

УДК 820.10/01

Абрамович С.Д.
(Черновцы, Украина)

**К ВОПРОСУ О РЕЦЕПЦИИ БИБЛИИ
В АНГЛОЯЗЫЧНОЙ КЛАССИКЕ XIX ВЕКА**
(Диккенс, Мелвилл)

Стаття присвячена питанню про Біблію як інтертекст англійської класики XIX століття, представленої іменами Діккенса і Мелвілла: визначальним естетичним моментом у обох романістів виступає не «чуттєвий блиск речей», а рух світу до Бога.

Ключові слова: Бог, Натура, національний образ світу, лірика, епос, роман, художня деталь.

Статья посвящена вопросу о Библии как интертексте англоязычной классики XIX века, представленной именами Диккенса и Мелвилла: определяющим эстетическим моментом у обоих романистов выступает не «чувственный блеск вещей», а движение мира к Богу.

Ключевые слова: Бог, Натура, национальный образ мира, лирика, эпос, роман, художественная деталь.

The article focuses on the Bible as the inter-text English-language classics of the XIX century provided the names of Dickens and Melville. The defining aesthetic moment for both novelists is not «sensual splendor of things» but the movement of the World to God.

Keywords: God, Nature, the national image of the world, poetry, epic, novel, artistic detail.

Напомним с самокритичного заявления: автор этого исследования заведомо пытается объять необъятное: ведь и мир англоязычной классики для рамок небольшого исследования – нечто запредельное, и Библия, пускай и взятая только в аспекте ее рецепции этой классикой, – настоящий Левиафан. Но, как гласит советская мудрость, если нельзя, но очень хочется, то можно. Ведь срез характерной «малой» ситуации способен дать достаточно полное представление о целом. Сошлемся хотя бы на книгу, оставившую заметный след в науке, – «Мимезис» Э. Ауэрбаха: ученый, вводя анализируемый фрагмент в очень широкий историко-культурный контекст, обозначил свой подход как метод *интерпретации* [2]. Вспоминается также знаменитый девиз Кювье: «Дайте мне одну кость, и я восстановлю животное». Думается, что рассмотрение в определенном едином аспекте нескольких фрагментов из «Дэвида Копперфильда» (1850) и «Моби Дика» (1851) способно дать репрезентативное представление о многих серьезных вещах.

В частности, художественная оптика Диккенса, как и вообще художественное мастерство писателя, все еще должным образом не изучены. Так, в авторитетной «Истории английской литературы» Р. Х. Флетчера, когда речь заходит о стилистике писателя, обнаруживается лишь некое common place: «... впечатляет сила его описания. Его наблюдения очень быстры и остры, хотя и не взыскательны; его внимание к характерным чертам, будь то картины Природы или человеческая личность и внешность, безошибочно; у него никогда не доминирует изображение, а передается как атмосфера интерьеров, так и все типы сцен человеческой жизни» [19; р-л «ЧАРЛЬЗ ДИККЕНС»]. При жизни Диккенса критика говорила в основном о социальной и моральной стороне его произведений; затем писателя вообще как-то забыли. В эпоху господства «новой критики» авторитет романиста колеблется: Диккенса даже называют вульгарным и «бесформенным» (В. Вульф). Собственно, английское литературоведение стало интересоваться мастерством Диккенса как объектом исследования относительно недавно – в 1960–70-е гг. прошлого века (Wilson 1970, Andrews 1979 и др.)¹. Позднее были применены психоаналитический и мифологический подходы: тут, понятно, господствовал интерес к ментальному плану произведения. И вообще исследователи сосредотачивались на вещах, от сферы стиля далеких, как, например, Дж. Х. Миллер, исследовавший «константы воображения» писателя и восприятие их читателем. Похоже, оценки стиля Диккенса, в частности проблемы его художественного видения, не выходят обычно за рамки «общих слов», как, например: «Рассказы и очерки изображают мир таким, каким его видел Диккенс, и что наиболее важно, – они показывают, что писатель смотрит на этот мир пытливыми, все замечающими глазами – глазами Дэвида Копперфильда» [12, р. 37–38].

