской «еретичке» остаться при ее питомце; ханжи-протестанты вырывают мальчика из ее объятий и изгоняют ее, осыпая злобными проклятиями, как гнусную язычницу, ненавистную богу и людям. Сцены религиозного фанатизма, заставляющего людей, подобно хищным зверям, ополчаться друг против друга, на всю жизнь запечатлеваются в сознании ребенка.

Дальнейшие обстоятельства его детства и юности завершают дело, начатое страшными днями, пережитыми им в Ирландии.

Привезенный из Ирландии в Англию, ребенок растет под опекой дяди, Одли Мандевила, судьба которого тоже сложилась трагически. Человек тонкой душевной организации, но вместе с тем немощный и хилый калека, он был нелюбимым сыном отца, испытал горькое разочарование в любви и превратился в странного чудака, боящегося людей и судорожно избегающего всякого контакта с обществом. Уединившись в угрюмом замке на берегу сурового моря, он ведет затворническую жизнь мечтателя-отшельника. Здесь под надзором привезшего его из Ирландии педантичного и черствого наставника-пастора и растет маленький Чарльз, не зная ни игр, ни детского веселья, ни материнской ласки.

Это мрачное, одинокое детство предрасполагает его к замкнутости и эгоцентрическому самосозерцанию. Школьные годы не спасают дела: Мандевилю трудно сходитьсь с друзьями, он болезненно самолюбив и мнителен. В довершение всего несчастная случайность навлекает на него подозрения в том, что он оскорбил дамять недавно казненного короля Карла I. А так как большинство его товарищей, как, впрочем, и он сам, воспитаны в духе рьяного монархизма, имя Чарльза Мандевила заклеено позором. Его уязвленное воображение преувеличивает значение случившегося. Отныне ему уже не избавиться от навязчивой мысли, что все, с кем бы он ни встретился, всегда будут помнить об этом мучительном для его самолюбия случае. Едва вступив в жизнь, он уже презирает ее, бежит от людей, проводя время в мучительном душевном самоистязании.

Постепенно в больном сознании Чарльза Мандевила воспоминания обо всех мнимых и действительных обидах, которые ему довелось претерпеть, концентрируются вокруг одного лица — его школьного товарища Лайонеля Клиффорда, представляющего собой прямую противоположность Мандевилю. Это юноша ясной души и открытого сердца, доверчивый к людям, которые в свою очередь относятся к нему с неизменной благосклонностью. Клиффорд не раз пытался сблизиться с Мандевилем и завоевать его расположение, но эти попытки были напрасны. Самая разность их характеров, поведения и положения в обществе делает Клиффорда опасным соперником в глазах Мандевила. Его ненависть к Клиффорду постепенно становится маниакальной, всепоглощающей страстью, разъедающей его душу.

Единственная светлая звезда на мрачном небосклоне существования Мандевила — его сестра Генриетта. Роялистка по своим симпатиям, она воспитана, однако, в более здоровой обстановке, и характер ее поэтому сформировался естественно и гармонично. Мандевиль всем сердцем тянется к ней; ему необходима дружба сестры; ее поддержка — его последнее прибежище. Он чувствует, что если у него будет отнята Генриетта, то его ждет пол-

ное одиночество, моральное крушение, безумие, может быть, смерть.

По иронии судьбы, и здесь на его пути встает Клиффорд. Мандевилю нет нужды в том, что его сестра и ее жених стараются сделать все, что в их силах, чтобы успокоить его и завоевать его доверие. Самое общество Клиффорда невыносимо для Мандевиля, а узнав о том, что Генриетта стала его невестой, он, обезумев от ревности и злобы, вступает в темный заговор, цель которого выкрасть сестру из дома, отнять ее у жениха и насильно выдать замуж за другого, не опасного, с точки зрения Мандевиля, претендента. Мандевиль при этом становится слепым орудием своего нового опекуна пройдохи-нотариуса Холлоуэя, который надеется выдать Генриетту за своего племянника, чтобы прибрать к рукам ее состояние, а самого Мандевиля объявить сумасшедшим<sup>31</sup>.

Развязка романа наступает, когда Мандевиль, наконец, встречается в решающем единоборстве со своим невольным врагом Клиффордом. Вместе с наемными пособниками, он нападает на карету, в которой находится его сестра, чтобы похитить ее; но Генриетта уже замужем, и Клиффорд, услышав ее призыв о помощи, возвращается, чтобы дать отпор насильникам. В завязавшемся поединке он ранит своего шурина. Отныне лицо Мандевиля обезображено на всю жизнь. Ужасный шрам тянется через все лицо от вытекшего глаза до угла рта, растянутого в уродливой, навеки застывшей усмешке. На этой мучительно-надрывной ноте кончается рассказ Мандевиля о его бедственной судьбе. Клиффорд победил. Генриетта навеки потеряна для ее безумного брата. Все, что остается Мандевилю,— это созерцать зловещую печать рока на своем изуродованном лице и вспоминать горькую повесть своих губительных страстей.

«Мандевиль», таким образом, снова возвращает читателей к постоянно занимавшей автора проблеме одиночества человека. На этот раз эта проблема рассматривается по преимуществу в психологическом плане, а не в плане социальном («Калеб Вильямс») или социально-философском («Сент-Леон»). Правда, как мы видели, социально-исторический момент присутствует и в «Мандевиле». Аристократическое происхождение героя отчасти уже предопределяет его надменную замкнутость и отчужденность от людей, а сцены гражданской войны в Ирландии с детства ранят его душу. Но художественная сила и выразительность романа связаны по преимуществу с интроспективным анализом постепенного разъедающего и отравляющего воздействия пагубных себялюбивых страстей на сознание человека, разум которого

<sup>31</sup> Образы Холлоуэя и его племянника Моллисона отчасти предвещают аналогичных персонажей диккенсовских романов. В противоположность общему романтическому колориту романа, где подробности тонут в зловещем тумане, эти фигуры выписаны с мелочной тщательностью, со всеми их мощнейшими уловками и лицемерными приемами.

недостаточно устойчив, чтобы сопротивляться им. «Мандевиль» — это до некоторой степени этюд безумия, которое, как уродливый цветок, выросло из эгоцентрического индивидуализма, возведенного в абсолюте. Сам рассказчик, передавая события прошлого, ловит себя на том, что переходит от выражения сознательных мыслей и чувств — к маниакальному бреду; периоды просветления становятся все короче, периоды душевного мрака — все длительней и опасней. Роковая развязка, уготованная герою, выношена в сущности в его душе, хотя вещественный знак ее — злоеущий шрам на лице Мандевилья — и нанесен чужой рукой. Духовный крах героя — его собственное дело; он — нравственный самоубийца.

В настоящее время роман Годвина представляет по преимуществу исторический интерес, как любопытная глава в духовной биографии автора «Исследования о политической справедливости» и «Калеба Вильямса», а также и как иллюстрация одного из менее изученных аспектов романтической прозы. Современники, однако, восприняли книгу иначе.

Очень интересна рецензия Шелли (опубликованная им за подписью «Э. К.» в 1818 г.), где автор «Восстания Ислама», в эту пору уже довольно сдержанно относившийся к своему прежнему кумиру, с восторгом пишет о захватывающей силе романа, даже отдавая ему в некоторых отношениях предпочтение перед «Калебом Вильямсом».

«События повести надвигаются, как поток судьбы, правильно и неотвратно, нарастая и становясь все более мрачными и стремительными в своем движении; нет ничего внезапного, ничего неожиданного; с самого начала действия мы ждем наихудшего, хотя и недоумеваем, где взял автор краски для обрисовки тех теней, которые делают нравственный мрак с каждым мгновением все более глубоким и, наконец, столь подавляющим и беспросветным. Роман захватывает поразительной глубиной и стремительностью. Борются с интересом, который он вызывает, было бы все равно, что пытаться противопоставить паутинку — буре. В этом отношении он сильнее, чем «Калеб Вильямс»; «Калеб Вильямс» столь же стремителен, но не столь глубок, как «Мандевиль». Это ветер, который вздымает глубочайшие пучины в океане сознания. Сознание читателя, по мере того как он приближается к концу, охвачено стремительным порывом. Слово «*smorfia*» появляется, наконец, и затрагивает нерв, который приводит в движение самые сокровенные глубины души и как бы ранит ее до крови; и нам трудно поверить, что та усмешка, которую Мандевиль осужден унести с собою в могилу, не запечатлена на нашем собственном лице»<sup>32</sup>.

Так писал Шелли о поразившем его романе Годвина. Он восхищался и образом благородного Клиффорда. Но более всего, как

<sup>32</sup> P. B. Shelley. Complete Works, vol. VI, 1929, p. 222—223.

видим, поэта потрясло изображение зловещего душевного кризиса и распада сознания, связанное с судьбой главного героя Годвина<sup>33</sup>.

В своем последнем романе «Делорен» (Deloraine, 1833) Годвин возвращается к тем сюжетным мотивам, которые были развиты им в свое время в «Калебе Вильямсе».

Но теперь эти мотивы одиночества, преследования и погони выглядят уже как повторение или перепев прошлого. Перед нами стареющий Годвин, который уже не совершает новых находок, а пользуется давно выработанными, испытанными приемами.

Постарел и его герой. Теперь это не юноша, вступающий в жизнь, каким был Калед Вильямс, а позднее — Мандевиль. Делорен — отец взрослой дочери, дважды вдовец, вспоминающий на склоне лет злоключения, омрачившие вторую половину его жизни. Главный виновник этих злоключений — он сам. Женившись вторым браком на Маргарет Борродейл, которая считает умершим своего горячо любимого жениха, он внезапно узнает о том, что юноша этот не погиб во время кораблекрушения, а остался в живых и после долгих скитаний вернулся на родину. Делорену не удается скрыть от жены это событие, грозящее нарушить покой его семейной жизни. Возвращаясь домой, он видит из окна кареты Маргарет, поникшую в объятиях своего Вильяма. Отдавшись безрассудному порыву страсти, он бросается к влюбленным и выстрелом из пистолета насмерть поражает Вильяма. Маргарет умирает, потрясенная этой утратой.

Душевные терзания Делорена, невольно ставшего убийцей, усугубляются тем, что преступление его, как он убеждается слишком поздно, было не актом отщепенца, а бессмысленным и жестоким насилием. Оказывается, Вильям и Маргарет встретились лишь затем, чтобы навсегда проститься друг с другом. Муки совести не покидают Делорена до конца жизни; но к суду совести присоединяется и другой, еще более грозный, человеческий суд.

У Вильяма был друг, креол Трэверс, обязанный ему спасением жизни. Услышав о гибели Вильяма, Трэверс со всем пылом своей знойной крови клянется во что бы то ни стало покарать его убийцу. Этот фанатический добровольный мститель, судья и падач выселяет Делорена, пытающегося скрыться за границу; следует за ним по пятам из одной страны в другую, из одного тайника —

<sup>33</sup> В широком историко-литературном плане небезынтересно сопоставить романы Годвина со «Старым моряком» Кольриджа, где «робинзонада» также оборачивается своей изнанкой, как трагедия одиночества. Годвину, конечно, чуждо мистическое фантазерство Кольриджа. Но понятие «Смерти-в-Жизни» (уготованной отринутому всем миром герою Кольриджа) сродни и одиноким героям Годвина. Общепринятое представление о том, что Кольридж, как и Вордсворт, рано изжил свое увлечение Годвином и разошелся с ним, нуждается в уточнениях: Годвин и сам не оставался неподвижным; развиваясь в сторону романтизма, он мог находить новые точки соприкосновения со своими прежними единомышленниками.

в другой. Напрасны все переодевания, к которым прибегает Делорен, тщетны все его уловки; ему не помогает ни подкуп, ни самые хитроумные предосторожности. Беглец непрестанно слышит за собой шаги преследователя, чувствует его дыхание. Наконец, отчаявшись найти убежище на континенте, он возвращается в Англию вместе с дочерью, которая самоотверженно делила с ним изгнание, как новая Антигона, считая своим долгом поддерживать павшего духом преступного отца, отвергнутого богом и людьми.

Уму, решимости и отваге своей Кэтрин Делорен и обязан наконец неожиданным избавлением от гибели. Она сама находит Трэверса, объясняет ему поступки своего отца, взывает к его великодушью и, действуя в открытую, достигает в течение одного часа того, чего не мог достичь злополучный Делорен годами конспиративных уверток. Эта «счастливая» развязка, впрочем, не менее искусственна, чем весь изрядно расшатанный, заржавленный, поскрипывающий на ходу механизм романа. «Делорен» — не более как подражательная вариация на тему «Калеба Вильямса» — тему сорокалетней давности! — интересная главным образом именно как свидетельство того, насколько неотступно привлекала к себе Годвина проблема трагического одиночества человека в обществе.

## 6

Есть нечто чрезвычайно знаменательное в постоянстве, с каким Годвин на протяжении *четырёх десятилетий*, с 1794 по 1833 г. разрабатывал в различных вариантах, с разных сторон и в различном освещении, по сути дела один и тот же вопрос: трагедия безысходного одиночества, то прямо и непосредственно обусловленную *общественными* причинами, то мотивированную более опосредованно и сложно, но во всех случаях восходящую к неразрешимым противоречиям между обществом и «одиноким индивидом».

