

Министерство образования Российской Федерации
Федеральное агентство по образованию

Орский гуманитарно-технологический институт (филиал)
Государственного образовательного учреждения
высшего профессионального образования
«Оренбургский государственный университет»

О. А. Иванова, Н. Е. Ерофеева

**ЗАКОН И ПРАВО В «НЬЮГЕЙТСКОМ» РОМАНЕ
Э. БУЛВЕР-ЛИТТОНА**

Монография



Орск 2009

УДК 820
ББК 83.34 Вел
И21

Рецензенты:

Кожевников М. В., доктор филологических наук, профессор
(ГОУ ВПО «Магнитогорский государственный
университет»);

Спицына Л. А., кандидат филологических наук, доцент
(Негосударственная автономная некоммерческая образовательная
организация «Институт бизнеса и политики»)

**И21 Иванова, О. А. Закон и право в «ньюгейтском» романе
Э. Булвер-Литтона** : монография / О. А. Иванова, Н. Е. Ерофеева. –
Орск : Издательство ОГТИ, 2009. – 191 с. – ISBN 978-5-8424-0442-1.

Монография Ерофеевой Н. Е., Ивановой О. А. «Закон и право в «ньюгейтском» романе Э. Булвер-Литтона» посвящена важному этапу в истории английского социального романа. В работе «ньюгейтский» роман рассматривается как новый тип социального романа в первой половине XIX века. Этой задаче подчинены все аспекты анализа художественного своеобразия и новаторства «ньюгейтских» романов от У. Годвина до Э. Булвер-Литтона, выявлены особенности развития «ньюгейтской» темы в английской литературе XVIII – XIX века, выделены этапы становления «ньюгейтского» романа в литературе Англии указанного времени.

ISBN 978-5-8424-0442-1

© Ерофеева Н. Е., 2009
© Иванова О. А., 2009
© Издательство ОГТИ, 2009

ОГЛАВЛЕНИЕ

Введение	4
Глава I. От уголовного романа Д. Дефо к социальному роману Э. Булвер-Литтона: пути становления «ньюгейтского» романа	16
§ 1. Закон и право в работах мыслителей и публицистике Великобритании XVIII – первой половины XIX века	16
§ 2. Особенности развития «ньюгейтской» темы в английской литературе XVIII – первой половины XIX века	33
§ 3. Черты «ньюгейтского» романа в «Калебе Уильямсе» У. Годвина	55
§ 4. «Ньюгейтская» тема в ранних произведениях Э. Булвер-Литтона: «Фокленд», «Пелэм», «Отверженный», «Девере»	88
Глава II. Художественное своеобразие и новаторство «ньюгейтских» романов Э. Булвер-Литтона	125
§ 1. «Пол Клифффорд» как новый тип социального романа	125
§ 2. Тема преступления и наказания в романе «Юджин Эрам»	144
§ 3. Особенности рецепции и оценки «ньюгейтского» романа в XIX веке	160
Заключение	177
Библиографический список	180

Введение

«Ньюгейтский» роман появился в 30-х годах XIX века и свое название получил по имени Ньюгейтской тюрьмы в Лондоне. В то время подобными романами называли уголовные произведения о преступниках и их «подвигах». Уголовная тема становилась актуальной в 1830-е годы, что было обусловлено рядом социальных причин жизни Англии: бурной общественной борьбой, парламентскими реформами, «Законом о бедных» (1834), а главное, особенностями английского законодательства и судопроизводства, которые отличались жестокостью и несправедливостью. В центре внимания оказались закон и право, определяющие сущность реальной действительности Англии того периода. Именно закон и право как структурированные представления и общий образ английской культуры конца XVIII – первой половины XIX века позволяют не только переосмыслить саму реальность, но и рассматривать «ньюгейтский» роман как новый тип социального романа в начале XIX века.

Уголовный мир вошел в сознание человека как уже сложившаяся структура тезауруса (его «топика»), поэтому центральное место в «ньюгейтском» романе займет процесс самосознания и осознания другого человека. Впервые в «ньюгейтском» романе художественное воспроизведение действительности будет наполнено элементами реальной среды, включая самые мелкие бытовые детали. В нем все будет строиться по принципу не от общего к частному, но от своего к чужому. При этом под чужим будет пониматься все стоящее вне пределов миропредставления определенной социальной группы. Это тезаурусное осмысление ближайшей среды, где понятия «свое», «чужое» постоянно переплетаются и человек оказывается в ситуации ежеминутного выбора, определяет внутреннее содержание «ньюгейтского» романа. Отсюда та противоречивость в его восприятии, которую обнаружит английская критика в европейской и русской литературе XIX – XX вв.

Наиболее важным художественным достижением «ньюгейтского» романа станет именно осмысление нравственной основы закона и права, поэтому аксиологический элемент будет определять развитие

сюжетной линии в «ньюгейтском» романе от его первых образцов в творчестве У. Годвина до вершинных проявлений этого типа романа в творчестве Э. Булвер-Литтона. О том, что «ньюгейтский» роман впитал в себя многие переходные явления английской культуры и литературы конца XVIII – первой половины XIX века, свидетельствует тот факт, что в его структуре, его художественном мире обнаруживаются черты готического, якобинского и уголовного романов, получивших свое развитие задолго до него.

Не случайно «ньюгейтский» роман прежде всего связывают с «черным» или «готическим» романом конца XVIII века, поскольку его авторы часто использовали приемы, выработанные в творчестве Э. Рэдклиф, М. Льюиса, Ч. Метьюрина, К. Рив, Х. Уолпола: устрашающие сцены, наличие потусторонних сил, довлеющих над человеческой судьбой, любопытство и желание героя узнать тайну. Это объясняется в первую очередь тем, что в литературе Англии конца XVIII века на первый план выходит предромантизм. Возникая почти одновременно с Просвещением, он рассматривается как оппозиция просветительскому рационалистическому духу.

Н. А. Соловьева видит в предромантизме «пафос сопротивления здравому смыслу», позволяющий вывести человечество «из царства разума на путь поиска возможностей познания и открытия действительности через чувство, интуицию, фантазию, воображение» [137, 19]. Практическому освоению мира исследовательница противопоставляет «чувственное, эмоциональное, в котором нравственное, этическое граничит с национальным и социальным». При этом подчеркивается, что существенной стороной постижения реальности является «открытие индивидуального, частного, а не всеобщего, универсального».

Однако В. А. Луков [118, 238] рассматривает черты возвышенного, ужасного, живописного как круг предромантических явлений, а к сентиментализму относит проявление чувствительности. Для предромантиков, по замечанию ученого, характерно обращение к мистификации (Дж. Макферсон, Т. Чаттертон), что позволяет представить новые идеи уже давно существовавшими. В мистификациях пробу-

ждалось историческое самосознание писателя, интерес к народному творчеству, и это приближало предромантиков к романтизму.

Несмотря на существующую грань между сентиментализмом и предромантизмом, необходимо отметить их близость, поскольку чувствительность и увлечение готикой сопутствуют новому образу человека, уединенного мечтателя, склонного к меланхолии, смотрящего на мир без прежней уверенности.

Другой характерной тенденцией предромантизма была мелодраматизация, предполагающая двойное развитие действия, которое представляло собой интригу, включая резкие повороты, неожиданную смену счастья несчастьем и наоборот. Но за этим неожиданным действием стоял рок, а предромантический герой лишь испытывал удары судьбы, зачастую остававшейся для него тайной.

Тайна становится главным сюжетобразующим элементом в «готических» романах Х. Уолпола («Замок Отранто», 1764), Э. Рэдклиф («Удольфские тайны», 1794). Ее разгадка не известна читателю заранее, что в свою очередь придает повествованию особую эмоциональную напряженность, приковывает интерес к каждому повороту событий. Кроме того, авторы «готических» романов используют тайну не только для привлечения внимания, но и для утверждения важной для них философской идеи: мир непознаваем, судьба человека непредсказуема, в нее всегда могут вмешаться некие внешние силы, добрые и злые, рациональные и иррациональные. Однако авторы «ньюгейтских» романов используют приемы готики не для того, чтобы позабавить или развлечь читателя, а чтобы привлечь внимание общественности к социальным проблемам, в частности проблеме преступности.

«Ньюгейтский» роман частично походил и на плутовской роман, где жулики и мошенники обманывали друг друга, а пикарескный герой добивался цели любыми средствами, что придавало авантюристичность сюжету в целом. В центре повествования оказывался преступник как объект разыскивания, и тогда интерес вызывало само преследование. Но чаще всего бандит вступал в борьбу с законом и его служителями, шел на преступление ради самоутверждения или ради протеста против социальной несправедливости.

В «ньюгейтском» романе главным героем является уже не мрачный в своих злодеяниях разбойник типа Шедони или Монторио, фигурировавший в «готическом» романе, а поэтизированный преступник, идеализированный герой, совершавший свои «подвиги» на дорогах Англии. При этом в описании героя делался упор на его социальное положение, приводящее часто к безысходности и, как следствие, к преступлению. «Ньюгейтский» роман выполнял общественную функцию, он не только не уводил читателя от тех вопросов, которые волновали в то время Англию, в частности от проводимых в обществе реформ суда и судопроизводства, но и ставил некоторые социальные проблемы, разрешая их в соответствии с программой его автора.

«Ньюгейтский» роман как новый тип социального романа связан прежде всего с именем Э. Булвер-Литтона (E. Bulwer-Lytton, 1803-1873), которого волновали противоречия современного ему общества. Э. Булвер первым начал осваивать те новые проблемы и явления английской действительности, к которым впоследствии обратятся писатели критического реализма. Интересно, что автор в своем творчестве обращался к разным жанрам: поэзии, публицистике, роману, драматургии. Но именно в романе он проявил себя как художник-публицист, открыто выступающий в защиту справедливости и правопорядка. Творческий путь Э. Булвера отражает эволюцию английского романа за полстолетия, он писал и «светские» романы («Фокленд», «Пелэм»), и «исторические» («Последние дни Помпеи», «Риенци» и др.), и «ньюгейтские» романы («Пол Клиффорд», «Юджин Эрам»). Кроме того, лишенный собственной матерью наследства, молодой писатель искал быстрый путь к обогащению и потому, ориентируясь на запросы публики и четко уловив ее повышенный интерес к уголовной теме, обратился к популярному жанру «ньюгейтского» романа.

В произведениях Э. Булвера нашли отражение многие общественные вопросы, которые волновали писателя как политического деятеля. Следует отметить, что помимо литературной работы Э. Булвер активно занимался политикой, посвятив ей двадцать четыре года своей жизни. Так, став членом парламента в 1831 году, он выступал за проведение парламентских реформ, пытался улучшить положение

английского театра, добиться денежной помощи для престарелых писателей и художников, боролся за авторское право писателей и снятие налога с периодической печати и литературы.

Э. Булвер поднимал вопросы английского законодательства и судопроизводства, несправедливости закона по отношению к преступнику и, в первую очередь, бедняку, проблемы смертной казни и положения заключенных в тюрьмах. Писатель видел, что простой человек гораздо меньше защищен в обществе, чем богач. Будучи сам представителем светского общества, он хорошо знал его нравы и то, насколько условны понятия благородства и джентльменства в этом «добропорядочном» кругу. В его общественной деятельности, в его взглядах нашли отражение представления писателя о справедливом государстве, построенном на принципе общего блага. В своих произведениях Э. Булвер стремился отразить насущные проблемы XIX века и осмыслить историю прошлого, о чем свидетельствуют его исторические романы. Все работы Э. Булвера 1830-х годов и, в том числе, так называемые «ньюгейтские» романы, можно рассматривать как один из ранних этапов становления английского социального романа XIX века.

«Ньюгейтскими» романами автор хотел привлечь внимание сильных мира сего к проблемам тех, кто при иных обстоятельствах мог бы стать достойным гражданином страны. Особенностью «ньюгейтских» романов писателя было использование образов реальных преступников из «Ньюгейтского Календаря», фактических материалов судебных дел и описание эпизодов современных убийств, что и отличало их от ранних «уголовных» произведений Д. Дефо, Г. Филдинга, в которых известные в обществе люди, представители знати и власти, выступали под маской другого имени.

Как правило, «ньюгейтские» романы имели огромный успех у читателей, но все они были отрицательно встречены критикой. Главным противником «ньюгейтских» романов Э. Булвера оказался У. Теккерей, который назвал их «романтически приукрашенными уголовными романами» [18]. Он видел в них лишь идеализацию и даже героизацию преступников, фальшивый пафос и подмену реальных событий вымышленными фактами. Теккерей написал две пар-

дии на романы Э. Булвера «Элизабет Браунридж» (Elizabeth Brownrigge, 1832) и «Кэтрин» (Catherine, 1840), которые также можно отнести к жанру «ньюгейтского» романа.

Тем не менее, «ньюгейтский» роман существовал, развивался и отражал насущные проблемы своего времени. А проблемы, которые поднимал Э. Булвер в «ньюгейтских» романах, были актуальны не только для Англии, но и для всей Европы. В разных странах к ним обращались В. Гюго, О. Бальзак, Ф. Стендаль, А. Дюма, Л. Толстой, Ф. Достоевский и другие писатели XIX века. Столь непохожие друг на друга авторы решали их во многом аналогично Э. Булверу, и в этом проявлялось влияние эпохи. Основная заслуга Э. Булвер-Литтона заключается в том, что он одним из первых почувствовал и сумел отразить в своих произведениях те проблемы, которые ставило перед литературой время.

Несмотря на большую популярность «ньюгейтского» романа среди читателей в первой половине XIX века, исследователи до сих пор недостаточно внимания уделяли его изучению. В зарубежном литературоведении, обращаясь к произведениям «ньюгейтского» жанра, ученые и критики [39] зачастую относили «ньюгейтский» роман к разряду «развлекательной» литературы. Вместе с тем, Л. Казамьян [32], М. Уиллер [66] и Е. Энджел [39] называли его социально-проблемным романом (the fourth important sub-genre of the period is the Newgate novel or «social-problem» novel), поскольку «ньюгейтский» роман впервые делал открытые нападки на жестокость юридической системы и призывал к реформе уголовного закона [39, 16]. Однако исследователи мало уделяли внимания жанровому и художественному своеобразию «ньюгейтского» романа. Только в монографии К. Холлингсуорта [46] «Ньюгейтский роман 1830-1847» (1963) прослеживались истоки «ньюгейтского» романа, рассматривались его основные проблемы в тесной взаимосвязи с особенностями английского законодательства и реформой уголовного закона. При этом исследователь указывает на разнохарактерность всех произведений «ньюгейтского» жанра, противоречивое отношение к ним современников и критики. В связи с этим среди авторов «ньюгейтского» рома-

на К. Холлингсуорт называет Э. Булвер-Литтона, У. Х. Эйнсворта, Ч. Диккенса и У. Теккерея. К «ньюгейтским» романам авторами монографии отнесены произведения У. Годвина, Э. Булвер-Литтона, У. Эйнсворта.

В отечественном литературоведении «ньюгейтский» роман рассматривался чаще в контексте творчества отдельных писателей. Например, Г. Н. Глебова [83], В. В. Ивашева [100], Н. А. Егунова [92], исследуя литературно-критическую деятельность У. Теккерея, писали о негативном отношении его к «ньюгейтским» романам. В. В. Ивашева [100], Л. И. Скуратовская [136], говоря о литературном наследии Ч. Диккенса, противопоставляли роман «Оливер Твист» «Полу Клиффорду» Э. Булвера. Признавая идейное влияние Булвера на Диккенса, исследователи отрицали художественные принципы Булвера, которые для Диккенса считали неприемлемыми.

Однако «ньюгейтские» романы Булвера заслуживают большего внимания, поскольку затрагивают многие политические и социальные стороны жизни Англии того времени. Уже ранние произведения писателя 1820-30-х гг. отличаются новаторскими чертами в освещении таких проблем, как духовная эволюция и судьба одаренной личности в буржуазно-дворянской Англии, преступление и наказание, неравное положение бедняка и аристократа перед законом, проблемы английского законодательства, и рассматривают общепризнанные понятия долга и чести, в том числе такие понятия, как «джентльмен» и «благородство». В романах Булвера появлялись два типа героев – преступник и жертва преступления, разрабатывалась детективная сюжетная линия, впервые остро обозначился социальный конфликт. Эти черты «ньюгейтского» романа нашли отражение в произведениях «Пелэм, или приключения джентльмена» (1828), «Отверженный» (1828), «Девере» (1829) и в собственно «ньюгейтских» романах «Пол Клиффорд» (1830) и «Юджин Эрам» (1832), анализу которых посвящена вторая глава данного исследования.

В этих романах Э. Булвер с разных сторон подходит к проблемам личности и общества, преступления и наказания: например, в «Пелэме» автор ставит вопрос о несправедливости закона к простолюдину и безнаказанности человека более высокого положения в об-

ществе, выступает против культа сильной личности; в «Отверженном» говорит о путях достижения общественной свободы; «Девере» вскрывает разрушающее влияние культа сильной личности на окружающих и поднимает проблему ответственности человека за свои поступки. В «Поле Клиффорде» писатель выявляет социальные корни преступления, проблема наказания человека тесно переплетается с темой вины общества перед отдельными людьми и проблемой преступления. Главный герой романа – представитель лондонского «дна» как жертва социальной несправедливости. В романе «Юджин Эрам» в центре оказывается преступление как нравственная норма.

В связи с этим в «ньюгейтских» романах Булвер постоянно обращается к понятиям права, закона, государства, личности, общества, их противостоянию и сосуществованию. Все это позволяет говорить о развитии нового типа художественного мышления конца XVIII века, носителем которого выступил Булвер в своих «ньюгейтских» романах.

В целом под «ньюгейтским» романом в данном исследовании будет пониматься прежде всего новый тип социального романа, в котором на первый план выходили проблемы закона и права, правосудия и справедливости, подвергалось анализу преступление как нравственная норма и как форма социального протеста (акт отчаяния, безысходности), либо как сознательная реализация эгоистической природы человека.

Творчеству Э. Булвера посвящено немало работ, как в Европе, так и в России. Но первые монографии о Булвере носили чаще всего биографический характер. Еще при жизни писателя был издан краткий биографический очерк в книге Г. Ф. Хорли «Писатели Англии» (*Writers of England*, 1837), где автор говорит лишь о первом десятилетии творческого пути Э. Булвера, положительно характеризуя его поэтические и прозаические произведения. В 1883 году, спустя десять лет после смерти Булвера, вышли мемуары писателя с комментариями его сына под названием «Жизнь, письма и посмертные произведения Эдуарда Булвера лорда Литтона» (*The life, letters and literary remains of Edward Bulwer Lord Lytton*) [51].

Первая и наиболее полная монография о Булвере, опубликованная в 1910 году под названием «Эдуард Булвер, первый барон Литтон из Небуорта» (Edward Bulwer, first Baron Lytton of Knebworth), принадлежит Т. Эскотту [40]. В ней автор прослеживает весь творческий путь писателя, хотя и с некоторым нарушением хронологической последовательности.

Большой интерес представляет двухтомная биография Булвера, написанная его внуком (Lytton, V.A.G.R.B. The life of Lytton, by his grandson, 1913) [52]. В ней содержится множество писем писателя, в которых Булвер высказывал свои литературно-эстетические и критические взгляды.

Выделяется также работа американского литературоведа Е. Белла «Вступление к романам, драмам и комедиям Э. Булвера лорда Литтона» (An introduction to the prose romances, plays and comedies of Edward Bulwer, Lord Lytton, 1914) [28], в которой автор высоко оценивает мастерство писателя в жанре романа.

Монография М. Сэдлера «Булвер: Панорама. Эдуард и Розина, 1803-1836» (Bulwer: Panorama. Edward and Rosina, 1931) [56] посвящена, главным образом, сложным взаимоотношениям писателя с женой. Критик лишь попутно останавливается на этапах творческого пути Булвера. В 1950 – 60-е годы, когда наблюдается особый интерес к «викторианцам», на Западе появляется серия статей (К. Дэла, Дж. Симмонса, А. Флейшмена), посвященных творчеству Э. Булвера, и, прежде всего, его историческим романам.

В 70-е годы XX столетия, в связи со столетием со дня смерти писателя, наблюдается повышенный интерес отечественного литературоведения к творчеству Э. Булвера. В России написаны диссертации, в которых достаточно объективно изучено наследие писателя. Правда, в диссертациях В. С. Бенинг, Т. Н. Глебовой, В. С. Довгопол, Н. А. Егуновой, Ю. И. Крутова, Н. К. Орловской, Л. М. Скуратовской чаще всего о Булвере писали лишь в плане сравнения с другими авторами, например Ч. Диккенсом, У. Теккереем.

Исследователь Л. И. Чернавина в статье «Ньюгейтский роман» [147], рассматривая место «ньюгейтского» романа в литературном процессе XIX столетия и его влияние на другие жанровые формы,

среди первых образцов «ньюгейтского» романа называла роман У. Годвина «Калеб Уильямс», оказавший большое влияние на Э. Булвера. В работе также дается анализ «ньюгейтских» романов У. Эйнсворта и Э. Булвера, но не упоминаются при этом ранние произведения Э. Булвера «Пелэм», «Отверженный», «Девере», в которых поднималась проблема преступления и наказания, на страницах которых действовали разбойники с большой дороги. Уже в этих романтических произведениях автор выдвигал на первый план социальные вопросы того времени.

А. В. Чичерин и Ю. И. Кагарлицкий написали вступительные статьи к пьесам и романам Э. Булвера, дав общую картину творчества писателя.

Первой работой, полностью посвященной творчеству Э. Булвера, стала диссертация М. Л. Купченко «Проблема личности и общества в творчестве Э. Булвера-Литтона 1828-1831 годов» [114] (1976). В ней рассмотрены философско-эстетические взгляды писателя и подробно изучен начальный период его творчества, в частности романы «Пелэм», «Отверженный», «Девере», «Пол Клиффорд» и «Юджин Эрам». При анализе романов исследователь раскрывает их социально-философскую проблематику, рассматривает вопрос о взаимоотношении личности и общества, изучает понятие свободы личности в исторических условиях, однако автор оставляет без внимания уголовную тему, которая объединяет все эти произведения, и не ставит целью выявить художественные особенности «ньюгейтских» романов Э. Булвер-Литтона.

В 1977 году вышла диссертация Н. М. Макиевской «Исторические романы Э. Булвера-Литтона», содержащая обзор творческого пути писателя и анализ его исторических романов «Последние дни Помпеи», «Риенци, последний римский трибун», «Лейла, или Осада Гренады», «Кальдерон, придворный», «Последний барон», «Гарольд, последний саксонский король», «Павсаний, спартанец» и двух романов, в которых привлечен богатый исторический материал («Девере» и «Занони»). В частности, в своей работе исследователь отмечает особенность изображения писателем достоверного исторического фона: вслед за В. Скоттом Э. Булвер рисует масштабные историче-

ские события и конфликты, но при этом стремится к максимальной точности, представляя читателю в качестве главных героев реальных исторических деятелей. Н. М. Макиевская выделяет особенности психологизма и острую политическую направленность исторических романов Э. Булвера.

В 1985 году защищена диссертация Г. М. Перминовой «Идейно-творческая эволюция Э. Булвера-Литтона 1823 – 1838-х гг.», в которой исследуется ранняя поэзия писателя и его художественно-публицистическое наследие: романы «Фокленд», «Годольфин», «Рейнские пилигримы», диалогия «Эрнест Мальтраверс». Автор диссертации анализирует «ньюгейтские» романы «Пол Клиффорд» и «Юджин Эрам» лишь в контексте идейно-творческой эволюции Э. Булвера на раннем этапе литературной деятельности. При этом особое внимание уделяется проблеме психологического анализа как одного из главных элементов художественно-реалистического метода в литературе.

Диссертация М. Д. Когуашвили посвящена теме «Проблема истории в драматургии Э. Булвера-Литтона» (1989). В своей работе автор рассматривает особенности решения исторической темы в пьесах «Герцогиня де Лавальер», «Ришелье, или Заговор», «Норман, Родовое право, или Морской капитан», «Деньги», «Мы не так плохи, как кажемся, или Различные стороны человеческого характера», «Уолпол».

Исследователь И. А. Матвеевко в работе «Рецепция творчества Э. Булвера-Литтона в России 1830 – 1850-х годов» (2003) говорит об оценке творчества писателя русской критикой и журналистикой 1830 – 1850-х годов. При этом автор диссертации большое внимание уделяет анализу русских переводов Э. Булвера и определяет их место в истории русских переводов.

Анализ источников показал, что «ньюгейтские» романы Э. Булвера в трудах литературоведов рассматривались в основном как один из этапов творческого пути писателя. Авторы работ не ставили целью проследить особенности «ньюгейтского» романа как нового типа социального романа и определить место «ньюгейтских» романов Э. Булвера в генезисе этой жанровой формы.

Однако изучение «ньюгейтских» романов Э. Булвера актуально с целью установления содержательной связи литературы с культурно-

историческими и правовыми процессами, происходившими в Англии XVIII – начала XIX века.

В монографии творчество Э. Булвер-Литтона рассматривается в контексте развития «ньюгейтского» романа в английской литературе XVIII – первой половины XIX века, рассматриваются этапы становления английского романа – от уголовного романа Д. Дефо и Г. Филдинга до первого социального романа У. Годвина и собственно «ньюгейтских» романов Э. Булвера.

ГЛАВА I. ОТ УГОЛОВНОГО РОМАНА Д. ДЕФО К СОЦИАЛЬНОМУ РОМАНУ Э. БУЛВЕР-ЛИТТОНА: ПУТИ СТАНОВЛЕНИЯ «НЬЮГЕЙТСКОГО» РОМАНА

§1. Закон и право в работах мыслителей и публицистике Великобритании XVIII – первой половины XIX века

В XVIII – первой половине XIX века в английской литературе отмечается повышенный интерес писателей к обитателям тюрем, разбойникам и бандитам с большой дороги, ворами и даже убийцам. Это объясняется в первую очередь рядом социальных причин жизни Англии того времени.

Вся Европа в указанный период жила идеями, выдвинутыми Великой Французской буржуазной революцией 1789 – 1799 гг., которая обострила и ускорила размежевание противоположных лагерей в Англии. По мнению Р. Прайса, Французская революция показала, что на смену господству королей и духовенства пришло господство законов и Разума, она провозгласила право народа сопротивляться власти, если этой властью злоупотребляют, и подтвердила три неотъемлемых права: избирать правительство, «увольнять его за плохое поведение» и создавать новое правительство. Английская аристократия была напугана реакцией народных масс и в начале века стала еще крепче держаться за свои права.

Опасаясь «пагубного» влияния Французской революции на общество, наблюдая усиливающееся недовольство со стороны народа в самой Англии, реакция заговорила устами Э. Берка, политического деятеля и публициста. В своих «Размышлениях о французской революции» (*Reflections on the Revolution in France*, 1790) Э. Берк выдвигает реакционную «органическую» теорию общественного развития: общество растет на фундаменте прошлого, и никакое насильственное отделение его от этого фундамента невозможно; развитие должно происходить в форме постепенного обновления отдельных элементов, не нарушающего жизни организма в целом. Автор пишет: «Ни одно поколение не имеет права подвергать насильственной ломке учреждения, созданные усилиями длинного ряда предшествующих поколений» [30, 394].

Убедительным ответом Э. Берку послужил ряд публицистических памфлетов, например, «Наблюдения» (*Observations*) неизвестного автора, «Письма Берку» Р. Прайса (*Letters to Burke occasioned by his Reflections on the French Revolution*, 1791), «Путешествия по Франции» А. Юнга (*Travels in France*, 1792), «Права человека» (*Rights of Man*, 1791, 1792) и «Век разума» Т. Пэйна (*The Age of the Reason*,

1794). Одной из первых против политической реакции выступила жена У. Годвина Мэри Уолстонкрафт: «Защита прав человека» (M. Wollstonecraft. A Vindication of the Rights of Man, 1790), «Защита прав женщины» (A Vindication of the Rights of Woman, 1792), «Исторический и нравственный взгляд на происхождение и развитие французской революции и на воздействие, которое она оказала на Европу» (A Historical and Moral View of the Origin and Progress of the French Revolution, 1794). Кроме того, в 1830 – 1840-е годы завершалась промышленная революция, последствиями которой были глубокие социальные перемены, положение «хозяина жизни» окончательно завоевывал средний класс – буржуазия. Ни в одной другой европейской стране различие между богатыми и бедными не чувствовалось так остро, как в Англии этих лет. Задача революции состояла не в том, «чтобы расшатывать общественные устои, а чтобы укрепиться в обществе, стать его главенствующей силой» [157, 87].

Английский публицист и историк У. Коббет подверг резкой критике социальную, юридическую и политическую систему современной ему Англии и призывал к миру и парламентским реформам. С 1809 г. он издавал материалы важных судебных процессов, а в 1810 г. сам был заключен в тюрьму за то, что предал гласности практику применения телесных наказаний в британской армии. Впоследствии, путешествуя по Англии и наблюдая тяжелые условия жизни английских бедняков, он описал свои впечатления в книге «Поездки по сельской Англии» (Travels in English Country, 1830): «Нужна перемена, нужна полная и решительная перемена, иначе Англия станет страной самого низкого рабства, какое когда-либо позорило землю».