Сегодня положение начинает меняться: «В начале XXI века обращение к творческому наследию Диккенса продолжает оставаться стабильным. На Западе ему ежегодно посвящаются монографии [Welsh 2000; Pykjet 2002; Sanders, 2003] и сборники критических отзывов (журнал «Диккенсиана» /The Dickensian/, «The Cambridge companion to Charles Dickens»). В одной лишь России с 2001 по 2006 год защищено около десяти диссертационных работ, в которых исследуются: текстовые и языковые особенности произведений писателя ([Баева 2003; Ткачева 2003; Фельдман 2004]), вопросы сохранения образной поэтики в переводах ([Воровская 2002; Байенс 2003]), роль мотивов и символов ([Шувалова 2003; Шевелева 2004]), проводится сопоставительный анализ ([Осипова 2001; Сергеева 2004]) и определяется место Диккенса в историко-культурном контексте Англии [Колос 2001]. Н. Л. Потанина отмечает продолжающееся активное существование «кода» Диккенса в современной литературе [Потанина 2004]. Особо востребованным элементом этого «кода» является тема детства, одним из родоначальников которой считается Диккенс [11; Введение]. Недавно появилась монография (языковедческая) М. Хори (Masahiro Hori) «Investigating Dickens' style: a collocational analysis» [Palgrave Macmillan, 2004. – 251 с.], но она, к сожалению, осталась для меня недоступной.

Тем не менее, многочисленные «частные» художественные решения Диккенса остаются вне поля зрения исследователей, и нами здесь берется в качестве характерного примера мастерства писателя и феномена его художественной оптики небольшой фрагмент эпилога «Давида Копперфильда», озаглавленного автором «Последний взгляд, брошенный в прошлое».

«The cheeks and arms of Peggotty, so hard and red in my childish days, when I wondered why the birds didn't peck her in preference to apples, are shrivelled now; and her eyes, that used to darken their whole neighbourhood in her face, are fainter (though they glitter still); but her rough forefinger, which I once associated with a pocket nutmeg-grater, is just the same, and when I see my least child catching at it as it totters from my aunt to her, I think of our little parlour at home, when I could scarcely walk. My aunt's old disappointment is set right, now. She is godmother to a real living Betsey Trotwood; and Dora (the next in order) says she spoils her.

There is something bulky in Peggotty's pocket. It is nothing smaller than the Crocodile Book, which is in rather a dilapidated condition by this time, with divers of the leaves torn and stitched across, but which Peggotty exhibits to the children as a precious relic. I find it very curious to see my own infant face, looking up at me from the Crocodile stories; and to be reminded by it of my old acquaintance Brooks of Sheffield» [13, p. 461–462].

Птицы, клюющие яблоки, – ситуация распространенная, повседневная. В интернете мы сталкиваемся с обсуждением ее как некоей житейской проблемы, вплоть до подсчета того, сколько килограмм поспевших фруктов склевывают крылатые потребители; это характерный мотив «природоведческой» детской книги и пр³. С другой стороны, сама типичность и распространенность ситуации издавна положена в основу емкого религиозно-символического обобщения. В Библии, которая, безусловно, сильно повлияла на всю английскую литературную классику и на Диккенса в частности [15, 16, 17], часто встречается образ птиц, расклевывающих мертвое тело – т. е., нечто отжившее, выведенное за пределы живого (Быт. 40:19; Вт. 28:26; 3 Цар. 14:11; Псл. 78:2; Иер. 15:3; От. 19:21). Но красные щеки Пиготти, пусть и сморщенные временем, птицы «не клюют»: она жива и сохраняет свой здоровый румянец.

Характерна и другая «натуралистическая» деталь: в кармане у Пиготти – сильно потрепанная книга о крокодилах, которая так пугала рассказчика в детстве: здесь вырисовывается совсем уж «нестрашный», как бы «обезвреженный» образ чудовища. Но крокодил в той же Библии символизирует поправное праведной силой зло (Ис. 51:9) и даже употребляется в качестве титула египетского фараона («крокодил великий»; Иез. 29:3); Египет в Библии – символ безбожного сообщества.

