

В. КАВЕРИН

О ДИККЕНСЕ

К 150-ЛЕТИЮ
СО ДНЯ
РОЖДЕНИЯ

Диккенс для меня — это иступленное детское чтение в маленьком провинциальном городке, это первая в моей жизни библиотека, где под висящей керосиновой лампой стояла гладко причесанная женщина в очках, в черном платье с белым воротничком. Я пришел за «Дэвидом Копперфильдом», и, хотя барьер был слишком высок — по крайней мере, для меня, — а дама в белом воротничке показалась мне необыкновенно строгой, я принудил себя остаться. Так началась диккенсовская полоса в моей жизни, полоса, которая, в сущности, продолжается и до сих пор. Как же иначе объяснить то чувство изумления, с которым я узнаю своих знакомых, а иногда и самого себя в диккенсовских героях?

В мировой литературе найдется немного писателей, вошедших с такой силой и определенностью в русскую культуру, как Диккенс. Еще в 1844 году «Литературная газета» сообщала, что «имя Диккенса более или менее известно у нас всякому образованному человеку». Кто не знает о глубоких расхождениях между «западниками» и «славянофилами»? К Диккенсу, однако, и те и другие относились с равным восторгом. Белинский не сразу оценивший его, написал В. П. Боткину (в 1847 году), что «Домби и сын» — «это что-то уродливо, чудовищно прекрасное» и что такого богатства фантазии он «не подозревал не только в Диккенсе, но и вообще в человеческой натуре». Чернышевский не мог оторваться от Диккенса и не занимался ничем другим, пока на письменном столе лежали его романы. Писарев проникательно поставил Диккенса рядом с Гоголем и Гейне; Салтыков-Щедрин теоретически обосновал превосходство Диккенса над Гонкурами и Золя.

Что же сказать о советском периоде, когда Диккенс в течение сорока лет издают в миллионах экземпляров, переводят, изучают и снова переводят и издают? На каждом прилавке, в каждом уголке страны лежат его книги. Горький в разговоре со мной однажды шутливо назвал себя «вели-

ким читателем земли русской». В этом, продолжавшемся всю его жизнь, действительно «великом чтении» одно из первых мест занимали книги Диккенса, «постигшего труднейшее искусство любви к людям».

В середине двадцатых годов режиссеры Козинцев и Трауберг предложили Юрию Тынянову и мне написать сценарий, действие которого должно было происходить в одной комнате. Мы написали этот сценарий. В основе его лежит история убийства, происходящего вне фильма, за сценой. Три разные точки зрения высказываются героями сценария, и перед зрителями проходят эти три совершенно не похожие друг на друга и даже во многом противоположные варианты. Когда сценарий был закончен — мы назвали его «Окно над водой», и он до сих пор хранится в моем архиве, — режиссеры решили, что самый принцип киноискусства, его вездесущность, его возможность проникать всюду, нарушен в этом замысле и что поэтому не стоит тратить на него время и силы.

Теперь мне кажется, что режиссеры были неправы. Недавно я смотрел превосходную картину Сиднея Ланета «Двенадцать разгневанных мужчин». Действие происходит в одной комнате. В основе — история убийства, происходящего вне фильма, за сценой. Перед зрителями — двенадцать присяжных, двенадцать характеров. Непохожие и даже противоречащие друг другу варианты происшедшего за сценой убийства открываются один за другим. Вездесущность кино, его способность проникать всюду ограничена здесь, она почти не существует. Тем не менее картина не только удалась, но представляет собой в известной мере новое слово в киноискусстве.

Мне могут возразить, что «Двенадцать разгневанных мужчин» — звуковой фильм, а в середине двадцатых годов киноактеры молчали. Да, человеческий голос облегчает задачу, хотя еще недавно мы видели «Голый остров», где плеск воды оказывается более выразительным, чем человеческое слово. И это естественно, потому что плеск воды говорит именно то немногое, что должен сказать человек.

Нет, дело не в том, что герои «Двенадцати разгневанных мужчин» говорят и даже говорят много. Новое заключается в том, что этот фильм представляет собой убедительный пример вторжения прозы в кино — того вторжения, о котором мы читали в интересной статье Евг. Габриловича, опубликованной «Литературной газетой». Это вторжение или, лучше сказать, завоевание происходит за последние годы с нарастающим,

многообещающим размахом. Замечу, что речь идет не о скрещении жанров. Еще Чаплин смело перепутал их, показав (хотя бы в «Диктаторе»), что одна и та же картина может быть сатирической комедией, фантазмагорией психологической драмой. Речь идет о скрещении искусств. Проза ворвалась не только в кино. То, что у Бернарда Шоу было в скобках, было ремаркой, ворвалось на сцену и победоносно распорядилось действием. В пьесах Артура Миллера герои рассказывают о себе, не только когда это нужно им, но когда это нужно автору. Время, которое недавно было одним из самых гезыблемых законов драматургии, сдвинуто. Еще Пристли в пьесе «Время и семья Конвей» предложил зрителям посмотреть сперва второй акт, а потом четвертый. «Хоры» в пьесах Алексея Арбузова — не что иное, как псевдоним автора, который более осведомлен, чем его герои.