Есть нечто символическое в том, что на протяжении целого отрезка истории — с 1794 г. (года Термидора во Франции) до 1832 г. (года буржуазной парламентской реформы в Англии) — этот одинокий литератор, переживший последний взлет просветительской общественной мысли, которому обязан был своей славой, снова и снова возвращался к *своей* теме, к теме трагической несостоятельности индивидуализма.

История английского просветительского романа XVIII в. (образующая вместе с тем и главу в истории романа как жанра *всемирной литературы*) открылась «Робинзоном Крузо» — книгой, славившей труд, предприимчивость и мужество одинокого индивида. Робинзон Крузо был всего человечнее и привлекательнее на своем необитаемом острове. Но и там, в своем вынужденном отчуждении от мира, он оставался *общественным* человеком — наследником всех



производственных навыков, всего созидательного трудового опыта человечества.

«Робинзонадой» начался, «робинзонадой» и заканчивается английский просветительский роман. Но теперь, у Годвина, это трагическая «робинзонада наизнанку», многократно повторяемая на разные лады история человека, для которого «необитаемым островом» или — что еще страшнее — островом людоедов оказалось общество. Одиночество среди людей оказывается для этого нового Робинзона куда мучительнее, чем вынужденное одиночество достославного Робинзона Крузо, йоркского морехода и купца.

Рассматриваемое под таким углом зрения наследие Годвина-романиста имеет двоякий интерес. Оно завершает историю просветительского реалистического романа XVIII в. А вместе с тем оно уже предвосхищает проблематику социального романа нового и новейшего времени. История непосредственного влияния Годвина-романиста на позднейших английских прозаиков дробится на частности и представляет гораздо меньший интерес, чем выяснение его роли в развитии общественной и эстетической мысли его времени. Чернышевский нашел классическое определение сравнительной ценности Годвина и его ближайшего продолжателя — романиста Бульвера.

«Один из моих любимых писателей — старик Годвин, — писал Чернышевский. — У него не было такого таланта, как у Бульвера. Перед романами Диккенса, Жорж Занда, — из стариков — Фильдинга, Руссо, романы Годвина бледны... Но романы Годвина неизмеримо поэтичнее романов Бульвера... Бульвер — человек пошлый, должен выезжать только на таланте: мозгу в голове не имеется, в грудь вместо сердца вложен матерью-природой сверток мочалы. У Годвина при посредственном таланте была и голова и сердце, поэтому талант его имел хороший материал для обработки... Чтобы испытать свои силы, Годвин вздумал написать роман без любви. Это замечательный роман. Он читается с таким интересом, как самые роскошные произведения Жорж Занда. Это «Калеб Вильямс»... Очень и очень занимательная вещь»<sup>34</sup>.

Выяснение того, чем обязан Годвину автор «Поля Клиффорда» и «Юджина Арама» и как отразился опыт Годвина в сюжетосложении Диккенса (см. его переписку с Эдгаром По в связи с «разгадкой» романа «Барнаби Радж») и т. п., представляют собой любопытные, но сравнительно частные проблемы истории английской литературы<sup>35</sup>.

Здесь хочется обратить внимание на другой, более общий аспект этого вопроса. У Годвина-романиста было не так уж много

<sup>34</sup> Н. Г. Чернышевский. Полн. собр. соч., т. XII. М., Гослитиздат, 1949, стр. 682—683.

<sup>35</sup> Судьба литературного наследия Годвина в Англии, а также в России, освещена в исследовании М. П. Алексеева «Уильям Годвин» (М. П. Алексеев. Из истории английской литературы. Л., Гослитиздат, 1960).

непосредственных учеников и продолжателей. Но, подводя итоги просветительскому роману XVIII в., он вместе с этим выступает, сам того еще не зная, как провозвестник таких глубинных и далеко идущих противоречий и исканий, которые еще не исчерпаны до наших дней. Сверяя с реальной практикой буржуазного общества теории просветительского гуманизма, он прозорливо почувствовал и показал социальную, нравственную и психологическую несостоятельность буржуазного индивидуализма. Переживания его героев в этом смысле уже предваряют, хотя бы и в отдаленной степени, и губительные страсти честолюбцев Стендаля и Бальзака, и 'душевные бури мятущихся героев Достоевского, и, наконец, хемингуэевское, ставшее уже классическим: «Человек один не может... Одному теперь нельзя».

Буржуазная Англия постаралась основательно позабыть Годвина. «Исследование о политической справедливости» ни разу не перепечатывалось на протяжении всего XIX в.; в 1926 г. оно было издано, да и то в сокращенном виде, в США. «Калеб Вильямс» — роман, который, по мысли автора, должен был составить эпоху в жизни каждого читателя, будучи переиздан в 1903—1904 гг., с тех пор не переиздавался вовсе, не говоря уже о других романах Годвина. «Все эти издания вышли из продажи, и стали труднодоступными»<sup>36</sup>, так заключает свой библиографический перечень трудов Годвина его биограф Вудкок.

Иронически третировать Годвина давно стало хорошим тоном в буржуазном литературоведении. Его считают если не шарлатаном, то уж конечно маньяком, замечает Д. Г. Монро, — один из немногочисленных добросовестных исследователей Годвина, поставивший себе задачу разрушить несправедливую «легенду», которая чернит память автора «Политической справедливости» и «Калеба Вильямса» и бросает тень на его литературное наследие<sup>37</sup>.

Монро ссылается в качестве образца подобной трактовки Годвина на его оценку в «Кембриджской истории английской литературы». Иронически-высокомерное отношение к автору «Политической справедливости» составляет лейтмотив содержательной, но односторонней «Жизни Вильяма Годвина» Форда К. Брауна (1926). Характеризуя трактат Годвина как «увлекательное, удивительное, экстравагантное и нелепое» сочинение<sup>38</sup>, Браун, предваряя многих позднейших критиков, ставит в вину Годвину его тезис о способности человека к совершенствованию, объявляя «умелой казуистикой» «обманчиво простые» доводы философа-просветителя в защиту этого принципа<sup>39</sup>.

<sup>36</sup> George Woodcock. William Godwin. A Biographical Study, p. 260.

<sup>37</sup> D. H. Monro. Godwin's Moral Philosophy, p. 1—6.

<sup>38</sup> Ford K. Brown. The Life of William Godwin, p. 45.

<sup>39</sup> Там же, стр. 47.

«Несмотря на ясность слога и своеобразное холодное красноречие, которое озаряет, если не воспламеняет, сознание читателей, «Политическая справедливость» Годвина была мертва еще при жизни автора, тогда как Берк живет и читается в наши дни охотнее, чем когда-либо»<sup>40</sup>, — провозглашает Брэйлсфорд в своей книге «Годвин, Шелли и их кружок». Противопоставление «живого» Берка «мертвому» Годвину примечательно. Буржуазная историко-философская наука с чрезвычайным рвением пропагандирует консервативное учение Берка об «органическом» развитии общества. Еще бы — ведь согласно Берку, социальный «организм» всецело зависит от своих традиций и революционное посягательство на них преступно и безумно.

Старый спор между Годвином и Берком относительно Французской революции и шире — относительно перспектив общественного прогресса человечества — отнюдь не исчерпан; он продолжается и поныне. Речь идет о том, возможны ли коренные преобразования в жизни общества и в нравах, поведении и мировоззрении людей или же вся система существования предопределена заранее, и будущее, целиком заключенное — в зародыше — в прошлом, может лишь косно и слепо воспроизводить его.

Небезызвестный эстет-сюрреалист Герберт Рид в своем резко тенденциозном предисловии к цитированной выше книге Вудкока достаточно откровенно объясняет причины «немилости», в которую впал Годвин. Всему виной, оказывается, его вера в возможность разумного переустройства общества<sup>41</sup>. «Perfectibility of man» — способность человека к совершенствованию — идея, слишком противоречащая современным реакционным представлениям о безнадежной ограниченности «человеческой природы» и человеческого разума.

Впрочем, тот же Рид, равно как и Вудкок и некоторые другие авторы, делает попытку воскресить некоторые стороны учения Годвина, а именно, использовать его как противоядие против научного социализма.

Так, Флейшер, считающий «роковой ошибкой» Годвина «преувеличенное представление о власти разума над поведением людей и недооценку первозданных, животных начал в человеческой природе, которые противостоят разуму»<sup>42</sup>, хватается, однако, за годвиновский индивidualизм и его недоверие к государству как за идеи, наиболее ценные для нашей современности. Провозглашая «пустой и фальшивой» «трогательную, но бессодержательную мечту» Годвина «о победе великана-разума над пигмеем-злом»<sup>43</sup>, Флейшер

<sup>40</sup> H. N. Brailsford. Shelley, Godwin and their Circle, p. 13.

<sup>41</sup> George Woodcock. William Godwin. Foreword by Herbert Read, p. VIII—IX.

<sup>42</sup> David Fleisher. William Godwin. A Study in Liberalism. L., Allen and Unwin, 1951, p. 146.

<sup>43</sup> Там же, стр. 148 и сл.

призывает взять у Годвина другое — его отрицательное отношение к политической борьбе и его культ независимой, отдельной личности, противопоставляющей себя политическому целому. Флейшер нимало не считается с тем, что в своих романах Годвин не только стступил от крайностей своего прежнего индивидуализма, но даже осудил его, показав, как трагична судьба человека, выключенного из общества.

Ту же индивидуалистическую идею извлекает из наследия Годвина в качестве основного урока для современности и Вудкок, скорбящий о том, что анархисты не оценили его по достоинству; он прямо противопоставляет «годвинизм» — марксизму<sup>44</sup>. Та же назойливая нота звучит и в уже цитированном предисловии Герберта Рида к книге Вудкока. Выход этой книги кажется Риду особенно «своевременным», так как она якобы может помочь тем представителям «молодого поколения», которые «разочарованно отворачиваются от унылого мира, воздвигаемого авторитарным или государственным социализмом»<sup>45</sup>. В таком истолковании Годвин превращается в свою противоположность: обдуманно игнорируя эволюцию писателя, многое, как мы видели, пересмотревшего в своих взглядах, его реакционные интерпретаторы возводят в абсолют антисоциальные черты, составлявшие лишь одну сторону его противоречивой философской системы, и притом такую, которая в значительной мере опровергается внутренней логикой его романов.

Вместо того, чтобы считаться с действительным движением общественной и эстетической мысли Годвина, которое привело его к сознанию трагической несостоятельности буржуазного индивидуализма, современная английская критика предпочитает говорить о «шизофреническом» расщеплении, «диссоциации кошмара между мрачными, мучительными судьбами героев Годвина и добродушным благоразумием, универсальным здравомыслием «Политической справедливости»...»<sup>46</sup>.

<sup>44</sup> George Woodcock. William Godwin, p. 246, 252.

<sup>45</sup> Монро справедливо указывает на существенные отличия Годвина от анархистов XX в. (Godwin's Moral Philosophy, p. 157). Заключенная в его книге полемика с Флейшером и Вудкоком во многом основательна. Нельзя не согласиться с тезисом Монро: гуманистическая философия Годвина отнюдь не так наивна, как полагают современные философы, предпочитающие противопоставлять ей снова вошедшую в моду теорию «первородного греха». «Если бы Годвин воскрес в наше время,— пишет Монро,— то он имел бы право считать, что история XX века не опровергает, а подтверждает его центральный тезис» (там же, стр. 172—173). Интересна в этом контексте и мысль Монро о связи социально-утопических взглядов Шоу на будущее человечества («Назад к Мафусайлу») с гуманизмом Годвина (там же стр. 199). Параллель между Годвином и Шоу проводил и Брэйлсфорд (Shelley, Godwin and their Circle, p. 101), считавший, что связующим звеном между ними был Шелли.

<sup>46</sup> Angus Wilson. The Novels of William Godwin. «The World Review», June, 1951, p. 40.

... В романе Ангуса Вильсона «Миссис Элиот на склоне лет» (*The Middle Age of Mrs. Eliot*, 1958), где немаловажную роль играют рассуждения об английских писателях XVIII в., Годвину ставится в вину прежде всего невнимание к «сексу». Впрочем, другие критики, как, например, тот же Вудкок, даже революционный пафос Годвина объясняют по-фрейдистски, его подсознательным бунтом против авторитета отца, сопровождающимся «устойчивой материнской фиксацией»<sup>47</sup>.

Как видим, «злые времена», которые, по словам Шелли, выпали на долю Годвина, затянулись надолго. И все же сама настойчивость, с какою «злые языки» его мнимых доброхотов и открытых противников старались извратить действительную гуманистическую суть его литературного наследия, показывает, что Годвин и поныне представляет собою — хотя бы в потенции, если не в действии, — реальную прогрессивную идейную силу. Его историческая судьба заставляет вспомнить предсказание Шелли, предвидевшего, что Годвин еще займет свое место перед грозным трибуналом Будущего в первых рядах среди мыслителей своей страны и своего времени и заставит побледнеть и умолкнуть своих хулителей.