Иными словами, Диккенс, сравнивая румяные щеки старушки Пиготти со спелыми яблоками и помещая в ее карман потрепанную книжку о крокодилах, с одной стороны, опирается на непосредственные, живые впечатления человека от природы, окружающей среды. С другой стороны, писатель вносит в образ нотку экзистенциальной тревоги, предчувствие скорого конца доброй бабушки, ее обреченность смерти. С третьей стороны, неприметная добрая Пиготти в символическом плане текста выступает в качестве «победителя крокодила», в роли носителя торжествующего добра. Как все же это расходится с бытующим представлением о «заданности» и «однозначности» диккенсовских характеров.

И то, что этот образ у Диккенса значительной мерой строится на конкретно-зрительной ассоциации, заслуживает отдельного внимания. Отмеченная Лессингом пропашь между зрительным и словесным изображением никак не повлияла на бурное развитие «живописи словом» в XIX веке, так что виднейшие исследователи литературы Р. Уэллек и О. Уоррен совершенно правы, считая, что *зрительный образ* (или «картина») всегда останется

для теории литературы одним из основных мотивов исследования [9, с. 248]. Непосредственное письмо с натуры, формировавшееся еще в ренессансно-барочную эпоху, в XIX столетии переживает, по сути, эпоху апофеоза, порождая в перспективе установку на репортажно-очерковый стиль. Представляется важным отметить, что в основе такого подхода лежит не бездушное фиксирование примет натуры, а чувство ценности мимолетного, бренного «прекрасного мгновения», и описательность в литературе продиктована изначально отнюдь не душевной черствостью, а, наоборот, лирическим трепетом и желанием «остановить мгновенье». Такова и живопись XIX века – например, полотна Репина или Матейко, щедро насыщенные мельчайшими деталями при огромности общего панорамного построения. При этом надо заметить, что возникают все эти тексты, как литературные, так и живописные, в эпоху торжества фотографии, вытесняющей традиционную живопись и оказывающей мощное воздействие на изобразительное искусство и литературу – впереди эра натуралистической живописи (даже импрессионизм фактически стал частью этой программы) и золаизма в литературе.

Диккенс, как автор огромных эпических полотен, представляется обыкновенно как мастер панорамного письма, «крупного мазка». Однако в приведенном отрывке все очень дробно, автор сосредоточен на микроскопической детали, и зрительный образ как бы еще более заземляется, материализуется через передачу тактильного ощущения «шершавого пальца»: «The cheeks and arms of Peggotty, so hard and red in my childish days, when I wondered why the birds didn't peck her in preference to apples...»; «...her rough forefinger, which I once associated with a pocket nutmeg-grater, is just the same...».

Очевидно, что перед нами – емкий лирический художественный образ, эстетизирующий и растворяющий в живом человеческом чувстве то, что искони считается безобразным (вспомним уничтожающее сократовско-платоновское определение: «уже отцветшее лицо»). Мы видим, что данный отрывок явно не укладывается по своей стилистике в привычную манеру «бесстрастной» эпической наррации и представляет собой, в сущности, *лирическую миниатюру*, что, как будто, нарушает целостность романа, обыкновенно трактуемого у нас в качестве эпического жанра. Впрочем, такие фрагменты все же вписаны в громадный по объему романский текст, построенный в целом по законам эпического пространства. И это заставляет вспомнить известные слова Чехова: «Роман – это целый дворец, и надо, чтобы читатель чувствовал себя в нем свободно...» [10, с. 559–560]. Т. е., при грандиозности общего плана, наличии парадных зал и пр., в сооружении как бы предполагаются уютные уголки для отдыха, для возвращения к самому себе, для интимного общения, если угодно. А художественное зрение эпика принципиально отличается от «камерного» зрения лирика – скажем, в «Тарасе Бульбе» Гоголя степной пейзаж, в который помещены фигуры движущихся на Сечь Тараса и его сыновей, выглядит, по замечанию самого автора, написанным «как будто исполинскою кистью» [4, с. 67]. И вот здесь-то обнаруживается принципиальное расподобление эпоса и романа, глубоко обоснованное в известной работе М. Бахтина [3]: в классическом эпосе события протекают в бесконечно уже удаленном от читателя, сакрализованном прошлом; это время богатырей и волшебных событий, тогда как в современном романе (даже историческом) «прошлое» непременно переживается как «настоящее», «сиюминутное»; я бы сказал, что это художественное Praesent Indefinite Tens, глубоко отличное от давнопрошедшего времени эпоса.