Эти примеры можно умножить до бесконечности. В разных аспектах они говорят об одном: влияние прозы на кино и театр усиливается с каждым годом.

Я не стану делать широких сопоставлений, тем более что они далеко увели бы меня от Диккенса, о котором я еще почти ничего не сказал. Должен заметить, однако, что подобное явление характерно и для науки. Одна область смело вторгается в другую, находящуюся на противоположном полюсе человеческих знаний. Археологические находки датируются с помощью углерода 14. Физика исправляет историю, проникая в глубины времени на двадцать тысяч лет в то время как археология располагает достоверными данными лишь за какие-нибудь пять тысяч лет. На линиях скрещений вспыхивают новые открытия, догадки, обобщения фактов.

Вернемся к Диккенсу, который вошел в мировую литературу, когда проза еще не была такой силой. Для того чтобы завоевать театр, кино, а в последнее время и телевидение, она должна была в свою очередь подвергнуться влиянию театрального начала. Она должна была воспользоваться этим началом, переработать и расширить его. И в этом процессе, происходившем на протяжении почти всего XIX века, Чарльзу Диккенсу следует отвести одно из первых мест.

Проза XVIII века была (за редкими исключениями) лишена объемного, трехмерного, реалистического героя. Даже герои великого Филдинга в конечном счете представляют собойдвигающиеся формулы, которые автор то рекомендует, то порицает. Фонвизин с его «Недорослем», с его простаковыми, скотинными и правдинными находился на литературной магистрали века.

Диккенс был одним из изобретателей трехмерной, объемной прозы, одним из создателей героя, который живет сам по себе,

независимо от воли автора. Для этого открытия ему понадобилось многое и прежде всего — театр.

Книга английского литературоведа Хескета Пирсона называется «Диккенс. Человек, писатель, актер». Это действительно хорошая книга. Сила Пирсона — в его современности. Он пишет о Диккенсе как человек середины XX века. Он прекрасно понимает, что в Диккенсе интересно и важно сегодня, и одновременно нигде не упускает возможности объяснить причины и следствия его фантастического успеха. Для него важно (как в данном случае и для меня), что Диккенс был актером. Не следует понимать это в узком, профессиональном смысле слова, хотя Диккенс действительно «часами сидел перед зеркалом, тренируясь в умении садиться, вставать, раскланиваться, придавать своему лицу то презрительное, то обаятельное выражение, изображать любовь, ненависть, отчаяние, надежду». Болезнь помешала ему явиться на пробу в Ковент-Гарденский театр, а к началу нового сезона он был уже преуспевающим парламентским репортером. Любопытно, что парламент представился ему прежде всего театром — и далеко не первоклассным: «Никогда еще, пожалуй, наш политический «театр» не мог похвастаться такими сильными актерами, как в наши дни... Нельзя сказать, что, устранив на потеху всей страны бесплатные представления, да еще когда настоящие театры закрыты, эти люди внушают уважение к своей высокой профессии».

Едва научившись грамоте, он вообразил себя драматургом. «Это мои первые шаги, — писал он об «Очерках Боза», — если не считать нескольких трагедий, написанных рукой зрелого мастера лет восьми-деяти и сыгранных под бурные аплодисменты переполненных детских».

«Записки Пикквикского клуба» должны были, по замыслу издателя, представлять собой серию приключений членов охотничьего клуба. Однако на первое место Диккенс сразу же выдвинул странствующего актера Альфреда Джингла, одного из истинно диккенсовских героев.

Нечего и говорить о том, какую роль в первом и, быть может, лучшем романе Диккенса играет сценическое начало. По мнению Пирсона, «эта книга содержит наиболее блистательные в английской литературе юмористические сцены». Характерно, что сразу же после «Записок Пикквикского клуба» Диккенс непосредственно обратился к театру, написав два фарса и комическую оперу «Сельские кокетки». Но еще более характерно, что это были очень плохие пьесы. Так думал и автор, заметивший незадолго до смерти, что если бы все экземпляры оперы хранились в его доме, он охотно устроил бы пожар, лишь бы опера сгорела вместе с домом.