В политическом отношении конец 20-х годов XIX столетия в Англии был отмечен обострением борьбы за парламентскую реформу, необходимость которой начинала ощущаться некоторыми представителями господствующего класса, предпочитавшими «реформировать конституцию, чтобы сохранить ее» [158]. Избирательная система в Англии была построена таким образом и на таких началах, что бедняки были практически лишены права иметь своего представителя в парламенте. Следствием политических и экономических

причин стала мощная борьба за реформы, которая развернулась в Англии в первые десятилетия XIX века. Ее вдохновителем был утопист Р. Оуэн. Как и другие утопические социалисты первой половины века (К. А. Сен-Симон, Ш. Фурье), он верил в совершенство человеческой личности и разума и полагал, что достаточно указать на несправедливость, как богатые поймут ложность своих взглядов и станут сторонниками равенства и убежденными противниками угнетения. В 1813-1816 гг. выходит сочинение Р. Оуэна «Новый взгляд на общество, или Опыты о принципах образования человеческого характера» («The Revolution in the Mind and practice of the human race»), где дается убедительная картина тяжелого материального положения рабочих, подвергается критике социальный порядок, при котором человек теряет все человеческое и превращается лишь в «придаток машины». Р. Оуэн считает, что человеческий характер является продуктом общественной среды, окружающей человека. Он пишет: «Характер человека есть результат условий его жизни и воспитания; не личность, а общество несет ответственность за преступления; для того чтобы человек был добрым, необходимо создать условия, которые бы способствовали развитию лучших сторон личности» [54]. Р. Оуэн убежден, что в «новом» обществе родится «новый» человек, правильное воспитание и здоровая среда научат его чувствовать и мыслить рационально, искоренят в нем эгоистические привычки, и тогда не нужны будут суды, тюрьмы, наказания.

Тем не менее, помимо парламентских реформ 1832, 1867, 1884, 1885 гг., был принят ряд парламентских актов, которые не получили в истории названия «реформационных», но сыграли значительную роль в демократизации английской реальности: «Акт о нонконформистах» (Bill of Nonconformists, 1828), «Акт о правах католиков» (Bill of Rights of Catholics, 1829), «Фабричные Акты» (Factory Bills, 1833, 1844, 1874), «Закон о бедных» (Act of the Poor, 1834) и др. Благодаря этим актам, тяжелое экономическое положение народа закреплялось и политическим бесправием. Политика становилась самостоятельным явлением в национальной культуре, и этому немало способствовало также возникновение и деятельность разнообразных политических течений, движений, обществ, групп, не говоря уже о трансформации

существовавших до XIX века политических партий. Все чаще такие общества привлекали многих известных политических и литературных деятелей. Из них наиболее известны в 1794 г. были «The Revolution Society» с его видными деятелями Дж. Пристли и Р. Прайсом, «The Constitutional Society» и его лидер Дж. Г. Тук. Более демократическое по своему составу «London Corresponding Society», начало которому положил Т. Гарди, привлекло в свои ряды знаменитого публициста Т. Пэйна, поэта Дж. Теллуола, драматурга Т. Холкрофта, поэта У. Блейка, крупнейшего писателя и публициста У. Годвина.

Философская картина мира, сложившаяся в культуре на рубеже XVIII – XIX вв., развивается на основе взглядов И. Канта и Ф. Гегеля. Учение И. Канта являлось источником не столько философских, сколько этико-эстетических ценностей и требовало неукоснительного подчинения высшему нравственному закону. В «Критике чистого разума» (*Kritik der reinen Vernunft*, 1781) философ выделял практический («прагматический») закон, основывающийся на мотиве блаженства, и моральный («нравственный») закон, имеющий своим мотивом только «достоинство счастья». Прагматический закон, по Канту, «советует, что нужно делать, если мы хотим быть причастными к блаженству, а нравственный закон повелевает, как мы должны вести себя, чтобы быть лишь достойными блаженства» [107, 472].

Основные идеи своего учения о нравственности И. Кант изложил в «Критике практического разума» (1788), где уделил большое внимание месту человека в мире и его способности познания вселенной, противопоставив «вещи в себе» и явления. Он утверждал, что «опытное, научное познание жизни человеком ограничено миром явлений, «феноменов», «вещей для нас» и не проникает в сущность вещей. Эту сущность И. Кант видел за миром явлений, в мире «ноуменов», «вещей в себе», которые недоступны научному познанию. Здесь же он говорит об идеологических взглядах людей, противопоставляя их реальному положению человека в мире явлений: «Истинный смысл существования человека – в естественном состоянии человека, точнее, в идеализации этого состояния, в своем идеологическом представлении о нем» [106, 473].

В трактате «Критика способности суждения» (*Kritik der Urteilskraft*, 1790) И. Кант раскрывает сущность искусства. Он считает, что «разрыв между миром «явлений», в котором человек находится во власти «железной необходимости», и миром «сущностей», в котором человек может обрести свободу благодаря нравственному аскетизму, преодолевается только в сфере творческого воображения, в мире искусства, благодаря творческой способности гения» [108, 180]. Лишь в области искусства человек живет гармоничной жизнью, единством чувства, разума и может полностью раскрыть свои творческие возможности. Свободу же И. Кант считает неотъемлемым условием для достижения *конечной цели*, которая состоит в том, чтобы человек всегда поступал сообразно моральным законам: «Согласие человека с законом нравственности делает его достойным быть счастливым» [108, 325]. Тем самым, И. Кант раскрыл сущность творческой способности художника и показал, что искусство представляет собой сферу свободной творческой деятельности человека.

Идеи И. Канта об искусстве поддержал Ф. Гегель, который называл искусство творчеством, а потому считал, что «при делении его на роды и виды нужно исходить не из *онтологического*, объективно-бытийственного, а из эстетического, субъективно-созидательного принципа» [80, 98]. Однако во многом Ф. Гегель критиковал позиции И. Канта. В частности, в «Феноменологии духа» (*Die Phanomenologie des Geistes*, 1807), «Науке логики» (1812 – 1816), «Энциклопедии философских наук» (1817) он решительно выступал против того, что И. Кант различал «вещи в себе» и явления, ограничивая тем самым возможность научно-теоретического познания феноменами, образуемыми формами чувственности и рассудка: «Ведь Кант оставлял «вещь-в-себе» неизменной, как бытие само по себе, как бытие всего сущего, но не скрытое от человека...» [81, XIV].

В свою очередь Ф. Гегель говорил об *абсолютном знании*, знании бытия Бога, бытия природного и человеческого мира. Исходя из идеи тождества бытия и мышления, он уделил большее внимание характеристике мира «инобытия» («*бытия-для-другого*») «абсолютной идеи»: «Абсолютная идея есть, прежде всего, единство практической

и теоретической идеи и, следовательно, вместе с тем единство идеи жизни и идеи познания» [81, 419].

Учения Гегеля и Канта противостояли утилитарной этике Дж. Бентама, выдвигавшего полезность как высшую этическую категорию. Не принимая ни идеи естественных прав, ни теории договора, Дж. Бентам полагал, что единственным оправданием для власти и политических изменений являются человеческие потребности – польза и удовольствие. Следуя за К. Гельвецием, итальянским правоведом и философом Ч. Беккария, заложившим основы рационально-юридической кодификации преступлений, он создал «утилитарную теорию причин преступности», согласно которой удовольствие и страдание являются причинами человеческих действий, а, следовательно, на человеческое поведение можно влиять. Кроме того, именно удовольствие мотивировало существование законодательства и политической власти. Так, для критики существующих законов Дж. Бентам использовал принцип *«наибольшего возможного счастья (удовольствия, полезности) для наибольшего возможного числа людей»* [126, 429]. Вместо того чтобы спрашивать, какого наказания «заслуживает» преступник, Дж. Бентам, исходя из указанного принципа, интересовался тем, какие меры могли бы вести к снижению уровня преступности и улучшению жизни человека в будущем. Он был убежден, что «наказание одного или нескольких индивидов, которое само по себе является страданием, справедливо только тогда, когда оно в конечном результате приводит к большему удовольствию для всех» [там же, 101]. При этом Дж. Бентам, хотя и ориентировался на общечеловеческие ценности, совсем не учитывал различный характер поступков людей. Для него человек *внеисторичен*: всегда и везде он преследует одну и ту же цель (удовольствие) и побуждаем одной и той же силой (стремлением к удовольствию). Дж. Бентам не придавал особого значения общественным институтам или представителям групп, обращая внимание только на отдельного индивида. В этом он сближался с классицистами, писавшими об универсальном человеке, лишенном любых индивидуальных характеристик.

Благодаря научно-правовым разработкам Ч. Беккариа и Дж. Бентама, в Англии все больше стал возрастать интерес к изучению факторов преступности и личности конкретных типов преступников, влиянию на них следствия, судебного процесса и наказания. Большую роль в этот период играл трактат Э. Берка «Философское исследование о происхождении наших идей о возвышенном и прекрасном» (A Philosophical Inquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful, 1756), в котором анализировались эстетические чувства человека. Наряду с ощущениями Э. Берк выделяет еще две способности человека: силу воображения и силу суждения, благодаря которым возникают все эстетические представления и формируется вкус человека. В психологическом исследовании Э. Берк подходит к выяснению категорий прекрасного (стремление к общительности) и возвышенного (стремление к самосохранению), причем в категорию возвышенного он помещает и ужасное, считая его *эстетически необходимым и совершенно исполненным*: «Все, что так или иначе способно вызывать представление о страдании или опасности, то есть все, что так или иначе ужасно, или относится к ужасным предметам, или воздействует подобно ужасу, – все это является источником *возвышенного*, то есть производит сильнейшее волнение, которое способна испытывать душа» [126, 103]. При этом Э. Берк считает представления о страдании намного сильнее представлений, относящихся к наслаждению, а смерть – наиболее волнующим душу понятием. Он приводит пример: «Выберите день для представления самой возвышенной и волнующей трагедии, назначьте самых любимых актеров, не пожалейте расходов на постановку и декорации..., и затем, когда вы соберете всех зрителей, в тот самый момент, когда их ожидание достигнет высшего напряжения, сообщите им, что на соседней площади собираются казнить некоего высокопоставленного государственного преступника. В мгновение ока пустота театра наглядно докажет нам относительную слабость подражательных искусств и провозгласит торжество действительного сочувствия» [там же, 108].

А эссе английского критика Т. Де Квинси «Убийство как вид изящного искусства» (On Murder Considered as One of the Fine Arts, 1827) открывало путь в литературу героям-преступникам. Эссе было

написано в пародийной форме – лекции перед некоторым «Обществом Знатоков Убийства» – и впервые появилось на страницах «Blackwood's Magazine». Автор, как один из членов этого Общества и тонкий знаток искусства, пренебрежительно, с иронией комментирует многие преступления. Он прослеживает целую галерею убийств, создавая своеобразную историю преступлений от античности до XIX века. При этом отсчет ведет от гибели Каина до современных преступлений, совершенных Тертеллом, Дж. Уильямсом, Берком, Хэа и другими.

Т. Де Квинси осуждает всякое убийство: «Присущая мне беспредельная добродетель не позволяет мириться с подобным бесчинством в христианской стране. Даже в языческие времена терпимость по отношению к убийству, – а именно жуткие представления, кои разыгрывались на арене перед амфитеатром, заполненным зрителями, – воспринималась христианским автором как самое вопиющее свидетельство упадка общественной морали» [9, 1].

Зрителей он тоже считал соучастниками убийства: «Если простое присутствие при сцене убийства возлагает на человека бремя сообщничества, если быть пассивным зрителем, – значит делить вину с преступником, отсюда неизбежно следует, что рука, наносящая поверженному гладиатору роковой удар, ничуть не более обагрена кровью, чем рука того, кто бездейственно созерцает убийство; не может остаться не запятнанным кровью тот, кто лицезрел ее пролитие, и не могут не считаться соучастниками убийства те, кто рукоплещет злодею и требует для него награды» [там же].

Автор рассматривает убийство и с позиции морали, и как эстетическое явление. Он разрабатывает и оценивает различные виды и способы убийств, выискивая классические, «художественно совершенные» образцы этого искусства. Де Квинси переворачивает общепринятую шкалу моральных суждений, провозглашая с иронией, что к убийству не следует относиться слишком легкомысленно. Пародируя церковную проповедь, он перечисляет грехи в обратном порядке, по нисходящей линии: «Если человек начинает злоупотреблять убийствами, то скоро и грабеж окажется ничем – от грабежа он перейдет к пьянству и нарушению дня субботнего; а отсюда – к не-

вежливости и неаккуратности. Стоит вам только вступить на этот скользкий путь – и невозможно представить себе, до чего вы дойдете» [9, 16].

Де Квинси характеризует убийство как искусство, подлежащее суду хорошего вкуса. При этом автор предлагает извлечь какую-нибудь пользу из случившегося: «Коли данное происшествие нельзя поставить на службу моральным целям, будем относиться к нему чисто эстетически – и посмотрим, не обнаружится ли в этом какой-либо смысл. ... С моральной точки зрения, убийство ужасно и не имеет ни малейшего оправдания, оно же, с позиций хорошего вкуса, оказывается весьма достойным внимания» [9, 2].

Помимо рассуждений об эстетике убийства и его моральном значении в жизни общества, Де Квинси размышляет и о самой природе преступления, подробно описывая все этапы – от первоначальной идеи об убийстве до создания плана и его реализации тем или иным преступником. Более того, автор приводит массу примеров, которые наглядно иллюстрируют его наблюдения. Так, говоря об убийствах Тертелла, он отмечает некоторые сопутствующие обстоятельства его деяний: «заготовка двух гирь», «эскизы, фрагменты и смелые зарисовки» готовящегося убийства, рассуждения Тертелла о том, «кто пригоден для целей убийцы; где и когда должно происходить убийство», подбор «инструментов» и «проработка деталей» [9, 12].

Де Квинси-романтик называет преступника художником, оценивая в первую очередь творческое начало его личности, протестующей против социальной несправедливости. Поскольку человек не мог примириться с приоритетом разума над чувством, долга над свободой, он стремился обновить общественные отношения, понять мир во всей его сложности и взаимодействии духовного и материального. Поэтому центральным вопросом для художественных направлений эпохи стал вопрос о том, как человеку не только выстоять в этом необычайно обострившемся конфликте социальных сил, но и активно участвовать в историческом процессе, влиять на него. Однако общество и законы часто оказываются несправедливыми к человеку и толкают его на преступление.

В этой связи необходимо отметить особенности английского законодательства и судопроизводства. Ведь английская революция XVII века, по существу, не затронула феодального права, согласно которому различали суды «общего права» и «справедливости». Принятый в 1689 г. «Билль о правах» отличался ограниченностью, поскольку, во-первых, ущемлялись права лиц, обвиненных в тяжких уголовных преступлениях и соучастии в них; во-вторых, для освобождения на поруки до суда требовали денежный залог, сумма которого могла быть очень значительной; в-третьих, действие закона могло приостанавливаться парламентом.

Феодальное право в своей основе не изменилось даже к началу XIX века. Так, значительное число преступных деяний в Англии преследовалось по нормам либо общего права, либо многочисленных статутов*, устанавливавших ответственность за то же самое преступление. Система санкций отличалась особой жестокостью, так как свыше 200 статутов предусматривали в качестве единственной меры наказания смертную казнь. Помимо убийства и предательства смертный приговор выносился за кражу с взломом, ограбление, разбой, поджог, за кражу из магазина и мелкое воровство на сумму 5 шиллингов. Преступлением, караемым смертью, считались также кража лошади, коровы или овцы (но не свиньи или осла); подделка монет, любых документов, бумаг; подстрекательство к мятежу в армии или на военно-морском флоте; этому списку не было конца. Смертная казнь признавалась «основным» наказанием, а все остальные – «второстепенными» (каторжные работы, ссылка на галеры, заключение в тюрьму, публичная порка и другие телесные наказания).

В то время были популярны «Комментарии о Законах Англии» У. Блэкстоуна (*Commentaries on the Laws of England*, 1765-69), но и они мало что изменили, поскольку в них не было согласованности. А историк уголовного закона XIX века Дж. Ф. Стифен утверждал, что «чрезвычайное сострадание... к самым зверским поступкам человеческого насилия создает поразительный контраст его чрезмерной суро-

* Статут – название закона в Великобритании и США; свод правил, определяющих порядок исполнения или применения чего-либо.

ности в отношении преступлений против собственности» [57, 215-16].

Кроме того, в конце XVIII столетия в Англии не было профессиональной полиции; для обнаружения преступника полагались, главным образом, на осведомителей, которым за содействие в нахождении и осуждении преступника полагалось вознаграждение. Основная масса уголовных дел решалась в судах ассизов*, а центральный уголовный суд появился лишь в 1834 году. Английское право XVIII века предоставляло неограниченные возможности судьям решать судьбу человека, представшего перед ними. Обвиняемому не давалось права защиты, а разбирательство даже наиболее сложных дел длилось не более одного дня. Анонимный автор «Впечатлений об Олд Бейли»** (Old Bailey Experience, 1830) указывал, что среднее время судебного процесса составляло 25 минут, что, конечно, работало против обвиняемого. Судьба подсудимого чаще всего зависела от его социального положения и состояния кошелька. Преступник, который мог позволить себе опытного адвоката, все же имел некоторые преимущества, поскольку правила вынесения обвинительного приговора были нечеткими. Но бедняку не предоставлялось права защиты, и зачастую он не имел даже свидетелей. При таких обстоятельствах бедняк всегда был виновен и расплачивался жизнью.

Жестокость, несправедливость английского закона и, в конце концов, смертный приговор и казнь вызывали огромный интерес у людей. Зрелище казни для многих являлось не актом возмездия, а развлечением, своего рода театральным представлением, как и существовавшее до 1819 года «пари в драке»*. Интересно, что еще Т. Де Квинси в работе «Убийство как вид изящного искусства» называл публичную смертную казнь театром и искусством: «Искусство убий-

□ Суды ассизов – выездные суды, которые являлись отделениями Высокого суда. Они рассматривали дела, обвинение по которым было возбуждено мировыми судьями.

□* Олд Бейли – центральный уголовный суд в Лондоне.

□ Если кто-то был убит, а убийца не найден, то любой из ближайших родственников убитого мог (пока не истек год и один день с момента убийства) заявить судье о человеке, подозреваемом им в преступлении. Дело обвиняемого слушалось тогда в суде, и, если его виновность не была доказана, то он в свою очередь мог выставить «пари в драке» против того, кто его обвинял. В таком случае судьи встречались в определенном месте недалеко от здания суда и вручали соперникам короткую толстую дубинку и кожаный щит. Драка продолжалась до тех пор, пока один из ее участников не признавал себя побежденным, произнеся слово «трус». Иногда подобные побоища на глазах у блюстителей закона кончались убийством.

ства состоит в том, чтобы пробуждать в убиваемом взволнованность и раздражение, поскольку публика требует, прежде всего, обильного кровопускания, красочная демонстрация которого тешит ее как нельзя более. Но просвещенный знаток обладает более изысканным вкусом; задача нашего искусства, как и прочих гуманитарных дисциплин, – облагораживать сердца...» [9, 13].

Виселицы перед Ньюгейтом почти никогда не пустовали, и огромные толпы людей приходили задолго до рассвета, чтобы занять самые удобные места. В этом театре были свои актеры; ведущие роли исполняли обвинители и палач, а массовка – это преступники, заключенные, которых выводили на казнь. При этом в толпе зрителей продолжалась своя «закулисная» жизнь. Там были люди всех сословий: бродяги и невежи среднего класса, простые городские жители, приходящие ради любопытства; уличные дети, которых приводили их старшие, чтобы припугнуть или пригрозить; преступники и воры. Представители же высшего сословия наблюдали за исполнением казни с «элитных лоджий» около виселицы, которые предлагал им управляющий тюрьмы Ньюгейт. Они неторопливо завтракали и выходили, чтобы посмотреть, как тела повисали, когда он отдавал приказ, а затем снова возвращались к завтраку. Подобные зрелища были выгодны обществу. Трактирщики получали прибыли, устраивая вечерние приемы с ужином накануне вечером и завтраки после казни. Преступный мир выводили силой для общественных и деловых целей; друзья встречали друзей в праздничной толпе, распутники заводили новые связи, а карманные воры находили легкий путь для наживы, чувствуя себя королями этого страшного праздника.

Сама казнь тоже напоминала представление, когда преступника, стоявшего на эшафоте перед всеми, приободряли крики его сторонников, матери или девушки словом «Браво!», чтобы он был готов умереть мужественно. И, тем не менее, за всей этой феерией смерти обреченный все-таки выглядел несчастным существом. Свою роль он исполнял, как правило, спокойно и мужественно, а его «игра» заключалась лишь в последнем слове к священнику и представителям властей, а иногда к зрителю, если он этого желал. Это был трагический момент славы, как отмечал К. Холлингсуорт, «роль, которая была од-

нажды сыграна и уже никогда не повторится» [46, 4]. Небольшая, но жестокая церемония, зачастую лишённая смысла, была неправильной, поскольку делала людей более жестокими, чем они были. Подобный «театр» своеобразно учил англичан жить.

Однако до конца этот «театр» не ожесточил людей. Лишь закоренелый преступник, злодей или настоящий убийца вызывал всеобщее презрение и, возможно, заслуживал столь жестокого наказания. Но казнь невинно осужденного человека вызывала всплески социального протеста возмущенной толпы, а в среде образованной английской интеллигенции того времени рождала протест и потребность выступать открыто против существующей судебной системы. Ведь преступник и его поступки, тюрьма Ньюгейт и виселицы рассматривались как конечная сила и власть закона, что, несомненно, порождало глубокий нравственный кризис и противоречило всяким этическим и моральным принципам. Становилось очевидным, что система уголовной несправедливости удерживалась в психологической структуре правящей власти, и до тех пор, пока не сменится политическая власть, не будет глобальных изменений и в этой системе.

Не случайно сэръ Дж. Макинтош, лидер группировки за юридическую реформу, возглавивший комиссию по изучению законов о смертной казни и положении заключенных в тюрьмах, успешно добился отмены некоторых смертных приговоров в 1820 – 1823 гг. А после 1823 г. Р. Пил, став министром внутренних дел, сделал юридическую реформу государственным проектом и внес существенные административные изменения. В результате в 1828 г. была создана Столичная Полиция, наказания немного смягчились. В ноябре 1830 г. лорд Грэй возглавил новое правительство, поддерживающее реформу, и уже в 1832 г. смертный приговор отменили в отношении многих мелких преступлений, число казней заметно уменьшилось. Страх смерти не являлся больше главным орудием уголовного закона.

Следует отметить закон 1834 г., согласно которому не считалось злостным нарушением нелегальное возвращение из ссылки. Позднее положение тайно вернувшегося узника используют Ч. Диккенс в «Оливере Твисте» (1838 г.) и Э. Булвер-Литтон в романе «Ночь и Утро» (1841 г.).

Взгляды Дж. Бентама, Е. Берка, Т. Де Квинси оказали серьезное влияние на оценку человека в английской публицистике названного периода. Газеты ежедневно и еженедельно печатали специальный обзор криминальных новостей – преступлений, представляющих большой интерес в политической и общественной жизни. Издатели были заинтересованы в продаже газет и принимали материал от любого, даже если автор не имел образования, да еще платили ему награду. Известно, что если дело преступника, его поведение на суде или на виселице представляли интерес, о нем активно писали в газетах, памфлетах, а также во многих дешевых изданиях, например «Westmorland Gazette», «Annual Register», «Examiner», где помещалась специальная колонка «Преступления и наказания» («Accidents and Offences»). Более того, «героические истории» включались в «Ньюгейтские летописи» («Annals of Newgate», 1776), изданные священником Ньюгейтской тюрьмы Дж. Виллетом. Они пользовались огромной популярностью на рынке в течение более чем тридцати лет.

В этом плане особый интерес представляет газета «Weekly Dispatch», известная и популярная в 1820 – 1830-х годах, владельцем которой был Дж. Хармер, знаменитый адвокат по уголовному праву и автор ряда памфлетов в защиту несправедливо осужденных.

С названной газетой сотрудничал П. Иган. С 1816 г. он делал спортивные репортажи в «Weekly Dispatch», а в 1820-х годах писал заметки о некоторых преступниках, с которыми был знаком. Почти одновременно П. Иган писал очерки из жизни английских спортсменов, особенно боксеров («Boxiana», 1813 – 1828). В 1821 г. он опубликовал серийное издание «Жизнь в Лондоне» (Life in London), своего рода туристический справочник интересов одного юного приезжего в город: бокс, театр, уличная свалка, долговые тюрьмы, модный сленг и речь преступного мира. Здесь показана ночная жизнь – жизнь в подвальчиках, притонах, где процветающие распутники и знаменитые спортсмены «якшаются» («gub elbows») с преступным миром. С 1824 г. П. Иган издавал ежемесячный журнал «Life in London», где подробно и с юмором описывал нравы и обычаи лондонской «золотой молодежи» и популярные городские увеселения.

В «Жизни в Лондоне» упоминается имя У. Хогарта, одного из наиболее популярных художников в Англии 1820-30-х годов, работавшего в русле реалистических тенденций. Его известные серии картин «Карьера Распутника» (*Rake's Progress*, 1730) и «Карьера Проститутки» (*Harlot's Progress*, 1732) послужили материалом или названием для различных театральных постановок с 1815 г. по 1850 г. В английских театрах шли пьесы, в сюжетах которых использовались некоторые материалы уголовных процессов. Наибольший интерес при этом представляли сценические истории о современных преступниках Дике Терпине, Джеке Рэнне, Джерри Абершоу, Джеке Шеппарде, Бемфайлде Муре, Кэру и др.

Наиболее интересные памфлеты П. Игана посвящены Джону Тертеллу*, с которым он был знаком лично и которого навещал в тюрьме. По словам Г. М. Тревельяна, преступления Тертелла «вызвали интерес между Королевским судом и Законом о Реформе» [63, 170]. Его имя широко использовалось в театральных кругах и спортивной жизни, балладах, памфлетах и других публикациях. Так, например, Ч. Лэм описывал свои впечатления об этом процессе [50, 681]. У. Хэзлитт использовал Тертелла (*John Thurtell*) под именем Тома Тертла (*Tom Turtle*) в своем очерке «Схватка» (*The Fight*, 1823) [43]. Дж. Борроу, знавший Тертелла с детства, включил его имя в «Ньюгейтский Календарь» (*The Newgate Calendar: or Malefactors' Bloody Register*, 1773). После «Знаменитых Судебных Разбирательств и Выдающихся Дел Уголовной Юриспруденции от самых Ранних Записей до 1825 г.» (*Celebrated Trials and Remarkable Cases of Criminal Jurisprudence from the Earliest Records to the Year 1825*), опубликованных без имени автора в марте 1825 г., Дж. Борроу продолжал использовать свои воспоминания о Тертелле на ранних страницах «Цинкали» («*The Zincali, or an account of gipsies of Spain*», 1841), в незначительных эпизодах в «Лавенгро» («*Lavengro, the scholar, the gipsy and the priest*», 1850) и «Цыганской ржи» (*The Romany Rye*, 1857).

*Д. Тертелл занимался рискованными коммерческими делами, которые при подозрительных обстоятельствах потерпели крах. Вскоре он стал учредителем соревнований по боксу и отправился в Лондон, чтобы наслаждаться спортивной жизнью. В 1823 г. он спутался с картежником Уэре, чья деятельность усугубила постоянную нехватку денег у Тертелла, и он вместе с сообщниками Пробертом и Хантом решил убить Уэре. Его завлекли в небольшой коттедж Проберта в нескольких милях от Лондона и убили на пустынной тропинке ночью. Виновных быстро обнаружили и казнили в 1824 году.

Наибольшей популярностью пользовался «Ньюгейтский Календарь, или Список кровавых злодеев» – справочник Ньюгейтской тюрьмы с данными о заключенных, своего рода собрание историй о наиболее «выдающихся» преступниках и их «подвигах» в пяти томах, которые послужили литературным материалом для Д. Дефо, Г. Филдинга, У. Годвина. Позже материал этого календаря активно использовали Э. Булвер-Литтон, У. Х. Эйнсворт, Ч. Диккенс и другие писатели. Такие известные «герои-преступники», как Джонатан Уайлд, Дик Терпин, Джек Шеппард, Клон Дувал, становились центром привлекательных легенд, популярных вплоть до середины XIX века.

«Ньюгейтский Календарь» дополнялся в 1814, 1818, 1841 гг. В начале XIX века была завершена работа и об истории уголовного закона «Государственные Суды» («State Trials»), начатая в 1809 г. У. Коббетом (он подготовил 11 томов). Продолжили ее Ф. Б. Ховелл и Т. Дж. Ховелл; последний 33-й том появился в 1826 г.

Таким образом, в XVIII – первой половине XIX века под влиянием социальных перемен и, прежде всего, английской промышленной революции 1830 – 40-х годов в обществе резко обозначились противоречия между действующим законодательством и обществом, между запросами отдельной личности и законом. Закон и право являлись центральными понятиями в развитии общественно-политической, культурной мысли и определяли сознание эпохи. Они становились самостоятельным явлением в национальной культуре и литературе Англии данного периода. В результате на страницах английских газет и журналов развернулась полемика (Э. Берк, У. Коббет), требующая не только парламентских реформ в соответствии с новыми жизненными установками, но и реформ в области законодательства.

Особую роль в формировании мышления англичан данного периода сыграли труды Ф. Гегеля, И. Канта, Р. Оуэна, в которых открыто ставились вопросы о «прагматических» и «нравственных» законах, имеющих своим мотивом только «достойное счастье». Для достижения этой цели необходимо, по мнению философов, чтобы человек всегда поступал согласно моральным законам. Учения Ф. Гегеля и И. Канта противостояли этике Дж. Бентама, выдвигавшего полезность как высшую этическую категорию. По мнению ученого, имен-

но польза и удовольствие определяли существование английского законодательства и политической власти. Однако благодаря Дж. Бентаму в обществе впервые была остро поставлена проблема соотношения судебного решения и наказания, необходимости изучения факторов преступности и личности отдельных типов преступников.