<sup>47</sup> George Woodcock. *William Godwin*, p. 17. 198.

## БИБЛИОГРАФИЯ

В библиографию включены переводы на русский язык и избранные критические работы, посвященные жизни и творчеству Дефо, Ричардсона, Фильдинга, Смоллета, Гольдсмита, Стерна и Годвина, а также справочно-библиографические работы об этих писателях.

Настоящая библиография представляет собой часть подготовленной к печати библиографии к «Истории английской литературы» (тома 1—3, Изд-во АН СССР, Институт мировой литературы им. А. М. Горького АН СССР, 1943—1958).

### Д. Д Е Ф О

#### ПЕРЕВОДЫ НА РУССКИЙ ЯЗЫК

Жизнь и приключения Робинсона Круза, природного англичанина. Пер. с фр. Я. Трусова. СПб., Акад. наук, 1762—1764, 2 ч. То же, 1775, 1787, 1797, 1814.

Новый Робинсон Крузе, или Похождения славного Аглинского мореходца. Пер. с нем. М., тип. М. Новикова, 1781. 206 с.

Жизнь и приключения Робинсона Крузе, им самим описанные. Пер. Я. Ланген. СПб., 1811, 47 с.

Приключение Робинсона Крузе, или Следствие непослушания и легкомыслия и торжество семейных добродетелей.— «Рус. вестн.», 1819, № 3/4, с. 1—128.

Жизнь и приключения Робинсона Круза, описанные им самим. Пер. П. А. Корсакова. СПб., 1842—1843, 2 ч.

Путешествие и удивительные приключения Робинсона Крузо, вновь обраб., с прибавлением жизнеописания Д. Де Фоэ, Л. Гютнером и И. Лацкартом. Пер. И. Белова. СПб., Вольф, 1866 [4], XVI, 392 с. То же, 1899, 1915.

Жизнь и удивительные приключения Робинсона Крузо, йоркского моряка, рассказанная им самим. Пер. П. Кончаловского. Изд. 4. М., Мамонтов, 1904, IV, 389 с. (изд. 1—1888).

Робинзон Крузо. Его жизнь и приключения. Полный пер. под ред. В. А. Гатцука. М., 1895, VI, 414 с. (изд. 5—1916).

Робинзон Крузо. Его жизнь и приключения. Полный пер. с последнего лондонского изд. В. Паже. М., 1895, VI, 2, 314 с.

Жизнь и приключения Робинсона Крузо, рассказанная им самим. Полный пер. и пред. В. Д. Владимировой. Изд. 3. СПб., Губинский, 1912, 418 с. (изд. 1—1898).

Робинзон-Крузо. Удивительные приключения, рассказанные им самим. Полный пер. Л. А. Мурахиной. Изд. 5. М., Сытин, 1913. X, 565 с. (изд. 1—1900).

Робинзон Крузо. Пер. М. А. Шишмаревой и Э. Н. Журавской. Под ред. А. Франковского. Л.—М., „Academia”, 1935. XXIX, 775 с. (изд. 1 в этом изд-ве — 1929; изд. 1 — 1902 с прилож. писем Дефо к Де-ла-Фе).

Жизнь и удивительные приключения Робинзона Крузо, моряка из Йорка. Пер. М. А. Шишмаревой. Послесл. Е. В. Корниловой. М., Детгиз, 1955. 415 с. То же. Послесл. Т. Вановской. Л., Лениздат, 1955. 240 с.

Робинзон Крузо. Пер. М. А. Шишмаревой. Ред., послесл. и примеч. М. П. Алексеева. М.—Л., Гослитиздат, 1959. 315 с.

Жизнь и пиратские приключения славного Капитана Сингльтона. Пер., вст. статья и примеч. Т. Левита. М.—Л., ЗИФ, 1930. 412 с.

Радости и горести знаменитой Мольи Флендерс... Пер. П. Кончаловского. Статья В. Лесевича. М., Мамонтов, 1903. 348 с. (Первонач. в журн. «Рус. богатство», 1896, январь — апрель).

Мольи Флендерс. Роман. Пер. А. Франковского. Пред. И. Верцмана. М., Гослитиздат, 1955. 304 с. (изд. 1 — 1932).

Опыт о проектах. Пер. Л. Никитиной.—Чистокровный англичанин. Пер. М. В. Талова.—Жизнь и удивительные приключения Робинзона Крузо, моряка из Йорка. [Отр.]. Пер. М. Шишмаревой и Э. Журавской.—В кн.: Аникст А. А. и др. Хрестоматия по западноевропейской литературе. Литература XVIII века. М., Учпедгиз, 1938, с. 28—38.

## КРИТИЧЕСКИЕ РАБОТЫ

### а) Общие вопросы

Аникст А. А. Даниэль Дефо. Очерк жизни и творчества. М., Детгиз, 1957. 136 с. Библ. с. 132—134.

Доттен П. Жизнь и приключения Даниэля Дефо, автора Робинзона Крузо. Пер. с фр. С. Г. Займовского. М.—Л., ГИЗ, 1926. 140 с.

Каменский А. В. Даниэль Дефо, автор «Робинзона Крузо». Его жизнь и литературная деятельность. СПб., Биограф. б-ка Ф. Павленкова, 1892. 74 с.

Лесевич В. Даниэль Дефо, как человек, писатель и общественный деятель.—«Рус. богатство», 1893, № 5; 7, 8.

Нерсесова М. Даниэль Дефо. М., «Знание», 1960. 40 с.

По Э. Marginalia... 17. Де-Фо.—В кн.: По Э. Собрание сочинений в пер. К. Д. Бальмонта. Т. 2. М., «Скорпион», 1913, с. 254—256.

Уэст А. Даниэль Дефо.—«В защиту мира», 1960, № 9, с. 50—57.

Chadwick W. The life and times of Daniel De Foe. L., Smith, 1859. VIII, 464 p.

Dottin P. Daniel Defoe et ses romans. P., Presses univ. de France, 1924. 3 vols. (Engl. transl.—N. Y., 1926).

Fitzgerald B. Daniel Defoe. A study in conflict. L., Secker and Warburg, 1954. 248 p. Bibl. p. 241—243.

Freeman W. The incredible De Foe. L., Jenkins, 1950. 304 p. Bibl. p. 295—296.

Jackson T. A. A great story teller.—«Daily worker», L., 1953, 3. XII, p. 2.

Lee W. Daniel Defoe. His life and recently discovered writings. L., Hotten. 1869. 3 vols.

Marion D. Daniel Defoe. P., Fayard, 1948. 276 p.

Minto W. Daniel Defoe. L., Macmillan, 1902. VIII, 171 p. (1 ed.—1879).

Moore J. R. Daniel Defoe, citizen of the modern world. Chicago Univ. Press, 1958, XV, 408 p.

Novak M. E. Defoe and the nature of man. L., Oxford Univ. Press, 1963. VI. 176 p. Bibl. p. 161—169.

Sen S. C. Daniel De Foe: his mind and art. Calcutta Univ. Press, 1948. 276 p.

Sutherland J. Defoe. L., Methuen, 1937. XIII, 300 p. Bibl. p. 283—292. Idem, 1950.

Sutherland J. R. Defoe. L., Longmans, Green, 1954. 36 p. (Bibl. suppl. to «British book news»).

Trent W. P. Daniel Defoe, how to know him. Indianapolis, Bobbs-Merrill, 1916. 329 p.

Watson F. Daniel Defoe. L., Longmans, 1952. XII, 240 p.

Wilson W. Memoirs of the life and times of Daniel Defoe. L., Hurst Chance, 1830. 3 vols.

Wright R. Creator of Crusoe.—«Daily worker», L., 1936, 7. X, p. 7.

Wright Th. Life of Daniel Defoe. L., Farncombe, 1931. 427 p.

### *б) Отдельные вопросы*

Азбукин Д. И. О малоизвестных фактах деятельности Даниэля Дефо по пропаганде заботы об умственно-отсталых и душевно-больных детях.—«Уч. зап. Моск. гос. пед. ин-та им. В. И. Ленина». Дефектологический фак-т. Вып. 3, т. 49, 1947, с. 281—283.

Миริมский И. Реализм Дефо.—В кн.: Реализм XVIII века на Западе. М., Гослитиздат, 1936, с. 27—60.

[Ремезов М. Н.] Общественные идеалы два века тому назад. («Sociale Fragen vor Zweihundert Jahren von Daniel Defoe», übers. von H. Fischer. Lpz., 1890).—«Рус. мысль», 1891, № 1, с. 20—29. Подпись: М.

Moore J. R. Defoe in the pillory and other studies. Bloomington, Indiana univ. press, 1939. XI, 249 p.

Novak M. E. Economics and the fiction of Daniel Defoe. Berkeley-Los Angeles, California Univ. Press, 1962. X, 185 p. Bibl. p. 173—175.

Ross J. E. Swift and Defoe. A. Study in relationship. Berkeley, Calif. Univ. Press, 1941. XI, 152 p.

Secord A. W. Studies in the narrative method of Defoe. Urbana, Illinois Univ. Press. 1924. 248 p.; Idem N. Y., 1963.

Weimann R. Daniel Defoe. Eine Einführung in das Romanwerk. Halle, Verlag Sprache und Literatur. 1961. 119 S.

### *в) Критика отдельных произведений*

Алексеев М. П. «Робинзон Крузо» в русских переводах.—В кн.: Международные связи русской литературы. М.—Л., 1963, с. 86—100.

Алексеев М. П. Сибирь в романе Даниэля Дефо.—В кн.: Сибирский литературно-краеведческий сборник. Иркутск, 1928, стр. 51—76.

Алферов А. Даниель Дефо и его роман «Робинзон Крузо». М., 1895. 20 с. То же в кн.: Алферов А. и др. Десять чтений по литературе. М., 1895, с. 225—243. Библ. с. 248.

«Жизнь и приключения Робинсона Круза». [Рец. на пер. П. А. Корсакова].—«Лит. газ.», 1842, № 31, с. 621;—«Отеч. записки», 1842, т. 24, с. 22;—«Рус. вестн.», 1842, № 5—6, с. 67;—«Сев. пчела», 1842, № 155, с. 619;—«Современник», 1842, т. 28, с. 104—106. [Плетнев П. ?];—«Сын отеч.», 1842, кн. XI—XII, № 12, с. 79—80.

Залшупин А. Английский публицист XVII века. [По поводу нового издания «Essays on projects» Даниэля Дефо].—«Наблюдатель», 1892, № 6, с. 277—285.

Лесевич В. По поводу «Молль Флендерс» Д. Дефо.—«Рус. богатство», 1896, № 1, с. 1—16.

Мазурин Б. «Молль Флендерс». [Рец. на изд. М.—Л., 1932].—«Красн. новь», 1932, № 6, с. 196—198.



Македонов А. Робинзон Крузо. (К вопросу о положительном герое буржуазной литературы).—«Красн. новь», 1933, № 7, с. 228—231.

Орловская Н. Грузинские переводы «Робинзона Крузо».—«Дискари» (Заря), 1961, № 1, с. 118—121. На груз. яз.

Приключения Александра Селькирка. (Прототип Робинсона Крузе).—«Сев. пчела», 1842, 7. VIII, № 174, с. 695—696.

Робинзон Крузе. Роман для детей. Сочинение Кампе.—«Отеч. записки», 1842, № 6, с. 57—59. (Библиография). Характеристика романа Дефо Ж. Ж. Руссо.

Шор Н. Робинзону Крузо двести двадцать лет.—«Детск. лит.», 1939, № 8, с. 61—66.

Mégroz R. L. The real Robinson Crusoe; being the life and strange surprising adventures of Alexander Selkirk of Largo, Fife, mariner... L., Cresset press, 1939. 24 p.

Pastor A. The idea of Robinson Crusoe. Watford, Gongora press, 1930. Bibl. p. 367—379.

Payne W. L. Mr. Review: Defoe as author of the «Review». N. Y., King's crown press, 1947. 147 p.

#### БИБЛИОГРАФИИ

Daniel Defoe, an excerpt from the general catalogue of printed books in the British Museum. L., British Museum, 1953. 112 p.

Hutchins H. C. Robinson Crusoe and its printing (1719—1731). A bibliographical study. N. Y., Columbia Univ. Press, 1925. XIX. 201 p.

Lloyd W. S. Catalogue of various editions of Robinson Crusoe and other books by and referring to Daniel Defoe. Philadelphia, Shaw, 1915. 43 p.

Moore J. R. A checklist of the writings of Daniel Defoe. Bloomington, Indiana Univ. Press, 1960. XVIII, 254 p.

Payne W. L. Index to Defoe's Review. N. Y., Columbia Univ. Press, 1948. X, 144 p.

### С. РИЧАРДСОН

#### ПЕРЕВОДЫ НА РУССКИЙ ЯЗЫК

Англинские письма, или История кавалера Грандиссона. Пер. с фр. А. Кондратовичем. СПб., 1793—1794. 8 ч.