В. КАВЕРИН
О ДИККЕНСЕ

Я думаю, что по меньшей мере одно условие необходимо, чтобы написать жизнь необыкновенного человека. Нужно найти ключ к его биографии, ту психологическую отгадку, которая поможет «открыть» характер, понять его главные черты, определяющие свойства. Пирсон убежден — и с ним нельзя не согласиться, — что для Диккенса эта отгадка заключалась в том, что он был актером и прежде всего актером. «Заветной мечтой его юности было сделаться профессиональным актером, и о том, что это не удалось, он горько сожалел в зрелые годы. К нашему счастью, его сценический талант проявился в создании литературных героев, от которых почти всегда веет чем-то специфически театральным и которые написаны так выпукло и живо, что, если бы автору хоть десяток из них удалось сыграть в театре, он был бы величайшим актером своего времени... Трудно представить себе актером Филдинга или Смоллета, Теккерея, Гарди, Уэллса, но Диккенс был актером с головы до пят. Его герои, его юмор, его чувства сценичны, он живо подмечает причудливые стороны человеческой природы, он умеет воспроизводить их с поразительной точностью и, как истинный Гаррик или Кин, возвращается к ним снова и снова. Он не пишет, а ставит бурю, как поставил бы ее на сцене гениальный режиссер. Его герои и героини так и просятся на подмостки. Некоторые сцены его как будто созданы для театра... В наши дни он стал бы королем киносценаристов, и Голливуд лежал бы у его ног».

О том, что Голливуд лежал бы у ног Диккенса, вадолго до Пирсона написал Сергей Эйзенштейн. В смелой и оригинальной статье «Диккенс, Гриффит и мы» он не только прочел «Оливера Твиста» как сценарий, показав необычайную кинематографическую пластичность героев Диккенса, но открыл у него целый трактат о принципах монтажного построения сюжета. И действительно, в XVII главе «Оливера Твиста» Диккенс, излагая свой композиционный принцип, уверенно перекидывает мост между прозой и театром. Если бы в те времена существовало кино — перед нами был бы прочный, теснерегически обоснованный мост между кино и прозой. Эйзенштейн убедительно доказывает, что Гриффит не только знал этот «трактат», но энергично использовал его в собственной работе.

Может показаться парадоксальным, но многочисленные инсценировки романов Диккенса не удаются именно потому, что он «актер с головы до пят, а его герои, его юмор, его чувства сценичны» (Пирсон). Театр входит в его прозу как органическое начало, и это могущественное художествен-

ное средство каждый раз отработано, испытано до конца. Нельзя сделать из театра театр, как нельзя снова родить ребенка.

Кстати сказать, я думаю, что возникновение внутреннего монолога, играющего такую заметную роль в современной литературе, тоже в известной мере связано с вторжением театра в прозу. Вспомним, например, ту знаменитую страницу «Холодного дома», где в ткань объективного повествования вдруг врывается негодующий голос: «Умер, ваше величество! Умер, леди и джентльмены! Умер, преподобные, достопочтенные, высокочтимые и совсем не почтенные господа всех званий и рангов. Умер, добрые люди, у которых еще не окаменело сердце. Умер, как умирают вокруг нас каждый день!..»

Правда, это внутренний монолог автора, а не героя, но по своей структуре, по тональности — это именно монолог. Я не хочу сказать, что этот художественный прием близок к тому «потoku сознания», который со времен Джойса занял заметное место в мировой литературе. Но, может быть, это как раз и хорошо, что он хотя и родствен, но далек от него.

Мне кажется, что сейчас в литературе идет борьба между внутренним монологом и объективным повествованием и что, например, Грэхем Грин умело соединяет в своей работе оба художественных приема.

Случалось ли вам, сидя в театре, почувствовать, что между сценой и зрительным залом как бы возникают и натягиваются нити, какой-то трепет проходит по рядам, общий интерес, общее волнение передается от одного зрителя к другому и мощной волной идет на сцену, где происходит то, что мы *узнаем*. А узнаем мы себя, свои чувства, свои горести, свою радость. Вот основа диккенсовского успеха. В его книгах, написанных десятки лет назад, в его «театре» мы находим себя.

Недавно в Англии вышла книга некоего мистера Кокшута, который пытается доказать, что Диккенс был «фарисей и сноб», «человек с грубым умом», «невежда, одержимый нездоровым интересом к насилию»... Не думаю, что эти смешные и крайние суждения общеприняты сейчас в Англии. Но и мне случалось слышать от англичан, что они почти не читают Диккенса, что он кажется им старомодным. Так пускай отдадут его нам! Мы давно научились не замечать его торопливых развязок, его сентиментальности, его занимательности во что бы то ни стало. У нас он нужен всем — читателям и писателям, мальчикам и девочкам, завоевателям космоса, рабочим, студентам и пенсионерам.