Закон и право, смертная казнь как основной вид наказания обсуждались в культуре в связи с понятиями «вкус», «удовольствие», «прекрасное», «возвышенное» и «ужасное». Э. Берк и Де Квинси рассматривали смертную казнь и с позиции морали, и как эстетическое явление, подлежащее суду хорошего вкуса. Если с моральной точки зрения они осуждали казнь и убийство человека вообще, то с эстетической точки зрения говорили о необходимости публичной казни как наиболее яркого проявления человеческих эмоций, называя ее источником возвышенного (то есть производящего сильное волнение). Именно зрелищу казни, по убеждению Э. Берка, любой человек отдаст предпочтение даже в день премьеры самой волнующей трагедии на сцене. Подобная идея была продемонстрирована и в эссе Де Квинси «Убийство как вид изящного искусства», в котором автор характеризует убийство как искусство. При этом преступника он впервые называет художником, протестующим против социальной несправедливости, и тем самым, как истинный романтик, заключает в публицистике романтический конфликт.

Анализ системы действующего английского законодательства в конце XVIII – первой половине XIX века позволил обнаружить не только внешние, но и внутренние противоречия, нашедшие отражение в решениях суда и судьбах заключенных Ньюгейтской тюрьмы. Зачастую закон и право оказывались естественным выражением социального протеста в английском обществе, наиболее ярко проявившегося в работах таких известных деятелей в области законодательства, как Ч. Беккария, Дж. Бентам, У. Блэкстоун, Дж. Стифен.

Взгляды Дж. Бентама, Э. Берка, Де Квинси нашли свое отражение в английской публицистике начала XIX века: газетах и многих дешевых изданиях (*Westmorland Gazette*, *Annual Register*, *Examiner*) со специальной колонкой «Преступления и наказания» (*Accidents and Offences*), памфлетах, эссе, очерках (П. Иган, Ч. Лэм, У. Хэзлитт). В

написании газетных статей особенно проявился талант П. Игана, писавшего для «Weekly Dispatch». Он сумел представить убийцу Тертелла как романтического героя, история которого вызывала неподдельный интерес у обывателя.

Большой популярностью пользовались различные справочники, летописи, словари, наиболее известный из которых «Ньюгейтский Календарь». В него вошли хроники преступлений конкретных людей, и именно эти истории послужили сюжетной основой для романов Д. Дефо, Г. Филдинга, У. Годвина и позднее Э. Булвера-Литтона.

§ 2. Особенности развития «ньюгейтской» темы в английской литературе XVIII – первой половины XIX века

«Ньюгейтская», или уголовная, тема развивалась и становилась популярной в английской литературе на протяжении всего XVIII века, чему во многом способствовало внимание просветителей к закону и праву, рационалистическому анализу юридических основ общественного устройства. Тюрьма Ньюгейт и виселицы, жизни нищих, бродячих цыган и воров становились материалом множества баллад. Особенно известны среди них ирландские баллады «Сэм Холл» (Sam Hall) и «Ночь накануне заключения Лари» (The Night before Larry was Stretched). Их исполняли на улицах, в ночных клубах. Огромной популярностью в тот период пользовалась балладная опера, считавшаяся пародийным жанром и выражавшая наиболее критическое отношение к существующим порядкам. Так, например, поведение героев подчинялось как бы двойной логике: они могли изображать разбойников, но зрители очень скоро догадывались, что перед ними «разбойники» совсем особого рода – политические деятели.

Расцвет балладной оперы обычно связывают с постановкой «Оперы нищего» (Beggar's Opera, 1728) Дж. Гея. Это произведение открывало широкие возможности для сатирической аллегии, иронических и пародийно-снижающих намеков на самые злободневные вопросы дня. Автор вывел на сцену героев и героинь уголовного дна, чьи любовные объяснения, казалось, составляли основу действия. Бурный диалог героев то и дело прерывался песенками-балладами, в

которых мошенники и взяточники откровенно намекали на то, что министры, придворные, судьи действуют точно так же, как и они. Зрители без труда улавливали иносказательный сатирический смысл этого маскарада. И скупщик краденого Пичем, и его дочь Поли, и ее муж бандит Макхит, прежде всего олицетворяли пороки высшего общества. Если же они и вспоминали, что они уголовники, то лишь затем, чтобы похвастаться перед политиками и светскими господами своей добродетелью. Немало намеков Дж. Гей сделал в адрес премьер-министра Р. Уолпола (взяточники Пичем и Локит), который присутствовал на спектакле и даже кричал «бис», но затем запретил продолжение «Оперы нищего» и тем самым только упрочил славу Дж. Гея. Пьеса имела огромный успех, поскольку показывала не только нравы преступного мира, но и выражала протест против социальной несправедливости, а песенки из оперы Дж. Гея еще долго вывешивали в витринах магазинов, писали на веерах, распевали на улицах. Это произведение было настолько успешным, что продолжало жить независимо от времени и отчетливо отозвалось в романе У. Годвина «Калеб Уильямс» (1794), а затем и в «ньюгейтском» романе Э. Булвер-Литтона «Пол Клиффорд» (1830). В XX веке к «Опере нищего» обратился Б. Брехт в «Трехгрошовой опере».

«Ньюгейтская» тема стала популярна и среди тех авторов, которые писали для кукольных представлений на площади. Среди подобных постановок особой популярностью пользовались сюжеты о безнаказанно действующих злодеях. Один из таких сюжетов нашел отражение в известной драме «Петрушка и Джуди»* (Punch and Judy). Ее можно назвать «ньюгейтским» фарсом. Здесь персонажи смеялись над смертью и угрозой виселицы. В обычных версиях первой половины XIX столетия Петрушка выбрасывает младенца из окна и убивает по очереди свою жену Джуди, собаку Тоби и слугу. При этом зритель весело смеется над злодеяниями персонажей. Затем Джек Кетч сажает Петрушку в тюрьму Ньюгейт, но перед тем как его повесить, хитрый Петрушка просит, чтобы ему показали, как это делается. И когда

* Пьеса «Петрушка и Джуди» известна с XVII века как кукольное представление для детей, ее играли на улицах и площадях. Впервые пьеса была поставлена 9 мая 1662 г. в Лондонском Ковент Гардене. Впоследствии к ней неоднократно обращались писатели XVIII – XIX вв. Подробнее об этой драме см. в книгах Cruikshank, G. Punch's Real History (L., 1844), Mayhew, H. London Labour and London Poor (L., 1864).

Джек Кетч сует свою собственную голову в петлю, Петрушка вешает палача. Зритель вновь смеется над проворным Петрушкой, который завершает свой триумф, убивая Дьявола, пришедшего осудить его.

Только через несколько лет Дж. Лилло в мещанской драме** «Лондонский Купец, или История Джорджа Барнуэлла» (*London Merchant, or History of George Barnwell, 1731*) приводит своего героя Джорджа Барнуэлла на скамью подсудимых и к смерти на эшафоте. В основу сюжета драмы автор положил старинную балладу, и выбор этот не случаен: Лилло обращается к балладе, издавна популярной в городской мещанской среде и повествующей о «герое», вышедшем из этой среды. Поэтому в пьесе речь шла о судьбе молодого приказчика Джорджа Барнуэлла, влюбившегося в куртизанку и загубленного ею.

Действие пьесы отодвинуто в прошлое, во времена елизаветинской Англии, и рисуется как героический золотой век английской буржуазии. На этом фоне показателен образ купца Торогуда, чьи рассуждения о высоком национальном и международном значении просвещенной торговли позволяют расширить социальные рамки произведения, связав повседневные труды Торогуда и его личную судьбу с судьбами британской нации.

Первоначально Лилло изображает Торогуда и Барнуэлла без каких-либо противоречий, у них нет даже повода для конфликта. Молодой приказчик привык с сыновней почтительностью относиться к своему хозяину. В свою очередь, Торогуд полностью доверяет Барнуэлла, а дочь его, Мария, не может скрыть своей целомудренной любви к отцовскому помощнику. Падение Барнуэлла, по мысли Лилло, тем более плачевно и поучительно, что, будь он благоразумен и чист душой, он мог бы преуспеть в жизни и был бы щедро награжден за свое воздержание всеми мирскими благами.

Роковое злодейство выступает в пьесе в образе алчной, коварной, жестокой Милвуд, которая обманом побуждает Барнуэлла к растратам, подлогам, а затем и уговаривает его убить Торогуда. В изображении Лилло Барнуэлла повинен в преступной слабости; его погубили страсти, которые он не сумел обуздать своим нетвердым разу-

** В диссертации «Лондонский купец» Джорджа Лилло (особенности жанра, истоки и эволюция)» (2004 г.) М. С. Галлямова определяет жанр пьесы как мещанскую трагедию.

мом. Но вся ненависть автора направлена на Милвуд, которая в момент трагической катастрофы подло и коварно предает Барнуэлла в надежде спасти свою жизнь. Барнуэлла постигает полное разочарование и раскаяние, и в предсмертный час он сам клянет свою недавнюю страсть. Милвуд тоже пожинает плоды своего зла и погибает на эшафоте вместе с Барнуэллом.

В трагедии Лилло явно слышны отголоски пуританской назидательной притчи. Своих преступников он судит двойным судом – земным и небесным. На заднем плане сцены в финале пьесы виднелись виселицы, возвещавшие казнь Милвуд и Барнуэлла. Но, по мысли драматурга, им уготовано и загробное возмездие: Барнуэлл, идущий на казнь в сокрушении и раскаянии, сопровождается молитвами Марии, еще может надеяться на благость провидения. Милвуд же умирает нераскаянной, во власти своих греховных, хищных страстей, и ее ждет вечная кара.

Вместе с тем, через позор, жажду наживы, тюремное заключение, смерть главных героев автор изображает наказание порока и раскрывает его социальные корни. На суде Милвуд заявляет своим обвинителям: «Вы говорите о моем позоре и унижении, но я не могу не ответить вам тем же. Богатство, каким бы путем его ни приобрели, спасает худших людей от унижения и позора. И я решила употребить все свое искусство, чтобы разбогатеть. Я знаю людей всех званий и профессий, но единственное различие между ними – в роде занятий. Порочны же они все одинаково. Ваши хваленые законы – это мудрость дураков, доблесть трусов, ширма для ваших подлостей. Вы наказываете других за поступки, которые совершаете сами или совершили бы, очутись вы в таком же положении. Судья, произносящий приговор над вором, сам бы пошел воровать, будь он беден» [7, 620]. Речь Милвуд, столь необычная для XVIII века, ее отчаяние и открытое неповиновение звучали как вызов общепринятому общественному мнению.

В другой пьесе Дж. Лилло «Роковое любопытство» (*Fatal Curiosity*, 1736) старики Уильмонт и Агнесса совершают убийство, изверившись в добродетели. Честная жизнь поставила их на грань голодной смерти, тогда как мошенники процветали. Старики убивают странника из-за шкатулки с драгоценностями. Но открытие того, что незнако-

мец оказался их давно потерянным сыном, наполняет Уильмонта ужасом, он признает, что совершил зло и глубоко раскаивается. Охваченный горем, отчаявшийся Уильмонт, понимая, что им нет прощения, убивает свою жену, а затем решается на самоубийство.

Название пьесы свидетельствует о том, что рок играет большую роль в этом произведении, так как герои являются беспомощными и несчастными жертвами судьбы, а их преступления во многом являются протестом против показной добродетели. Для них характерно лицемерное покаяние в грехах, а мучительное осознание своей неспособности достичь полного раскаяния. Тем самым Дж. Лилло делает акцент на раскаянии в своих грехах больше, чем на страхе наказания.

Так, уже в начале XVIII века Дж. Лилло в своих пьесах делал первые попытки показать преступление как норму буржуазного общества. Он приблизился к изображению «маленького человека» прежде всего затем, чтобы предостеречь его от плохих поступков. Зарубежные критики Г. Карсон, Дж. Лексте, Дж. Уеллуорф называли пьесы Дж. Лилло «поучением молодежи» или своего рода «проповедью». А известный проповедник Дж. Коллиер, обличая нечестивость английской сцены своего времени, написал: «Трагедии должны вызывать к добродетели и критиковать пороки» [34, 1].

Одним из первых романистов, кто обратился к уголовной теме, стал Д. Дефо, что во многом было определено его политической деятельностью. Он создавал работы, в которых предлагал целый ряд реформ. Так, например, в своем трактате «Опыт о проектах» (*An essay upon projects*, 1697) наряду с экономическими реформами Д. Дефо рекомендовал ослабить средневековую строгость законов и проявить известную долю гуманности к беднякам. Путешествуя по Англии и заботясь о благосостоянии народа, он говорил о необходимости благоустройства дорог. Для этих целей Д. Дефо предлагал «использовать преступников, вместо того, чтобы сечь их или сажать в колодки» [127, 6]. Кроме того, он предлагал ряд мер для борьбы с детской преступностью, например учреждение воспитательного дома для подкидышей, говорил о необходимости для городских властей заботиться о нравах подростков, ограждать их от вредного влияния улицы.

В 1698 г. вышел памфлет «Жалоба бедняка» (The Complaint of a Poor Man), в котором Д. Дефо выступал от лица простых людей. Он видел, что простому человеку плохо живется в современной Англии, что существующие английские законы несправедливы, обращены против бедняков и мелких тружеников, а то, что прощается одним, вменяется в вину другим. Д. Дефо писал: «Мы протестуем против того, что бедняка заключают в колодки или посылают в исправительные дома за безнравственные поступки, так как эти законы свидетельствуют о неравенстве и несправедливости. Закон направлен против нас, бедняков... В паутине закона запутываются маленькие мошки, а большие легко прорывают ее... Если на тебе светлые одежды и у тебя золотое кольцо, ты можешь богохульствовать даже перед судьей, можешь спокойно идти по улице пьяный – никто даже не заметит, но если бедняк напьется или выругается – его незамедлительно заключат в колодки. Кто же судьи бедных людей? – Такие же преступники, как и те, кого они судят» [там же, 7].

Особое значение имели брошюры, посвященные защите гражданских свобод, как, например, «Чистокровный англичанин» (The true-born Englishman, 1701). Эта стихотворная сатира направлена против аристократических сторонников свергнутой династии Стюартов. В ней Д. Дефо защищал внесловный и общечеловеческий принцип личной доблести и благородства: «Пэром делают человека наглость и деньги. Мало разницы между короной пэров и прилавком» [там же, 8].

А памфлет «Кратчайший путь расправы с диссентерами» (Shortest way with the dissenters, 1702) был направлен против англиканской церкви. Под его пародийной формой скрывалась сатира на новое правительство: «Я не призываю сжигать их на костре, но виселица и каторга должны заменить простые денежные штрафы... Пусть идут в церковь – иначе их повесят...» [там же, 10]. Здесь же Д. Дефо иронически напоминает о том, что в стране, где бедняк за кражу нескольких шиллингов попадает на виселицу, совершенно закономерно ввести смертную казнь за непосещение сектантами церкви. Д. Дефо был приговорен к штрафу, позорному столбу и тюремному заключению на срок, «какой будет угодно королеве» [126, 12]. В тюрьме к моменту исполнения приговора он опубликовал памфлет «Гимн

позорному столбу» (*A hymn to the pillory*, 1703), в котором укорял своих врагов, утверждая, что пострадал за правду.

После того, как Д. Дефо был выпущен из тюрьмы, он стал издавать газету «*Observer*» (1704-1713). Газета пользовалась огромной популярностью, поскольку содержала политические памфлеты, направленные главным образом на расширение демократических прав, бытовые обзоры, обсуждала вопросы экономики и морали. Единственным автором всех разделов газеты был Д. Дефо. В «*Observer*» Д. Дефо пытался выяснить причины преступности в современном обществе: «Почему он честный человек, хороший делец, исправный коммерсант? Ответ ясен. Потому что он богат... Человек не потому богат, что он честен, но честен, потому что он богат» [128, 12]. Он размышлял: «Сколько в Англии честных джентльменов с хорошим состоянием и преуспевающих, которые могли бы стать грабителями и попали бы на виселицу?» [там же, 13].

Рассуждая о том, что нищета создает преступников, Д. Дефо устами мудреца утверждал, что в бедности лучшие из людей будут грабить своих ближних: «Все вы в бедности рады ограбить своего ближнего... в отчаянии вы съедите его и произнесете благодарственную молитву после этой трапезы...» [там же, 18]. Мысль об имущественном неравенстве, о том, что нищета заставляет людей пожирать друг друга, прослеживалась у Дж. Свифта, Г. Филдинга, а в середине XIX века о каннибализме и людоедах писали Ч. Диккенс («*Холодный дом*», 1853) и У. Теккерей («*Людоеды*»).

Размышления Д. Дефо в «*Observer*», его моральные трактаты подготовили писателя к уголовным романам из жизни грабителей, пиратов, воров, проституток: «*Капитан Синглтон*» (*Captain Singleton*, 1720), «*Молл Флендерс*» (*Moll Flanders*, 1722), «*История полковника Джека*» (*History of colonel Jack*, 1722), «*Роксана*» (*Roxana*, 1724) и др. В них писатель останавливается на темных сторонах действительности. Столь живой интерес Д. Дефо к жизни и современности побуждает его приподнять завесу, отделяющую нарушителей закона от добропорядочного общества. Показывая грязь и изнанку жизни, писа-

тель вновь задается вопросом о причинах бедности и преступности в современном английском обществе.

Герои уголовных романов Д. Дефо – отвергнутые обществом люди, но они обладают мужеством и стойкостью для борьбы за выживание в этом обществе, и в этой борьбе нравственные принципы отходят на второй план. Вслед за авторами плутовского романа Дефо изображает своих героев, действующих в самой разнообразной обстановке. Молл Флендерс, дочь каторжанки, рожденная в Ньюгейтской тюрьме и воспитанная в приходском приюте, становится воровкой и проституткой, кочуя по всем притонам и трущобам Англии, и едва не попадает на виселицу. Капитан Боб Синглтон, главарь пиратской шайки, бороздит моря и океаны и пролагает себе путь через леса и пустыни Африки в поисках золота и слоновой кости. Джек по кличке Полковник учится воровать на лондонских рынках, идет в солдаты, дезертирует, но, похищенный и проданный в невольники, вскоре сам становится рабовладельцем. Почти все они – подкидыши или сироты, не помнящие родства, уже с самого детства чувствуют себя одиночками перед лицом равнодушного и враждебного мира. Без «корней», без семьи, без родины и без глубоких привязанностей эти люди нарушают законы общества, вынужденные к тому суровыми обстоятельствами своей жизни. Произвол, жестокость, обман, презрение к человеческой жизни толкают героев Д. Дефо на преступления, которые постоянно совершают «достойные столпы буржуазного мира под прикрытием закона» [128, 26].

Основная черта реалистической манеры Д. Дефо при изображении мира преступников – это глубокая убежденность автора в том, что «порядочное» общество повинно в жизни его героев. Уголовные романы писателя отличаются подлинной гуманностью, человечностью. Автор стремится вызывать сочувствие к этим жертвам трудных жизненных обстоятельств, которые на горьком опыте познали силу денег, научились добывать их любой ценой. Например, Д. Дефо рассказывает, как и почему Молл Флендерс становится воровкой, что толкнуло ее на первую кражу, приводит горестные размышления героини о нужде, в которую она попала и из которой не видит выхода. Но вместе с тем автор помещает свою героиню в такие обстоятель-

ства, которые не позволяют ей терзаться муками совести и бесплодными размышлениями: «Мои собственные бедствия заглушили все мои мысли, – признается она, – и угроза голода, которая с каждым днем пугала меня все больше, постепенно ожесточила мое сердце» [4, 169].

Как отмечает М. А. Нерсесова, в своих романах из жизни преступников Д. Дефо вплотную подошел к одному из важнейших положений критического реализма: преступления – порождение нищеты народа, следствие несовершенства социального строя, в котором обстоятельства определяют достоинства и недостатки человека [128, 30]. Так, горькие раздумья Молл Флендерс перекликаются с рассуждениями авантюристки Беки Шарп, героини известного романа У. Теккерея «Ярмарка Тщеславия» (*Vanity Fair*, 1848): «Пожалуй, и я была бы хорошей женщиной, имей я пять тысяч фунтов в год». При этом автор комментирует: «Кто знает, быть может, Ребекка и была права в своих рассуждениях, и только деньгами и случаем определяется разница между нею и честной женщиной!.. Пусть спокойное, обеспеченное положение и не делает человека честным, оно, во всяком случае, помогает ему сохранить честность. Какой-нибудь ольдермен, возвращающийся с обеда, где его угощали черепаховым супом, не вылезает из экипажа, чтобы украсть баранью ногу: но заставьте его поголодать – и посмотрите, не стащит ли он ковригу хлеба» [23, 486].

Однако Д. Дефо часто эмпирически, бессознательно приближается к изображению темных сторон жизни и к определению ее законов. Автор предпочитает оставаться анонимным или выступать в качестве «издателя» записок своих героев, поэтому его уголовные романы имеют форму документального сочинения. В них нет критической оценки, нравоучений, обобщений. Все безродные персонажи Дефо вершат свои дела, нисколько не заботясь о справедливости или несправедливости существующего общественного строя, который, в свою очередь, не очень-то мешал им обирать ближних законными или незаконными способами. Автору важно лишь привлечь внимание публики к страшным явлениям современной жизни и показать успех или неудачу задуманных героем предприятий, то есть его больше ин-

тересует практическая сторона описываемых явлений, или авантюрная сторона конфликта. Это, по мнению автора, и будет содействовать их исправлению. Только один раз, в предисловии к «Истории... полковника Джека», Дефо позволяет себе открыто вступить в беседу с читателем от собственного лица, чтобы прокомментировать смысл своего сочинения, посвященного трагической участи детей английской бедноты, засасываемых трясинной преступного и порочного общественного дна.

Однако, в отличие от героя плутовского романа, в чьем жадном жизнелюбии угадывалась плебейская антифеодалная издевка над вельможами, рыцарями и монахами, все герои Дефо всецело принадлежат буржуазному обществу. И как бы ни грешили они против собственности и закона, в конечном счете, логика сюжета ведет каждого из них к возвращению в буржуазное общество в качестве его вполне уважаемых граждан. И капитан Синглтон, и Молл Флендерс, и полковник Джек раскаиваются в своих поступках и хотят начать новую жизнь. Для них нет необходимости совершать новые преступления, чтобы преумножить свое большое состояние. Голос совести может властно звучать в их душе, и никакие муки голода не заглушат его. Пока герои Д. Дефо пребывают в бедности, им некогда думать о спасении души. Став богатыми, они могут спокойно возвратиться в уважаемое общество, быть его «полезными» членами и превратиться в благонамеренных обывателей, разумно распределять награбленное добро и каяться.

Боб Синглтон, например, терзаясь сомнениями и угрызениями совести, решает бросить нечестно добытое добро, он признается, что все его состояние было для него «подобно уличной грязи». Молл Флендерс, сознавая ложность своего положения, нечестность брака, упорно стремится «выбиться в люди»: «...совесть говорила мне, что нужно отказаться, и я видела в этом отказе свою гибель; но я сознавала, что мои интересы заставляют меня... говорить иное...» [4, 168]. А в самом заглавии говорится: «...но под конец я разбогатела, стала жить честно и умерла в раскаянии» [4, 6].

Все герои Д. Дефо, в конце концов, добиваются благополучия, однако не раньше, чем становятся обеспеченными и благоприличными

ми буржуа: Молл Флендерс – самостоятельной и добродетельной дамой, капитан Синглтон, добыв достаточную сумму денег, бросает пиратское ремесло и превращается в добропорядочного буржуа, Джек становится полковником.

Несколько особняком стоит роман Д. Дефо «Роксана». Если герои предыдущих романов, пройдя множество испытаний, достигали тихой пристани, то здесь автор отказался от такого завершения сюжета. История Роксаны трагичнее, причем психологический момент явно преобладает над приключенческим сюжетом. Сам характер героини намного сложнее, чем, например, в романе «Молл Флендерс». Роксана умна, наблюдательна, ее предприимчивость имеет иные, более крупные масштабы. Но многоопытность и тонкий расчет не спасают Роксану, ее обнаруживает собственная, некогда покинутая ею дочь. Страх перед разоблачением ее темного прошлого толкает женщину на новое преступление, но не спасает от «ужасающей чреды бедствий» на склоне жизни.

Уголовные романы Д. Дефо лишены разработанного сюжета и строятся в основном вокруг биографии героя, как перечень его успехов и неудач. Поэтому приключенческий, авантюрный элемент его романов преобладает над психологическим, морализаторским. Ведя повествование от лица главного героя, автор не показывает своего отношения к происходящим явлениям действительности, к поступкам персонажей, он словно не замечает аморальности возникшего положения. Путь героев Д. Дефо однообразен – через преступления к богатству, довольству и раскаянию. Духовная жизнь его героев небогата; они трезвы, настойчивы, практичны, обладают здравым смыслом. Кроме того, эти персонажи не имеют от природы преступных наклонностей, но стремятся к самоутверждению, которое возможно только через обогащение. Поэтому все герои Дефо: пираты, воры, авантюристы и распутники – возвращаются в буржуазное общество уважаемыми людьми. По замечанию Ю. И. Кагарлицкого, они выражают в наиболее чистом виде «самую подоснову буржуазных отношений, при которых деньги, даже если они добыты нечестным путем, становятся основным мерилom ценности человека».

Тема правосудия и справедливости поднята Г. Филдингом в комедии «Политик из кофейни, или Судья в собственной ловушке» (*The Coffee-House Politician; Rape upon Rape; or, the Justice Caught in his own Trap*, 1730), которая содержит элементы социальной сатиры, направленной против английского суда. В стихотворном прологе к пьесе Филдинг заявляет о том, что намерен разоблачить представителей закона и наказать порок, облеченный властью, ибо власть, по мнению писателя, должна заботиться о благе народа. Он пишет:

Где сильный благо общества блюдет,
Он уваженье в гражданах найдет [25, 5].

В центре комедии – образ судьи Скуизема («вымогателя»), мошенника, взяточника и труса. Он беспощаден к бедным и снисходителен к богатым. Его житейская мудрость ярко выражена в следующих афоризмах: «Если вы не богач и у вас нет золота, чтобы платить за свои прегрешения, вам придется расплачиваться за них, как бедняку – страданиями» [25, 25]; «Те, которые издают законы, и те, которые осуществляют их, могут им не подчиняться»; «Закон – это дорожная застава, где пешим нет прохода, а каретам – сделайте милость, пожалуйста! Законы подобны игре в «мушку»: всякие там короли, дамы всегда в безопасности, а червонные валеты – самые надежные карты» [25, 18]. Образ Скуизема дает Филдингу возможность раскрыть социальный характер английского суда, где судьи и другие представители закона всегда оказываются на стороне богачей, а бедняк лишается всяких прав и зачастую несет несправедливое наказание только потому, что не имеет «большого кошелька».

Неправедный судья является воплощением лицемерия и ханжества, присущего всему английскому буржуазному обществу. Наказывая невиновных, он полагает, что действует на благо общества. На самом деле Скуизем преследует лишь личный интерес и собственную выгоду. Так, не сомневаясь в невиновности Рембла, Скуизем заставляет Хиларет свидетельствовать против него, он говорит: «Правосудие должно быть сурово. Для пользы общества лучше, чтобы пострадало десять невинных, чем чтобы один виновный ускользнул от правосудия. Поэтому долг всякого честного человека жертвовать своей совестью для общего блага» [25, 22]. Понятия «общего блага», «сове-

сти», «жизни во имя общества», «полезности» искажаются в устах представителя правосудия, носителя самой законности.

Характерной фигурой в комедии является констебль Стафф («жезл»). Его функция заключается в том, чтобы наблюдать за нравственностью, его привилегии – именем закона приводить клиентов к себе в дом, который является местом предварительного заключения, и наживаться на них. Стафф с полной серьезностью сожалеет о том, что в Англии «нет такого закона, который позволял бы судье грабить людей открыто» [25, 26]. В самом деле, английский правопорядок делал вполне возможным такое беззаконие, что и доказывает Скуизем всеми своими действиями. У Скуизема и Стаффа всегда наготове несколько лжесвидетелей и присяжных, которые время от времени обновляются, потому что старый состав попадает на виселицу. Стафф мечтает о том, чтобы на свете было больше преступников, тогда он разбогатеет по-настоящему. Он чувствует себя безнаказанным и в своей сфере всемогущим. В образах Скуизема и Стаффа Филдинг дает сатирические портреты «вершителей» закона, высмеивая продажность и бесчестие судей, обнажая социальную несправедливость английского строя.

Наряду с отрицательными персонажами в комедии есть и положительные: героиня пьесы Хиларет, окружающие ее молодые люди – Констант и Рембл, Сотмор («горький пьяница»). Все они любят жизнь и борются за свои права, но, живя в жестоком мире, постоянно подвергаются суровым испытаниям. Не случайно среди положительных героев Филдинга есть гуляки, пьяницы, как, например, Сотмор. Женоненавистник Сотмор – самый независимый и неустроенный в жизни пьяница, в чьих словах, однако, слышны многие прописные истины. Обращаясь к судье Скуизему, он рассуждает: «Да будь ты хоть трижды невинен, это тебя не спасло бы... Не груз грехов затягивает петлю на шее. Твоя невинность не поможет тебе и на суде..., а уж когда ты попадешь на виселицу, кричи сколько угодно о своей невинности – не поможет! Тут что попало в сеть – то и рыба. Виселице так редко достается законная добыча, что, только попадись ей, не выпустит» [25, 48].