Достопамятная жизнь девицы Клариссы Гарлов, истинная повесть. СПб., 1791—1792. 6 ч.

Кларисса, или История юной барышни, содержащая в себе разные важнейшие дела частной жизни с особенным указанием на бедствия, могущие произойти от дурного действия родителей и детей в отношении к браку.—«Б-ка для чтения», 1848, отд. II, т. 87—89.

Памела, или Награжденная добродетель. Аглинская нравоучительная повесть. Пер. с фр. [Черткова]. Пред. фр. переводчика. СПб., 1787. 4 ч.

Памела, или Награжденная добродетель. Пер. с фр. нового и полного изд. И. Сытина. Смоленск, тип. Приказа общ. призрения, 1796. [4 ч.].

#### КРИТИЧЕСКИЕ РАБОТЫ

##### а) Общие вопросы

Жизнь Самуила Ричардсона, автора жизни Клариссы, Грандиссона и Памелы, с присовокуплением похвального ему слова, сочиненного г. Дидеротом. Пер. с фр. Смоленск, 1803. 60 с.

Отец английского романа.— «Ист. вестн.», 1900, ноябрь, с. 730—731.  
Самуил Ричардсон и его эпоха. [Пересказ работы Ж. Жанена].— «Б-ка для чтения», 1848, т. 91, ноябрь, отд. III, с. 1—24; т. 92, декабрь, с. 1—22.  
Brissenden R. F. Samuel Richardson. L., Longmans, Green, 1958, 42 p.  
(Bibl. suppl. to «British Book news»).

Diderot D. Eloge de Richardson.— In: Diderot D. Oeuvres complètes. Ed. par J. Assézat, t. V. P., Garnier. 1875 (1 ed.—1762).

Dobson A. Samuel Richardson. L., Macmillan, 1902. 213 p.

Dottin P. Samuel Richardson (1689—1761), imprimeur de Londres, auteur de Pamela, Clarissa et Grandisson. P., Perrin, 1931. XX, 521 p.

Downs B. W. Richardson. L., Routledge, 1928. 247 p.

McKillop A. D. Samuel Richardson, printer and novelist. Chapel Hill, Carolina Univ. Press. 1936. XI, 357 p. Idem, 1960.

Sale W. M. Samuel Richardson. Master printer. Ithaca, Cornell univ. press, 1950. VI, 389 p.

### *б) Отдельные вопросы*

Батюшков Ф. Ричардсон, Пушкин и Лев Толстой.— ЖМНП, 1917, ч. 71, Новая серия, № 9, сентябрь, отд. 3, с. 1—17.

Golden M. Richardson's characters. Ann Arbor, Univ. of Michigan press, 1963. IX, 202 p.

Schmidt E. Richardson, Rousseau und Goethe. Jena, 1924. VIII. 331 S. (1 ed.—1875).

Uhrström W. Studies in the language of Samuel Richardson. Uppsala, Almqvist, 1907. 180 p.

### *в) Критика отдельных произведений*

«Достопамятная жизнь девицы Клариссы Гарлов...» [Рец.]— «Московский журн.», 1791, ч. IV, окт., с. 108—115.

Дружинин А. В. «Кларисса Гарлов», роман Самуила Ричардсона. В кн.: Дружинин А. В. Собр. соч., т. V. СПб., 1865, с. 7—47. (Ранее: «Современник», 1850, т. XIX, январь, отд. IV, с. 1—40).

Hornbeak K. G. Richardson's familiar letters and the domestic conduct book. Northhampton (Mass.), Smith college, 1937, XXX, 50 p.

Kreissman B. Pamela-Shamela. A study of the criticism burlesques, parodies and adaptations of Richardson's «Pamela». Lincoln, Nebraska Univ. Press, 1960, 98 p.

### БИБЛИОГРАФИИ

Cordasco F. Samuel Richardson. A list of critical studies. (1896—1946). Brooklyn—N. Y., Long Island Univ. Press. 1948. 12 p. (Eighteenth century bibl. pamphlets, No 3).

Sale W. M. jr. Samuel Richardson. A bibliographical record of his literary career, with historical notes. New Haven, Yale Univ. Press, 1936. XXIV, 141 p.

### Г. Ф И Л Ь Д И Н Г

#### ПЕРЕВОДЫ НА РУССКИЙ ЯЗЫК

Избранные произведения. Вст. статья С. С. Мокульского. Примеч. Ю. Кагарлицкого. М., Гослитиздат, 1954. 2 т.

Комедии. Пер. и примеч. П. В. Мелковой. Вст. статья и общ. ред. М. П. Алексеева. М., «Искусство», 1954. XIV, 348 с.

Амелия, повесть. Пер. с фр. [Рикобони]. П. Ф. Бергом. СПб., 1772—1785. 3 ч.

Деяния господина Ионафана Вилда Великого. Пер. с нем. и пред. И. Сытенской. СПб., имп. Акад. наук, 1772. 2 ч. То же, изд. 2. СПб., 1785—1786.

История жизни покойного Джонатана Уайльда Великого. Роман. Пер. Н. Вольпин, пред. Ю. Кагарлицкого. М., Гослитиздат, 1958. 239 с.

Приключения Иосифа Андревса и приятеля его Авраама Адамса. Пер. с нем. И. Сытенской. СПб., тип. Акад. наук, 1772—1773. 2 ч. То же, изд. 2. С предисл. издателя. СПб., тип. Акад. наук, 1787.

История приключений Джозефа Эндруса и его друга Авраама Адамса. Написано в подражание манере Сервантеса, автора «Дон-Кихота». Пер. Н. Вольпин под ред. М. Лорье. Коммент. И. Верцман. Послесл. И. Головни. М., Гослитиздат, 1949. 396 с.

Повесть о Томасе Ионесе, или Найденыше. Пер. с фр. [Делапласа] Е. Харламовым. СПб., 1770—1771. 4 т. То же, изд. 2. М., 1787.

Том Джонс. Пер. А. Кронеберг. Кн. I—XVIII. СПб., 1849. 2 т. (Раннее — «Современник», 1848, № 5—12).

История Тома Джонса-найденыша. Роман. СПб., Суворин, 1893. 3 т. История Тома Джонса, найденыша. Роман. Сокр. пер. под ред. Н. Каминской. Послесл. Т. Левита. М.—Л., «Молодая гвардия», 1931. 349 с.

История Тома Джонса, найденыша. Вст. статья Д. А. Горбова. Пер. и примеч. А. А. Франковского. М.—Л., „Academia“, 1935. 2 т.; то же. М., Гослитиздат, 1947, 1955; то же. Пред. С. Мокульского. М., «Известия», 1960. 2 т.

Путешествие в другой свет, или Иулиан отступник, остроумная повесть. Пер. с нем. В. Золотницкого. СПб., 1766. 288 с.

Разоблаченный чудотворец. Комедия в 3 д. Пер. Т. Левич. М., ВУОАП, 1955. 50 с. То же. Рига, 1956. М., 1959.

Совратители, или Разоблаченный иезуит. Комедия. Пер. Ю. Кагарлицкого. М., ВУОАП, 1956. 49 с.

## КРИТИЧЕСКИЕ РАБОТЫ

### а) Общие вопросы

Верцман И. Генри Фильдинг, великий просветитель и гуманист.— «Новый мир», 1954, № 10, с. 245—253.

Головня И. Великий просветитель и гуманист Генри Фильдинг. М., «Знание», 1954. 31 с.

Горький о Фильдинге.— Бернад Шю о Фильдинге.— В кн.: Мокульский С. Хрестоматия по истории западноевропейского театра, т. 2, 2 изд. М., 1955, с. 98.

Грибовский А. Благодарение г. Фиелдингу за Томаса Ионеса.— «Зеркало света», 1786, 24.VII, № 30, с. 229—232.

Елистратова А. Генри Фильдинг.— «Правда», 9. X. 1954.

Елистратова А. Фильдинг. Критико-биогр. очерк. М., Гослитиздат, 1954. 98 с.

Корнилова Е. Творец реалистического романа.— «Культура и жизнь», 1957, № 4, с. 61—62.

Линдсей Дж. Генри Фильдинг. К 200-летию со дня смерти.— «Известия», 12. X. 1954.

Линдсей Дж. Источники вдохновения... К двухсотлетию со дня смерти Генри Фильдинга.— «Лит. газ.», 9. X. 1954.

Милнс Л. Генри Фильдинг.— «В защиту мира», 1954, № 41, с. 87—95.

Мокульский С. Генри Фильдинг.— «Советская культура», 7. X. 1954. Обломиевский Д. Фильдинг.— В кн.: Ранний буржуазный реализм. Л., Гослитиздат, 1936, с. 187—241.

Тураев С. Генри Фильдинг (К 200-летию со дня смерти).— «Лит. в школе», 1954, № 5, с. 85—87.

Alexeyev M. P. Fielding in the Russian language.— «VOKS Bulletin», 1954. № 5(58), p. 88—92.

Banerji H. K. H. Fielding, playwright, journalist and master of the art of fiction, his life and his works. Oxford, Blackwell, 1930. VII, 342p.; Idem. 1962.

Butt J. Fielding. L., Longmans, Green, 1954. 35 p. (Bibl. suppl. to «British book news»).

Cross W. L. The history of Henry Fielding. New Haven, Yale univ. press, 1918. 3 vols. Bibl., vol. III, p. 287—366. Idem. 1963.

Dobson A. Fielding. L., Macmillan, 1911. XII, 218 p. (1 ed.—1883).

Dudden F. H. Henry Fielding. His life, works and times. Oxford, Clarendon press, 1952. 2 vols. 1183 p.

Fox R. Henry Fielding, prose-age genius.— «Daily worker», L., 4.XI.1936.

Godden G. M. Henry Fielding. A memoir. L., Low, 1910. XIII, 325 p.

Jenkins E. Henry Fielding. L., Home, 1947. 102 p.

Jones B. M. Henry Fielding. Novelist and magistrate. L., Allen and Unwin, 1933. 256 p. Bibl. 247—252.

Kettle A. A real «true-born» Englishman.— «Daily worker». L., 7.X.1954, p. 2.

Paulson R. (ed.). Fielding. A collection of critical essays. Englewood Cliffs (N. Y.), Prentice Hall, 1962. 186 p.

Saintsbury G. Fielding. L., Bell, 1909. 400 p.

Ungvari T. Fielding. Budapest, «Muvelt nép», 1955. 203 p.

Willcocks M. P. A true-born Englishman. Being a life of Henry Fielding. L., Allen and Unwin, 1947. 288, VIII p.

Wright A. Henry Fielding, mask and feast. L., Chatto and Windus. 1965. 214 p.

### б) Отдельные вопросы

Алексеев М. П. Сатирический театр Фильдинга.— В кн.: Алексеев М. П. Из истории английской литературы. М.—Л., 1960, с. 135—218. Исправл. и доп. вариант вст. статьи к «Комедиям» Фильдинга. М., 1954.

Баркман Л. Театр Фильдинга. Тезисы дисс. Л., ЛГУ, 1947, 3 с.

Декс П. Англия, которой не знал Вольтер.— Фильдинг и комический роман.— В кн.: Декс П. Семь веков романа. М., 1962, с. 181—189, 198—218.

Дьяконова Н. Я. К вопросу о Фильдинге как сатирике и просветителе.— «Вестн. Ленингр. ун-та». Серия ист., яз. и лит., 1956, № 2, с. 95—104.

Дьяконова Н. Я. Сатира Фильдинга.— «Уч. зап. Ленингр. ун-та», № 212. Серия филол. наук, вып. 28, 1956, с. 24—52.

Елистратова А. А. Драматургия Фильдинга.— В кн.: Ежегодник Института истории искусств АН СССР, т. II, 1948, с. 205—240.

Елистратова А. А. Реализм Фильдинга.— В кн.: Из истории английского реализма. М., Изд-во АН СССР, 1941, с. 57—132.

Кагарлицкий Ю. Фильдинг-драматург. К 200-летию со дня смерти писателя.— «Театр», 1954, № 10, с. 144—150.

Клименко Е. И. Проблемы литературного языка у английских просветителей и Генри Фильдинга.— «Вестн. Ленингр. ун-та», Серия обществ. наук, 1952, № 5, с. 39—52.

Bissel F. O. Fielding's theory of the novel. Ithaca, Cornell univ. press, 1933. 86 p.; Idem. L., 1961.

Blanchard F. T. Fielding the novelist. A study in historical criticism. New Haven, Yale univ. press, 1926. XIV, 655 p. Bibl. p. 655.

Caliumi G. Il romanzo di Henry Fielding. Milano, Cisalpino, 1959. 152 p.

Digeon A. Les romans de Fielding. P., Hachette, 1953. (Engl. transl.—1925, 1962).

Digeon A. Le texte des romans de Fielding. Etude critique. P., Hachette, 1923. 104 p.

Fre y B.—Shaftesbury und Henry Fielding. Shaftesburys Ethik und Humorgedanke in Henry Fieldings komischen Epos. Bern, Arnaud, 1952. 63 S.