Безусловно, многое здесь было подготовлено сентиментализмом, глубочайшая связь с которым Дикенса не подлежит сомнению. Вместе с тем, литературный стиль Дикенса контаминирует многие другие находки писателей-предшественников, в частности романтиков: «Dickens' writing style is florid and poetic, with a strong comic touch <...> Dickens loved the style of 18th Century gothic romance, though it had already become a bit of a joke <...> Part of Dickens' great talent was to incorporate this episodic writing style but still end up with a coherent novel at the end»⁴ [14]. Однако, как очевидно, невозможно свести в этой ситуации все исключительно к «влияниям». Сказывается, конечно, и репортерское прошлое автора, привыкшего наблюдать и ценить детали, но, в общем, писатель здесь исходит, прежде всего, из непосредственного эмоционального импульса, данного переживанием природы, реального объекта, что вкраплено в эпическую перспективу с необыкновенной убедительностью и художественной полнотой, не нарушая целостности авторской концепции. Однотипны, к примеру, лирические фрагменты в романах Тургенева, представляющие, по сути, стихотворения в прозе, вкрапленные в эпическую ткань⁵.

Все это доказывает правоту ныне редко цитируемого теоретика середины прошлого века В. Днепров, который рассматривал реалистический роман XIX века как синтетический жанр, в котором изначальная эпическая основа свободно сочетается с развернутым, индивидуализированным сообразно характеру персонажей драматическим элементом (диалоги⁶) и лирическими отступлениями [6]⁷. Лирические моменты в романе XIX века – неотъемлемая составная реалистической картины мира, естественное укрупнение веса художественной детали, что, в сочетании с диалогами персонажей, представляет полную и развернутую картину мира, и обеспечивает то полифоническое звучание, о котором говорил М. Бахтин.

Если перейти к гигантской панораме единоборства Человека и Моря, созданной Мелвиллом, то и здесь явственно довлеет установка на полифоничность и пренебрежение границами традиционных жанров, на дерзновенную лиризацию не только художественного эпоса, но и разнородного внесюжетного житейско-«библиотечного» материала.

Этот роман, не сразу воспринятый западным читателем, до сих пор загадочен. Детально изучена разве что реальная предыстория романа – трагедия погубленного китом корабля «Эссекс», описанная помощником капитана Чейзом. Среди исследователей доминировал интерес к сюжетосложению: отмечались множество отступлений от сюжетной линии, странное чередование художественного текста с документально-риторическими пассажами (здесь фигурирует буквально все, так или иначе связанное с китами и китобойным промыслом). Особо привлекала исследователей ироническая игра с читателем, не предполагающим под натуралистическими описаниями бытовых реалий символическо-аллегорической подоплеку и верящим на слово авторским измышлениям. Но библейские реминисценции брались все же достаточно поверхностно и описательно; символика автора воспринималась довольно приблизительно и абстрактно – как, например, олицетворение вселенской борьбы Добра и Зла, как воплощение «эсхатологического мифа» и пр. Соответственно и рассказчик, названный библейским именем *Измаил*, обычно воспринимался как цельная личность, поверхностно образованный моряк-китобой, а стиливая разнородность текста трактовалась то ли как стихийное новаторство, то ли как имитация неумелого писательства. Тому основанием служило отчасти и то, что здесь вполне явственна автобиографическая первооснова сюжета: сам Мелвилл, едва достиг-

нув совершеннолетия, бросил учительствовать и поступил рядовым матросом на китобойное судно, пережив множество приключений. В общем, роман Мелвилла трактуется как романтическое произведение о неких «вершинных» моментах бытия (А. Зверев, Ю. Ковалев, А. Старцева и др.).