К положительным персонажам принадлежит и добродетельный судья Уорти («достойный человек»), действующий во имя справедли-

ности и правопорядка. Требуя неукоснительного подчинения закону, он видит, однако, его несовершенство и продажность отдельных представителей правосудия. Уорти говорит: «... наши законы не могут служить правосудию из-за подлости тех, кто должен наблюдать за их исполнением... Колесница правосудия слишком часто застревает в золотом песке, который не дает ее колесам вращаться. Само богатство, вместо того, чтобы служить уликой против несправедного стяжателя, приводит к обвинению невинного. Золото успешнее стали может перерезать петлю, закинутую на шею преступника!» [25, 59]. Судья мечтает о том времени, когда в Англии «пешеход будет спокойно шагать по всем улицам и безбоязненно держать при себе кошелек» [25, 60].

В финале пьесы, когда судье Скуизему предъявляют обвинение в совершении насилия, Уорти намерен осудить его по всей строгости, считая, что закон «не освобождает самого законодателя или блюстителя правосудия от ответственности», потому что «судья, нарушая законы, тем самым поощряет преступников» [25, 68]. Филдинг намеренно создает противоположный образ судьи, поскольку не выступает против государственной системы в целом, а лишь против отдельных недостойных ее представителей. Однако его слова не могут загладить впечатления от разоблачения судейского мира через образ Скуизема. Последние строки пьесы заключают в себе глубокий смысл:

Нет уваженья там ни к алтарям, ни к тронам,
Где судьи и попы глумятся над законом [25, 68].

Отношение Филдинга к закону, его общественно-политические взгляды наиболее ярко и полно отразились в романе «История жизни покойного мистера Джонатана Уайлда Великого» (*The History of the Life of the Late Mr. Jonathan Wild the Great*, «*The Life of Mr. Jonathan Wild The Great*», 1743). Это сатирическое произведение напоминает «Оперу нищего» Дж. Гея, где мир темного уголовного «дна», к которому принадлежит Уайлд и его сообщники, оказывается вполне сопоставим с миром правящих верхов. Но, в отличие от балладной оперы Гея, в сатире Филдинга практически отсутствует юмор, здесь все окрашено мрачным колоритом, проникнуто негодованием и злостью.

Не случайно автор выбрал в качестве главного героя своего произведения настоящего преступника – вора, мошенника, рецидивиста Джонатана Уайлда. При этом Филдинг исходил из подлинной

биографии Джонатана Уайлда, главаря бандитской шайки, повешенного в Ньюгейтской тюрьме в 1725 году. Биография его была в свое время написана Д. Дефо, который стремился дать строго фактическое, документально точное повествование. Реальный Джонатан Уайлд был мало похож на романтического разбойника; он не принимал участия в грабежах и убийствах и ограничивался только сбытом краденого, ведя образ жизни благонамеренного буржуа. В течение многих лет он был связан с полицией и выдавал ей за денежное вознаграждение тех из членов своей шайки, которые чем-то ему не угодили. Именно такое сочетание преступности с притворством, лицемерия с подлостью и привлекло внимание Филдинга к личности Джонатана Уайлда. Даже простое описание жизни этого преступника давало писателю возможность раскрыть лицемерие английского буржуа и коррупцию государственного аппарата.

Но, в отличие от Дефо, Филдинг разработал эту тему в ином плане. Используя фактические материалы преступлений Уайлда, высмеивая продажность полиции и судей, бесчестие и несправедливость английского закона, писатель создал сатирическое произведение большого политического размаха и остроты. Герой Филдинга, укрыватель краденого и организатор преступной шайки Уайлд, также ухитрялся содержать контору по розыску похищенного имущества и тем самым долгое время оказывал услуги сыску, выдавая своих прощтрафившихся подельников в руки правосудия. Поразителен тот факт, что его контора находилась неподалеку от суда Олд-Бейли и действовала открыто, отыскивая и возвращая владельцам похищенные вещи, даже публиковала в газете свои сообщения. Это сочетание лицемерия и жестокости, предприимчивости и жадности с трусостью позволило Филдингу сделать биографию Уайлда сатирическим прообразом «восхождения» других, более «важных» людей: государственных деятелей, политиков, завоевателей. Филдинг сравнивал некоторые преступления своего героя с подвигами Цезаря, Александра Македонского, которые действовали столь же хладнокровно, уничтожая население целых провинций во имя собственного «величия». Но в подтексте произведения особенно явственны намеки на правящие круги самой Англии, на систему внутрипарламентской борьбы пар-

тий, которая приравнивается к раздорам между бандитами из шайки Уайлда.

Вслед за Дж. Геом Филдинг провел аналогии между «модными джентльменами» и «джентльменами с больших дорог», стирая грани между респектабельным дворянско-буржуазным обществом и преследуемыми им уголовными элементами. В основе всех этих аналогий между преступниками и знатными людьми явно лежала просветительская идея писателя о преступности всякого величия, основанного на угнетении одних людей другими.

Развивая эту тему, Филдинг, естественно, пришел к уподоблению своего преступного героя Роберту Уолполу. Проводя параллель между преступником Уайлдом и премьер-министром Уолполом, он находил определенные совпадения в методах их правления: подкупы, взятки, расправа с неудобными, беззастенчивый цинизм. Поэтому столь поразительно сосуществование в Уайлде закоренелого злодея и респектабельного, делового, даже «великого человека» (Great Man). Уайлд является характерным символом «величия». Под «величием» (Greatness) Филдинг иронически подразумевает злодейство, эгоизм, лицемерие, жестокость, коварство. Выступая против Уолпола, Филдинг критикует не отдельную личность, а представителя власти, воплощающего в себе все эти качества.

На протяжении всего произведения идет повторение иронической антитезы «величия» и «доброты». «Великие» олицетворяют успех в обществе (Уайлд, Уолпол, политики, правители, эксплуататоры), а «добрые» – все те, кто ставит человеческие ценности выше такого успеха. Интересно, что роман был закончен уже после отставки Уолпола и появления новых правителей, которые, однако, мало что изменили в системе правления, пользуясь старыми методами. Это позволило писателю убедиться в ничтожности результатов смены партий и министерств в современной ему Англии. Поэтому в своем произведении Филдинг по собственному замечанию разоблачал уже не отдельных плутов, а плутовство, не отдельных судей, а английское законодательство в целом, не отдельных министров, а всех парламентских деятелей, к каким бы партиям они ни принадлежали.

Филдинг сравнивал преступников и представителей власти, которые живут и действуют по одним и тем же законам, разве что в преступном мире нравы грубее и откровеннее, чем в «легальных сообществах» (как скажет сам Уайлд). Дж. Уайлд рассуждает: «Cast your eye abroad, and see who is it lives in the most magnificent buildings, feasts his palate with the most luxurious dainties, his eyes with the most beautiful sculptures and delicate paintings, and clothes himself in the finest and richest apparel; and tell me if all these do not fall to his lot who had not any the least share in producing all these conveniences, nor the least ability so to do? Why then should the state of a prig differ from all others» («Оглядишься кругом и посмотри, кто живет в великолепнейших зданиях, объедается самыми роскошными яствами, тешит взор свой прекраснейшими картинами и статуями и одевается в самую пышную и богатую одежду, и скажи мне, не выпадает ли все это на долю тех, кто не принимал ни малейшего участия в производстве всех этих благ и не имеет к этому ни малейших способностей? Почему же в таком случае положение вора должно отличаться от всех остальных?») * [6, 22].

Следует отметить богатство красок, свободу повествования этой просветительской сатиры, в которой остроумная и злая пародия перерастает в философские размышления о том, кто и как «делает» историю. Прямое гневное обличение угнетателей народа перемежается достаточно емкими иронически-иносказательными эпизодами, своего рода сатирическими притчами. Так, глава «О шляпах» представляет типичное для сатирической манеры Филдинга развернутое иносказание. Эпитет «шляпа» здесь подразумевает «политический принцип»; а по тому, каких принципов (или, вернее, головных приборов) придерживались те или иные персоны, шайка грабителей разделяется на две партии, подобно английской партийной системе: «заломленных шляп» (они носили шляпы, заломив их треуголкой) и «нахлобученных шляп» (те, кто носил шляпы, спуская поля на глаза). В романе Филдинг уже с большим сарказмом представил жизнь парламентских партий (см. главу «О шляпах»). Узнав о том, что его подопечные перессорились из-за различного фасона своих шляп, Уайлд обратился к ним с увещеванием прекратить глупые пререкания, и если ссорить-

* Текст романа цитируется в переводе О. А. Ивановой

ся, то только для отвода глаз публики: «What can be more ridiculous than for gentlemen to quarrel about hats, when there is not one among you whose hat is worth a farthing? What is the use of a hat farther than to keep the head warm, or to hide a bald crown from the public?... Let me hear no more therefore of this childish disagreement, but all toss up your hats together with one accord, and consider that hat as the best, which will contain the largest booty» («Что может быть нелепее для джентльмена, чем ссориться из-за шляп, когда ни одна из ваших шляп не стоит и ломаного гроша? Для чего еще нужны шляпы: голову греть да прикрывать от людей лысую макушку? Поэтому чтоб я больше не слышал о подобных ребяческих ссорах! Давайте-ка все вместе вскинем шляпы, и наилучшей шляпой будем считать ту, в которой поместится наибольшая добыча») [6, 52]. Подобные сцены проникнуты горьким пессимизмом Филдинга-просветителя, который был разочарован тогдашней политической жизнью парламентской Англии. Все, что писатель мог посоветовать честным людям, – это выйти из политической игры и держаться подальше от подобных Уайлду «великих людей».

Власть над своими людьми и попустительство официальных властей вскружили Уайлду голову, и в какой-то момент он потерял осторожность и угодил в Ньюгейтскую тюрьму. Но и там Уайлд подчиняет себе заключенных, становится их главарем, тем самым «великим человеком», «способным надежно и успешно вести дела Ньюгейта» [6, 103]. Глава «О раздорах в Ньюгейте», рисующая борьбу между Уайлдом и Джонсоном, двумя претендентами на пост главара заключенных, также имеет политический смысл и наполнена иронией и иносказаниями. Победа Уайлда над Джонсоном, переход власти в его руки столь же мало улучшают положение заключенных, как переход парламентского большинства от одной партии к другой. Так, один из узников обращается к ним с речью: «Nothing sure can be more justly ridiculous than the conduct of those who should lay the lamb in the wolfs way, and then should lament his being devoured. What a wolf is in a sheep-fold, a great man is in society. Now, when one wolf is in possession of a sheep-fold, how little would it avail the simple flock to expel him and place another in his stead! Of the same benefit to us is the overthrowing one prig in favour of another» («Ни над кем не посмеются так заслу-

женно, как над тем, кто сам выведет овечку на волчью тропу, а потом станет плакать, что волк ее сожрал. Волк в овчарне то же, что в обществе великий человек. Но когда волк завладел овчарней, немного будет проку для стада простаков, если они прогонят одного волка и впустят вместо него другого! Что толку нам выгонять одного вора на пользу другому?») [6, 104]. Говоря о «вольностях» (то есть грабежах) в Ньюгейтской тюрьме, узник призывает всех «должников» к решительным действиям, к перемене положения в тюрьме и отношения к заключенному: «And for what other advantage was your struggle? Did you not all know that Wild and his followers were prigs, as well as Johnson and his?... It is better to shake the plunder off than to exchange the plunderer. And by what means can we effect this but by a total change in our manners... to change the manners of Newgate» («А для какой иной выгоды вы боролись? Разве вы не знали, что Уайлд и его сообщники такие же воры, как Джонсон?.. Лучше покончить с грабежом, чем сменить грабителя. А как иначе мы можем этого достичь, если, не изменив в корне весь уклад нашей жизни?.. изменить уклад Ньюгейта») [там же].

Филдинг жестоко высмеивает «властительную самоуверенность этой разбойничьей прослойки» словами: «То, что мы берем, принадлежит нам по закону сильного и праву победителя» [24, 18], бросая тем самым вызов всему буржуазному обществу.

Пытаясь разрешить противоречия политической жизни, Филдинг часто переносит их в моральный план, противопоставляя честного человека бесчестному. При этом он показывает, что первый из них счастлив благодаря своей честности, а второй всегда несчастен благодаря своей бесчестности. Но такое противопоставление не всегда удается автору, и в этом противоречие самого Филдинга, который не верил в эффективность моральной борьбы с социальным злом. В этом плане показателен образ добродетельного ювелира Хартфри. Филдинг хотел противопоставить Уайлду этого «честного» купца, доверчивого друга и доброго семьянина как положительного героя. Однако это противопоставление оказалось схематичным, нереалистичным, поскольку оно не разрешало социальных и политических противоречий. «Совершенно натянуты и безжизненно дидактичны», по мнению С. С. Мокульского, те сцены в романе, в которых описывается «моральное торжество» Хартфри над Уайлдом. К тому же добродетель

тели его оказались идеализированными буржуазными добродетелями, которые сам Филдинг зачастую высмеивал. В данном случае «честный буржуа» Хартфри не обретает счастья, он становится «совершенно пассивным и беззащитным перед предательством непримиримого Уайлда» [124, 49], который обманул его, разорил, разрушил его счастье и всю его жизнь. Хартфри не борется за свое счастье, он отступает, находя утешение в религии. Таким образом, Филдингу не удался образ «честного буржуа», потому что Хартфри являлся сторонником теории моральной борьбы с социальным злом.

Бесполезность «моральных способов» борьбы со злом наблюдается и в некоторых тюремных сценах романа. Примечателен в этом плане эпизод, когда один из заключенных в тюрьме должников предложил прекратить всякое общение с разбойниками, обложившими их данью, но и после этого разбойники продолжали их обирать, должники же утешались тем, что они лучше бандитов.

В целом, в «Джонатане Уайлде» резко отразились противоречия английской просветительской общественной мысли и социальные противоречия английского гражданского общества. В образе Уайлда Филдинг воплотил идеи о природе буржуазной эксплуатации, указывая на насилие и принуждение, являющиеся основой отношений между хозяевами и работниками. В циничных рассуждениях своего героя о правящих классах писатель высказал истины, значительно опередившие его эпоху. Однако недостаток Филдинга-реалиста исследователи видят в том, что «он не осознал основного конфликта между христианской моралью и практикой, если не теорией, существующей английской социальной системы» [152, 49]. Многие этические проблемы, лежащие в основе произведений Филдинга, как и в «Джонатане Уайлде», остались неразрешенными. Тем не менее, уже в XVIII веке писатели поднимали в своих произведениях проблемы английского суда и закона, социальной несправедливости и общественной морали.

«Ньюгейтская» тема оставалась центральной и в литературе начала XIX века, складывались образы персонажей, имеющих прототипы среди узников Ньюгейтской тюрьмы. Писатели и общественность все больше были обеспокоены суровостью законов, поэтому обраща-

лись к теме преступления и наказания, положения преступника. Вместе с изображением преступника, его пороков они выражали чувство уверенности в том, что этот старый обычай, возможно, изменится к лучшему.

Среди будущих персонажей произведений на «ньюгейтскую» тему был и Генри Фонтлерой*, банкир-мошенник, разоблаченный еще в 1814 г., но, благодаря усилиям адвоката Дж. Хармера, его оправдали. Дело Генри Фонтлероя было первым из выше упомянутых преступлений, вокруг которых разразился спор о смертной казни в то время, когда законопроект сэра Макинтоша о мошенничестве и подлоге потерпел неудачу (1821) и рассматривался законопроект Р. Пила (1830).

Общественная суматоха соответствовала размерам мошенничества. Люди говорили о Фонтлерое непрерывно, а газеты разоблачали правду и слагали легенды о нем. Его презирали и осуждали до самого исполнения приговора. Адвокат Фонтлероя Дж. Хармер всячески пытался пробудить сочувствие к своему клиенту и после вынесения приговора подал жалобу в королевский суд с формальным заявлением, имеющим 25000 подписей. Но жалобу отклонили, и смертная казнь была назначена на 30 ноября 1824 г.

Дело Фонтлероя побудило некоторых писателей к использованию современных событий и фактов в художественной литературе и привлекло их внимание к психологии уголовных преступлений. Так, материалы преступлений Фонтлероя использовали Ч. Лэм в своем очерке «Последний Персик» (*The Last Peach*, 1823), Т. Хук в «Максвелле» (*Maxwell*, 1830), Томас Лав Пикок в «Замке Крочет» (*Crotchet Castle*, 1831). Использовал этот сюжет и Э. Булвер-Литтон в своем романе «Отверженный» (*The Disowned*, 1828).

Таким образом, истории «Ньюгейтского Календаря» определили и название уголовной теме как «ньюгейтской», которая пользовалась

* Фонтлерой промышлял в течение 10 лет и разработал целую систему мошенничества, связанную с банковскими бумагами. Поскольку все в банке было в его ведомстве, метод его заключался в доверенности с поддельными подписями клиента и свидетелей, которая позволяла ему распоряжаться ценными бумагами их собственника. Он брал ценные бумаги из Банка Англии и продавал их через своего собственного брокера, используя вырубку по своему усмотрению. В результате этого Фонтлерой украл около 400,000 фунтов государственными ценными бумагами и 16,000 фунтов новыми деньгами. Владельцы ценных бумаг и закон потребовали от банка возмещения всех убытков, которые полностью были завершены лишь через 26 лет.

особой популярностью у писателей на протяжении всего XVIII века. Свое развитие она получила в различных жанрах от фольклорной баллады («Сэм Холл», «Ночь накануне заключения Лари»), балладной оперы Дж. Гея («Опера нищего»), драмы Дж. Лилло («Джордж Барнуэлл», «Лондонский купец») и комедии Г. Филдинга («Политик из кофейни») до уголовного романа Д. Дефо.

Именно в романах Д. Дефо складывается представление о преступном мире не только как мире отщепенцев, но как о людях, отвергнутых обществом и вынужденных отстаивать свое человеческое достоинство, нередко забывая о нравственных принципах. Рисуются новый тип героя – преступник как продукт своей среды, личность и судьба которого описываются на фоне многочисленных перипетий. Но при всей силе образов Молл Флендерс, Боб Синглтон, Полковник Джек, Роксана Дефо так и остается на уровне констатации преступления как следствия воспитания в определенной среде, предвосхитив открытия писателей-реалистов второй половины XIX века (Ч. Диккенс, У. Теккерей).

Вслед за Дефо к уголовной теме обращается Г. Филдинг, в произведениях которого впервые выводятся сатирические портреты судей и обнажаются противоречия между законом и правом (судья Скуизем, Стафф), а уголовный мир подобно «Опере нищего» Дж. Гея рисуется вполне сопоставимым с миром правящих верхов.

С «ньюгейтской» темой в литературу входит новый тип героя – преступник и преступник-жертва. При этом уже в творчестве Дж. Гея, Дж. Лилло, Д. Дефо, Г. Филдинга впервые расширяются границы социального статуса и того, и другого, что позволяет говорить о приближении английского романа к решению социальной темы и социальных вопросов и утверждению нового типа социального романа – «ньюгейтского», хронологически ограниченного рамками конца XVIII – первой половины XIX века.

§ 3. Черты «ньюгейтского» романа в «Калебе Уильямсе» У. Годвина

Первым образцом «ньюгейтского» романа можно считать роман У. Годвина «Калеб Уильямс» (*Things as they are, or the Adventures of Caleb Williams*, 1794). Уже в предисловии к роману автор написал, что, работая над «Калемом Уильямсом», он «свел тесное знакомство с «Ньюгейтским Календарем», использовал его истории в качестве сюжетной основы своего произведения» [8, XXXI].

Следует отметить, что основная часть романа была написана в 1793 году, когда У. Годвин завершил работу над своим социально-политическим трактатом «Исследование о политической справедливости и о влиянии ее на общую добродетель и благополучие» (*An Enquiry concerning the Principles of Political Justice and its Influence on General Vertue and Happyness*, 1793).

Находясь под влиянием Французской революции и английской действительности конца XVIII века, У. Годвин в своей работе развил и углубил некоторые ранние социалистические теории Англии того периода. В предисловии к работе он подробно говорил об идейных влияниях, обусловивших его развитие. При этом автор ссылаясь на сочинения Ж. Ж. Руссо, К. А. Гельвеция, П. А. Гольбаха, утопических социалистов, в частности Р. Оуэна, политические работы Платона, Аристотеля, Т. Мора, проводил полемику с Э. Берком и Дж. Бентамом.

Огромное влияние на У. Годвина оказали политические памфлеты английских просветителей Д. Дефо («Жалоба бедняка», 1698; «Чистокровный англичанин», 1701), Дж. Свифта («Битва книг», 1697; «Письма суконщика», 1723-24). В своих сатирических произведениях Дж. Свифт, например, не только критиковал господствующую форму правления, но и говорил об устройстве будущего идеального общества. Так, в «Путешествиях Гулливера» (1726) в языке гуингнмов не существовало таких слов, как «государство», «закон», «суд», «приказ». Постановление общего собрания гуингнмов называлось «увещанием», поскольку для «разумных существ достаточно выслушать разумный совет, чтобы последовать ему без всякого принуждения» [16, 337].

Вслед за просветителями У. Годвин в своем политическом трактате пытался обосновать идеал государства и общества без частной

собственности. Исходя из этических предпосылок, автор поставил своей задачей вскрыть все недостатки и пороки современного ему государственного строя и выдвинуть общий интерес и равенство как средство для достижения социального благополучия.

Одним из положений трактата У. Годвина является отрицание собственности. «Республика, – пишет он в трактате, – не является средством, уничтожающим корень зла. Несправедливость, гнет и нищета имеют возможность свить себе гнездо в этих, на вид счастливых, убежищах... Насилие было бы уже побеждено разумом и просвещением, но накопление богатств упрочило его царство» [42, 17]. Его нападки на собственность имеют теоретическое обоснование: «Быть богатым – это значит, собственно, иметь патент, позволяющий одному человеку распоряжаться производительной деятельностью другого» [там же, 18].

Годвин дает социальную характеристику богачам: «Сначала берет себе несоразмерную долю продукта землевладелец, за ним следует капиталист – и оказывается столь же ненасытным, как и первый. Однако при ином устройстве общества можно было обойтись без обоих этих классов в том виде, в каком они существуют теперь» [там же]. Подобные социальные взгляды писателя позволяют М. П. Алексееву утверждать, что Годвин прежде всего предстает как известный социальный деятель, у которого, в отличие от Бентама, выдвигается достаточно социалистический лозунг: жить только для общего блага. Не случайно ранние социалистические учения также находят отражение в критической литературе, обращенной к творчеству Годвина.

Сравнивая позиции Годвина и Бентама, ученые отмечают, что в отличие от Годвина, у Бентама утверждается частная собственность как основа общего интереса в целом. М. П. Алексеев на основании этого пишет, что «бентамовскому принципу «эгоистического интереса» Годвин противопоставил свое учение об «общем прогрессе и социальном равенстве» [69, 280]. То есть Годвин, выступая противником частной собственности и эгоистической разобщенности людей, выдвигает в основу будущего строя принцип бескорыстной и доброжелательной социальной взаимопомощи. Но, с другой стороны, автор «Политической справедливости» исповедует крайний индивидуа-

лизм, и в этом глубокое внутреннее противоречие самого писателя. «Человек, – провозглашает он, – должен быть сам себе центром и слушаться собственного разума» [42, 20]. Годвин ставит под сомнение все, что может хоть сколько-нибудь нарушить духовную независимость одинокого, обособленного индивида. Он предостерегает против чрезмерного доверия к мнению большинства, заостряя внимание на одинокой личности, бесстрашно свидетельствующей в пользу справедливости. Тем самым в теории Годвина своеобразно сочетаются личное и общественное начала.

Годвин никогда не был социалистом, он был просветителем, однако, в отличие от современников, возможно под влиянием его дружбы с одним из известных деятелей того времени Р. Шериданом, им наиболее остро ставились вопросы социальной справедливости. А для Годвина справедливость означает стремление человека поступать так, чтобы его действия шли на пользу не только ему, но и на общее благо. И в этом его взгляды соответствуют общечеловеческим представлениям о благе и счастье. Единственно допустимая зависимость человека от общества, по Годвину, – зависимость моральная; и здесь он поднимает вопрос о морали общественной и нравственности индивида. В данном случае Годвин замыкает все законодательство на общественную мораль. Он показывает, что если общество безнравственно, то и отдельный индивид не может нести в себе заряд высоких нравственных чувств. Следовательно, чтобы изменить жизнь индивида, необходимо принципиально изменить внутреннее состояние того общества, которое он называет для себя современным.

При этом Годвин уповает на закон, потому что «разум каждого человека подскажет ему, что единственно правильным является такое поведение, которое содействует общему благу» [42, 21]. Однако свобода, по мнению Годвина, существует вне закона, потому что государство постоянно ограничивает индивида в его правах. Годвин отрицает все, что стесняет свободу человека, в первую очередь, государство. Отрицание государственности как таковой, воплощением которой становится английское законодательство, является одним из наиболее сильных положений концепции Годвина. Он осуждает всякого рода насилие над личностью, любые виды наказания и особенно

смертный приговор. Объявив всякое правительство «злом и уничтожением ... суждения и совести», Годвин рисует в своем трактате процесс перехода от государства к такому обществу, которое будет основано на началах «общего блага» [там же]. При этом он акцентирует внимание на том, что носителем государственности, а значит, и несправедливости являются конкретные представители государственной власти. Именно у Годвина наиболее остро проявился протест против сильных мира сего, который непосредственно был связан с реакцией общества на французскую революцию.

Если в парламенте в 1793 году Р. Шеридан провозглашал, что революция была единственно возможным выходом во имя свободы человека, отвергая тем самым какое бы то ни было «радикальное изменение основ государственной системы» [96, 10], то Годвин показывает, что государство, как организм, требует принципиального лечения, но лечения новыми революционными методами. При этом он поднимает такие понятия, как свобода личности и общее благо.

Говоря о том, как развивается государство в промышленности, Годвин рисует процесс перехода от государства к такому обществу, которое будет свободно от «влияния торгово-промышленного соревнования». Возможно, этим объясняется внимание Ф. Энгельса к трактату Годвина. Представляет особый интерес то, что Годвин декларирует новое общество, в котором исчезнет государство, как грубая машина, ставшая единственной причиной человеческих пороков и обладающая столь многими недостатками, что устранить их можно лишь полным уничтожением данной машины. В этом явный призыв к смене правительства и государственного строя в целом. Но чтобы это произнести, Годвин задает вопрос, в котором отчетливо звучит мысль о том, что особым препятствием на пути к социальному благополучию является английское судопроизводство: «Когда же суды, наконец, перестанут выносить решения и ограничатся подачей совета, когда власть постепенно придет в бездействие и господствовать будет лишь разум, то разве мы в один прекрасный день не придем к тому, что суды и всякие общественные институты станут излишними?» [42, 20].

Основные идеи и положения социально-политического учения Годвина нашли свое отражение в его романе «Калеб Уильямс», который стал своеобразной иллюстрацией взглядов автора и прежде всего в той области, где раскрываются понятия справедливости, закона и беззакония в современном обществе. Идеи «Политической справедливости» были популяризированы в романе «Калеб Уильямс». Годвин сам указывал в первом предисловии к роману, что «хотел преподать полезный урок без ущерба для занимательности и увлекательности, каковыми должны отличаться сочинения подобного рода» [8, XXVI], потому что предназначал свою книгу для широкого круга английских читателей.

Непосредственным толчком к написанию романа послужило объявление английского парламента о «кровавом заговоре против английских свобод» в 1793 г., который явился результатом острой идеологической борьбы между правительством У. Питта и «прогрессивным меньшинством» во время французской революции. С одной стороны, Э. Берк и его сторонники выступали против свободы, с другой стороны – Годвин, Бейдж и другие радикальные писатели приветствовали французскую революцию и видели в ней защиту прав человека и его стремлений к свободе личности. Реакционное английское правительство принялось за искоренение «якобинцев», что повлекло ряд политических судебных процессов. Начались бесконечные преследования людей, обвиняемых в произнесении «соблазнительных» речей и распространении «возбуждающей» умы литературы. Среди лиц, привлеченных к суду, было много друзей Годвина, в частности Дж. Джерролд, Т. Гарди, Дж. Теллуол, Г. Тук, Т. Холкрофт и др.

Не случайно в романе Годвина подробно описываются суды, речи обвинителей, защита обвиняемых. «Вот что значит общество! – восклицает Калеб, уставший от переодевания и гримировки. – Вот эта справедливость – цель усилий разума человеческого! Вот плод размышлений мудрецов, дело, над которым они столько трудились!» [8, 212].

Основной тезис трактата Годвина о справедливости превращается в его романе в «лирическую тираду, вывод, полученный теоретиче-

ским путем, но проверенный горьким опытом жизни» [69, 281]. Таким образом, нетрудно увидеть тесную зависимость замысла романа от основных идей «Политической справедливости». Автор словно еще раз ведет читателя по отдельным главам своего трактата, раскрывая взгляды на различные явления английской общественной жизни. Характерно, что первоначально У. Годвин дал своему роману весьма обобщающее заглавие: «Вещи как они есть, или приключения Калеба Уильямса».

А. А. Елистратова назвала этот роман типичным просветительским романом XVIII века, но вместе с тем «первым последовательно, тенденциозно и открыто *социальным* романом в литературе английского Просвещения» [95, 414], направленным против существующих политических и судебных порядков. По мнению исследовательницы, уже первая половина заглавия – «Вещи как они есть» – определила социально-обличительный замысел этого произведения, направленного против современной Англии с ее всемогущими помещиками и «черным» народом, состоящим из приниженных арендаторов и раболовных слуг [там же]. Столь же обобщающую мысль заключал в себе эпиграф:

Среди лесов леопард щадит себе подобных,
и тигр не нападает на детенышей тигра.

Лишь человек всегда враждует с человеком [8, 3].