Harris K. Beiträge zur Wirkung Fieldings in Deutschland. (1742—1792). Göttingen, 1960. 178 S. Bibl. S. 166—178.

Miller H. K. Essays on Fielding's miscellanies. A commentary on volume one [1743]. Princeton (N. Y.), Princeton Univ. Press, 1961. XV, 474 p.

Parfitt G. E. L'influence française dans les oeuvres de Fielding et dans le théâtre anglais contemporain de ses comédies. P., Presses modernes, 1928. 159 p.

Rolle D. Fielding und Sterne. Untersuchungen über die Funktion des Erzählers. Münster, Aschendorff, 1963. VII, 196 S. Bibl. S. 187—192.

Thornbury E. M. Henry Fielding's theory of the comic prose epic. Thesis. Madison, Wisconsin Univ., 1931. 202 p. Bibl. p. 190—195.

Van der Voorde F. Henry Fielding, critic en satirisk. Hague, Westerbau, 1931. 230 p.

#### в) Критика отдельных произведений

Клименко Е. И. Стиль «Тома Джонса».—В кн.: Клименко Е. И. Традиция и новаторство в английской литературе, Л., ЛГУ, 1961, с. 154—168.

Острогорский В. Прадед современного романа [Фильдинг и его «Том Джонс»].—«Мир божий», 1895, № 8, с. 57—70.

Славятинский Н. «История Томаса Джонса, найденыша».—«Новый мир», 1936, № 8, с. 302—303.

Спасский Ю. «История Тома Джонса, найденыша».—«Лит. обозрение», 1936, № 5, с. 33—36.

«Том Джонс». [Рец. на пер. А. Кронеберга. СПб., 1849. 2 т.].—«Отеч. записки», 1849, т. 63, отд. VI, с. 37—47.

Шаль Ф. Том Джонс Фильдинга и Кларисса Гарлов Ричардсона. Пер. О.—«Сын отечества», 1834, ч. 167, № 39, с. 283—297.

Шкловский В. О том, как Фильдинг применил для благополучной развязки своего романа узнавание.—Конфликты у Фильдинга.—В кн.: Шкловский В. Художественная проза. Размышления и разборы. М., 1961, с. 279—288.

Battestin M. C. Moral basis of Fielding's art. A study of Joseph Andrews. Middletown, Wesleyan Univ. Press, 1959. 195 p.

Ehrenpreis I. Fielding. «Tom Jones». L., Arnold, 1964. 78 p.

Irwin W. R. The making of «Jonathan Wild». A study in the literary method of Henry Fielding. N. Y., Columbia Univ. Press. 1941. X. 156 p.

Johnson M. Fielding's art of fiction. Eleven essays on «Shamela», «Joseph Andrews», «Tom Jones» and «Amelia». Philad., Pennsylvania Univ. press, 1962. 182 p.

#### БИБЛИОГРАФИИ

Левидова И. М. Генри Фильдинг. Био-библиографический указатель к 200-летию со дня смерти. М., 1954. 25 с. (Всесоюз. гос. б-ка иностр. лит.). То же. 1957. 29 с.

Cordasco F. Henry Fielding. A list of critical studies (1895—1946). Brooklyn, Long Island Univ. Press. 1948. 10, 17 p. (Eighteenth century bibl. pamphlets, № 5).

#### Г. Дж. СМОЛЛЕТ

##### ПЕРЕВОДЫ НА РУССКИЙ ЯЗЫК

Похождения Родрика Рандома, сочиненные госп. Филдинггом. М., тип. ун-та, у Н. Новикова, 1788. 2 ч.

Родерик Рандом. СПб., 1860. 256 с. (Прил. к журн. «Б-ка для чтения», 1860).

Приключения Родрика Рэндома. Пер. и примеч. А. Кривцовой. Послел. Р. Самарина. М., Гослитиздат, 1949. 552 с.

Веселая книга, или Шалости человеческие. [Пер. Грибовского]. СПб., 1788. 314 с. Анонимное издание первой части «Приключений Перегрин Пикля».

Приключения Перигрина Пикля. Роман. Пер. А. Кривцовой и Е. Ланна. Пред. А. Елистратовой. Комментар. Е. Ланна. М., Гослитиздат, 1955, 720 с. (изд. 1—1934—35, „Academia“).

Путешествие Гумфрия Клинкера. Пер. с нем. И. Захаровым. СПб., тип. Акад. наук, 1789. 3 ч.

Похождения Гемфри Клинкера. СПб., 1861. 152, 186 с. (Прилож. к журн. «Б-ка для чтения» за 1861 г.).

Путешествие Хамфри Клинкера. Роман. Пер. А. Кривцовой. Пред. А. Елистратовой. Комментар. Е. Ланна. М., Гослитиздат, 1953. 440 с.

#### КРИТИЧЕСКИЕ РАБОТЫ

Лазурский В. Смоллет.— В кн.: Под знаменем науки. Юбилейный сб. в честь Н. И. Стороженко. М., 1902, с. 166—177.

Петров С. «Приключения П. Пикля». [Рец.]— «Худож. лит.», 1935, № 12, с. 57—59.

С\*\*\*. Жизнь и сочинения Тобиаса Смоллета.— «Современник», 1855, т. 50, март, отд. II, № 3, с. 37—52.

Славятинский Н. «Приключения Перегрин Пикля». [Рец.]— «Нов. мир», 1937, № 4, с. 283—285.

Спасский Ю. «Приключения Перегрин Пикля». [Рец.]— «Лит. обозрение», 1936, № 3, с. 34—36.

Шейнкер В. Роман «Приключения Перигрина Пикля» и некоторые художественные особенности сатиры Смоллета.— «Уч. зап. Мурманского гос. пед. ин-та», т. 2. Серия ист.-филол., вып. 2, 1958, с. 179—202.

Шейнкер В. Роман Тобайаса Смоллета «Приключения Родрика Рэндома».— «Уч. зап. Мурманского пед. ин-та», т. 1, 1957, с. 23—62.

Шейнкер В. Роман Тобайаса Смоллета «Приключения графа Фердинанда Фэтома».— «Уч. зап. Ленингр. гос. ун-та», № 234, серия филол. наук, вып. 37, 1957, с. 3—22.

Anderson R. The life of Tobias Smollett. With critical observations on his works. 5 ed. Edinburgh, Mundell, 1806. 208 p. (1 ed.—1796).

Voegel F. W. Smollett's reputation as a novelist. Princeton (N. J.), Princeton Univ. press, 1947. 175 p.

Brander L. Tobias Smollett. L., 1951. 36 p. (Bibl. suppl. to «British book news»).

Bruce D. Radical Doctor Smollett. L., Gollancz, 1964, 240 p.

Buck H. S. A study in Smollett, chiefly «Peregrine Pickle». New Haven, Yale Univ. press, 1925. XII, 216 p.

Buck H. S. Smollett as poet. New Haven, Yale Univ. Press, 1927. XIV, 93 p.

Goldberg M. A. Smollett and the Scottish school. Studies in eighteenth-century thought. Albuquerque. New Mexico Univ. Press, 1959. XIII, 191 p. Bibl. p. 187—191.

Hannay D. Life of Tobias George Smollett. L., Scott, 1887. X, 163 p.

Jackson T. A. Trucklent wit.— «Daily worker». L., 20.VII. 1950, p. 2.

Joliat F. Smollett et la France. P., Champion, 1935. 279 p.

Jones C. E. Smollett studies. Berkeley, California Univ. Press, 1942. XI, 103 p.

Kahrl G. M. Tobias Smollett, traveller-novelist. Chicago Univ. Press. L., Cambridge Univ. Press, 1945. XXIV, 165 p.

Knapp L. M. Tobias Smollett. Doctor of men and manners. Princeton, Univ. press. 1949. XIV. 362 p.; Idem. N. Y., 1963.

Linsalata C. Smollett's hoax. «Don Quixote» in English. L., Oxford Univ. Press, 1957. 126 p.

Martz L. L. The later career of Tobias Smollett. New Haven, Yale Univ. Press, 1942. IX, 213 p.

Melville L. The life and letters of Tobias Smollett. L., Faber. 1926. 335 p.

Parreaux A. Smollett's London. P., Nizet, 1965.

Wershova F. I. Smollett et Lesage. Berlin, Weidmann, 1883, 33 S.

Wierstra F. D. Smollett and Dickens. [Amsterdam], Boer, 1928. 117 p.

#### БИБЛИОГРАФИИ

Cordasco F. Smollett criticism (1770—1924). A bibliography, enumerative and annotative. Brooklyn—N. Y., Long Island Univ. Press, 1948. IV, 28 p.

Cordasco F. Smollett criticism. (1925—1945). Brooklyn—N. Y., Long Island Univ. Press, 1947. 9 p.

#### О. ГОЛЬДСМИТ

##### ПЕРЕВОДЫ НА РУССКИЙ ЯЗЫК

Векфильдский священник, история. [Пер. Н. И. Стрехова]. М., Типографич. комп., 1786. 2 ч.

Векфильдский священник. Пер. Я. Герда. СПб., Сытин, 1897. 270 с. (1 изд.—1846).

Векфильдский священник. Роман. Пер. А. Огинского. С присовокуплением сведений о жизни и творениях автора, заимствованных Вальтер-Скоттом из сочинений Приора. СПб., 1847. 367 с.

Векфильдский священник. Пер. И. В. Майнова. М., Маракуев, 1890. 260, III с.

Векфильдский священник. Пер. Ел. и Ек. Бекетовых. СПб., Суворин, [1893]. IV. 289 с.

Векфильдский священник. Роман. Пер., пред. и примеч. Э. Н. Журавской. СПб., Ледерле, 1893. 220 с. То же. 1911.

Векфильдский священник. Изд. 3. Пред. И. Быкова. СПб., 1899. 178 с.

Векфильдский священник. Пер. Т. М. Литвиновой. Вступ. статья и коммент. Ю. И. Кагарлицкого. М., Гослитиздат, 1959. 231 с.

Вечер с приключениями. Комедия в 5 д. Пер. А. Веселовского.—«Артист», 1894, № 40, с. 1—32.

Добрячок. Комедия в 5 д. Пер. Е. Гольшевой и Б. Изакова. Ред. и примеч. Л. Хвостенко. Послесл. Ю. Кагарлицкого. М., «Искусство», 1955. 79 с.

К женщине. Пер. Н. Рудыковского.—«Современник», 1838, т. XII, с. 89. (Третья пагин.).

Как не завидно величие людей. [Пер. Н. М. Карамзина. Из № 6 The Bee: On the instability of worldly grandeur].—«Пантеон иностр. словесности», 1798, кн. 3, с. 241—248.

Ночь ошибок. Комедия в 3 д. Пер. и обработка А. д'Актиля. Послесл. К. Державина. Л.—М., «Искусство», 1939. 120 с.

Ночь ошибок. Комедия в 5 д. Пер. Н. С. Надеждиной. Стихи в пер. М. А. Донского. Общ. ред. и коммент. Л. В. Хвостенко. М., «Искусство», 1954, 88 с.

Опустевшая деревня.—В кн.: Жуковский В. А. Собр. соч. в четырех томах. т. 1. М.—Л., 1959, с. 39—42. Ранее в кн.: Жуковский В. А. Полное собр. соч. под ред. А. С. Архангельского, т. 1. СПб., 1902.

Паук. Рассказ. Пер. А. Васильевой.—«Детск. чтение», 1895, март, с. 387—390.

Победила! Комедия в 3 д. Пер. Г. Райс.— «Изыщная литература», 1884, ноябрь, с. 85—159.

Прелестная деревня. Из стихотворения «Покинутая деревня». Пер. Т. Си-корской.— «Британ. союзник», 1946, № 9, с. 5.

Пример твердости в несчастиях.— В кн.: «Утренняя заря. Труды вос-питанников университетского благородного пансиона», кн. 4. М., 1806, с. 224—235.

Пустынный. Пер. В. Жуковский. Биогр. очерк.— В кн.: Гербель Н. В. Английские поэты в биографиях и образцах. СПб., 1875, с. 161—165.

She stoops to conquer or The mistakes of a night. Унижение паче гордости, или Ночные замешательства. Пер. А. Месковского. СПб., Месковский. 1899. 127 с.

Эдвин и Ангелина. Баллада. Пер. П. Политковского.— «Цветник», 1809, ч. I, № 1, с. 49—58.

Элегия на смерть бешеной собаки. Пер. М. В.— В кн.: Подснежник на 1830 год. СПб., 1830, с. 57—59.

#### КРИТИЧЕСКИЕ РАБОТЫ

Галерея замечательнейших романов. Векфильдский священник, роман Оливера Гольдсмита.— «Современник», 1850, т. 19, отд. IV, с. 42—80.

[Г а л а х о в А. Д.] «Векфильдский священник». Роман О. Гольдсмита.— «Современник», 1847, т. 54, кн. 11, отд. III, с. 76—83.

Д р у ж и н и н А. В. «Векфильдский священник», роман Оливера Гольд-смита.— В кн.: Д р у ж и н и н А. В. Собр. соч., т. V. СПб., 1865, с. 47—86. Впервые: «Современник», 1850, № 2, отд. IV, с. 41—80.