Между тем, здесь прослеживается более глубокий и масштабный замысел. Так, в современной психиатрии, а кое-где – даже в криминалистике считается аксиомой наличие в психике индивидуума целого ряда личностей (до 30-ти!), причем считается, что они могут даже не подозревать о существовании соседей [1]. И с этой точки зрения герой Мелвилла крайне интересен.

Измаил – несомненно, начитанный человек, почерпнувший свои сведения о китах, поразивших его воображение, из библиотеки, и суперобраз Кита, вырисовывающийся в его изысканиях, действительно становится, по воле автора, титаническим обобщением. Но – не абстрактного «Зла», а нерукотворной природы, искони враждебной человеку; недаром тут постепенно начинает как бы доминировать имя обитателя жутких морских глубин, непостижимого Левиафана, уже ставшего, благодаря Гоббсу, символом сложности и непостижимости социального организма. Проблема же «натуры» в XIX веке стала дискуссионной: старая богословская концепция, согласно которой природа есть Творение, зараженное дьявольским богоборчеством, сменилась оптимистическим призывом материалистов учиться у природы и безбоязненно наслаждаться ею. Исконная дихотомия «натура – культура» тем самым снималась, телесно-осязаемое безусловно уже предпочиталось «книжной мудрости», и любые «зовы природы» оправдывались; панический ужас перед глубинами «природного» нивелировался бодрым оптимизмом ученых, обещавших преобразовать и покорить природу во благо свободного от религиозного страха человека. Но выход Измаила в море, трагическое единоборство человека с Китаем и поражение человека входят в решительное расхождение с оптимизмом покорителей природы, исповедующих веру в прогресс и науку.

Как давно отмечено, имя *Измаил* насыщено библейской символикой, но, по сути, единственная личностная характеристика, данная в Библии Измаилу, такова: «Он будет между людьми, как дикий осел; руки его на всех, и руки всех на него; жить будет он пред лицом всех братьев своих» (Быт. 16:12). Измаил – откровенный изгой, который бежит из лона Левиафана социального в сферу владычества Левиафана природного. Причина этого бегства даже не слишком вуалируется. Рассказчик с поразительной легкостью переходит от брезгливой подозрительности, вызванной предложением хозяина приморской гостиницы спать за неимением мест в одной постели с другим постояльцем, к внезапной расположенности к сыну туземного царька Квикугу, все-таки разделившему с ним ложе, ибо «твердые предубеждения <...> сгибает родившаяся между людьми любовь» [гл. IX «Ночная Сорочка»]. Именно в море, в тесном мужском товариществе, он ищет не столько даже друга, сколько самого себя. Увы, гомосексуальные отношения процветали в викторианском обществе на флоте, в армии, в тюрьме, в закрытых школах и даже в монастырях, и литература XIX века явно или, чаще, намеком постоянно говорит об этом (от середины века, когда был напечатан «Моби Дик», до Уайльда – рукой подать). Американский исследователь творчества Мелвилла Л. Мамфорд совершенно прав: «Мелвилл <...> откинул портьеры викторианских гостиных и увидел перед собой непроницаемый мрак ночи» [18, р. 155].

Гомосексуализм, что бы ни восклицали насчет его «противоестественности», есть все же явление природное, и языческие цивилизации это еще вполне естественно ощущали – стоит перечитать духовнейшего из людей – Платона. Лишь Библия внедрила ригористический взгляд на ситуацию: культура тут решительно возобладала над натурой.