В последнем предисловии к роману (1832 г.) автор пишет, что при создании произведения он беспрестанно повторял себе: «Я хочу написать повесть, которая составит эпоху в умственном развитии читателей, так что ни один из них, прочтя ее, не останется совершенно таким же, как был до этого» [8, XXX].

Чтобы привлечь больше читателей к своему роману, У. Годвин пишет его в приключенческой манере с остро увлекательным сюжетом. Это дало повод, например, У. Кроссу, рассматривать роман как «уголовное произведение», а его автора – как «основоположника детективного жанра» [35, 117].

По мнению исследователя Л. И. Чернавиной [147, 66], действительно можно утверждать, что «Калед Уильямс» несет в себе опреде-

ленные черты романа детективного жанра, так как в нем появляется сыск и добровольный сыщик Калед Уильямс, которого неудержимо влечет к разгадке тайны его хозяина Фокленда: «Непрерывное состояние настороженности и подозрительности, в котором я находился, произвело очень быструю перемену в моем характере... Тщательность, с которой я старался отмечать все, что происходит в душе человека, и разнообразие догадок, в которые я вовлекся, превращали меня как бы в сведущего знатока разных способов, к которым прибегает человеческий ум в своей тайной работе» [8, 145].

Кроме того, чтобы тщательно обдумать замысел, отдельные подробности романа, Годвин прочел книги, которые могли бы помочь его творческой работе, о чем он сам упомянул в последнем предисловии к роману. Так, он ознакомился с историей французской протестантки, которая бежала из Франции, искусно ускользнув от погони (Star, B. *The History of Mademoiselle de St. Phale*, 1702); перелистал «Божие отмщение убийце» (Reynolds, J. *The Triumphe of God's Revenge against the crijing and execrable crime of wilfull and premeditated Murther*), где «око всемогущего непрестанно преследует виновного и обнаруживает самые скрытые его убежища», прочел сказку о Синей Бороде Шарля Перро (1697), свел тесное знакомство с «Ньюгейтским Календарем» и «Жизнеописанием пиратов» (*The History and Lives of all the most notorious Pirates*, 1727). Гораздо яснее отозвались на страницах романа произведения английской литературы XVIII века: Д. Дефо, Р. Ричардсона, Г. Филдинга, Т. Смоллетта, Э. Рэдклиф.

Однако следует отметить, что детективная линия романа является наиболее слабой, так как о тайне Фокленда мы догадываемся с первых страниц книги. Да и Калеба Уильямса нельзя назвать любителем-сыщиком, поскольку он не пытается как-то практически использовать результаты своих наблюдений. Он как бы ведет психологическую атаку на Фокленда, и в этом, по мнению В. Г. Решетова, Годвин предвосхищает Достоевского с его романом «Преступление и наказание». Не проводя параллели между Раскольниковым и Фоклендом, Порфирием и Каледом, исследователь выделяет общее в двух произведениях – «верность в описании человека, совершившего преступление» [134, 17].

Годвин подробно описывает метод раскрытия преступления, чтобы дать детальную характеристику психологического состояния преступника.

Более значительными в романе оказываются описания приключений Калеба – его побега из тюрьмы и дальнейших скитаний, которые действительно придают роману элемент занимательности. Но и эти описания преследований Калеба, несомненно, преувеличены и находятся в явном противоречии с финалом романа, где бывшие непримиримые враги раскаиваются в своих поступках.

В «Калебе Уильямсе» использованы элементы готического романа. М. П. Алексеев замечает, что «...многое здесь ведет нас к готическим романам Э. Рэдклиф, которая научила У. Годвина различным «эффектам действия». Так, например, приемы возбуждения любопытства читателя совершенно рэдклифовские («слуга открывает тайну своего господина»); вслед за Э. Рэдклиф Годвин, стремясь сделать повествование более занимательным, все время ставит своего героя то в благоприятствующие ему обстоятельства, то неожиданно создает для него новые затруднения» [68, 280-81].

Особенно страшными автор описывает английские тюрьмы: «стертые в кровь, опухшие от кандалов ноги Калеба, темная сырая камера, из которой даже убрана солома». С изображением английских тюрем мы встречались и у Д. Дефо, и у Г. Филдинга, но у Годвина оно становится патетическим.

В духе «готического» романа выполнен зловещий образ старухи в стане разбойников: «Ее глаза были красны и налиты кровью; волосы падали на плечи спутанными жесткими космами; смуглая кожа напоминала пергамент; сложения она была худощавого, но все ее тело, в особенности руки, было необыкновенно крепко и мускулисто. Кажется, что сердце ее наполняет не молоко человеческой доброты, а лихорадочная кровь дикой жестокости. Вся ее фигура вызывала представление о непреодолимой энергии и ненасытной жажде творить зло» [8, 251]. Более того, деревенские жители считали ее даже ведьмой, а убежище разбойников – пристанищем «темных» сил.

Однако элементы «готического» романа использованы автором лишь для того, чтобы придать произведению большую увлекатель-

ность. Как справедливо отмечает В. Г. Решетов, «тайна не ценна сама по себе; одинокий дом в лесу, философствующие разбойники, сцены в тюрьме – все это не просто «увлекательные ходы», они важны как стимул психического роста Калеба; тюрьма и лес не обеспечивают сценический фон, а нагнетание неизвестности не приводит в восторг читателя – это интеллектуальное отражение тех условий, которые изучаются, они компоненты в психологическом развитии Калеба» [134, 7]. Подобные же исследования Годвин проводит с Фоклендом, рисуя психологическое состояние преступника.

Годвин использует и элементы приключенческого романа (погоня, различные испытания героя, резкие перемены в жизни персонажей) для глубоких социальных разоблачений. Так, основные картины романа показывают положение различных социальных групп общества в Англии конца XVIII в., социальные и нравственные отношения, которые базируются на несправедливости социального порядка в Англии. М. П. Алексеев отмечал: «Сила и новизна романа У. Годвина в критике общественных, прежде всего правовых, отношений. Порочны не только те или иные представители отдельных общественных классов, но все общественное устройство в самой его основе» [68, 282].

Социальная направленность и общественная значимость романа Годвина позволили Н. А. Соловьевой отнести «Калед Уильямс» и к «якобинскому» роману – «серьезному роману с сильной философской и политической тенденцией» [137, 148]. Возникнув в 80-е годы до начала революции во Франции, «якобинский» роман отличался демократичностью и революционностью. Отстаивая в первую очередь идеи равноправия, общественной значимости личности, авторы «якобинского» романа пытались решить вопросы политических и гражданских свобод. Поэтому они создали нового героя – не просто борца за справедливость для себя, но человека, подошедшего к проблеме социальной несправедливости, существования двух законов, двух моралей. Это герой, «ощущающий значительность своей личности как представителя демократических слоев общества, не охваченных культом наживы и накопительства, обладающий собственным мо-

ральным кодексом, готовый отстаивать свою правду, свои принципы» [137, 149], находится в гуще общественной борьбы и пытается бороться с несправедливостью.

Герой Годвина отчасти напоминает «якобинского» героя. Перед читателем действительно одинокая личность, отстаивающая справедливость наперекор общему мнению, суду и закону. В этом проявляется и своеобразный индивидуализм Годвина, заявленный еще в «Политической справедливости», а его Калеб Уильямс воплощает в себе гражданские идеалы, утвержденные в трактате. В образе Калеба угадываются идеализированные, обобщенные писателем черты его современников – французских якобинцев и английских революционных демократов. В своей схватке с Фоклендом Калеб обнаруживает редкие способности, неукротимую энергию и страстность политического борца. Всем ходом действия автор убеждает читателя в огромном моральном и интеллектуальном превосходстве своего героя, выросшего в бедности и тяжелом труде, над властью имущими, такими, как Фокленд и Тирелл.

Конфликт между безродным простолудином-слугой, ищущим истины и справедливости, и его неправедным господином, на стороне которого власть, деньги и закон, раскрывает исторически сложившиеся революционные настроения XVIII столетия и потому носит социальный характер. В этом конфликте на стороне Калеба Уильямса правда и разум, он доводит до конца свою миссию разоблачения всемогущего Фокленда и в его лице наносит удар всей Англии.

Социальный конфликт осознается и самим героем, Калебом, от лица которого ведется повествование. Это дало возможность Годвину сделать Калеба как бы соучастником своих мыслей, и Калеб больше, чем кто-либо другой из персонажей, воспроизводит основные идеи автора о государстве и справедливости. Годвин разоблачает классовую сплоченность правящей верхушки, к услугам которой весь аппарат суда и власти, и говорит о полной правовой незащитности социальных низов. «Законы созданы в Англии не для бедных, но исключительно против них, – рассуждает Годвин устами своего Калеба. – Бедняк в Англии совершенно бесправен; напротив, богачи всемогущи». Точный и правдивый рассказ о совершенном преступлении в

Англии выслушивают совершенно хладнокровно, если речь идет о преступлении человека, имеющего порядочное состояние, тогда как невинного бедняка «готовы преследовать, подобно дикому зверю, в каждом уголке земли» [8, 319].

Через весь роман проходит мысль, что существующий строй губит людей, заставляет их совершать преступления, несмотря на гуманные убеждения. Вот почему на протяжении всего романа Калед Уильямс так много рассуждает и анализирует, его поступки и выступления приобретают эмоциональную окраску и раскрывают его собственное отношение к происходящему. Калед говорит: «И вот каким оказалось в конце концов общественное правосудие! Есть обстоятельства, при которых нельзя выслушать человека, разоблачающего преступление, потому что он не был его соучастником!.. Шесть тысяч годового дохода защищают человека от обвинения, и сила этого обвинения сводится на нет от того, что оно выдвинуто слугой!» [там же].

В словах, полных гнева и отчаяния, Калед подытоживает трагедию своей жизни. Богато одаренный природой простолудин, сын бедного землепашца, он поступил после смерти родителей в услужение к местному помещику Фердинанду Фокленду. В начале романа Годвин рисует Фокленда идеальным сквайром, всячески превозносит его добродетели. Мистер Фокленд имеет хорошее образование, душевно щедр, добр по отношению к Калебу.

Автор показывает Фокленда в самых разнообразных жизненных обстоятельствах, и во всех случаях он выступает как смелый, честный человек. Чтобы еще выше превознести его достоинства, в романе выводится противостоящий ему образ мистера Тиррела, который имеет такое же высокое происхождение, но получил совершенно другое воспитание. Он груб, несдержан, высокомерен с окружающими, не знает никаких ограничений в проявлении деспотической власти, данной ему происхождением и богатством.

Фокленд, противник Тиррела, представляет собой воплощение всех достоинств, которыми может обладать просвещенный сквайр. Не случайно М. П. Алексеев усматривал черты сходства между образами Фокленда и прославленного в XVIII веке героя Р. Ричардсона,

сэра Чарльза Грандисона, этого олицетворения всех джентльменских добродетелей. Но важно то, что эта кажущаяся параллель в дальнейшем опровергается самим Годвином и имеет явно полемический смысл. В отличие от его предшественников – Филдинга, Голдсмита, Ричардсона, – Годвин не разделяет сквайров на «добрых» и «злых». Более того, образованный и благородный Фокленд оказывается даже страшнее злобного и невежественного Тиррела: тот расправлялся со своими жертвами – слугами, фермерами – в открытую, а Фокленд, встав на путь преступления, плетет свои коварные сети втихомолку, обдуманно и хитро используя все преимущества своего положения, чтобы погубить невинных.

Сначала Фокленд, славящийся своим просвещенным человеколюбием и благородством души, живо интересуется судьбой юноши и способствует его образованию. Но любознательность Калеба привлечена некоторыми загадочными обстоятельствами биографии его «благодетеля». Он замечает некоторую напряженность и искусственность поведения Фокленда, подозревает о существовании тайны в его жизни.

В романе практически отсутствует экспозиция, но уже в первой главе есть чрезвычайно напряженная и драматическая завязка, когда Калеб случайно наталкивается на своего хозяина, переживающего угрызения совести. Треть романа составляет искусно нагнетаемая интрига. Тщетно борясь с любопытством, Калеб обдумывает и обобщает подмеченные им подозрительные подробности и постепенно оказывается на пороге страшной тайны Фокленда-преступника.

Неожиданно открывается контраст между внешним благородством и внутренней аморальной сущностью личности Фокленда, способного на жесточайшие преступления во имя сохранения своей дворянской чести. Как выяснилось, Фокленд имеет на своей совести три убийства, которые считал справедливым возмездием негодяям: он, будучи уверенный в своей правоте, зарезал помещика Тиррела, нанесшего ему публичное оскорбление, а затем отправил на казнь отца и сына Хоукинсов.

Если в убийстве Тиррела автор не осуждал Фокленда, то совсем иной оттенок приобрела история отца и сына Хоукинсов, бедня-

ков-фермеров, враждовавших с Тиррелом. Именно их суд обвинил в убийстве Тиррела. Фокленд прекрасно знал, что Хоукинсы не виновны, но ничего не сделал для их оправдания, напротив, предоставил им вести неравный спор с правосудием, в результате которого они были повешены, а репутация Фокленда осталась безупречной. Сына Хоукинса ждала казнь только за то, что он ночью снял заградительные знаки с дороги, ведущей от поместья к рынку. Для автора было важно показать, что справедливость в английском обществе ограничена рамками социального статуса. Поэтому, противопоставляя первоначально Фокленда и Тиррела, автор, в конце концов, открывает в них некоторые общие черты, вытекающие из их общественного положения. Тиррел вполне уверен в том, что он везде найдет управу на тех, кто стал наперекор у него на пути. «Позором для просвещенного государства было бы, если бы дворянин, оскорбленный наглым проходимцем, не нашел бы в своем кошельке средств к защите и преследованию недостойного противника, доколе он не будет гол, как сокол», – говорит Тиррел, когда Хоукинс подал на него в суд [8, 74]. Так же рассуждает и Фокленд, преследуя бежавшего от него Калеба. И то, что Фокленд действует безнаказанно, свидетельствует о несправедливости закона по отношению к простолюдину.

История отца и сына Хоукинсов представляет интерес еще и потому, что показывает отношения между лендлордами и арендаторами. Годвин без прикрас рассказывает историю разорения фермера, который решил действовать не так, как установлено обычаями, а так, как подсказывала ему совесть. Хоукинс арендовал участок земли у сквайра Эндервуда, и, кроме того, владел небольшим участком собственной земли, что давало ему право голоса на выборах в графстве. До того времени, пока ему не представилась возможность воспользоваться этим правом, жизнь его протекала мирно и спокойно. Но когда наступило время выборов, на которых разгорелось соперничество между кандидатами, Мистер Эндервуд предложил Хоукинсу голосовать за сквайра Марло. Хоукинс отказался, в результате этого потерял аренду и был изгнан из дома вместе с женой и тремя детьми, «потому что в таких случаях принято, чтобы арендатор голосовал за тех, кто угоден его лендлорду». О том, какими методами депутаты стреми-

лись завоевать голоса избирателей, о продажности, тщеславии и цинизме тех, кто пробивается к власти, в свое время писали Д. Дефо, Г. Филдинг, Дж. Свифт.

Благодаря счастливому или, скорее, несчастному для Хоукинса стечению обстоятельств, он сумел получить аренду у Тиррела. Лишь Тиррел со своим необузданным нравом посмел дать аренду крестьянину, которого выгнал соседний землевладелец с участка. За это его осудили все местные владельцы поместий. Но когда Хоукинс отказался отдать своего сына в услужение Тиррелу, тот, употребив все средства, довел фермера до полного разорения.

Годвин показывает, что фермеры в Англии находятся в полной зависимости от произвола лендлордов, которые держат их в повиновении и в пользу которых открыто и полногласно выступают законы. Он так комментирует положение вещей: «Хоукинс в этом деле (выражаясь языком света) виновен в двойной неосторожности. Он разговаривал со своим лендлордом более независимо, чем это разрешалось общественным устройством и практикой этой страны подвластному человеку... Совершенным безумием с его стороны было думать о том, чтобы тягаться с лицом, обладающим такими средствами и положением, как Тиррел... Можно было с уверенностью сказать, что ему ни сколько не поможет его правота, раз его противник пользуется влиянием и богатством и, следовательно, может успешно снять с себя вину в любом сумасбродстве, которое пожелает совершить... Богатство и тирания отлично умеют пользоваться в качестве пособников для своих притеснений теми законами, которые, быть может, сперва предназначались для защиты бедняков» [8, 84]. Этот незначительный эпизод Годвин использует для того, чтобы показать несовершенство законов, социальных порядков, действующих в Англии.

Стремясь к объективности и правдоподобию повествования о вещах, как они есть, автор делает своего героя рассказчиком, повествующим о своих злоключениях, но в отдельных сценах выступает сам то в роли наблюдателя, то в роли судьи. Поэтому можно говорить о наличии линии автора-повествователя и героя-рассказчика. В отличие от Годвина-автора, который постоянно незримо присутствует в повествовании, восхваляя достоинства Фокленда, для его героя-рассказ-

чика Калеба Уильямса Фокленд был преступником, заслуживающим справедливого наказания.

Столкновение позиций автора и рассказчика не случайно. Годвин максимально заостряет внимание читателя на противоречиях, свойственных любому человеку: что можно считать преступлением, а что – нет, что можно считать справедливым, а что – нет. Понятие справедливости в романе напрямую соотносится с положением о справедливости в трактате Годвина, согласно которому человек должен действовать не только на пользу себе, но и на всеобщее благо. При этом всякий должен руководствоваться моральными принципами.

Годвин дает четко понять: пока Калев не вникает в особенности частной жизни Фокленда, его хозяин готов помогать умному и талантливому простолыдину двигаться вперед, он поднимает его по социальной лестнице. Но, проникнув в преступную тайну своего хозяина, Калев становится настолько опасным для Фокленда, что тот идет на новые преступления, чтобы обезвредить смельчака, уличившего его в убийстве. Очень скоро приближенный Фоклендом Калев становится настолько чуждым, что Фокленд готов его уничтожить; он объявляет на него охоту. Только теперь Годвин показывает, как «добрый», «справедливый», «человеколюбивый» сквайр оказывается преступником со всеми его сословными предубеждениями, поступает несправедливо и бесчеловечно, подвергая Калеба всяческим мукам, гонениям, преследованиям. Этому посвящена большая часть романа. Преследуя Уильямса, Фокленд использует свое привилегированное положение и решает во что бы то ни стало подавить личность Калеба, сломить его волю. С этого момента идет жесточайшее столкновение между тем, кто знает и хочет обозначить правду, и тем, кто хочет скрыть эту правду навсегда и готов ради своего честного имени дворянина на любое преступление вплоть до уничтожения самого Калеба. Создается впечатление, что если ты знатен и богат, если ты – истинный джентльмен, значит, можешь безнаказанно совершать любое преступление.

Однако совершенные Фоклендом преступления разъедают его собственную душу. Годвин выясняет закономерности своеобразной социально-психологической диалектики преступлений Фокленда, ко-

торого губит феодально-рыцарский идеал «чести», ради которого он готов запятнать себя кровью, грязью и ложью. Психологическая характеристика персонажа вскрывает несоответствие истинных побуждений и качеств героя его внешнему облику, отсюда отчетливо намечается драматический конфликт внутреннего и внешнего «я». «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. И, что хуже всего, ничто ... не способствовало моему излечению. Я также помешан на славе, как и раньше. 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» [8, 159], – 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.

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. Индивидуальный конфликт между Калемом и Фоклендом приобретает масштабы политического события. Даже дом Фокленда, откуда хозяин поклялся не выпускать слугу, напоминает Калему «одну из тех прославившихся в истории деспотизма крепостей, откуда, как известно, несчастная жертва никогда не выходила живой» [8, 177].

Калем Уильямс вынужден бежать из поместья, чтобы выжить. С этого момента герой-рассказчик и автор-повествователь сливаются в единое целое, и до конца романа их позиции будут во многом схожи, а в силу вступает схема приключенческого романа, когда герой подвергается различным испытаниям. Он оказывается в притонах, трущобах, в среде разбойников, даже пытается на корабле бежать за границу. Но повсюду его преследуют люди Фокленда, которые не дают

ему ни умереть, ни избавиться от своего хозяина. Благодаря деятельности Фокленда Каледб оказывается в тюрьме по ложному обвинению в краже. Здесь Годвин изображает другой слой английской жизни, сюжет обрастает деталями, иллюстрирующими мысли автора о несправедливости, о существовании законов для бедных и для богатых, о несправедливости судей в «окровавленных мантиях власти». В качестве доказательства автор вводит в повествование цитаты из подлинных английских законов, примеры из судебных хроник, с точным обозначением своих источников, пользуется некоторыми литературными данными. Так, чтобы нарисовать реалистическую разоблачительную картину условий тюремного заключения, Годвин специально изучал работы Дж. Говарда [84] о состоянии английских тюрем и использовал архивы Ньюгейтской тюрьмы.

В романе разворачивается мрачная панорама этих английских «бастий» – тюрем, где гибнут, иногда даже не дождавшись суда, затравленные несправедливым законом бедняки: «Наши темницы были камерами размером в семь с половиной на шесть футов, расположенными ниже земной поверхности. Сырые, без окон, без света, ... совсем лишены воздуха, если не считать того, что поступал через несколько дыр, просверленных для этого в дверях. В некоторые из этих жалких логовищ помещали на ночь по три человека. ... Нам не разрешалось иметь свечи, ... нас загоняли туда на закате, а выпускали только на другой день. В таких условиях мы проводили по четырнадцать-пятнадцать часов из двадцати четырех...» [8, 211]. Сцены в тюрьме, реалистические зарисовки быта и жизни узников являются важными в воспитании и духовном прозрении Калеба и дополняют страстные выпады Годвина против судопроизводства.

О жестокости и несправедливости законов, о самоуправстве судов Годвин говорит множество раз на страницах своей книги. Достаточно вспомнить сцену ареста мисс Мелвил или историю Брайтуэлла, заключенного в тюрьму по обвинению в разбое на большой дороге, чем он никогда не занимался. Обе эти жертвы закона умерли в застенках, и Годвин гневно восклицает: «Есть ли такое вздорное обвинение, на основании которого человека нельзя было бы ввергнуть в эти от-

вратительные места? Есть ли такая низость, к которой не прибегли бы судьи и обвинители?» [8, 212].

Социальный конфликт в романе становится политическим. Недаром на протяжении романа упоминается Бастилия – цитадель французского феодального абсолютизма, разрушенная разгневанным народом, а сквайр Фокленд сравнивается с монархом, «который как все монархи, в числе орудий своей власти имел также государственные тюрьмы» [8, 206]. Позднее Каледб предается горькому раздумью о деспотизме английского общественного строя: «Вот орудия тирании, которые она упорно изобретает путем холодного и серьезного обдумывания. Так человек проявляет свою власть над человеком... Как велика должна быть развращенность или безрассудство того, кто одобряет эту систему за то, что она заменяет здоровье, веселье, безмятежность изнурением темницы и глубокими морщинами страдания и отчаяния!» [8, 211]. И здесь же он словно обращается к англичанину, который как-то сказал: «Слава богу, у нас нет Бастилии! Слава богу, у нас человек не может быть наказан, если он не совершил преступления!». «Жалкий безумец! – отвечает Каледб, – 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!» [8, 212].

Продолжая традиции эпохи Г. Филдинга, Годвин проводит своего героя по дорогам Англии, на которых он встречается с представителями самых разных социальных групп. Годвин не боится объединять сразу несколько жанровых форм, потому что пишет, по его словам, увлекательный роман, а значит, в нем все может присутствовать – от неожиданного поворота сюжета до погони, встречи с разбойниками, неожиданного тюремного заключения и чудесного спасения от неминуемой смерти. Однако комическое у Годвина полностью отступает, выдвигая на первый план трагическое. Изображая всех, с кем встречается Каледб, автор одновременно показывает их отношение к существующему положению общества.

Так, Калеб Уильямс попадает на некоторое время в среду разбойников, тех, кто стоит вне закона, против кого направлен закон, и кто стоит ближе всего к тому, чтобы ощутить действие этого закона. Встреча с разбойниками укрепляет его веру в человечность, добро, порядочность. Он лучше начинает понимать различие между искренней доброжелательностью и заученной, но неосознанной и внутренне непринятой порядочностью. Вот что говорит Калеб о реакции предводителя разбойников Раймонда, выслушавшего его печальную историю: «Он сказал, что это только новый пример деспотизма и вероломства, проявляемых могущественными членами общества к тем, кто меньше взыскан судьбой, чем они. Не может быть никаких сомнений о том, что они готовы принести человеческий род в жертву самым низменным своим выгодам или самым необузданным прихотям. Кто же, правильно понимающий положение, станет ждать, когда угнетатель сочтет уместным приговорить его к уничтожению, вместо того чтобы взять в руки оружие и защищаться, пока это возможно? Поскольку несправедливое применение наших законов приводит к тому, что правде, против которой выступает сила, нечего ждать, кроме осуждения, каждый по-настоящему смелый человек не преминет бросить вызов этим законам, поскольку ему приходится страдать от их несправедливости, он попытается, по крайней мере, высказать свое отращение к ярму законов» [8, 257-58].

Годвин изображает бандитов с большой дороги благородными людьми, у которых есть свое понимание долга, чести. Именно в их среде Уильямс находит милосердие и доброту, «склонность к великодушным поступкам». Здесь впервые появляется еще один центральный персонаж «ньюгейтского» романа – преступник – жертва социальной несправедливости. Приютив Калеба, бандиты отказываются выдать его властям, хотя за его поимку обещана большая награда. Главарь шайки Раймонд призывает своих разбойников: «Если ни у кого другого нет мужества поставить предел деспотизму суда, разве не следует нам сделать это? Неужели мы, добывающие себе пропитание благородной отвагой, будем обязаны хоть одним грошом гнусному коварству доносчика? Неужели мы, против которых весь человеческий род стоит с оружием в руках, откажем в защите человеку, бо-

лее нас подвергающемуся преследованиям, хотя он менее всего их заслужил?» [8, 262]. Даже когда один из членов шайки, Ларкинс, выступает за то, чтобы выдать Калеба властям за большое вознаграждение, Раймонд не позволяет «запятнать грязным делом их совесть», он говорит: «Наше дело – дело справедливости... мы воры без патентов, ведем открытую войну с другой породой людей – ворами по закону. Имея такую задачу, воодушевляющую нас, станем ли мы пятнать ее жестокостью, коварством и мстительностью?» [8, 253].

Пройдя через тюремное заключение, встречаясь с разбойниками на дорогах Англии, Калеб убеждается в том, что люди, с которыми он общался в своем вынужденном скитании, – такие же жертвы, поскольку все они в той или иной мере оказались заложниками современного законодательства. Они становятся преступниками поневоле и, как предводитель разбойников Раймонд, вынуждены идти на дорожку, чтобы зарабатывать себе на хлеб. Но при этом постоянно подчеркивается, что эти люди вершат справедливый суд, они забирают только то, что было награблено богачами у простых людей. В этом явная идеализация социального протеста через преступление.

Автор не случайно приводит монолог Раймонда, рассказавшего свою историю, подводя тем самым итог, который контрастирует с тем, что бедняк вынужден воровать, что он идет на преступление, чтобы прокормить себя и свою семью. Годвин делает акцент на том, что Раймонд и ему подобные сознательно выходят на большую дорожку, чтобы выразить протест против несправедливых английских законов и судов. Причем если в Калебе, образованном и интеллигентном человеке, этот протест был на уровне сознания, разума (собственно просветительский протест), то у Раймонда – это открытый социальный протест, который не только зрел в сознании простых людей, но находил полную реализацию в тех набегах, грабежах, которые Раймонд и его сообщники считали «благим делом».

Для Годвина есть собственно преступление, направленное против человека, и есть преступление, направленное против личности как части общества, и именно в этом смысле жертвами становятся и разбойник, и сам Калеб. Здесь как истинный философ Годвин начинает рассматривать понятия «преступник» и «преступление» с самых

разных сторон. Он обращается к читателю, чтобы заставить задуматься над тем, в каком обществе он живет и к какому типу людей может сам себя отнести. Как истинный гуманист Годвин не признает равнодушие и не может стоять в стороне, когда вершится неправый суд.

Вместе с тем, просветитель Годвин видит, что положение людей, стоящих вне закона, ненадежно, поэтому и чувства их не постоянны. Привыкнув к враждебности себе подобных, они раздражительны и вспыльчивы. Жестоко обращаясь с жертвами своих нападений, они нередко «давали волю своей бесчеловечности и при других обстоятельствах». Они привыкли смотреть на удары кинжалом как на «простейший способ преодоления всех препятствий». Энергия этих людей получала применение «в высшей степени ложное»; не поддержанная великодушными и просвещенными взглядами, она направлялась только на «самые ограниченные и презренные цели», тогда как «справедливый политический строй нашел бы способ извлечь из нее пользу вместо того, чтобы обрекать ее, как это делается сейчас, на уничтожение...» [8, 256].

Как видно из повествования, Калев не желал оставаться в среде разбойников, и метод преобразования общества тем путем, на который встал мистер Раймонд, не удовлетворял его. Размышляя о своем положении, герой понимал, что не может свыкнуться с грубым невежеством, жестокими обычаями и дурными поступками этих людей: «Поведение людей, среди которых я жил, было мне противно ... Необыкновенная сила их духа и находчивость в деле, которому они отдавались, в сопоставлении с отвратительностью этого дела и их всегдашней распущенностью, будили во мне ощущения слишком мучительные, чтобы их можно было терпеть. Я убедился, что нравственное осуждение, – по крайней мере, в уме, не обузданном философией, – один из наиболее обильных источников волнений и беспокойства» [8, 267-268]. И общество Раймонда, которого Калев считал «выше всех остальных, порочных членов шайки», не облегчало его страдания, напротив, Калев видел, «до какой степени он не на месте, в каком несоответственном окружении находится, каким презренным делом занят». Калев пытался даже противодействовать их заблуждениям, но «встретившиеся препятствия оказались больше, чем он вообра-

жал» [там же, 268]. В этих строках Годвин вновь повторяет идеи «Политической справедливости». Не являясь сторонником насильственных методов, он призывает к преобразованию общества силой воспитания и примера.