И н г е р А. Г. Вопросы драматургии и театра в раннем творчестве Гольд-смита.— «Уч. зап. Читинского пед. ин-та», вып. 9, 1962, тетрадь 1, с. 3—29.

И н г е р А. Г. Проблематика творчества Гольдсмита-журналиста. «Уч. зап. Читинского пед. ин-та», вып. 5, 1961, с. 26—98.

Л о з о в с к и й А. И. Аграрные перевороты в Англии середины XVIII в. и творчество Гольдсмита.— «Уч. зап. Краснодарского гос. пед. ин-та», Каф. рус. и заруб. лит., вып. 21, 1957, с. 246—263.

М а й к о в В. Оливер Гольдсмит в переводе Я. А. Герда.— В кн.: М а й к о в В. Критические опыты. СПб., 1891, с. 347—351.

М а к о л е й Т. Б. Оливер Гольдсмит.— В кн.: М а к о л е й. Полное собр. соч., т. 14. СПб., 1865, с. 319—336.

М у н т А. Оливер Гольдсмит.— «Детск. чтение», 1876, № 7, с. 9—48.

Н и к. К р. Гольдсмит.— «Сев. пчела», 1838, 3.VI, № 123, с. 490—492; 7. VI, № 126, с. 502—504.

О г и н с к и й А. О Гольдсмите и его сочинениях.— «Журн. древней и новой словесности», 1818, № 7, с. 125—138.

Оливер Гольдсмит.— «Биб-ка для чтения», 1837, т. 22, отд. II, с. 141—188.

Оливер Гольдсмит. Критико-биографический очерк.— «Пантеон», 1853, т. XI, кн. 9, с. 1—7.

Оливер Гольдсмит.— «Отеч. записки», 1858, т. 117, № 4, отд. 5, с. 150—163.

Семейство Векфильдского сельского священника.— В кн.: Сборник для светских людей, т. I, М., 1847, с. 28—30.

С к о т т В. О Гольдсмите и его творениях. СПб., 1846. 68 с.

Рец.: [П л е т н е в П. А.]— «Современник», 1846, т. 43, с. 249.

— «Отеч. записки», 1846, т. 47, с. 64 (Библиография).

— «Финск. вестн.», 1846, т. 11, с. 97 (Библиография).

Чернобаев В. Две славянские переработки одного английского оригинала.— «Язык и лит.», т. II, вып. 2, 1927, с. 71—91. «Азем» Гольдсмита в трактовке сербского писателя Д. Обрадовича и польского И. Красицкого.

B e l l H. J. The Deserted village and Goldsmith's social doctrines. N. Y., Modern language ass. of America, 1944. 25 p.



- Black W. Goldsmith. L., Macmillan. 1935. VII, 164 p. (1 ed.—1878).  
 Dobson A. Life of Oliver Goldsmith. L., Scott, 1888. 214, XXIII p.  
 Bibl. p. I—XXIII.  
 Emslie M. Goldsmith. The Vicar of Wakefield. L., Arnold, 1963. 79 p.  
 Forster J. The life and adventures of Oliver Goldsmith. L., Bradbury  
 and Evans, 1854. 2 vols.  
 Freeman W. Oliver Goldsmith. L., Jenkins, 1951. 286 p.  
 Irving W. Oliver Goldsmith, a biography. Ed. by G. S. Blakely. L.,  
 Macmillan, 1903. 374 p. (1 ed.—1840: The life of O. Goldsmith).  
 Jeffares A. N. Oliver Goldsmith. L., Longmans, Green, 1959. 44 p.  
 (Bibl. suppl. to «British book news».)  
 King R. A. Oliver Goldsmith. L., Methuen, 1910. 295 p.  
 Moore F. F. The life of Oliver Goldsmith. L., Constable, 1910, 492 p.  
 Pitman J. H. Goldsmith's animated nature. New Haven, Yale univ. press,  
 1924. 159 p.  
 Prior J. The life of Oliver Goldsmith. L., Murray, 1837. 2 vols.  
 Sells A. L. Les sources françaises de Goldsmith. P., Champion, 1924.  
 VIII, 233 p.  
 Sherwin O. Goldy. The life and times of Oliver Goldsmith. N. Y.,  
 Twayne, 1961. 367 p. Bibl. p. 354—361.  
 Smith H. J. Oliver Goldsmith: The Citizen of the world, a study. Oxford  
 Univ. Press, 1926. 127 p.  
 Wardle R. Oliver Goldsmith. Lawrence, Kansas Univ. Press, 1957. 330 p.

#### БИБЛИОГРАФИИ И СПРАВОЧНИКИ

- Balderston K. C. A census of the manuscripts of Oliver Goldsmith.  
 N. Y., Hackett, 1926. XII, 73 p.  
 Paden W. D. and Hyder C. K. A concordance to the poems of Oliver  
 Goldsmith. Lawrence, Kansas, 1940. XII, 180 p.  
 Scott T. Oliver Goldsmith bibliographically and biographically considered.  
 N. Y., Bowling Green Press, 1928. XIX. 368 p.

## Л. С Т Е Р Н

#### ПЕРЕВОДЫ НА РУССКИЙ ЯЗЫК

- Красоты Стерна, или Собрание лучших его патетических повестей и от-  
 личнейших замечаний на жизнь. Для чувствительных сердец. Пер. и пред.  
 И. Галинковского. М., Сенатская тип., 1801. VI, 194 с.  
 Нравоучительные речи и некоторые нравственные мнения Лаврентия  
 Стерна. Пер. с фр. и пред. П. Сигачева. М., тип. Сельвановского, 1801. 348 с.  
 Сочинения. Биогр. очерк.— Жизнь и убеждения Тристрама Шенди. Пер.  
 Н. М. СПб., «Пантеон литературы», 1890. 594 с.  
 [Отрывки из «Сентиментального путешествия» и «Тристрама Шенди»].—  
 «Московский журн.», 1791, ч. II, кн. 1—2.  
 История Ле-Февра [из «Тристрама Шенди»]. Пер. К. [Н. М. Карамзина].—  
 «Московский журн.», 1792, ч. V, февраль, с. 203—204.  
 Жизнь и мнения Тристрама Шенди. СПб., Имп. тип., 1804—1807. 6 т.  
 Тристрам Шенди. Пер. И. М-ва. СПб., «Пантеон литературы», 1892.  
 594 с.  
 Жизнь и мнения Тристрама Шенди, джентльмена. Пер. и примеч.  
 А. А. Франковского. М.—Л., Гослитиздат, 1949, XV, 687 с.  
 Заключенный в темнице.— В кн.: И отдых в пользу, или собрание со-  
 чинений и переводов в стихах и прозе. Труды воспитанников универс. бла-  
 годородного пансиона. М., Унив. тип., 1804, с. 195—198.

Коран, или Жизнь, характер и чувства Лаврентия Стерна, служащий пояснением на все его сочинения. С прилож. описания его жизни и доп. к «Тристраму Шанди». СПб., Имп. тип., 1809, 3 ч.

Письма Йорика к Елизе и Елизы к Йорику. С приобретением Похвального Слова Елизе. Пер. с фр. Г. Апухтина. М., тип. Н. Новикова, 1789. 95 с. То же. 1795.

Некоторые письма Стерна к Элизе Драпер. Пер. Д. Попова.—В кн.: Калужские вечера, собранные А. Писаревым, ч. II. М., 1825, с. 156—166.

Стерново путешествие по Франции и Италии под именем Йорика... Пер. А. Колмакова. СПб., тип. Акад. наук, 1783. 3 ч.

Чувственное путешествие Стерна во Францию. М., 1803. 2 ч.

Путешествие Йорика по Франции. М., Унив. тип., 1806. 4 ч.

Отрывок из Sentimental journey. Пер. В. К...ий.—«Благонамеренный», 1824. ч. 28, № 20, с. 99—110.

Сентиментальное путешествие по Франции и Италии. Пер. Н. П. Лыжина.—В кн.: Классические иностр. писатели в русском переводе. Кн. 1. СПб., 1865, с. 1—118.

Сентиментальное путешествие по Франции и Италии. Пер. Д. В. Аверкиева. Ред. и примеч. П. К. Губера. Пг.—М., Госиздат. 1922. 174 с. (Всемирная литература). (Первонач.: «Вестн. иностр. лит.», 1891, № 2, с. 261—307; № 3, с. 229—305). То же. СПб., Суворин, 1892, 177 с.

Сентиментальное путешествие. Мемуары. Избранные письма. Пер. Н. Вольпин. Ред., вст. статья и коммент. С. Р. Бабуха. М., Гослитиздат, 1935. 243 с.

Сентиментальное путешествие. Воспоминания. Письма. Дневник. Пер. и примеч. А. Франковского. Пред. И. Верцмана. М., Гослитиздат, 1940. XXXII, 384 с.

Мемуары и письма Лоренса Стерна. Пер. Н. Вольпин. С. пред. и примеч.—«Интер. лит.», 1935, № 5, с. 104—116.

#### КРИТИЧЕСКИЕ РАБОТЫ

Бабух С. О жизни и творчестве Лоренса Стерна.—«Интер. лит.», 1935, № 5, с. 176—179.

Бальзак О. Стерн. «Тристрам Шенди».—В кн.: Бальзак об искусстве. Сост. В. Р. Гриб. М.—Л., 1941, с. 387.

Верцман И. Лоренс Стерн.—«Лит. критик», 1938, № 7, с. 53—86.

Верцман И. Лоренс Стерн.—В кн.: Из истории английского реализма. Под ред. И. Анисимова. Изд-во АН СССР, 1941, с. 133—188.

Верцман И. «Сентиментальное путешествие». [Рец.].—«Лит. обозрение», 1936, № 10, с. 35—39.

Гете И.-В. Лоуренс Стерн. 1827. Пер. С. Герье.—В кн.: Гете. Собр. соч. в 13 томах. Юбилейное изд., т. X. М., 1937, с. 689—690.

Известие о Лаврентии Стерне и его сочинениях. Пер. с фр.—«Сев. вестн.», 1804, ч. 3, с. 158—171.

Стерн.—«Сев. пчела», 6. II. 1841, № 30, с. 118—120.

Стерн. Пер. Г. Глухова.—«Цветник», 1810, ч. 7, № 8, с. 228—236.

Сторицын П. Реабилитированный Стерн [«Сентиментальное путешествие»].—«Лит. современник», 1940, № 12, с. 148—152.

Тронская М. Из истории стернианства. Теодор Гиппель.—«Уч. зап. Ленингр. ун-та». Серия филол. наук, вып. 9, 1944, с. 210—235.

Тронская М. Л. Романы Л. Стерна.—В кн.: Литература и эстетика. Л., 1960, с. 26—50.

Тронская М. Стерн. Автореферат вводной главы из книги «Европейское стернианство».—«Научный бюллетень Ленингр. гос. ун-та», 1945, № 2, с. 33—34.

Тронская М. Стерн—моралист.—«Уч. зап. Ленингр. ун-та», № 90, Серия филол. наук, вып. 13. Л., 1948, с. 338—359.

Упит А. Лоуренс Стерн.—«Карогс» (Знамя), 1963, № 11, с. 141—143. На латыш. яз.

[Шаликов П. И.] О Стернах или путешествиях сентиментальных.—«Аглая», 1808, янв., с. 37—38.

Шкловский В. «Тристам Шенди» Стерна и теория романа [Пр.], Опояз, 1921. 39 с. (Сборники по теории поэтического языка).

Шкловский В. О занимательности докучных сказок.—Битва с белым медведем. Стерн и Вальтер. Стерн и Локк, или Остроумие и рассудительность. О скромности. О позах и жестах. Слуга вытесняет хозяина. Несколько слов о делении романов на главы. Время в романе. Клетка Стерна.—В кн.: Шкловский В. Художественная проза. Размышления и разборы. М., 1961, с. 288—342.

Barton F. B. Etude sur l'influence de Laurence Sterne en France au XVIII-me siècle. P., Hachette, 1911. 161 p.

Behrman F. L. Sterne und sein Einfluss auf die englische Prosa des XVIII. Jahrhunderts. Zürich, Lachen, 1936. 143 S.

Brandi-Dohrn B. Der Einfluss Laurence Sterne auf Jean Paul. Studie zum Problem des literarischen Einflusses. München. 1964. VII. 252 S. Bibl. S. 240—252.

Connely W. Laurence Sterne as Yorick. L., Bodleyhead, 1958. 240 p.

Cross W. L. Life and times of Laurence Sterne. N. Y., 1909. Idem. 3 ed. New Haven, Yale Univ. Press, 1929, XXVI, 670 p.

Curtis L. P. The politicks of Laurence Sterne. Oxford, Univ. Press, 1929, XIII, 139 p.

Dilworth E. N. The unsentimental journey of Laurence Sterne. N. Y., King's crown press, 1948. XV, 115 p.

Fitzgerald P. Life of Laurence Sterne. L., Chapman and Hall, 1864. 2 vols.