Иными словами, рассказчик Мелвилла пытается постичь глубины своей природы путем бегства «на лоно природы». Возвращение в лоно природы – девиз руссоизма, пытающегося отринуть христианскую цивилизацию, и с этим связан известный просветительский миф о «счастливом дикаре». Но ни в постели с татуированным туземцем, ни в разъяренном море под черным небом – ввиду постоянной угрозы нападения исполинского кита из бездны, покоя и гармонии нет. Библейское имя капитана, возглавляющего безумную погоню за Белым Китом, этим символом дикой природы, – *Ахав* – легко расшифровывается: именно при царе Ахаве в Израиле практически перестали поклоняться **Богу** Живому, что и ознаменовало начало еврейских несчастий. Ахав и его жена, язычница Иезавель, выступают в Библии как символ нечестивого царствования, недостойной и несправедливой власти, опирающейся на «религию натуры». Но «дети натуры» – не то, что «дети Божии»: они обречены пучине греха и не подлежащей осмыслению, не оставляющей надежд Смерти. Символична судьба друга Измаила Квикега, который, заболев и предчувствуя близкую кончину, просит изготовить для него непотопляемый гроб-челн, в котором он мог бы отплыть к звездам; именно этот челн спасает Измаила после кораблекрушения, ставшего результатом схватки с Моби Диком. Подбирает Измаила корабль, носящий имя *Рахиль* (библейская Рахиль, помним, неутешно плакала о своих погибших детях). Во всем этом апокалиптическом сценарии явственно ощущается присутствие некое Высшей Силы и неустанное попечение ее о Блудном Сыне. Поэтому нельзя вполне согласиться с О. Киреевой, которая, соединяя в некое странном симбиозе Природу и Бога (т. е., *Творение и Творца*), делает следующий вывод: «Внутренний конфликт героя, раскрывающийся в конфликте с природой и Богом, связанный с самовозвеличиванием (*самовозвеличением?* С. А.) человека, доходит здесь до самой напряженной точки. Цивилизация окончательно встала на путь уничтожения природы и Бога, недаром в романе так настойчиво звучит тема Апокалипсиса. Таким образом, Мелвилл утверждает мысль о ложности идеалов, которыми руководствуется цивилизованное общество» [7; см.: «Заключение»].

Но ведь, похоже, по Мелвиллу, истина заключается вовсе не в «природе»? По этому поводу стоит вспомнить: а) что *цивилизация* и *культура* – все же не синонимы; б) что оппозиция *Природа / Культура* вовсе не снята пылкими поклонниками «лона природы», не замечающими, что Природа столь же часто бывает Мачехой, сколь и Матерью; в) что Бог Библии все же внеположен Природе и выше ее; г) что именно Библия продолжает оставаться фундаментом культуры – во всяком случае, и для искушенного Мелвилла.

Таким образом, Измаил Мелвилла – вовсе не целостная личность. В нем выявляются: а) не слишком образованный, сумрачный и одинокий книжечий, сторонящийся общества; б) гей, пытающийся найти себя вне границ христианской цивилизации, в мире, где язычески поклоняются стихиям природы и стремятся непременно одолеть их; в) раскаявшийся грешник, потерпевший поражение в своем богоборчестве и счастливо избежавший гибели в пучинах «природных» страстей. Эта «диалектика души» родственна более классическому реалистическому роману XIX века, чем романтическому роману с его установкой на самодовлеющие экзотику и авантюристность.

При этом в данной ситуации весьма полно очерчиваются и два разных национальных образа мира: английский и американский.

Испанский философ Джордж Сантаяна в своей книге «Монологи в Англии» отмечал приверженность англичан к своему дому и своей стране, приверженность, которая превагирует над стремлением к путешествиям и завоеваниям. Здесь в чести самообуздание и моральность. Вот и герои Диккенса как бы впитали с молоком матери горький опыт Робинзона Крузо: у каждого свой неизбывный необитаемый остров, и покорение внешнего пространства не изменит эту исходную ситуацию. Они борются с «крокодилом» в себе, путем нравственного отстранения от зла, – и побеждают.

Американский же национальный характер отчетливо экстравертен. Алексис де Токвиль, чья книга «Демократия в Америке» считается в этой области классической, замечал, что вокруг американцев все находится в постоянном движении, и обновление здесь есть синонимом совершенствования; американцы не видят природных преград человеческой деятельности; пороки людей в Новом свете почти так же полезны обществу, как добродетели. Вот и герой американского классика стремится ни много, ни мало, как одолеть порождение пучины, морского исполина, которому, по Библии, под силу поглотить бегущего от исполнения воли Божьей Иону, и терпит сокрушительное поражение – это отзовется явственным эхом даже у свободного от христианских представлений Хэмингуэя.