И вновь поднимается вопрос о законе и законности. Если Раймонд вершит свой «справедливый» суд незаконными путями, разбойничает, грабит, то Калевб пытается добиться справедливости законным путем. Поэтому он не примыкает к банде Раймонда, а обращается к своему противнику только на суде. В этом принципиальное противоречие автора, поскольку сам Годвин отрицает государство и закон, а главный герой его произведения обращается к закону. И это противоречие закономерно, потому что как истинный просветитель Годвин на стороне закона, а как гражданин он выступает против существующей системы законодательства. Это противоречие разводит и одновременно сближает автора и его центрального персонажа, поскольку оба они тяготеют к справедливости.

В минуты отчаяния Калевб повторяет мысли Раймонда: «Меня можно подавить, уничтожить, но если даже я умру, то умру, сопротивляясь... Нет человека, который не знал бы, что склоняться к ногам закона – дело бесполезное; в его судилищах нет места ни искуплению, ни исправлению» [там же, 320]. Призывом к действию можно считать следующие слова Калеба: «Я изумлялся безумию себе подобных: почему не встанут они все как один и не стряхнут с себя столь позорные цепи, не покончат раз и навсегда со столь невыносимыми бедствиями?» [8, 321]. В этом явный протест против английских законов и судов, который был заявлен еще в политическом трактате. Закон и законность, английское судопроизводство являются тезаурусным ядром в романе Годвина «Калевб Уильямс», которое определит содержание будущего «ньюгейтского» романа 1830-х годов.

Если в трактате Годвин говорил об обществе как жестокой машине, «перемалывающей» человека, то для Калеба общество будет четко обозначено как враг. В таком обществе он ощущает себя совершенно одиноким, ненужным элементом, это общество, в котором не по заслугам воздаются почести человеку, а по его происхождению, по тому положению, которое он занимает на социальной лестнице. С этого момента главный мотив в истории Калеба Уильямса – гневное

обличение социальной и политической несправедливости – сплетается с другим мотивом – трагическим чувством одиночества. И здесь вновь раскрывается противоречие Годвина: если в трактате автор говорит об индивидуализме и полагает, что каждый индивид призван опираться лишь на собственный разум и служить центром самому себе, то в романе этот принцип подвергается сомнению; более того, Уильямс борется с одиночеством, он восстает против него, вооруженный своим горестным опытом одиночки, поставленного вне закона и отлученного от общества себе подобных. Калеб остается один, гонимый своим врагом. Все на стороне Фокленда, против оклеветанного им слуги и закон, и общественное мнение; наемные сыщики травят Калеба, не давая ему ни бежать из Англии, ни укрыться в каком-либо убежище, чтобы заняться честным трудом. Клевета настигает его всюду; к мукам тюремного заточения, нищеты, смертельной тревоги присоединяется и пытка одиночеством. Герой чувствует, что все общество настроено против него. Даже дружески расположенные люди (благородная Лаура) отворачиваются от него, как от чудовища, едва узнав его настоящее имя. Простолюдин Калеб Уильямс вступает в единоборство с произволом как человек, отторгнутый обществом.

В передаче трагизма положения, в котором оказался Калеб, большую роль играет пейзаж, данный через восприятие героя. Описание природы составляет психологический, эмоциональный фон в развитии сюжета и помогает раскрыть внутреннее состояние персонажа. Всякий раз, когда у Калеба возникают трудности, он сталкивается с препятствиями, которые чинит ему природа. Если однажды он сбился с пути, «устал больше, чем обычно», то тут же меняется погода: «небо потемнело и нахмурилось, и вскоре после этого тучи прорвались потоками дождя» [8, 290]. Постепенно складывается ассоциативный образ общества, раскрывающий свою враждебную сущность через образы ливня, бури, через концентрацию эмоционально окрашенных эпитетов в описании времени суток, погоды и т. п. «Пасмурное, холодное утро», «дождливый день», «хмурая погода», «унылый вид окружающей местности», «суровый и дикий вид окрестностей» свидетельствуют и о психологическом состоянии героя. Оставшись один, Калеб Уильямс вступает в единоборство с природой (обществом).

Трудно не согласиться с А. А. Елистратовой, которая сравнивает Калеба Уильямса с Робинзоном Крузо и считает, что Калеб в многолюдной Англии еще более одинок, чем Робинзон на своем необитаемом острове, поскольку видит в своих соотечественниках врагов, еще более свирепых, чем те дикари-людоеды, которые посещали иногда владения Робинзона. По мнению исследовательницы, робинзонадой начался и заканчивается английский просветительский роман. Однако в романе Годвина значительно глубже, через противостояние человека и природы, дана характеристика конфликта личности и общества. Для Калеба именно общество оказалось «необитаемым островом» или – что еще страшнее – островом «людоедов». Одиночество среди людей для этого нового Робинзона куда мучительнее, чем вынужденное одиночество Робинзона Крузо. И в этом Годвин идет дальше Дефо. О том, что робинзонада заканчивается здесь, вряд ли можно согласиться с А. А. Елистратовой, поскольку впереди предстояли великие открытия романтиков с их титанами одиночества и непримиримым конфликтом художника с обществом.

Не случайно, в отличие от Робинзона, у Калеба нет пристанища, ему негде укрыться, у него нет того Пятницы, который мог бы помочь ему, и Годвин делает это сознательно. Писатель, конечно, был под влиянием Д. Дефо, когда представлял своего героя. Он даже сохранил стиль Д. Дефо в передаче тех настроений, эмоций, которые овладели Калебом в критический момент его жизни, что также позволяет провести параллель между двумя героями. Например, Калеб и Робинзон одинаково ведут себя в момент разбушевавшейся стихии.

Робинзон Крузо

На мне не оставалось сухой нитки, переодеться было не во что; мне нечего было есть, у меня не было даже воды, чтобы подкрепить свои силы, а в будущем мне предстояло или умереть голодной смертью, или быть растерзанным хищными зверями [10, 40].

Калеб Уильямс

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 [8, 290].

Только, в отличие от Робинзона, дождь для Калеба – социальная стихия. Герой противостоит ливню в самый сложный период своей жизни. Его карьера неожиданно прервалась, поэтому описание ливня сопровождают глаголы «захватил», «резал... в тысячи мест», «страшный град». Но Калев – слишком сильная натура, чтобы сдаваться, поэтому в центре описания стихии читаем: «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» [8, 290]. Это аллегорическое противостояние героя обществу, справедливости – беззаконию.

Если для Робинзона море было единственным естественным врагом, то для Калеба именно общество, а не ливень является непримиримым противником. Об этом свидетельствуют следующие строки из романов:

Робинзон Крузо

Я поднялся на ноги и опрометью пустился бежать в надежде достичь берега прежде, чем нахлынет и подхватит меня другая волна, но скоро увидел, что мне от нее не уйти; море шло горой и догоняло, как разъяренный враг, бороться с которым у меня не было ни сил, ни средств [10, 38].

Калев Уильямс

Итак, я был без крова, без пищи, без всякой защиты. На мне не было ни клочка одежды, который бы не промок так, как если бы 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 [8, 291].

В этом споткнувшемся человеке видна непреклонная натура самого Калеба. В отличие от Робинзона, который, «утешившись мыслями о благополучном избавлении от смертельной опасности» после

крушения, «стал осматриваться кругом, чтобы узнать, куда попал и что ему, прежде всего, делать» [10, 40], Калеб замечает, 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» [8, 291].

Не случайно именно к обществу, а не к ливню герой обращается, будучи совсем обессиленным: «О боже, сделай меня бедным, ниспошли на меня все мыслимые в человеческой жизни беды! Я приму их все с благодарностью. Сделай меня добычей диких зверей пустыни, только бы я никогда больше не был жертвой человека, облаченного в окровавленную мантию власти! Позволь мне, по крайней мере, считать моими собственными жизнь и связанные с ней стремления. Позволь мне видеть ее зависимой от стихий, голодных зверей или мстительных дикарей, но не от хладнокровной жестокости властителей и королей!» [8, 247].

Впервые в просветительском романе обнаруживается романтический конфликт героя с действительностью. Годвин опережает своих современников, четко улавливая новые тенденции в духовной жизни нации. Если Робинзон прагматично оценивает свое положение и даже находит его удовлетворительным, о чем и записывает в своем дневнике в колонке «Добро», то Калеб Уильямс переживает период глубокой депрессии. И в этот момент Годвин дает большой монолог героя, из которого явствует, что простому человеку обрести счастье в этом обществе возможно лишь при одном условии – стать таким, как Фокленд. Но для Калеба этот путь неприемлем, он отвергает общество, которое поставило его в такие обстоятельства, и с негодованием говорит: «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?» [8, 291].

Подобно актеру в театре, который обращается к зрителю, Калев Уильямс обращает свой монолог к читателю, пытаясь найти сочувствие, вызвать сострадание, а возможно, призвать к решительному действию. Каждый человек понимает, что в этом обществе тебя ценят только по тому социальному положению, которое ты занимаешь на иерархической лестнице; если ты умен – это хорошо, но вместе с тем, это твое несчастье, потому что ты многое видишь, а это не всякому нужно. Но это общество и не отрицает совсем умных, потому что они нужны для процветания и реализации его же потребностей. Примечательна сцена в тюрьме, где оказался Калев благодаря усилиям Фокленда, и где тот же Фокленд, не давая ему умереть, делает все, чтобы он выжил. Это противоречие, несправедливость, которая играет честными людьми как марионетками, потому что такие люди, как Фокленд и ему подобные, стоят у власти, вызывает резкий протест у любого читающего человека. Ведь Фокленд до последнего был уверен, что никто и никогда не узнает о его преступлениях, никто не поверит показаниям какого-то простолюдина. В этом слишком разительный контраст между видимым и сущным.

Особенностью произведения Годвина является повествование от первого лица, что позволяет автору выразить свое отношение к происходящему. В последнем предисловии к роману автор признается, что повествование от первого лица позволяет его герою рассказывать «о самом себе». В этом Годвин продолжает традиции Д. Дефо, герои которого рассказывают свои жизненные истории. Но если у Дефо повествование ведется от лица центрального персонажа, то в романе Годвина существует «я» нескольких персонажей; от своего имени выступают и Фокленд, и Калев, и Раймонд, каждый из которых относится к разным социальным группам и находится в различных обстоятельствах. В этом проявляется тот индивидуализм Годвина, о котором он уже писал в политическом трактате. Но индивидуализм и жизнь во имя общего блага даются в романе как разные понятия, они противоречат друг другу. Это скорее ренессансный индивидуализм, когда признавалось, что человек эгоистичен по своей природе, но если его эгоизм не направлен на подавление воли другого, то это качество вряд ли можно считать отрицательным, потому что оно

идет на благо самому человеку. В случае же с Фоклендом, который давит своей волей и приносит беды, несчастья и даже приводит к смерти другого человека, этот эгоизм достоин всяческого порицания. Возможно, к первому типу эгоистического ощущения жизни можно отнести самого Калеба. Ему сродни предводитель разбойников Раймонд, потому что они оба живут во имя идеи справедливости и готовы служить обществу. Поэтому в романе одновременно выступают «я» преступника Фокленда, «я» центрального рассказчика и жертвы преступления Калеба и «я» разбойника Раймонда, одновременно являющегося и преступником, и жертвой. При этом автор позволяет своим героям высказываться в центральных монологах, которые появляются на страницах романа именно в кульминационный момент действия, где каждый из них, как в хорошей пьесе, оставшись один на один со своей совестью, сам выражает свою сущность. В этом отношении показательны три монолога: монолог Калеба, когда он, доведенный людьми Фокленда до отчаяния, выражает протест против общества; Фокленда, разговаривавшего с самим собой, где он срывает с себя маску добропорядочного джентльмена, раскрывая свою сущность; Раймонда, рассказавшего историю своей жизни. Годвин намеренно вводит драматургический элемент для углубления психологизма центральных персонажей. Кроме того, в случае с Калемом дождь и стихия становятся символом; темнота, ночь являются как бы показателями его душевного и психологического состояния, герой будто обнажает все болевые точки в своем личностном сознании.

В «Калебе Уильямсе» расширяется круг персонажей, проявляется столкновение личных интересов, индивидуализм и индивидуальное, личностное выступают как синонимичные понятия. Все это не противоречит взглядам Годвина на мир, потому что во имя общего блага, спасения бедных от богатых действует Раймонд, во имя спасения общества от таких типов, как Фокленд, выступает в суде Калеб Уильямс. Ненависть к своему хозяину, протест против несправедливого правосудия делают его более решительным в поступках, способным на месть, что в какой-то степени сближает его с Фоклендом, позволяя тем самым считать себя равным ему. В этом причина смелого выступления Калеба против Фокленда на суде. Простолюдин Калеб

губит аристократа Фокленда и в его лице наносит удар всей аристократической власти, что дает представление о том перемещении идейно-эмоционального центра романа, которое постепенно осуществляется в истории Калеба Уильямса.

Как личность Калев 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?» [8, 143]. Калев Уильямс здраво и с гордостью судит о своем положении и его 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 – предприимчивый дух, пылкий ум, благородные стремления» [там же, 310].

Мысли о свободе воодушевляют Калеба; когда он думает о ней, ему кажется, что на душе светит солнце, и все «полно радости», хотя кругом царит мрачная ночь. «Тысячу раз я повторял себе: 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?» [там же, 196].

Энергия, находчивость, нравственная и физическая стойкость Калеба вполне естественны: они иллюстрируют мысль Годвина о безграничных возможностях совершенствования и развития, заложенных в человеческой природе. И в этом Годвин – истинный просветитель. Как подобает герою эпохи Просвещения, Калев обладает поистине энциклопедическими дарованиями и интересами. Крестьянский сын, выросший в деревенской глуши и получивший образование, ограничивающееся лишь зачатками грамоты, он самоучкой овладел широким кругом познаний. Он учился у книг, у людей. Кроме того, гонения и преследования, которым герой должен был противостоять,

обогатили его «томами жизненного опыта»; в совершенстве изучив много разных ремесел, он мог быть в случае необходимости и слесарем, и механиком, и часовщиком, и столяром, и каменщиком, а его целеустремленность и выдержка таковы, что за одну ночь он может проделать работу, которая «потребовала бы от обыкновенного рабочего, при всех его преимуществах в отношении орудий, от двух до трех дней» [8, 253].

Доморощенный самоучка-философ Калеб нередко ставит в тупик образованного Фокленда. Скрываясь в Лондоне, он берется за литературный труд и с успехом сочиняет плутовские романы и нраво-описательные очерки. Позднее, вынужденный переменить убежище, он становится преподавателем «математики и ее практического применения в географии, астрономии, землемерном деле и навигации». Одновременно с этим Калеб занимается и лингвистикой, которая дается ему так легко, что в период упадка сил он решает развлечь себя составлением «этимологического словаря английского языка», опираясь при этом на сравнительный словарь «четырех северных языков». Он также обладает и артистическими способностями, которые оказывают ему неоценимую услугу в его скитаниях, позволяя менять облик и перевоплощаться из одного лица в другое, чтобы уйти от погони.

Необычайная одаренность Калеба была отчасти продиктована драматическим конфликтом романа: «столкновение Фокленда с его антагонистом могло достичь предельной остроты только в том случае, если обе стороны исчерпают все средства борьбы» [95, 419]. В развязке романа Калеб Уильямс и умирающий Фокленд поступают каждый своим делом; после того, как Калебу удалось заставить Фокленда сознаться в преступлении, он переживает душевный надрыв, глубокий нравственный кризис. Это свидетельствует о том, что победа Калеба в изображении Годвина оказывается бесполезной; ничто уже не может ни воскресить погубленных Фоклендом людей, ни вернуть счастливую ясность духа измученному, затравленному Калебу. Калебу не нужна такая победа, он не может ею распорядиться, он считает, что «всякая победа есть насилие над побежденным, и как таковая, она есть зло не меньшее, чем преследования и ненависть» [8, 370].

Этот вывод закономерно вытекает из тех положений «Политической справедливости», где обнаруживаются индивидуалистические основы мировоззрения Годвина. Как известно, Годвин защищал принцип буржуазного индивидуализма. Хотя он и ставил всеобщее благо выше индивидуального, но самое общество представлялось ему лишь «агрегатом индивидуумов». Поэтому вместо торжества христианской идеи всепрощения автор скорее подвергает сомнению свою программу переустройства мира усилиями разумно мыслящих личностей. Исследуя социальную несправедливость и выявив ее причины, Калевб останавливается, считая, что по отношению к себе он уже выполнил долг, другими словами, концовка романа констатирует вещи такими, какие они есть.

Утопичность положительного идеала героя Годвина заключается в том, что, осознав несправедливость и желая устранить ее, он использует легальные средства, подчеркивая тем самым абстрактную справедливость законности, хотя раньше прекрасно представлял себе, что в буржуазном государстве есть разные законы. Тем самым он доказывает необходимость добиваться справедливости и истины допустимыми в этом обществе средствами.

Таким образом, пафос романа «Калевб Уильямс» был во многом определен содержанием социально-политического трактата У. Годвина «Политическая справедливость», в котором писатель подробно излагал собственные идеи, касающиеся вопросов о государстве, собственности, законности и справедливости. Как политический деятель, У. Годвин пытался вскрыть все недостатки и пороки современного общества, поднимая, в первую очередь, проблемы английского законодательства и судопроизводства. Поэтому социальная проблематика превалирует в романе, о чем свидетельствует история Калеба Уильямса и тех персонажей, которые предстали на страницах романа: отец и сын Хоукинсы, разбойники и Раймонд, Брайтуэлл и все те, с кем Калевб столкнулся в тюрьме и на дорогах Англии.

Как в трактате прослеживается мысль о свержении государственной машины, так и в романе в качестве иллюстрации к действию автор дает историю Раймонда и его банды. При этом сам автор-повествователь расходится с Калевбом, который не встает на путь

разбойников. Противоречие героя-рассказчика и автора-повествователя заключается в том, что есть позиция писателя и объективная позиция героя, оказавшегося либо в положении преступника (Раймонд), либо жертвы преступления (Калеб Уильямс). Отсюда углубление психологизма за счет передачи внешних деталей, эмоционального состояния, постоянное углубление в собственные мысли, переживания, которые передаются в прямой речи персонажей или в прямом обращении к читателю.

В романе появляется новый тип героя – преступник из аристократической среды (Фокленд), который, как правило, рисовался двуличным, коварным, хитрым. В образе Фокленда Годвин поднимал важные вопросы времени: о взаимоотношении личности и общества, моральной ответственности человека за свои поступки, о праве индивидуума вершить суд над другим человеком. Все это было призвано подчеркнуть глубину морального кризиса общества в целом и английского законодательства в частности. Показ несправедливости английского правосудия и общественных законов поднимают роман до больших социальных обобщений, что и позволило рассматривать «Калеб Уильямс» как новый тип романа – социального.

Уже в этом произведении заложен тот социальный протест, который будет определять характер не только пафоса «ньюгейтского» романа, но и предвосхитит знаменитый конфликт романтического героя с действительностью. Социальный роман Годвина подготовил появление «ньюгейтских» романов Э. Булвер-Литтона, в которых уголовная тема определит лишь направление в развитии сюжета, а социальный конфликт, заявленный в романе «Калеб Уильямс», получит свое новое развитие через противостояние преступника-жертвы на страницах романов Э. Булвер-Литтона.

§ 4. «Ньюгейтская» тема в ранних произведениях Э. Булвер-Литтона: «Фокленд», «Пелэм», «Отверженный», «Девере»

К «ньюгейтской» теме Э. Булвер-Литтон обратился уже в романе «Пелэм, или приключения джентльмена» (Pelham: or the adventures of a

gentleman, 1828), в котором исследователи находили черты «светского» (А. Уорд, Б. Реизов), социального (М. Л. Купченко) и интеллектуально-психологического романа (Г. М. Перминова). В монографии роман рассматривается как первый образец «ньюгейтского» романа в творчестве Э. Булвера, в котором нашли отражение его взгляды на общество.

Следует отметить, что первоначально Э. Булвер вошел в литературу как поэт, взгляды писателя в 1820-е годы формировались под влиянием Байрона. Исследователь М. Л. Купченко рассматривает разные точки зрения на отношение Э. Булвера-поэта к Байрону. Она отмечает, что А. Н. Веселовский считал Э. Булвера «проводником байроновского творчества в Англии», а М. П. Алексеев полагал, что писатель «боролся с распространением влияния поэта». Эти противоположные точки зрения, по мнению М. Л. Купченко, «не являются следствием изменения литературного вкуса Э. Булвера, – они объясняются тем, что он сумел отделить друг от друга два разных исторических явления: Байрон и байронизм» [114, 5].

С ней соглашается Г. М. Перминова, в диссертации которой дается подробный анализ поэтических произведений Булвера. Действительно, его первый сборник стихотворений «Исмаил: восточная сказка и другие поэмы» (*Ismael: an oriental tale, with other poems*, 1818) написан в той же манере, что и байроновские «Восточные поэмы» (1813-1816), «Манфред» (1817), и автор выступает страстным поклонником Байрона. Но в поэзии начала 1820-х гг. – «Делмур: или сказка сильфиды, и другие поэмы» (*Delmour: or the tale of sylphid, and other poems*, 1823) – Э. Булвер начинает постепенно освобождаться от байронизма. Не принимая байроновского разочарованного героя, автор отдает предпочтение деятельной и ищущей личности. Он предпочитает изображать обыденную личность, действующую в более реальных жизненных обстоятельствах. Это связано со стремлением писателя раскрыть не свои чувства, а внутренний мир другого человека в напряженные моменты его жизни.

Уже в своих первых поэтических опытах Э. Булвер выдвигает проблемы о взаимоотношении личности и общества, о путях достижения общественной свободы в новых исторических условиях и ставит вопрос о необходимости борьбы с культом сильной личности, что

и подтолкнуло автора к прозе. По мнению Г. М. Перминовой, Э. Булвер «начинает ощущать определенную узость и недостаточную динамичность той картины внутреннего мира исключительной личности, которая представала в произведениях Байрона и других поэтов-романтиков, какими бы яркими и сильными ни были страсти их героев и как бы глубоко ни знали они человеческие сердца» [130, 6].

Так, с 1823 г. писатель обращается к прозе, в частности к романному творчеству, потому что проза, по его мнению, больше соответствовала целям детального описания всего происходящего в душе личности. Но при этом Э. Булвер практически никогда не оставляет поэзию; все его романы включают в себя стихотворные отрывки, а его герои, как правило, наделены поэтическим дарованием.

Однако следует заметить, что английский роман первой четверти XIX века, как, например, исторический роман В. Скотта, «светский» или «дендистский» роман 1820-х гг. (Ш. Бери, Г. Смит, Л. Лендон) с его поверхностной, а чаще всего апологетической по отношению к светскому обществу нравоописательностью, мало тяготел к раскрытию внутреннего мира личности. Э. Булвер отмечал, что в современной ему литературе внутренняя жизнь персонажей была недостаточно раскрыта, поэтому в своем первом романе «Фокленд» (Falkland, 1823-1826), внешне связанном с традицией «светского» романа, автор ставит перед собой задачу «изобразить развитие чувств», исследовать потаенные уголки и секреты человеческого сердца» [130, 6].

Наследуя традиции европейской прозы конца XVIII – первой трети XIX вв. (Ж. Ж. Руссо, С. Ричардсон, У. Годвин, В. Гете, Т. Листер, Дж. Остен, М. Шелли, Б. Дизраэли), Э. Булвер постепенно отходит от эпистолярного приема раскрытия душевного состояния героев – Эмилии и Фокленда, – и открыто комментирует их переживания и поступки, прерывая время от времени нить повествования. Преодолевая влияние Ж. Ж. Руссо и С. Ричардсона, он отнюдь не сводит роман к сентиментальной юношеской исповеди или к проповеди морального совершенствования. Э. Булвер писал в предисловии к роману: «But the sentiment of each age is peculiar to itself; and the purely moral influence of sentimental fiction seldom survives the age to which it was first

addressed» («Каждому веку свойственны свои чувства, и чисто моральное влияние сентименталистской литературы редко переживает эпоху, к которой оно было обращено») [1].

Главный герой, дворянин Фокленд, типичен именно для начала XIX века как «лишний» человек в его не вертеровском, а байроническом варианте [130, 3]. Фокленд – крайний индивидуалист: мир своего «я» он изображает в форме круга, расположенного в квадрате. Человечеству он оставляет самую малость своего внимания и участия – то, что лежит за пределами круга. Развенчивая эгоистический индивидуализм героя, автор исходит из того, что чувства человека формируются и меняются под воздействием обстоятельств. Изображая романтического героя в неромантических обстоятельствах, он объективно доказывает его безнравственность.

Новаторство эстетических позиций Э. Булвера на данном этапе творчества состоит в том, что он, по словам Г. М. Перминовой, «одомашнил свой байронический персонаж и начал его моральное возрождение» [130, 5]. Смертельно раненный Фокленд пересматривает свои прежние убеждения в том, что «как круги на воде, поиски истины ослабевают в своем развитии и наконец исчезают в бесконечном и непостижимом пространстве неизведанного» (Like circles in the water, our researches weaken as they extend, and vanish at last into the immeasurable and unfathomable space of the vast unknown) [1, 42]. Пытаясь заново осмыслить цель человеческого бытия, герой задается вопросом о назначении человека в этом мире. Ответа не знает не только герой, умерший в расцвете лет, но и сам автор, заслугой которого является уже то, что он первым из романтиков окружил свои романтические характеры обстоятельствами реальной Англии первой трети XIX века, положив тем самым начало эволюции английского романтического романа в сторону его сближения с социально-нравоописательной традицией.

Вслед за Годвином Э. Булвер призывал своих героев к действию: «Действовать необходимо, но действовать надо осмысленно» [1, 2]. Отсюда наметившийся в развязке образа Фокленда интерес к интеллектуально-философским проблемам, с помощью которых возможно было, по убеждению писателя, найти путь к осмысленному, но не насильственному действию. Этим и объясняется эволюция в твор-

честве писателя от психологически-нравоописательного, каким был «Фокленд», к роману философско-психологическому, в котором прослеживаются уже черты и социального, и «ньюгейтского» романа.

Образцом философско-психологического романа можно назвать «Пелэм, или приключения джентльмена» (*Pelham: or the adventures of a gentleman*, 1828). В нем Булвер пытался решить и некоторые вопросы эстетики, поэтому в романе слышна полемика и с лейкистами, и с байронизмом, в целом же роман направлен против культа сильной личности. Еще современники увидели в нем образец великосветского романа. Однако актуальные философские проблемы, стоящие в центре произведения, выводят его далеко за рамки этого жанра. Отвергая в романе общественную пассивность как основной порок романтической идеологии, Булвер в образе главного героя Пелэма изображает человека, стремящегося «подчинить себе обычаи света вместо того, чтобы оказаться у них в плену» [2, 581].

В центре повествования личность главного героя Генри Пелэма, благополучного аристократа, наслаждающегося своей жизнью. Интеллектуально-психологическая эволюция Пелэма от светского щеголя до человека мыслящего и высоконравственного поставлена Булвером в прямую зависимость от его человеческой активности, являющейся результатом сознательного выбора. Исследователь М. Л. Купченко отмечает, что главный смысл своего произведения автор видел в том, чтобы «развенчать демонического героя, отвлечь молодежь от бессмысленной «игры в Корсара» и обратить ее к активной деятельности на благо людей, осудить культ титанической личности, противопоставляющей себя обществу, поднимающейся выше общепринятых норм морали, все же остающейся идеалом, достойным поклонения» [114, 5].

При этом автор воздает должное подлинному Байрону: словами Винсента он ставит имя Байрона рядом с именами У. Шекспира, Дж. Мильтона, отмечает бессмертие его поэзии и размышления о судьбах человечества. Он видит в Байроне не только поэта, но также философа, прогрессивного деятеля и своего предшественника, пока-

завшего крах сильной личности: «Байрон никем не превзойден; это самая прекрасная черта его великого таланта» [2, 436]*.

Булвер сознательно наделяет своего героя свободомыслием, свойственным героям Байрона, без которого невозможно активное действие на благо общества. Здесь явно прослеживается влияние идей Р. Оуэна, У. Годвина. Ведь Пелэм – это положительный герой, способный не только бороться с неблагоприятными обстоятельствами, но и видеть в «живой деятельности... величайшую для себя радость» [2, 573]. Тем самым Булвер пытался преодолеть воздействие на него «светского» романа, считая при этом «Пелэм» одним из лучших образцов этой жанровой разновидности.

Автор сознательно ставит в центр повествования образ главного героя Пелэма как своеобразную точку отсчета при рассмотрении и анализе многочисленных проблем. Пелэм – это и центр притяжения, и своеобразный индикатор истинной справедливости, подлинного благородства, которые вступают в конфликт с ложными представлениями о порядочности и честности его окружения. На него завязаны все сюжетные линии, поэтому внешний рисунок структуры романа напоминает карусель, в которой действие движется по кругу, где каждый эпизод имеет свою нишу, но все цепочки связаны воедино и фиксируются самим Пелэмом.

Таким образом, Булвер несколько иначе подходит к реализации уголовного сюжета, который уже можно назвать детективным, поскольку в основе начатого движения – факт расследования совершенного преступления. Жизнь с того момента, как Глэнвилл оказывается в опасности, а Пелэм бросается ему на помощь, разбивается на определенные сектора, и привычный порядок вещей утрачивается. Нарушается логика жизни, поскольку преступником объявляется невинный человек.