Fluchère H. Laurence Sterne, de l'homme à l'oeuvre; biographie critique et essai d'interprétation de Tristram Shandy. P., Gallimard, 1961. 734 p.

Fredman A. Diderot and Sterne. L., Oxford univ. press, 1955. 264 p.

Hartley L. This is Lorence. A narrative of the reverend Laurence Sterne. Chapel Hill, North Carolina Univ. Press, 1943. XII, 302 p.

Howes A. B. Yorick and the critics. Sterne's reputation in England (1760—1868). New Haven, Yale Univ. Press, 1958. X, 186 p.

Humo O. Problem vremena kod Sterna i Prusta. Beograd, «Naučna Knjiga», 1960. 149 p.

Jackson T. A. Sturdy oddity. [Rev.: «Tristram Shandy»].—«Daily worker», L., 1950. 13. VII, p. 2.

Jefferson D. Laurence Sterne. L., Longmans, 1954. 31 p. (Bibl. suppl. to «British book news»).

Michelson P. Laurence Sterne und der deutsche Roman des achtzehnten Jahrhunderts. Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 1962. 394 S.

Pinger W. R. Laurence Sterne and Goethe. Berkeley, California Univ. Press, 1920, 65 p.

Rabizzani G. Sterne in Italia. Roma, Formiggini, 1920. 266 p.

Shaw M. Laurence Sterne. The making of a humorist (1713—1762). L., Richards Press, 1957. XIV. 274 p.; Idem. 1962.

Stapfer P. Laurence Sterne. Sa personne et ses ouvrages. 2 ed. P., Fischbacher, 1882. LII, 306 p. (1 ed.—1870).

Thayer H. W. Laurence Sternè in Germany. N. Y., Columbia univ. press, 1905. IV. 198 p.

Traill H. D. Sterne. N. Y., Harper, 1902. VIII, 173 p. (1 ed.—1882).

Traugott J. Tristram Shandy's world. Sterne's philosophical rhetoric. Berkeley, California Univ. Press, 1954. XVI, 166 p.

Wright A. and Sclater W. L. Sterne's Eliza. L., Heinemann, 1922. VI. 199 p.

Yoseloff T. A fellow of infinite jest. N. Y., Prentice-Hall, 1945. XII. 232 p.

## СТЕРН В РОССИИ

Азадовский М. К. Стерн в восприятии декабристов.— В кн.: Бунт декабристов. Юбил. сборник (1825—1925) под ред. Ю. Г. Оксмана и П. Е. Щеголева. Л., 1926, с. 383—392.

Маслов В. И. Интерес к Стерну в русской литературе конца XVIII и нач. XIX вв.— В кн.: Историко-лит. сборник, посвящ. В. И. Срезневскому. Л., 1924, с. 339—376.

Модзалевский Б. Пушкин и Стерн. Неизданные строки.— «Рус. современник», 1924, № 2, с. 192—193.

## БИБЛИОГРАФИЯ

Cordasco F. Laurence Sterne. A list of critical studies, published from 1896 to 1946. Brooklyn, Long Island Univ. Press, 1948. 13 p. (Eighteenth century bibl. pamphlets, № 4).

## В. ГОДВИН

### ПЕРЕВОДЫ НА РУССКИЙ ЯЗЫК

Кaleb Виллиамс. Пер. и пред. С. Г. Части 1—4. СПб., 1838, 4 т.

Кaleb Вильямс. Пер. А. М. Карнауковой. Ред., вст. ст. и примеч. М. П. Алексеева. М.—Л., Гослитиздат, 1949. XXIV, 405 с. То же. 1961.

Нравственные опыты [Пер. Н. М.] Карамзина.— В кн.: Переводы Карамзина. СПб., 1835, т. VII, с. 128—142. Первонач.: «Пантеон иностр. словесности», 1798, кн. 3.

О даровании, его пределах, употреблении, злоупотреблении и о прочности его творений. Из Literary-Journal.— «Телескоп» 1832, ч. 7, № 3, с. 321—361.

О собственности. Пер., биограф. очерк и примеч. С. А. Фейгиной. Вступ. статья В. П. Волгина. М., Изд-во АН СССР, 1958. 260 с. Библ. с. 255—258.

### КРИТИЧЕСКИЕ РАБОТЫ

Алексеев М. П. Вильям Годвин [С приложением неизвестного письма Годвина].— «Уч. зап. Ленингр. гос. пед. ин-та им. А. И. Герцена», т. 26. Каф. всеобщ. лит., 1939, с. 117—152.

Белинский В. Г. «Кaleb Виллиамс» [Рец. на рус. пер. 1838].— В кн.: Белинский В. Г. Полное собрание сочинений. Т. III. М., Изд-во АН СССР, 1953, с. 111—112. Первонач.: «Моск. наблюдатель», 1839, ч. II, № 3, отд. IV, с. 25—27.

[Булгарин Ф. В.] «Кaleb Виллиамс» [Рец. на пер. СПб., 1838].— «Сев. пчела», 21.X.1838, № 238, с. 951.

Виллиам Годвин [Некролог].— «Б-ка для чтения», 1836, т. 16, отд. VII, с. 101—103.

Ивашева В. В. «Вещи как они есть».— В кн.: Godwin W. Caleb Williams or things as they are. М., 1959, с. 7—23.

«Кaleb Виллиамс» [Рец.]— «Б-ка для чтения», 1838, т. 31, отд. VI, с. 17—18.

«Кaleb Виллиамс» [Рец. на изд. СПб., 1838].— «Сын отеч.», 1838, т. 5, отд. IV, с. 68—69.

«Кaleb Виллиамс» [Рец. на пер. СПб., 1838].— Лит. прибавл. к «Рус. инвалиду», 5.XI.1838, № 45, с. 894.

«Кaleb Вильямс».— «Лит. обозрение», 1937, № 17, с. 60.

Кареев Н. И. Вильям Годвин и его «Политическая справедливость».— «Уч. зап. Института истории», 1929, т. 3, с. 327—340.

[Плетнев П. А. ?]. «Калеб-Виллиам» [Рец.].—«Современник», 1838, ч. 12, с. 104 (Разбор нов. книг).

Рамус П. Вильям Годвин как теоретик коммунистического анархизма. Пред. В. Боргиуса. М., «Голос труда», 1925. 183 с. Библ. с. 179—180.

Рец.: Дивильковский А.—«Печать и револ.», 1925, кн. 5, с. 138—140.

Святловский В. В. Вильям Годвин (1756—1836).—В кн.: Святловский В. В. Очерки по истории экономических воззрений на Западе в России. СПб., «Герольд», 1913, ч. 1, с. 518—520.

Урнов Д. Вильям Годвин—основоположник «социального романа».—В кн.: Из истории западноевропейских литератур XVIII—XX вв. Сб. статей. М., Моск. ун-т им. М. В. Ломоносова, 1957, с. 7—25.

Grailsford H. N. Shelley, Godwin and their circle. N. Y., Holt, [192—]. 256 p.

Grown F. K. The life of William Godwin. L., Dent; N. Y., Dutton, 1926. XV, 387 p. Bibl. p. XI—XII.

Fleisher D. William Godwin. A study in liberalism. L., Allen and Unwin, 1951. 156 p.

Gourg R. William Godwin (1756—1836). Sa vie, ses oeuvres principales, la «Justice politique». P., Alcan, 1908. XVI. 320 p.

Grylls R. G. William Godwin and his world. L., Odhams press, 1953. 256 p.

Monro D. H. Godwin's moral philosophy; an interpretation of William Godwin. L., Oxford univ. press, 1953. 205 p.

Paul C. K. William Godwin; his friends and contemporaries. L., King, 1876. 2 vols.

Pollin B. R. Education and enlightenment in the works of William Godwin. N. Y., 1962. XXXV, 293 p. Bibl. p. 257—288.

Preu J. A. The Dean and the Anarchist [Swift and Godwin]. Tallahassee, 1959. 124 p. Bibl. p. 121—124.

Ramus P. William Godwin, der Theoretiker des kommunistischen Anarchismus. Eine biographische Studie mit Auszügen aus seinen Schriften... Leipzig, Dietrich. 1907. IV, 85 p.

Rodway A. E. [ed.]. Godwin and the age of transition. Ed. with introd. by A. E. Rodway. L., Harrap, 1952, 231 p. Bibl. p. 229—231.

Roussin H. William Godwin (1756—1836). P., Plon-Nourrit, 1913. 336 p.

Saitzeff H. William Godwin und die Anfänge des Anarchismus im XVIII. Jahrhundert. Ein Beitrag zur Geschichte des politischen Individualismus. Altenburg, Prierer, 1907. 77 S.

Salt H. S. William Godwin.—«To-Day», 1887, July, vol. 8, № 44, p. 13—23.

Simon H. William Godwin and Mary Wollstonecraft. Eine biographisch-soziolog. Studie. München, Beck. 1909. VIII, 168 p.

Woodcock G. William Godwin. A biographical study. With a foreword by H. Read. L., Porcupine Press, 1947. LX. 266 p.

#### БИБЛИОГРАФИЯ

Cordasco F. William Godwin. A handlist of critical notes and studies. Brooklyn, Long Island Univ. Press. 1950. 8 p. (18th century bibliographical pamphlets, № 9).

## УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН

- Аддисон Дж.** 22, 31—34, 36, 37, 41, 43, 44, 53—55, 57, 63, 64, 74, 77, 86, 173, 253, 366  
**Алексеев М. П.** 116, 407, 415, 446  
**Алеман М.** 29  
**Арбетнот Дж.** 216  
**Ариосто Л.** 47, 237  
**Аристофан** 76, 219, 233, 258  
**Байрон Дж. Г.** 18, 19, 156, 215, 224, 237, 248, 323, 378, 382, 413, 431  
**Бальзак О.** 47, 105, 156, 193, 244, 246, 262, 447  
**Батлер С.** 86  
**Бейкер Э.** 21, 26, 63, 83, 305, 308  
**Белинский В. Г.** 245, 247, 248, 309  
**Бентам И.** 12  
**Берк Э.** 420, 448  
**Беркли Дж.** 7, 33  
**Бернбом Э.** 167  
**Бернс Р.** 155, 215, 275, 418, 420  
**Бертон Р.** 333  
**Блейк У.** 129  
**Бомарше П. О. К.** 26, 224  
**Боуэн Э.** 160, 303, 312  
**Брандер Л.** 377  
**Браун Ф. К.** 447  
**Бриссенден Р. Ф.** 158  
**Брэйлсфорд Г. Н.** 448, 449  
**Брук Г.** 99, 369  
**Бульвер-Литтон Э. Дж.** 446  
**Бэкон Ф.** 32  
**Бэньян Дж.** 27, 28, 63, 102, 107, 113, 114, 201  
**Ванбру Дж.** 45—48, 50—54, 59, 60, 148  
**Вергилий** 261  
**Версхофен Ф. Дж.** 397  
**Верцман И. Е.** 358  
**Вильсон А.** 450  
**Волгин В. П.** 402, 403, 405  
**Вольтер Ф. М. А.** 36, 155, 298, 305, 328, 335, 337, 370, 398  
**Вордсворт В.** 178, 444  
**Вудкок Дж.** 413, 432, 433, 447—450  
**Вук Г.** 158  
**Вулф В.** 105, 325, 359  
**Гарди Т.** 300  
**Гаррик Д.** 34, 327, 353  
**Гейне Г.** 18, 19, 86, 87, 231, 323  
**Гельвеций К. А.** 7, 399  
**Гент Л.** 47  
**Герцен А. И.** 103  
**Гете И. В.** 17, 18, 156, 176, 177, 184, 256, 294, 306, 320, 360  
**Гиппиус В. В.** 237, 241  
**Гоббс Т.** 35, 48—52, 54, 66, 86, 214  
**Гоголь Н. В.** 236—248, 364  
**Годвин В.** 5, 6, 9—11, 17, 18, 22, 34, 35, 38, 71, 72, 84, 102, 132, 216, 314, 317, 318, 398—450  
**Голдинг В.** 123  
**Голсуорси Дж.** 24  
**Гольбах П.** 7  
**Гольдберг М. А.** 286—288, 372, 383, 384  
**Гольдонн К.** 155  
**Гольдсмит О.** 17, 19, 22, 32, 34, 40, 44, 56, 57, 59, 60, 68, 85, 88, 98, 99, 101, 177, 194, 212, 263, 270, 294—324, 338, 353, 369, 378, 386, 393, 408, 416  
**Гомер** 33, 156, 166, 215  
**Гонкуры, бр.** 123  
**Гораций** 235, 262, 389  
**Горький А. М.** 112, 118, 123, 215, 242, 276  
**Грей Т.** 299, 311, 336  
**Грейвз Р.** 86—88  
**Грибовский А.** 241  
**Григорьев А. А.** 330  
**Грин Г.** 10