Но оба писателя сигнифицируют эту извечную борьбу человека со своим экзистенциальным страхом через библейскую символику Чудища, воплощения Зла: национальные и личностные моменты интерпретируются в поле межнациональной христианской культуры. При этом антично-просветительские установки теряют силу: ведь Библия никак не предлагает любоваться прелестью материальной природы. И мудрое старое лицо Пиготти (еще раз вспомним досадливое сократовское «не любуются уже отцветшим лицом!»), равно как «скандальный», извергнувший из пучины страстей грешник, становятся прекрасными, ибо, по Библии, прекрасно лишь движение мира к Богу – *עוֹלָם* (олам).

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Wilson E. The World of Charles Dickens, 1970; Andrews M. Dickens on England and the English-Hassocks, 1979 и др.

² «Щеки и руки моей Пиготти, которые в детстве казались мне такими твердыми и красными, что я удивлялся, почему птицы не клюют их, предпочитая яблоки, теперь покрыты морщинами. Глаза ее, когда-то такие черные и блестящие, теперь потускнели, и только ее шершавый палец, казавшийся мне в детстве теркой, остался совершенно таким же, и, когда я вижу, как мое младшее дитя, ковыляя нетвердыми шажками от бабушки к моей старой няне, хватается своей ручонкой за этот шершавый палец, я мысленно переношусь в нашу маленькую гостиную в «Грачах», где я сам когда-то учился ходить. Бабушка удовлетворена: она теперь крестная мать настоящей, живой Бетси Тротвуд, и Дора, следующая дочь за нею, уверяет, что бабушка слишком балует ее...

А что топорщится в кармане моей Пиготти? – Это не что иное, как книга о крокодилах! Она теперь в довольно жалком виде, многие листы ее изорваны и истрепаны, но Пиготти показывает ее моим детям, как драгоценную реликвию. И мне так странно видеть перед собой свое собственное детское личико, выглядывающее из-за книги о крокодилах. Оно напоминает мне моего старого знакомого – Брука из Шеффилда» [5, с. 436].

³ «How do you keep birds from eating the apples? <...> Although my apple tree produces a lot of fruit, much of it is not edible. The birds peck a hole in each apple causing the apple to fall to the ground. How do I deter the birds from this practice?» [askmehelpdesk com/pest-control/]; «How many kilos in a peck of apples?» [ask metafiller com/77635]; «Two Apple Trees» [carolssite com/2] и пр.

⁴ «Стиль письма Диккенса – витиеватый и поэтический, с сильным вкраплением комического <...> Диккенс любил стиль готического романа 18 века, хотя он уже воспринимался как немного шутовской <...> Частично большой талант Диккенса включил этот эпизодический писательский стиль, но все же в конечном итоге последний корреспондирует со стилем (его) романа».

⁵ Вот, к примеру, типологически родственная рассмотренному здесь отрывку из Диккенса финальная фраза «Отцов и детей» И. С. Тургенева: «О нет! Какое бы страстное, грешное, бунтующее сердце ни скрылось в этой могиле, цветы, растущие на ней, безмятежно глядят на нас своими невинными глазами: не об одном вечном спокойствии говорят они нам, о том великом спокойствии «равнодушной природы»: они говорят также о вечном примирении и о жизни бесконечной...» [8, с. 334]

⁶ Диалоги, конечно, есть и в классическом эпосе, но у того же Гомера, например, они мало индивидуализированы и собственно драматической конфликтности в себе еще не содержат.

⁷ Я бы добавил: еще и с риторическо-публицистическими, не-художественными фрагментами вроде тех, которыми насыщена ткань толстовской «Войны и мира».