Образ Пелэма важен для автора и повествователя в этом романе, поскольку именно он, а не Глэнвилл оказывается и в среде высокопоставленных вельмож, и в банде настоящих воров, преступников, и в

* В дальнейшем будет использоваться перевод на русский язык Н. Рыковой как наиболее адекватный. Все цитаты взяты из книги: Булвер-Литтон, Э. Последние дни Помпей. Пелэм, или приключения джентльмена / пер. с англ. Н. Рыковой; послесл. А. Нейхард. – М. : Правда, 1988. – 768 с.

различных «злачных» местах Лондона. Он является тем стержнем, на котором держится все движение сюжета, и одновременно исполняет роль независимого детектива. В этом еще одно новаторство Булвера, предвосхитившего столь популярные детективные циклы романов XIX – XX вв., в центре которых – умный, независимый детектив.

Особую ценность образ Пелэма обретает и в связи с поисками самим писателем нравственного критерия сущности того положительного героя, который вправе вершить справедливый суд. И в этом Булвер – подлинный представитель предромантического искусства. Его герой не приходит в этот мир уже сложившейся личностью, а проходит сложный путь нравственной эволюции. В целом Генри Пелэм – это сложная и сильная личность, умеющая не только наблюдать окружающее его общество, но и противостоять ему, поступая так, как считает для себя единственно верным. На первых страницах романа автор показывает Пелэма как беспечного прожигателя жизни, изысканного щеголя, в меру циничного и манерного. Он любит свою собственную персону и забавляется, наблюдая и изучая особенности встречающихся ему людей. В отличие от романтических героев, занятых исключительно собой, Пелэм повсюду чувствует себя совершенно непринужденно, начиная от великосветских салонов Лондона и Парижа и кончая дешевым трактиром или игорным притоном. Он может быть любезным и обходительным с представителями любого слоя английского общества – от министра до лондонского карманника – и разговаривать с ними, как с равными.

С другой стороны, аристократ денди Пелэм оказывается человеком с сильным характером, который «имеет сердце и ум для более высокого». Благодаря своему дяде он знает Дж. Бентама, Дж. Милля, труды политических экономистов и, рассуждая о мышлении в разговоре с Винсентом, ссылается на Плиния, Цицерона, обнаруживая эрудицию: «Цицерон говорит, что созерцание природы есть пища души, и ум человеческий, в уединении неизбежно ограничивающийся немногими предметами, сосредоточеннее размышляет обо всем, с чем соприкасается. Эта сосредоточенность входит в привычку, накладывает свою печать на мышление в целом, и все, что затем исходит от

этого ума, носит явственные следы этого долгого, плодотворного созерцания» [2, 437].

Отказываясь от принятых «светским» романом представлений о положительном герое, автор раскрывает интеллектуально-психологическую эволюцию главного героя. Он проводит Пелэма через различные слои английского общества, что позволяет ему полно и наглядно изобразить социальное устройство Англии своего времени, а главное – с большей долей критицизма, чем это было в «Фокленде».

Все нарастающая неудовлетворенность Пелэма своим окружением и отличает роман от других разновидностей английского романа 1820 – начала 1830-х гг., авторов которых привлекала проблема действия самого по себе. Г. М. Перминова справедливо замечает: «Новое для английского романа изображение социально мотивированной сложности внутреннего мира героя и его окружения позволяет определить «Пелэм» как реалистический интеллектуально-психологический роман с отчетливо выраженным социально-критическим началом» [130, 8].

Повествование от первого лица позволяет наиболее полно охарактеризовать главного героя, и в этом еще одно отличие от предыдущего романа Булвера, в котором даются лишь элементы самохарактеристики. При этом Булвер никак не соотносит себя с характером главного героя. Об этом он сам говорит в предисловии, обращаясь к критикам, которые рассматривали автора и его героя как одно лицо: «Да ведь от первой до последней страницы Автор нигде не произнес от себя ни одного слова» [2, прим. автора, 281]. Булвер признается, что героем своего произведения он выбрал человека, «который ... лучше всего выражал мнения и обычаи своего класса и своего времени, являясь своеобразным сочетанием противоречивых черт: фат и философ, любитель наслаждений и моралист, человек, погруженный в мелочи жизни, но притом скорее склонный извлекать из них поучительные уроки, нежели считать их только естественными... Подобный характер оказалось гораздо труднее изобразить, нежели замыслить. И тем более трудно, что у меня лично с ним нет ничего общего, кроме

склонности к наблюдению и некоторого опыта жизни в той обстановке, в которой он изображен» [2, 281].

В образе Пелэма Булвер развивает свою, отличную от предшественников, в сущности, реалистическую концепцию героя: человек противоречив по натуре; он может быть одновременно философом и фатом, мрачным и веселым. Пелэм не скрывает, что выглядит «фатом», «сластолюбцем», «законченным денди», но в то же время может откровенно признаться, что у него «под напускной беспечностью таился ум скрытый, деятельный и пытливый, а личиной светской ветрености и развязностью манер, прикрывал безмерное честолюбие и непреклонную решимость ради достижения своей цели действовать так дерзко, как только потребуется» [2, 440]. Вынужденный постоянно сдерживать все лучшее в себе, Пелэм причину этого видит в том, что он воспитывался, как любой светский молодой человек, «в правилах хорошего тона, предписывающих самым тщательным образом скрывать свои чувства и переживания» [2, 492].

Эволюция образа главного героя поставлена Э. Булвером в прямую зависимость от его человеческой активности. Пелэм постепенно превращается из фатоватого щеголя, склонного к легкомысленному восприятию жизни, в человека мыслящего, высоконравственного, справедливого и смелого. Если поначалу вся энергия Пелэма направлена на то, чтобы завоевать себе место в высшем обществе, то к концу романа, пройдя через многие жизненные испытания и испробовав свои силы в различных житейски сложных и опасных ситуациях, герой ставит перед собой более высокую цель: «Я вовсе не жажду забавлять своих врагов и завсегдатаев светских салонов, но хотел бы приносить пользу друзьям и всему человечеству» [2, 571].

Убеждение в том, что вне общественно полезной деятельности человек немислим, отличает Пелэма не только от романтических индивидуалистов, но и от героев лучших «светских» романов тех лет, в частности от В. Грэя, с которым зарубежные критики постоянно сравнивают Пелэма. Так, например, А. Уорд, высоко оценивая этот образ как «наиболее живой из всех булверовских персонажей», пишет: «Пелэм создавался из жизни, а не из книг; он более достоверный ха-

рактик, живущий в более достоверном мире, чем почти современный ему Вивиан Грэй» [49, 65].

Для характеристики образа Пелэма большое значение имеет то, что все его действия являются результатом осмысленного, сознательного выбора. Если в образе Фокленда эрудиция лишь декларировалась, то Пелэм – первый образ Булвера, чья индивидуальность наиболее полно раскрыта через интеллект. В этом следует видеть не только антиромантическую направленность произведения, поскольку в романтической литературе преобладали эмоции, но также почву и для более глубокого психологического анализа душевного состояния героев, мотивов их поведения и поступков. Постоянное стремление Пелэма проанализировать, осмыслить свои эмоции и настроения делает его одним из первых интеллектуальных героев английского романа XIX века.

Интеллектуальное начало в образе главного героя романа не просто констатируется, как в образах Эллен, Гленвилла; оно становится основой его художественной специфики, ключом, открывающим его внутренний мир. Так, будучи глубоко оскорбленным изменой соратников по партии, которые долгое время эксплуатировали его интеллект, юноша не идет на поводу у своих бурных страстей. В отличие от романтического мстителя Гленвилла, он способен укротить в себе инстинкт мести и принимает решение, продиктованное подлинно нравственными соображениями.

Пелэм действует рассудительно, что характеризует его как человека, еще не усвоившего социальных пороков Англии и стремящегося им противостоять. «Раз ты осознал и принял нечто за правило, никакие личные соображения не должны побудить тебя от своего правила отступить» [2, 387], – данному принципу герой остается верен до конца. В этом Пелэм напоминает Калеба Уильямса, который, приняв смелый и решительный шаг добиться справедливости, идет до конца, невзирая на препятствия и трудности. Но разница лишь в том, что Калеб Уильямс преодолевает свои бедствия ради протеста против социальных порядков английского общества, а Пелэм ради спасения своего друга.

Интеллект помогает Пелэму подниматься до правильной оценки своего окружения. Так, лорд Винсент поначалу кажется ему одним на тех «многообещающих людей», чьи задатки никогда не реализуются; затем Пелэм обращает внимание на его эрудицию. И если прежде он видел лишь «умелое сочетание острых шуток и цитат», то впоследствии ему удастся разглядеть в этом «светском остряке» человека, который «обладал богатейшей, разносторонней эрудицией» [2, 454].

Меняется отношение Пелэма и к любимому другу Гленвиллу. Восхищаясь его знаниями, благородством, он сочувствует его личному горю, но вскоре понимает, что Гленвилл – эгоист, все лучшие качества которого изуродованы ненавистью к своему врагу. Если Пелэм, приобретая с годами опыт, становится человечнее, то Гленвилл, сосредоточенный на личных переживаниях, остается все тем же мизантропом. Он живет, как «отшельник, в отдалении от себе подобных и пребывает постоянно в мрачном и болезненном унынии», хотя обладает «изысканными вкусами, привычкой к роскоши, большими дарованиями, словно рассчитанными на то, чтобы блистать ими в обществе» [там же, 496]. Несмотря на симпатию к другу, герой не может простить ему того, что свои знания, богатство души он растратил бесполезно: «Можно было подумать, что все ощущения потеряли для него ценность. Он жил среди своих книг и, видимо, лучшими друзьями его являлись тени прошлого» [там же, 496].

Эмоциональная сфера жизни Пелэма раскрыта крайне лаконично и чаще всего через будничные понятия. «Меня словно окатили ушатом ледяной воды» [там же, 305], – говорит он, узнав о внезапном отъезде Гленвилла. Булвер использует подобные приемы раскрытия внутреннего мира героя при описании различных переживаний Пелэма. И в этом заключается новаторство писателя, который уходит от романтической возвышенности, снижая тем самым стиль повествования и обращая читателя к реальной действительности. При этом нередко обыденное явление предстает с помощью крайней романтической экспрессивности: «В мгновение ока Гленвилл оттолкнул меня, закрыл лицо руками, издал нечеловеческий стон, жутко прозвучавший в безмолвии кладбища, – и рухнул наземь» [2, 303].

Важной особенностью характера Пелэма является свойственная ему ироничность, во многом определяющая художественную специфику романа. Умение метко, точно охарактеризовать человека, вскрыть его слабости, причуды, недостатки свидетельствует не только о проницательности Пелэма, но и создает яркие, реалистически достоверные образы, является средством критического осмысления несовершенства общества, окружающего героя. Поняв это несовершенство, Пелэм становится носителем молчаливого протеста, тихого, глухого, меланхолического недовольства миром. Когда же, вступаясь за Гленвилла, он, благодаря своим связям с лондонским «дном», снимает обвинения с друга, тогда начинается его путь к осмысленному действию, с которым и будет связан его внутренний рост, духовная эволюция.

При этом Пелэм следует определенным принципам морали, как политическим, так и личным. Когда Винсент предлагает ему присоединиться к оппозиционной партии и впоследствии обещает место в Палате общин и должность, Пелэм отклоняет его предложение, не изменяя своим политическим принципам: «...К черту твою должность! Известно ли вам, Винсент, что у меня... есть нечто, именуемое совестью? Правда, иногда я забываю о ней; но если б я стал политическим деятелем, другие памятливые люди очень скоро напомнили бы мне о ее существовании. ...Первая непреложная истина, которою я проникся, заключалась в том, что мои интересы неотделимы от интересов всех тех людей, с которыми я волею судьбы связан; если я наношу им вред, я тем самым врежу себе; если могу сделать им добро – это будет столь же благотворно для меня, как и для всех остальных» [там же, 483-4].

Данный монолог главного героя обнажает серьезные противоречия между законом и правом и выводит читателя на второй уровень сюжета, когда можно говорить о развивающейся детективной линии и собственно уголовной теме. Здесь же Булвер затрагивает еще один важный аспект духовной жизни английского и европейского общества в целом – это отношение к понятию «совесть». Ведь отношение к закону, праву, стремление к простому человеческому счастью

рассматривались через понятие «совести». И в этом Булвер – носитель идей Ж. Ж. Руссо и французской просветительской мысли в целом. Хотя детективная линия в «Пелэме» пока не выступает на первый план, тот факт, что основу сюжета составляют обстоятельства одного убийства, позволяет говорить о некоторых элементах «ньюгейтского» романа в этом произведении. Невинного друга Пелэма Гленвилла обвиняют в убийстве Тиррела, который повинен в смерти его возлюбленной, и поэтому для Гленвилла было делом чести преследовать и погубить Тиррела. Он избирает в сообщники прожженного негодяя Торнтон. Но, убив Тиррела, Торнтон требует, чтобы Гленвилл отвечал за убийство. Чтобы спасти себя и честь своей семьи, Гленвилл решает найти и наказать настоящего убийцу.

С этого момента месть становится главным смыслом его существования, заглушая постепенно все остальные качества. Незаметно для себя Гленвилл сам становится похожим на Торнтон, жестоким и неразборчивым в средствах. В образе Гленвилла Булвер показывает, что методы индивидуалистической борьбы делают из человека не героя, а преступника, попирающего нравственные законы. Ведь, убивая Тиррела, Гленвилл убивает и себя. Поэтому даже отомстив за смерть Гертруды, Гленвилл не находит покоя.

В сюжете романа Булвера можно найти реминисценции из произведений его современников и реальных хроник «Ньюгейтского Календаря». Так, например, в 1824 г. закончился судебный процесс по весьма шумевшему уголовному делу Джона Тертелла (см. гл. 1.1), что и послужило материалом для Булвера, который одним из первых использовал в своих произведениях факты современных преступлений. Кроме того, когда Джоб Джонсон умно «очищает» карман Пелэма, Э. Булвер руководствуется эпизодом Дж. Гарди Вокс, чьи «Воспоминания» (Memoirs, 1819) об аферах и кражах были хорошо известны в 1820-х годах. Сын Булвера сообщает, что Джоб Джонсон, умный осведомитель Пелэма, «является прототипом одного афериста («swell-mob»), который был знаком автору» [51, 40]. Булвер не только читал книги о мошенничестве, когда писал «Пелэм», он также посещал лондонские кварталы, где обитали воры и однажды даже пытались его ограбить. Не случайно в романе Пелэм одинаково «насла-

ждался» и светскими салонами, и знакомством с «темными» персонажами, со сленгом преступного мира. «London Magazine» обратил внимание на детективную линию в романе, когда Пелэм находился среди воров: возбужденный, утомленный, но «наделенный могучей силой как повествования, так и описания» (October, 1828). В данном случае «Пелэм» имеет особое значение, поскольку уже здесь автор, используя популярные материалы того времени, показывает современный преступный мир.

В сюжете заметно и влияние «Калеба Уильямса» Годвина, в котором невинный Каледб подвергается преследованиям своего хозяина Фокленда, по ложному доносу которого оказывается в тюрьме. Однако если Каледб Уильямс действует в одиночку, сталкиваясь один на один со своим преследователем и представителями власти, всегда выступающими на стороне богатого Фокленда, то Гленвиллу помогает аристократ Пелэм, которому невыносима была одна мысль о подозрении его друга в «столь чудовищном преступлении». Он понимал, как тяжелы скопившиеся против него улики, «одна лишь мысль о тюремной камере и судебном разбирательстве, об улюлюканье и проклятиях черни, о смерти, уготованной убийцам, и позорной памяти, которую они по себе оставляют» [2, 657], казалась ему унижительной.

Наняв осведомителя Джоба Джонсона, вора и авантюриста, Пелэм планирует попасть в укрытие Торнтон и его шайки, чтобы встретиться со свидетелем – сообщником в убийстве Доусоном. Детективная линия сюжета с этого момента развивается в двух направлениях, которые идут параллельно. Вокруг Пелэма формируются две группы героев – благородные, как, например, Доусон, и неблагородные, среди которых он называл настоящих воров, преступников, сохранивших лишь внешние черты респектабельности и благополучия, таких, как Джоб Джонсон и Торнтон.

В образе Доусона автор изображает положительного героя-преступника, осознавшего свою вину и раскаявшегося в содеянном. Доусон понимал, что даже если он и не убивал, соучастие в убийстве все же делало его преступником. Угрызения совести мучают его. Он отдаляется от семьи, от общества. Булвер показывает, что внезапная смерть жены Доусона еще больше пробудила в нем совесть и «мучи-

тельное неукротимое желание отдаться правосудию». Он пишет: «Меланхолия его (Доусона) еще больше усилилась, когда ему довелось присутствовать при казни одного из товарищей, которому сильно не повезло. Видимо, это произвело на него глубочайшее впечатление: с того момента он совсем помрачнел и словно впал в отчаяние. Замечали, что он стал сам с собою разговаривать, бояться темноты, и даже здоровье его начало сдавать» [2, 685]. Здесь Булвер, выражая свое отношение к смертной казни, подчеркивал, какой страх вызывало зрелище казни не только у простых зрителей, но и у самих преступников. Заметим, что к 1828 году явно меняется отношение к казни как зрелищу. Даже в описании этого действия исчезает театральность, некая идеализация. А на первый план выступает психологическая подавленность (боязнь темноты, человек заговаривается, уходит в себя) и внешнее физическое разрушение человека (резко ухудшается здоровье Доусона). В то же время необходимо отметить, что такое сильное потрясение способен испытать человек совестливый, в отличие от откровенно безнравственного Джоба Джонсона, который во всем противостоит Доусону.

Таким образом, Э. Булвер продолжает размышлять о совести, выстраивая интересную параллель, контрастную по всем параметрам от внешних (социальное положение, портрет, описание) до внутреннего содержания персонажей. Поэтому, разворачивая портрет Джонсона, который считал воровство своим призванием, автор дает подробное описание его одежды, жестикуляции, мимики, поведения. Особо внимание читателя акцентируется на его речи. И вновь Булвер использует новаторский прием постоянного дублирования характеристики персонажа на протяжении всего повествования. Тем самым, своеобразно выстраивается явный контраст между внешним обликом «почтенного, уважаемого» Джоба Джонсона, который «может придать блеск даже мелочам» [2, 693], и внутренней сущностью презренного преступника. Булвер фиксирует внимание читателя на том, что этот контраст нужно понимать в более широком смысле, потому что в образе Джонсона он видит определенный социальный тип – сознательного преступника. Если Доусон искренне переживал сам факт убийства, которое он сам и не совершал, то Джонсон гордился тем,

что он жулик и считал воровство своим талантом, открыто заявляя об этом: «Это талант, дарованный мне провидением! Презирать тонкое изящество искусства, в котором я столь успешно подвизаюсь, было бы, на мой взгляд, так же нелепо, как эпическому поэту пренебрегать сочинением превосходной эпиграммы или вдохновенному композитору – безупречной мелодией какой-нибудь песенки» [там же, 693].

Интересен эпизод, когда Пелэм наткнулся в комнате Джонсона на огромный сундук – «шкатулку с драгоценностями», и был удивлен, что такой одаренный джентльмен, как Джоб Джонсон, питает склонность к самому низкому в его профессии роду искусств, поскольку карманные кражи считались достоянием воров самого последнего разряда. Но Джонсон объяснил это тем, что «умеет придавать ему особую прелесть и облекать его особым достоинством» [там же, 692], он называл кражу высоким искусством ловкости рук, приводя свои доказательства (четыре раза он был в одном и том же ювелирном магазине и каждый раз уносил оттуда кое-что, и хозяин, не подозревая об этом, доверчиво излагал ему горестную повесть о своих утратах).

Пелэм подмечал в Джонсоне любопытное сочетание «бесстыдства и пронизательного ума» [там же, 678], видел в его характере и поступках отъявленного преступника, с одной стороны, и светского человека, джентльмена – с другой. Постоянные размышления персонажей романа над понятиями «совесть» и «бесстыдство» выводят «Пелэм» за рамки интеллектуально-философского и тем более «светского» романа на новый уровень – философско-психологический. «Ненавистны мне предательство и неблагодарность, ваша честь. Уж так это не по-джентльменски!» [2, 684], – говорил Джонсон. Уверенный в своей изобретательности и благородных поступках, он не раз приводил Пелэму доказательства своего «промысла»: «Я всегда принужден был бороться со злой судьбой. И помогали мне в этом две добродетели – упорство и изобретательность. Чтобы дать вам верное представление о моих злоключениях, могу сообщить, что двадцать три раза меня задерживали по одному лишь подозрению. Чтобы вы могли убедиться в моем упорстве, знайте, что двадцать три раза меня задерживали за дело, а чтобы вы не сомневались в моей изобрета-

тельности, примите во внимание, что двадцать три раза меня выпускали на свободу ввиду совершенного отсутствия законных улик!» [там же, 600].

Считая себя честным и благородным человеком и, вместе с тем, «*порядочным вором*», Джонсон пояснял Пелэму, что у них есть свои законы, которые преступники должны соблюдать. Поэтому сначала он отказался свидетельствовать против Доусона, объясняя Пелэму, что «он дал торжественную клятву никогда не свидетельствовать против собрата» [там же, 688]. И лишь значительное вознаграждение и личная выгода в этом деле позволили Джонсону решиться нарушить эту клятву. Соглашаясь помочь Пелэму в поисках Доусона, Джонсон верил, что «творит добро», и принимал от Пелэма обещанные 300 фунтов в год не потому, что рисковал своей репутацией и жизнью, пытаясь вызволить Доусона из *преступного логова*, а лишь с целью обеспечить свое семейство: «Сперва я намеревался отказаться от какого бы то ни было вознаграждения, ибо по натуре я человек благожелательный и люблю творить добро. ... Но истинный моралист ... не должен забывать о своем долге, а я имею небольшую семью, и потерять меня было бы для нее величайшим несчастьем. Клянусь честью, что единственно по этой причине я и решился воспользоваться вашей щедростью» [там же, 683].

Однако, несмотря на «порядочность» Джонсона, Пелэм понимал, что имеет дело с преступником, «похвалявшимся своим искусством во всевозможных преступных делах», который «ни мгновения не колебался бы, если ему пришлось бы выбирать между личной выгодой и требованиями совести» [2, 699]. Ведь однажды Джоб Джонсон обворовал и самого Пелэма. Поэтому на пути в «убежище воров» он испытывал страх и недоверие к своему спутнику, понимая, что выступал один на один против преступного общества. Здесь автор дает внутренний монолог героя, раскрывающий его мысли, чувства в наиболее волнующий момент приключений: «Вот сейчас мне предстояло проникнуть в самое логово людей, давно привыкших ко всякому злодейству, отчаянных и отверженных, и до того закоренелых во всем этом, что между ними и мною не могло быть ничего общего... Чего еще мог ожидать я, кроме возмездия – взмаха руки и смертельного

удара ножом? С точки зрения этих людей, не признающих никакого закона, их более чем оправдывали соображения безопасности» [там же, 699].

Эти мрачные настроения подчеркивают и описание пути Пелэма в убежище воров: «унылые сараи» (дома), тусклый свет, мрачные переkreщивающиеся улочки, пустынные места: «До слуха моего доносились только звуки наших собственных шагов или же случайные вспышки непотребного и нечестивого веселья, долетавшие до нас из незамкнутых лачуг, где предавались оргиям Бесчестие и Порок. Порою какая-нибудь несчастная тварь, дошедшая до самой низменной нищеты, омерзительная, в грязных лохмотьях, встречалась на нашем пути под редкими фонарями и пыталась задержать нас приставаниями, от которых у меня холодело под ложечкой ...» [там же].

Опасения Пелэма за свою жизнь были связаны и с тем, что Джонсон тщательно загримировал его под «блатного», заставил его выучить специфический диалект и отвечать на двусмысленные вопросы, как, например: «Ну, ты, попик, что больше любишь – тянуть зелье или молоть на деревянной мельнице?» [2, 689]*. В переводе на нормальный язык это означало: «Ну, ты, пастор из воров, что больше любишь – пить джин или проповедовать с кафедры?». Поразило Пелэма и то обстоятельство, что у всех членов шайки Джонсона не было имен, а вместо них лишь прозвища «Чародей», «Громила», «Паучьи лапы», «Шпингалет», «Морская свинка» и тому подобное.

Особо Пелэма удивила выразительная речь старухи Бесс, которая считалась главной в шайке преступников и «заведовала этим учреждением»:

Чертовка Бесс: «Это ты, Джоб-хвастунишка, король-жучок? Ты один в хазу или с довеском?»

Морская свинка: «Бесс, чертовка старая... распознал я твою пьяную харю. Черт побери, да подними ты свои буркалы: я в хазу не один, нет, убей меня бог!»

Чертовка Бесс: «Ну, заткнись ты, всыпать бы тебе хорошенько за твою болтовню»

* Попик (в оригинале «pater cove») – священник, духовное лицо, но обычно в применении к духовным лицам самого низшего разбора (прим. авт.).

Паучьи лапы: «Да погоди ты, Морская свинка, потяни с нами пошла» (предлагает выпить, наливая себе из жбана).

Подробное описание воровского притона и его обитателей понадобилось Булверу затем, чтобы максимально обнажить контраст между жизнью той политической верхушки, куда Пелэма приглашал Винсент, и тем реальным жизненным «дном», которое живет независимо от политических и социальных процессов в стране. Здесь тоже есть свой парламент, свой Винсент, свои партии, и на этом фоне не случайно появляется образ Торнтон, самого воплощения зла и предательства. Это жестокий и бесстрастный человек, всегда готовый на любой обман или мошенничество, чтобы заполучить деньги. Торнтон проиграл в карты все состояние, но он не бедствовал, отыскивая всякий раз жертву с «большим кошельком». Он умен и хитер, достаточно почителен, вращается в приличном обществе, где можно с легкостью найти сообщника и расположить к себе любого, когда это необходимо. И в то же время читатель узнает, что Торнтон не просто любит азартные игры, не просто любит ставить крупные суммы в скачках, но он способен убить, как убил Тиррелла, узнав, что тот выиграл крупную сумму на забеге.

Подобно годвиновскому Фокленду («Калеб Уильямс»), Торнтон становится истинным убийцей и делает все для того, чтобы внешне сохранить облик добропорядочного джентльмена. Он без угрызания совести буквально идет по человеческим жизням. Торнтон загубил жизнь Доусону, заставив его путем обмана содействовать в убийстве Тиррела, а затем сам же отправил Доусона в воровской притон, из которого ему выхода уже нет. Он спрятал Доусона только за то, что тот раскаялся в преступлении, а раскаявшиеся люди ему не нужны. Как он сам заявляет, «его бредовые идеи лишают молодежь всякого мужества ... и своей слабостью он представлял опасность для других» [2, 686]. То есть для Торнтон опасны люди с совестью. Он считает, что для них лучшим убежищем являются либо притоны воровских шаек, либо тюрьма. Торнтон говорит: «У фаворитов луны, как и у королей, есть свои тюрьмы, государственные преступники и жертвы» [там же].

Здесь выходит на страницы романа мистификация, поскольку фаворитами луны всегда называли темные силы. В данном случае

Булвер называет фаворитами луны преступников, и сам Торнтон является этой темной силой в произведении, как отголосок «готических» романов. Но эта сила реальная, потому что слишком правдиво, реалистично описан мир воровского притона, в котором оказываются зачастую неплохие люди, имевшие надежду на спасение. Однако притоны лишают человека, оступившегося раз в жизни, всякого спасения.

Таким образом, сам Торнтон раскрывается как человек, лишенный всех человеческих качеств, которые делают его добропорядочным гражданином. В образе Торнтонна автор показывает еще один социальный тип – преступник с хорошей родословной. Подобный персонаж уже встречался у Годвина (Фокленд), но Булвер делает его центральным. У таких, как Торнтон, есть определенный набор качеств, и Булвер об этом пишет открыто: «Они никогда не называют вещи своими именами, и потому эти вещи не казались совсем уже плохими: обворовать джентльмена не звучало как преступление, если именовать «припечатать франта», отправить в ссылку не звучало как наказание, если об этом, смеясь, говорили: «парня сдуло» [2, 710].

Пелэм в этом случае – совершенно иной социальный тип, способный противостоять злу и уничтожить его. Булвера интересовал прежде всего сам пафос положительного героя, и потому задачей автора было показать, как денди Пелэм из человека легкомысленного превращается в положительного героя, мыслящего, глубоко нравственного, вынужденного (способного) отстаивать честь и достоинство своего друга. Пелэм – это тот социальный тип, положительный герой-джентльмен, который появится в романах Диккенса и будет нести в себе изначальную идею добра. Но для того, чтобы Пелэм стал подобным персонажем, его необходимо было столкнуть с такими, как Торнтон и Джонсон. Булвер делает это сознательно, привлекая читателя, поскольку постоянно держит его в напряжении. Тем самым он разворачивает классическую приключенческо-детективную линию. Приключения Пелэма интересны, потому что он всегда в центре всех событий. Своим движением события в романе раскручивают своеобразную карусель, в центре которой находится Пелэм. Под влиянием всех событий в романе меняется характер Пелэма, его при-

вычки и взгляды, и он становится совсем другим человеком. По ходу расследования Пелэм не только взрослеет, становится нравственно чище, но и обретает еще один статус, являясь в романе определенной пограничной натурой, к которой, с одной стороны, тяготеют благородные люди, ставшие преступниками, но испытывающие угрызения совести, с другой стороны, его ненавидят те, кто своим поведением символизирует зло и не понимает, зачем Пелэм это делает.