Гэй Дж. 28, 77, 109, 216, 223, 224

Даунс Б. У. 178, 183  
Декс П. 104, 105, 137, 233, 234, 236  
Делоней Т. 115  
Державин К. Н. 85  
Дефо Д. 5, 8, 9, 11, 14, 16—18, 22, 31, 35, 36, 38, 55, 85, 86, 400—154, 164, 173, 174, 216, 219—222, 234, 235, 295, 296, 298, 302, 337, 338, 366, 415, 445  
Джеймс Г. 325  
Джефферсон Д. У. 333  
Джойс Дж. 158, 159, 325  
Джонс К. Э. 365  
Джонсон Б. 48, 233, 289, 333  
Джонсон С. 177, 308, 327  
Дибелиус В. 21, 30  
Дидро Д. 7, 30, 36, 54, 155, 156, 173, 190, 216, 227, 328, 329, 335, 398  
Диккенс Ч. 18, 28, 44, 88, 103, 115, 119, 120, 141, 221, 236, 244, 284, 293, 303, 319, 321—323, 383, 398, 436, 442, 446  
Дилуорт Э. Н. 336, 356  
Добре Б. 47, 48  
Добсон О. 312  
Достоевский Ф. М. 158, 383, 447  
Доттен П. 22, 123, 176, 187, 214  
Драйден Дж. 45, 48, 50, 51, 56, 60, 77, 167, 205  
Дружинин А. В. 203  
Дьяконова Н. Я. 222  
Жироду Ж. 123  
Жолиа Э. 370  
Золя Э. 123  
Ингер А. Г. 307, 316  
Ирвинг В. 311, 314  
Кагарлицкий Ю. И. 319  
Камю А. 104, 325, 326  
Карамзин Н. М. 194, 336  
Карл Дж. М. 369, 372  
Карлейль Т. 80, 273  
Кафка Ф. 158, 325, 326  
Кеведо и Вильегас Ф. 22, 25, 28  
Керкмен Ф. 28  
Кеттл А. 344  
Кинтана Р. 64, 65, 73  
Кольер Дж. 56, 57, 59  
Кольридж С. Т. 102, 164, 398, 444  
Конгрив В. 45—48, 51—54, 59, 60, 148, 198, 430  
Корнель П. 166  
Кржевский Б. А. 84, 85  
Кросс У. Л. 21, 26, 82, 95, 217, 361, 366

Ксенофонт 21

Лабрюйер Ж. 42  
Лавинь Ж. де 25  
Лазурский В. 32  
Лафайет М. М. 167, 168  
Лафарг 92  
Ле Бретон А. 175  
Ленин В. И. 7, 12  
Леннокс Ш. 86, 88, 90, 96  
Лесаж А. Р. 22, 24, 26, 28, 29, 84, 122, 369  
Лессинг Г. Э. 5, 216  
Ли Н. 77, 167  
Ливис Ф. Р. 325  
Лилло Дж. 167  
Локк Дж. 6—8, 11, 12, 15, 16, 33, 113, 121, 163, 181, 217, 347—349, 351, 353  
Лоренс Д. Г. 158, 159  
Лукас Ф. Л. 309—311  
Лукиан 75, 76, 233  
Лэм Ч. 45, 102, 103, 140, 201  
Маккензи Г. 99, 212, 336, 369, 432  
Мак Киллоп А. Д. 163, 167  
Маколей Т. Б. 37, 46, 47, 107, 311  
Мальтус Т. Р. 399  
Мандевиль Б. 12—14, 28, 35, 217  
Маркс К. 5—7, 14, 23, 24, 48, 55, 92, 113, 116, 117, 119, 130, 133, 227, 376  
Мерль Р. 251  
Мильтон Дж. 33, 163, 171, 172, 201, 208, 411  
Мокульский С. С. 26  
Мольер Ж. Б. 26, 51, 76, 219, 233, 258  
Монро Д. Г. 412, 422, 447, 449  
Монтень М. 333  
Мор Т. 399  
Морган Ш. 26—28  
Моррис В. 104  
Мортон А. Л. 107, 108  
Мур Дж. Р. 105  
Мур Т. 359  
Новак М. Э. 150  
Ньюмен Б. 64, 65  
Нэпп Л. М. 372, 397  
Нэш Т. 27  
Обломиевский Д. Д. 255  
Овидий 47  
Огинский А. 309  
Отвей Т. 77  
Патни Р. 372  
Пейн Т. 400

- Писемский А. Ф. 123, 292  
 По Э. 446  
 Поп А. 33, 72, 100, 101, 172, 216, 366  
 Прево, аббат 137, 193  
 Пруст М. 158, 325  
 Псишари Л. 123  
 Пушкин А. С. 155—157, 159, 192, 237, 242, 248, 359, 360  
  
 Рабле Ф. 21, 25, 75, 76, 233, 258, 328, 329, 333, 335, 337  
 Радищев А. Н. 5  
 Радклиф А. 170  
 Райт Т. 124  
 Расин Ж. 167  
 Рейнольдс Дж. 305, 312, 327  
 Рив К. 102, 103  
 Рид Г. 337, 371, 448, 449  
 Ричардсон С. 8, 11, 12, 17, 21—23, 32, 35, 38—40, 45, 52, 56, 58, 72, 74, 75, 85, 86, 93, 101, 155—214, 216, 219, 220, 229, 234, 235, 237, 251—253, 257, 261, 262, 265, 272, 273, 295—298, 326, 337, 338, 408, 415, 416  
 Роб-Грийе А. 326  
 Розанов М. Н. 176  
 Росс Ф. 64, 65  
 Роу Н. 167  
 Руссо Ж.-Ж. 5, 6, 87, 101, 102, 107, 116, 123, 156, 176, 177, 178, 184, 203, 398, 399, 432, 446  
 Рэли В. 169  
  
 Салтыков-Щедрин М. Е. 63  
 Свифт Дж. 6, 17, 22, 23, 36, 38, 54, 62—78, 80—84, 100, 216, 222, 230, 233, 258, 328, 329, 333, 335, 337, 339, 354, 399—401, 406  
 Сентсбери Дж. 62, 81, 178  
 Сервантес М. де 22, 23, 55, 75, 76, 81, 84—96, 99, 123, 219, 233, 235, 237, 258, 329, 354, 367, 369  
 Сиббер К. 77  
 Сидней Ф. 169  
 Симонид 262  
 Скаррон П. 24, 27—29  
 Скотт В. 18, 19, 103, 127, 175, 182, 183, 199, 237, 248—250, 277, 282—284, 286, 311, 367, 397  
 Скюдери, м-ль де 168, 235  
 Смолетт Т. 14, 16, 17, 19, 22, 23, 29—32, 34, 35, 37—39, 42, 44, 45, 54, 56, 57, 59, 60, 62, 66—70, 72, 75, 81—85, 88, 95—98, 101, 130, 165, 206, 216, 242, 249, 271—293, 295, 296, 326, 337, 338, 349, 353, 361—397, 408, 414—417, 434  
  
 Сорель Ш. 24, 27  
 Спенсер Э. 168, 169  
 Стендаль Ф. 18, 20, 215, 236, 306, 323, 447  
 Стерн Л. 11, 17, 19, 22, 38, 44, 56, 59, 68, 82, 85, 88, 99, 176, 177, 211, 218, 240, 241, 258, 270, 272, 310, 324—360, 369, 393, 395—397, 405, 408  
 Стивен Л. 14, 117, 146, 412, 422  
 Стивенсон Л. 294  
 Стиль Р. 22, 31—36, 41, 43, 44, 56, 57, 63, 66, 77, 86, 173  
 Ступников И. В. 223  
 Сузерленд Дж. 106  
 Сытенской И. 225  
  
 Теккерей В. 18, 19, 28, 44, 88, 100, 148, 151, 270, 290, 293, 354, 390  
 Текст Ж. 176  
 Толстой Л. Н. 228, 323, 359, 360  
 Трауготт Дж. 324, 335, 336  
 Тронская М. Л. 324, 330, 357, 358  
 Тэн И. 47  
 Тьювесон Э. 351  
  
 Уайтхед В. 166  
 Уистон В. 318  
 Учирли В. 45—48, 50—53, 59  
 Ульрих фон Гуттен 337  
 Уолпол Г. 350, 366, 373  
 Уолстонкрафт М. 411, 428  
 Уорбертон У. 329  
 Уортон Дж. 210  
 Уортон Т. 169  
 Уотсон Дж. 233  
 Уотсон Ф. 106, 107, 109  
 Уотт Я. 105, 106, 123, 158, 160, 161, 233—235, 250  
 Уэст А. 110, 129, 409  
  
 Фаркер Дж. 45—48, 50, 51, 53, 54, 198, 261  
 Фейгина С. А. 402, 435  
 Фидлер Л. 158—160  
 Фильдинг Г. 5, 8—10, 12, 14—23, 28—32, 34—40, 44, 45, 56, 57, 59—62, 66—70, 72, 75—82, 84, 85, 87—96, 98, 100, 103—105, 109, 162—165, 167, 173, 177, 185, 199, 206, 214—224, 255—272, 276—278, 281, 295, 296, 304, 308, 326, 329, 337, 338, 353, 362—365, 384, 397, 405, 408, 414—418, 434, 446  
 Фильдинг С. 241  
 Фицджеральд Б. 106  
 Флейшер Д. 448, 449  
 Флюшер А. 326, 330



Фокс Р. 17, 19, 116

Фолкнер У. 158

Фонтенель Б. 305

Форд Б. 299, 309, 310

Форстер Дж. 305, 321, 322

Форстер Э. М. 105, 138

Франс А. 26

Фрейд Э. 160

Фримен У. 311

Фюретьер А. 24

Хатчесон Ф. 12

Хед Р. 28

Хемингуэй Э. 447

Хогарт У. 250, 278, 327

Хопкинсон Г. Т. 188

Хумо О. 325

Хээлит В. 46, 55, 63, 84, 167, 257

Чернышевский Н. Г. 245, 414, 446

Чосер Дж. 126

Чэндлер У. 26

Шаль Ф. 188

Шафтсбери А. 12—14, 214, 217, 286

Шейнкер В. Н. 366

Шекспир В. 21, 34, 76, 77, 102, 115,

191, 193, 210, 211, 233, 237, 258,  
353

Шелли М. 103

Шелли П. Б. 18, 398, 400, 401, 411,  
437, 443, 448—450

Шеридан Р. Б. 46, 57

Шиллер Ф. 232

Шкловский В. Б. 252, 253

Шмидт Э. 176, 184

Шоу Дж. Б. 150, 219, 349, 449

Эджуорт М. 87

Эйткен Дж. 128

Элиот Т. С. 158

Элман Р. 325

Эльтон О. 83

Энгельс Ф. 6, 7, 14, 23, 24, 48, 92,  
113, 117, 119, 133, 227, 376, 406

Эпиктет 337

Эразм Роттердамский 101, 337

Этеридж Дж. 45, 57, 59

Ювенал 188, 238

Юм Д. 12, 33, 327, 342

Юнг Э. 74, 176, 177

Юрфе О. д' 168, 235

## СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ

В. Хогарт. Утро. Гравюра	81
В. Хогарт. Полдень. Гравюра . . . .	97
В. Хогарт. Путь распутницы, л. 1. Гравюра	193
В. Хогарт. Путь повесы, л. 5. Гравюра	209
В. Хогарт. Модный брак, л. 6. Гравюра	305
В. Хогарт. Спящие прихожане. Гравюра . .	321
В. Хогарт. Парламентские выборы. Сбор голосов. Гравюра	417
В. Хогарт. Водочный переулоч. Гравюра	433

## ОГЛАВЛЕНИЕ

Введение	5
<i>Глава I. Литературные истоки английского просветительского романа</i>	21
<i>Глава II. Дефо</i>	100
<i>Глава III. Ричардсон</i>	155
<i>Глава IV. Фильдинг</i>	215
<i>Глава V. Ранний Смоллет</i>	271
<i>Глава VI. Гольдсмит</i>	294
<i>Глава VII. Стерн</i>	324
<i>Глава VIII. Поздний Смоллет</i>	361
<i>Глава IX. Годвин</i>	398
Библиография	451
Указатель имен	467
Список иллюстраций	471

268960



*Анна Аркадьевна Елистратова*

*Английский роман эпохи Просвещения*

*Утверждено к печати Институтом мировой литературы им. А. М. Горького Академии наук СССР*

Редактор издательства *В. И. Рымарева*

Художник *Г. И. Фишер*

Художественно-технический редактор *А. П. Гусева*

Сдано в набор 2/III-66 г. Подписано к печати 7/VI-66 г. Формат 60×90<sup>1</sup>/<sub>16</sub>.  
Печ. л. 29,5+8 вкл. Уч.-изд. л. 28,3 Тираж 3200 экз. А-13672 Изд. № 1031/66  
Тип. зак. 204. Цена 2 р. 01 к.

Издательство „Наука“. Москва, К-62, Подсосенский пер., д. 21

Набрано в Первой образцовой типографии

Отпечатано во 2-й типографии издательства „Наука“.

Москва, Г-99, Шубинский пер., 10

2 p. 01 k.



ՆԱՏԻՆՆԵԼԻՑԻՍ  
«ԻՐԱՅԿ»