ЛИТЕРАТУРА

1. Амнуэль П. Выбор реальности / Павел Амнуэль // Знание – сила. – 2013. – № 2. – С. 76–83.
2. Ауэрбах Э. Мимезис. Изображение действительности в западноевропейской литературе. – М.: Прогресс, 1976. – 554 с.
3. Бахтин М. Эпос и роман / Михаил Бахтин // Вопросы литературы. – 1970. – № 1. – С. 119–120.
4. Гоголь Н. В. Тарас Бульба / Николай Васильевич Гоголь // Собр. худож. произв. в 5 томах. – Т. 5. – М.: Изд-во АН СССР, 1960. – С. 42–208.
5. Диккенс Ч. Давид Копперфильд / Чарльз Диккенс. – Перевод с английского А. Бекетовоной. – В 2-х т. – Т. II. – Рига: Латгосиздат, 1949. – 440 с.
6. Днепров В. Проблемы реализма / Владимир Днепров. – Л.: Советский писатель, 1961. – 371 с.
7. Киреева О. Р. Природа, культура и цивилизация в художественном мире Г. Мелвилла / Ольга Руслановна Киреева. – Дисс.... канд. культурологии. – М.: МГУ им. М. В. Ломоносова, 2003. – 184 с.
8. Тургенев И. С. Отцы и дети / Иван Сергеевич Тургенев // Тургенев И. С. Собр. соч.: в 12-ти т. – М.: ГИХЛ, 1975–1979. – Т. 3. – М., 1976. – С. 151–336.
9. Уэллек Р., Уоррен О. Теория литературы / Р. Уэллек, О. Уоррен. – М.: Прогресс, 1978. – 326 с.
10. Чехов в воспоминаниях современников. – М.: ГИХЛ, 1960. – 834 с.
11. Черкасова Т. М. Типология детского характера в творчестве Чарльза Диккенса. Дисс. на соиск. уч. ст. кандидата филологических наук. – Спец. 10.01.03. / Татьяна Михайловна Черкасова. – Литература народов стран зарубежья (англ.). – Нижний Новгород, 2007. – 226 с.

12. Butt J. and Tillotson K. Dickens at Work / John Butt, Kathleen Tillotson. – London, 1886; reprinted: London: Methuen, 1968. – 238 p.
13. David Copperfield by Charles Dickens. – V. 2. – The Pennsylvania State University: Electronic Classics. – Электронный ресурс. – Режим доступа: www2.hn.psu.edu/faculty/jmanis/dickens/DavidCopperfield26x9.pdf
14. Charles Dickens – Literary style // Encyclopedia II. Serial and mass murderers [1] © Elliott Leyton, PhD. Department of Anthropology. Memorial University of Newfoundland (In Lester Kurtz (ed)). – Электронный ресурс. – Режим доступа: www.cs.mun.ca/~skoubi/elliott/encyclopedia.htm
15. Cook A. S. The Bible and English Prose Style: Selections and Comments / Albert Stanburrrough Cook. – Boston: [s.n.], 1892. – 146 p.
16. Gardiner H. Bible as English Literature / John Hays Gardiner. – NY: C. Scribners, 1906. – 414 p.
17. McConnell F. The Bible and the Narrative Tradition / Frank D. McConnell. – Oxford: Oxford University Press, 1986 – 152 p.
18. Mumford L. Herman Melville. A Study of His Life and Vision / Lewis Mumford. – N.Y.: Jonathan Cape LTD, 1929. – 156 p.
19. Fletcher R. H. A History of English Literature / Robert Huntington Fletcher. – Электронный ресурс. – Режим доступа: infomotions.com/etexts/gutenberg/dirs/etext05/7hist10.htm

УДК 821.01/04

*Свенцицкая Э.М.
(Украина, Донецк)*

ПОЧЕМУ А. БЛОКУ МЕШАЛ ПИСАТЬ Л. ТОЛСТОЙ?

Данная работа представляет собой комментарий к известному пассажиру из воспоминаний А.Ахматовой о ее встрече с А. Блоком: «В тот единственный раз, когда я была у Блока, я между прочим упомянула, что поэт Бенедикт Лифшиц жалуется на то, что он, Блок... мешает ему писать стихи. Блок не засмеялся, а ответил вполне серьезно: “Я понимаю это. Мне мешает писать Лев Толстой”» [Ахматова 1990, 137]. Когда речь идет о такого рода отгалкиваниях, вроде нелюбви Л. Толстого к Шекспиру или нелюбви той же А. Ахматовой к А. Чехову, за этим, по словам И.Ю. Искржицкой, может стоять «несходство сходного» [Искржицкая 1991, 57], а именно восприятие сходных закономерностей реальности из несходных культурных эпох. Объяснение может быть и другое:

© Свенцицкая Э.М., 2013