Расследование как сюжетный элемент позволяет Булверу говорить о политике и об обществе, и он достаточно остер и язвительен, показывая всю беспринципность системы самого государственного устройства. Пройдя сложный путь, Пелэм начинает видеть и всю преступную сущность современной государственной машины, которая идет на все ради добывания голосов избирателей, на откровенный цинизм при подкупе депутатов парламента, на авантюристические действия, поощряя тщеславие и корысть тех, кто пробивается к власти. Пелэм, подталкиваемый собственным честолюбием и желанием его родственников, мечтающий стать членом парламента, на собственном горьком опыте убеждается, что все высокопарные речи так называемых государственных деятелей о благородных традициях, высших принципах и пользе народа – одно лишь пустословие, ложь и лицемерие. И сами парламентские выборы выглядят в романе как ожесточенная, бессмысленно суетливая борьба разного рода интриганов, преследующих сугубо личные цели.

Недаром на страницах романа читатель встречается с целой галереей лиц, «делающих английскую политику». Это живые портреты современников Булвера. Типажи нарисованы столь убедительно, что многих действующих лиц без труда узнавали их современники, в особенности при описании предвыборной кампании. Автор создал в романе правдивую и весьма впечатляющую картину общественно-политического состояния современной ему Англии. Уже в «Пелэме» Булвер ставил под удар английскую парламентскую систему. Не случайно в финале романа Пелэм начинает задумываться о необходимости серьезно приступить к парламентской деятельности с искренним желанием принести реальную пользу, поддерживая полезные для страны начинания. Следует заметить, что, обличив в «Пелэме» избира-

тельную систему, Булвер оказался столь же последовательным и в жизни. Будучи представителем либеральной партии в парламенте, он энергично ратовал за избирательную реформу, выступал против «деспотических привилегий аристократии».

Размышления о законе и праве, о преступлении и наказании, об общественно-политическом устройстве Англии в целом постепенно превращали роман «Пелэм» в философско-социальный психологический роман, в центре повествования которого оставалась жизнь простого человека, судьба которого всецело зависела от личных амбиций отдельных политических деятелей и судей.

Свои размышления о счастье, совести, об их соотношении с законом и правом Булвер продолжил в исторических романах и, прежде всего, в «Отверженном» (*The Disowned*, 1828), время действия которого отнесено к концу XVIII века. Это позволило писателю размышлять над тем, как жизнь и окружение формируют внутренний мир человека, стремящегося к деятельности во имя общего блага. Здесь, возможно, Булвер оказался под влиянием Годвина и его идей, нашедших отражение в трактате «Политическая справедливость», в котором автор говорил о «жизни во имя общего блага», о «всеобщем прогрессе и равенстве». Позиция главного героя Кларенса Линдона типична для «умеренного крыла поздних английских просветителей» и, следовательно, раскрывает одну из существенных черт общественной психологии Англии конца XVIII века. Булвер исходит в романе из конкретно-исторического понимания личности как воплощения противоречивых, порой взаимоисключающих качеств и стремится к социально-психологической достоверности их характеров и поведения. Ведь история, по мнению Э. Булвер-Литтона, – это не только политические и социальные события. Она складывается из общих сведений о нравах, обычаях, искусстве, философии, зафиксированных в источниках.

Писатель отдает дань романтизму, выводя в качестве центрального персонажа Алгернона Мордонта и его антипода, злодея Кроуфорда, который буквально списан с реального преступника Фонтлороя, чьи деяния зафиксированы в «Ньюгейтском Календаре» [1, гл. 1.2, 65]. Чтобы спасти свою семью, Мордонт, потерявший имущество, скрывается под именем Глэндовера и начинает писать. Сразу

обнаруживается контраст между положительным героем Глэндовером, способным писателем, и Кроуфордом, преуспевающим финансистом, которому необходим талант и доброе имя Глэндовера для совершения своих преступлений. Холодный и расчетливый Кроуфорд натравливает редакторов и издателей против Глэндовера, делает ему скрытое предложение, на которое тот дает резкий и жесткий отказ. Убедившись в его неприступности, Кроуфорд отправляется на поиски более сговорчивого человека. И хотя Глэндовер восстанавливает собственное имущество и снова становится Мордонт, это не приносит ему личного счастья и покоя. В конечном счете, он – случайная жертва убийцы.

В романе мало говорится о самом мошенничестве, но повествование событий, следующих за его раскрытием, соответствует действительным фактам преступлений Фонтлероя с небольшим лишь дополнением – горящие дома некоторых банкиров. Например, продажа картины с изображением Кроуфорда в типографиях; как и Фонтлерой, Кроуфорд плохо обращается со своей женой; жена посещает его в тюрьме, а любовница посылает ему пирог с голубем. Кроуфорд совершает побег из тюрьмы, но очень скоро его возвращают обратно; для Фонтлероя тоже готовили побег, хотя он так и не решился отважиться на него.

Кроуфорд – типичный романтический злодей. Однако при всей зловещей патетике его монологов, при всем лицемерии объективная сущность его натуры сводится к страсти к богатству и вере во всемогущество денег, дарующих вседозволенность. Э. Булвер рассматривает и представляет Кроуфорда как некое отклонение от нормы, как исключительную личность. Через этот образ автор обличает жажду наживы, изуродовавшей человека. Поэтому казнь Кроуфорда рассматривается им как акт справедливости.

Выстраивая сюжет на контрасте Мордонт – Кроуфорд, Булвер сознательно показывает два типа мышления, носителями которых и являются его персонажи. Кроуфорд – аристократ, уверенный во вседозволенности, способный на преступление ради прихоти, лишенный чести и достоинства человек, играющий, тем не менее, заметную роль в общественной жизни. Его антипод – Мордонт (Глэндовер) – человек талантливый, скромный, уважающий традиции и законы своей

страны, народа, убежденный сторонник идеи труда во имя общей пользы. Таким образом, в романе Булвер открыто спорит с Бентамом, утверждавшим принцип пользы для отдельного индивида, использующего труд других людей.

Сюжетная линия Кроуфорд – Мордонт составляет тот объективный фон, на котором будет представлена история главного героя романа Кларенса Линдена, отверженного своим отцом по наговору, отсюда и название романа «Отверженный», предвосхитившее иное романтическое осмысление этого слова у В. Гюго. Если для В. Гюго понятие «отверженный» имело значение «презренный», «отвергнутый» людьми, средой, то в романе Булвера «отверженный» носит иной конкретный смысл: отвергнутый – значит бесправный, изгнанный из общества. То есть Булвер показывает, что человек, изгнанный своим отцом из отчего дома, лишается не только родного очага, семьи, наследства, но и становится бесправным в обществе. Оказавшись один в этом жестоком мире, Кларенс Линден сталкивается с реальностью, встречая на своем пути разных людей. И везде Кларенс проявляет свои душевные качества. В этом ему помогает Мордонт, с которым ему удалось сдружиться задолго до встречи с Кроуфордом.

Это принципиальный ход автора, поскольку на пути юноши встречаются несколько типов, подобных злодею Кроуфорду, и вместе с Мордонтом (Глэндовером) он оказывается на первой жизненной ступени, когда необходимо делать принципиальный выбор между Добром и Злом. Наделенный от природы душевной щедростью, добротой, Кларенс сумел остаться честным человеком и не стать преступником, хотя для этого были все предпосылки. Например, об этом свидетельствует встреча с Талботом, аристократом и благодетелем Кларенса, благородным по сути человеком, которого испортила аристократическая среда. Понимая, что присущая Талботу жестокость уродует и губит его душу, Кларенс не принимает его морали, продиктованной предрассудками. Создается впечатление, что именно с образом Кларенса Булвер связывает духовные поиски, потому что он приходит к выводу, что зло, причиненное ближнему, необратимо и непоправимо и что тщеславие мешает человеку в достижении важных

целей в жизни, заставляя его «растрачивать свою энергию, хватаясь за ничтожные мелочи» [1, 128]*.

Этот вывод Кларенса продиктован Булверу сложными жизненными обстоятельствами, когда перед самим писателем стоял серьезный выбор – сохранить свое человеческое достоинство или в угоду мелким заработкам предать свою музу. Личностное начало самого писателя присутствует в описании образа данного героя. Не случайно Булвер назвал свой роман «метафизическим», поскольку «метафизическими» в то время называли романы, близкие романам воспитания. И действительно, в «Отверженном» изображается процесс воспитания личности Кларенса Линдена жизнью и окружением. Даже в его портрете автор подчеркивает черты, свидетельствующие о «неисчерпаемом богатстве энергии» [1, 8]. Душевная доброта, отзывчивость, молодое бесстрашие толкают героя на поступки, требующие от него немалого мужества. Рискуя жизнью, он защищает от разбойников мало знакомого ему Талбота. Не всегда действуя удачно, Кларенс все же постоянно стремится быть полезным людям. В образе Кларенса Булвер рисует героя, использующего свой интеллект исключительно для того, чтобы выбрать верный путь в жизни, определить свои идейные позиции и правильно оценить различные теории и идеи своего времени, ничего не принимая на веру. И в этом «Отверженный» как воспитательный роман связан с традициями произведения Гете («Вильгельм Майстер»), хотя и без социально-утопического начала.

Сохранить «свет разума» Кларенсу помогает Мордонт, который уверен, что мир наполнен любовью и добродетелью в сочетании с сознанием. Но именно в этой излишней уверенности в любви к ближнему Кларенс видит и слабость Мордонта, поскольку его идеи не были проверены практикой: «Его благородство, как и его любовь, не обладали земными качествами» [1, 115].

Друг Кларенса Мордонт учит его верности раз и навсегда избранным принципам. Сам он – приверженец кантианского «последовательного принципа любви» [1, 364] – уверен, что без любви к людям и без добродетели, сочетающейся со знаниями, счастье невоз-

* Здесь и далее текст романов «Отверженный», «Девере», «Пол Клиффорд», «Юджин Эрам» цитируется в переводе О. А. Ивановой

можно. Алгернон Мордонт – идеологический герой книги, одинокий байронический гений, доброжелательный либеральный аристократ. Все его прекрасные человеческие качества, эрудиция, состояние, которое он готов раздать беднякам, не способны изменить мир, где царят мошенники типа дворянина Кроуфорда и жестокие гордецы вроде лорда Бородейла.

Прослеживая формирование личности самого Мордонта, Булвер подчеркивает, что знание сделало его добродетели более осознанными, поскольку они стали исходить «из принципа, а не чувства» [1, 36]. Сам Булвер в предисловии к первому изданию «Отверженного» подчеркивал, что особое внимание необходимо уделить обстоятельствам, способствовавшим углублению тех или иных черт характера романтических героев, – и с этой точки зрения считал образ Мордонта новаторским.

Действительно, Мордонт – более масштабный образ, чем Фокленд («Фокленд») и Гленвилл («Пелэм»). Это романтический персонаж, сформированный отнюдь не романтическими обстоятельствами, действующий в социально и исторически конкретной среде. Психологически и художественно он ярче, чем образ Кларенса прежде всего потому, что у Мордонта мысль неотделима от чувства.

Через индивидуальную психологию Мордонта не менее отчетливо, чем в образе Кларенса, раскрывается и общественная психология того круга мыслящих английских дворян конца XVIII в., которые оказались в плену у оторванных от жизни идеалистических иллюзий. В атмосфере практицизма, характерного для Англии еще со времени Д. Дефо и особенно во время промышленного переворота, такие, как Мордонт, действительно были исключением. Поэтому романтизация его образа вполне закономерна. Для Булвера он – жертва собственного воображения.

По-иному романтичен образ республиканца-якобинца Вольфа. Образом Вольфа Булвер ставит нравственные вопросы, связанные с якобинством и уже обсуждавшиеся Годвином в его «Политической справедливости». Тем самым автор создает иллюстрацию к трактату Годвина, показывая трагическое противоречие субъективных стремлений якобинцев и их реального воплощения. Пытаясь доказать оши-

бочность их пути, Булвер рассматривает якобинство как преступление, вызванное искренним заблуждением. Он считает своим долгом объяснить поступки революционеров неверно понятым человеколюбием и объявить, что они более достойны прощения, чем те, кто «хотел бы, чтобы меньшинство всегда процветало, а большинство едва сводило концы с концами».

Вольф – истинный революционер-якобинец, пламенный борец за свободу, чьи взгляды формировались в предреволюционной Франции. Анализируя все его ошибки и недостатки, автор полагает, что они должны привести к трагическим последствиям, так как свойственны всем революционерам. Булвер считает, что именно философия может сделать из человека истинного республиканца, не способного дойти до крайних мер. Вольфу же не хватает глубокого знания философии, что превращает его в благонамеренного, но и нетерпеливого поборника всеобщего счастья, о котором писал Годвин. Это позволило Булверу воплотить в образе Вольфа мысль Годвина о том, что человек с определенными интеллектуальными склонностями может стать политическим убийцей, а кинжал – орудием в его руках. Вольфа ждала судьба политического убийцы, но в силу роковой ошибки он убил не тирана, а благородного Мордонта.

Однако эта ошибка, по мнению автора, не случайна, она – результат террора, во время которого часто гибнут невинные и благородные люди. Подобно Годвину, Булвер видел сущность революции в насилии и попытался вскрыть его причины в своем романе. Он находит их в тех злоупотреблениях, которые позволяют себе власть имущие. Именно поэтому Вольф выступает против Бородейла в роли тираноборца. Но подобный путь должен закончиться трагически, и Булвер приводит своего героя к полному моральному краху.

Истина, по мнению Булвера, лежит между «французским» революционным путем Вольфа (утилитаризм) и «немецким» путем Мордонта (кантианство). Неправы оба, поскольку, лишь изменяя реформами современное устройство, а просвещением – душу человека, можно достигнуть всеобщего счастья. Этот вывод заключен в образе Кларенса Линдона, который, первоначально восхищаясь его революционным энтузиазмом, все же не приемлет якобинских методов Воль-

фа. Он будет строить свою жизнь и политическую деятельность, исходя из принципа активности добра, заявляя, что Доброта должна стать Честолюбием, и это должно принести миру больше пользы, чем Мордонт и Вольф. Именно эта жизненная позиция и приводит Кларенса к благополучному финалу.

В «Отверженном», в отличие от «Пелэма», авторское описание преобладает над диалогом, а интеллектуальное начало сочетается с морализаторством. Булвер сознательно отказывался от диалогической манеры, поскольку стремился преодолеть влияние «светского» романа, основным элементом которого был, по мнению автора, «блестящий, но пустой диалог» [1, 111]. Едва ли не главным приемом раскрытия интеллектуального и эмоционального мира персонажей романа являются наряду с авторской речью их письма (Мордонта к Айсobel, Лоры к подруге, Кларенса к другу) и монологи (Кроуфорда, размышляющего о своей жизни накануне казни, Вольфа, развернутый внутренний монолог Кларенса). Выстраивая роман на действии, размышлениях автора и его персонажей, Булвер подчеркивал в начале второй главы книги, что стремится реализовать «благородную задачу романиста» [там же, 6]: описать внутренний мир людей, якобы неизменный во все века.

Однако уже в предисловии ко второму изданию романа Булвер заявляет об отходе от романтического принципа изображения деталей и говорит о том, что он намерен «следовать правде, изображая людей такими, каковы они есть, с учетом воздействия изменяющихся внешних обстоятельств на их нравы и характеры» [там же, 3].

Такое переосмысление позиции автора основано, возможно, на содержании уже созданного произведения, в ходе написания которого Булвер-художник сумел быть объективным в изображении круга обыденных людей, как он пишет в предисловии. Отсюда и многие реалистические трактовки в поведении персонажей, и признание противоречивой природы человека, как в образах Кларенса и Мордонта. Э. Булвер в итоге уходит от их идеализации, убежденный в том, что «только немногие люди могут быть умышленно и последовательно злыми» [1, 321], писатель стремится к социально-психологической достоверности характеров и поведения своих персонажей. Так, отно-

шение родственников к бесприданнице Айсобел Легер обусловлено не столько тем, что они, особенно ее тетя Диана, «злые» по своей природе, сколько бесправием женщины в дворянской семье, уродующим женский характер, а зачастую и губящим ее. И если бы не вмешательство Мордонта, судьба Айсобел могла бы сложиться так же, как судьба Эдит («Домби и сын» Ч. Диккенса). Взаимоотношения в семье Легер, разрыв Кларенса с отцом и отношение к нему Бородейла, разорение Мордонта его ближайшим родственником изображены тоже реалистически. Они показывают распад кровных связей в дворянской семье главным образом под воздействием эгоизма и корысти (особенно в случае с Мордонтом).

Также реалистичен образ Бородейла. В его лице Булвер обличает представителей высшего света. Каждое слово в адрес Бородейла, особенно там, где он противопоставлен Вольфу, проникнуто гневным обвинением. Вместе с тем Бородейл – психологически неоднозначный образ, строящийся на попытке раскрытия противоречивости характера в сложном переплетении его личных и социальных связей. Гордец и эгоист, мстительный и тщеславный угнетатель, убежденный в своем превосходстве над окружающими, Бородейл презирает Кларенса как плебея, не зная о своем родстве с ним. Но его реакция на проявление благородства, человечности по отношению к нему со стороны Кларенса свидетельствует о том, что ему не чужды человеческие чувства.

Каким бы жестоким ни было поведение Бородейла в эпизодах подавления народных волнений, связанных с деятельностью якобинца Вольфа, – это поведение человека, субъективно искренне уверенного в единственной правильности своих действий. По сути, он также искренне заблуждается, как и Вольф.

Если в образе Кроуфорда Булвер показывает процесс разложения дворянства, то в образе Бородейла он избегает резкого обличения дворянства, потому что стремится раскрыть этот образ без каких бы то ни было романтических преувеличений. В нем уже нет тех внутренне разобщенных обликов, которые были присущи Глэнвиллу в романе «Пелэм». Бородейлу автор противопоставляет другого дворянина Талбота, который, казалось, осознал пустоту и порочность свое-

го круга. Однако для Булвера важнее не то, каким стал Талбот, а то, каким он был всю жизнь, мало чем отличаясь от Бородейла.

Таким образом, в романе «Отверженный» Булвер проходит определенную эволюцию, прежде всего в собственных взглядах на мир и человека. Размышляя о сущности человеческой природы, о Дobre и Зле, о преступлении и наказании, Булвер заявляет о себе как об ищущей натуре, которая хочет понять не просто смысл бытия, но что есть собственно закон и какую роль он играет в жизни отдельного индивида, а в случае с Кларенсом показывает, что только среда и случай могут сделать человека либо благородным, либо, наоборот, преступником. Поэтому так важны были эти два нравственных полюса в повествовании: благородный Мордонт и злодей Кроуфорд. В данном случае натура Кларенса в силу природных характеристик склоняется в сторону благородного Мордонта, но вряд ли эту сторону примут Вольф и Бородейл.

Булвер приходит к пониманию необходимости осмысления меры ответственности человека за свои поступки. Именно эта проблема будет определять содержание еще одного романа Булвера – «Девере» (Devereux, 1829). Но поскольку проблема зла и правосудия, противостояния человека и права личности не была освещена писателем, то это требует дополнительного анализа, поэтому исторический аспект в «Девере» позволяет понять, почему автор выбирает время действия – начало XVIII века. Это время царствования королевы Анны, последней представительницы дома Стюартов, когда в связи с вопросом о престолонаследии участились якобинские попытки реставрации стюартовского абсолютизма и англокатолицизма. С самого начала союзником якобитов выступала абсолютистско-католическая Франция, поэтому не случайно герой романа француз-иезуит Монтрейль рассуждает и действует как выразитель идей якобинцев. А в конце 1820-х годов, когда создавался роман, в Англии начали появляться первые ростки неокатолицизма, которые вскоре превратятся в «Оксфордское движение». Возникший под влиянием контрреволюционных французских церковников-эмигрантов английский неокатолицизм XIX века с самого начала был идеологическим выражением дворянской реакции, в то время как «светский» роман,

от которого в те годы сознательно отталкивался Булвер, становился ее эстетическим выражением. Поэтому в философско-психологическом плане «Девере» можно рассматривать как отклик писателя на зарождение «Оксфордского движения».

В предисловии к роману Булвер настаивает на том, что по месту и функции исторических персонажей он восходит к традиции не В. Скотта, а «более ранней школы» [1, 3], то есть предромантиков, для которых главными были не исторические персонажи, а вымышленные герои с вневременными личными драмами. Но при всех композиционных переключках «Девере» с предромантизмом роман Булвера не мог быть вневременным. Его события были возможны только во времена якобинства, которое после 1715 г. политически умерло, а в философско-идеологическом плане возрождалось на глазах у писателя. Булвер сам написал: «I wished to portray a man flourishing in the last century with the train of mind and sentiment peculiar to the present» [там же] («Я хотел изобразить преуспевающего человека прошлого столетия с мыслями и чувствами, присущими современникам»).

Таким образом, в «Девере» автор делает попытку воссоздать общественную психологию определенного круга Англии начала XVIII века. Повествуя об упадке дворянского рода Девере, Булвер раскрывает причины исчерпанности и обреченности торийского дворянства, его необратимое духовное и физическое угасание. Важно, что в качестве одной из причин духовной гибели дворянства показана общественная пассивность, вялость мысли и эмоциональной сферы, рабская зависимость от католической доктрины.

В центре романа стоит образ иезуита Монтрейля, верой и правдой служащего своему ордену и несущего окружающим вражду и смерть. Это человек, подчинивший свою жизнь политическим задачам ордена и выполняющий таким путем «волю Божию», ибо интересы ордена для него тождественны интересам бога. Он умело подчиняет окружающих своей воле, незаметно превращая своих учеников в преступников. Так, он толкает своего крайне набожного воспитанника Обри на преступление, при этом объясняя: «By transferring this vast property, you do not only insure your object, but you advance the great

cause of Kings, the Church, and of the Religion» [1, 251] («Передавая такое огромное имущество, вы не только обеспечите свое материальное положение, но и будете содействовать делу Королей, Церкви и Религии»). Воспитывая человека, Монтрейль готов убить в нем личность, подавить стремление к самостоятельному анализу своего поведения. Лишить человека свободы выбора – вот его основная задача и самое страшное преступление.

Вместе с тем, Монтрейль не «черный злодей» готического романа, алогичный в своих действиях, симпатиях и ненависти, а вполне конкретный социально-психологический тип, действия которого определяются стоящими перед ним политическими задачами. Он даже не преступник, ибо сам никого не убивает. Но герой романа Мортон с негодованием разоблачает в нем человека, который, обладая «необычно сильным умом», преступил всякие нравственные законы.

В «Девере» Булвер вновь поднимает проблемы взаимоотношения личности и общества, раскрывает губительное влияние культа сильной личности на окружающих. Исторические образы – Петр I, Людовик XIV, Кромвель, подчеркивают политический смысл этой проблемы, окончательно разрешенной в образе русского царя. Как отметил сам автор, в романе преобладает «the inward and subtile analysis of motives, characters, and actions» [1, 2] («тонкий внутренний анализ мотивов, характеров и действий»). Монтрейль, представляющий собой тип сильной личности, в своих преступлениях следует принципу утилитарной философии – «цель оправдывает средства».

Мортон, казалось бы, способен не только противостоять Монтрейлю, но и, благодаря общению с Петром I, понять, в чем заключается «конечная цель творческой деятельности человека» [там же, 94]. Желая быть полезным обществу, Мортон не только расплывчато представляет себе эту деятельность, как Кларенс. Но, потеряв после убийства Монтрейля интерес к жизни, он становится неспособным к какой бы то ни было деятельности. Духовно опустошенный, он спокойно ожидает конца своего бесцельного существования.

Жизненный итог Мортон в связи с судьбой всей его семьи отчетливо раскрывает исчерпанность и обреченность торийского дворянства, его необратимое духовное и физическое угасание. Антидворянская направленность «Девере» сильнее, чем в «Отверженном», и связана с нарастанием антидворянской оппозиции в Англии накануне парламентской реформы.

Страстный протест Мортон против тирании, как политической, так и духовной, его заявление, что «только рабы стонут и смеются одновременно, а свободные люди серьезны, ибо у них есть цель, достойная поглощения всего их внимания» [1, 312], были предостережением тем, кто создавал наполеоновскую легенду, и тем, кто шел по стопам основоположников будущего «Оксфордского движения», подчиняясь католическому рабству. Подобное изображение дворянства свидетельствовало о том, что Э. Булвер к этому времени действительно преодолел воздействие «светского» романа.

Психологическая достоверность и глубина персонажей «Девере» объясняется тем, что автор вернулся (после «Пелэма») к повествованию от первого лица. Рассказчиком в романе является умный, стойкий, деятельный и гуманистически мыслящий Мортон, который с высоты своего жизненного опыта вспоминает о былом. Отсюда – особенная тонкость и точность анализа душевного состояния героев, выявление специфики их характера и мировосприятия. Все пережитое воспроизведено Мртоном ретроспективно, благодаря чему многие эстетические и психологические коллизии романа раскрываются с той диалектической тонкостью, которой не было в прежних романах Булвера.

Так, по прошествии многих лет Мртому легче разобраться в причинах дружбы-ненависти между ним и его братьями, безразличия к нему матери и заискивания Монтрейля. Характерно, что поступки и мнения близких ему людей герой объясняет с точки зрения не только особенностей их натуры, но также их социального положения и религиозных взглядов. Полное единство интеллектуального и эмоционального делают персонажей романа психологически более достоверными и выразительными, чем образы «Отверженного».

Это относится, прежде всего, к Монтрейлю, Обри и Изоре. Психологизм Обри, например, позволяет раскрыть его письмо-исповедь,

которое проливает свет на особенности характера героя, раскрывает его редкие дарования и наиболее убедительно демонстрирует поэтичность его натуры и близость к природе. Если исповедь Обри изобилует образами бурного пейзажа, созвучными его душе, то Изоре близко гармоническое начало в природе. После смерти возлюбленной Мортон не раз пытался отыскать в ком-нибудь хоть какую-то ее черту, — но только «когда я наедине с природой, мне кажется, что нежный звук или только что распустившийся цветок обладают силой, напоминающей силу очарования ее личности» [1, 231].

Романтически идеализированный образ Изоры не менее психологически убедителен, чем образ Обри. Серьезно мыслящая, глубоко чувствующая и не по-женски отважная, она способна пожертвовать своей жизнью ради любимого человека. В этико-психологическом плане Изора может сравниться только с Ребеккой («Айвенго»). Пейзажные образы, связанные с любовной коллизией Изоры и Мортонна, особенно психологичны и даже насыщены подтекстом. Например, повествование героя об их, казалось бы, безоблачной взаимной любви неожиданно завершается образом ночи: «Тишина опустилась вокруг нас как темный занавес, и лишь одна вечная ночь смотрела на единение наших сердец» [1, 184].

Как бы ни было психологически мотивировано стремление Мортонна в развязке романа к бегству на лоно природы от жестокого и несправедливого мира и как бы поэтично ни было описано умиротворяющее действие природы на измученную душу Мортонна, автор не может одобрить ни отказа героя от борьбы, ни его самоизоляции: «Я больше не был связан с человечеством неразрывными узами... Я сделался частью... необъятного, хотя и невидимого духа» [1, 309], — признается Мортон. Он пришел к тому же образу жизни, который сам ранее осудил в разговоре с Ричардом Кромвелем. Пассивность, уход от общественной жизни превращают человека в высохшее дерево.

В отличие от «Отверженного», где автор «пытался вдохнуть жизнь в философские абстракции» [130, 9], в «Девере» психологические коллизии получают убедительную общественно-историческую

мотивировку. И благодаря этому система образов романа оказывается по их индивидуальной психологии и поведению вполне типичной.

Таким образом, в отличие от У. Годвина, Булвер по-новому подходит к решению «ньюгейтской» темы. Уже в светских романах он усложняет структуру повествования, основу которой составляет элемент расследования. Уголовная тема из второстепенной постепенно становится центральной, а сюжет наполняется более детективным содержанием, так как в его основе лежит либо расследование уже совершенного преступления («Пелэм»), либо все события подготавливают читателя к будущему преступлению («Отверженный», «Девере»). В «Пелэме» появляется новый тип героя – детектива, порядочного человека, который готов на самопожертвование во имя спасения честного имени своего друга. Тем самым Булвер закладывает традицию цикла детективных романов, получивших развитие в XX веке.

Особое внимание Булвер сосредоточивает на психологии героев и, продолжая традицию просветительского романа, строит повествование от первого лица. Он впервые ставит перед своим центральным героем задачу деятельностного участия в судьбе человека, а индивидуальность его раскрывает через эволюцию интеллекта и духовного мира в целом. Интеллектуальное начало в образе Пелэма становится ключом к раскрытию внутреннего мира персонажа. При этом эмоциональная жизнь героев всегда непосредственно соотносится с реальностью. Поэтому важное место в повествовании играют монологи, которые, как и у Годвина, не только способствуют самораскрытию персонажа, но и обнажают серьезные противоречия между законом и правом.

Отношение к закону и праву рассматривается сквозь призму понятия «совесть», и в этом Булвер – последователь просветителей. В образах Доусона и Торнтонна автор изображает положительного героя-преступника, человека с совестью, способного осознать свои поступки и раскаяться в содеянном. При этом Булвер рисует портреты преступников, подробно описывая характер и поведение героя, акцентируя внимание на его речи. Характеристика персонажа, в отличие от произведений У. Годвина, повторяется на всем протяжении

романа, и в этом проявляется новаторство писателя, который раскрывает контраст между внешним обликом «порядочного» человека и внутренней сущностью преступника. В этом плане показателен образ Торнтона, человека, лишенного совести и готового на любое преступление, даже убийство, во имя сохранения облика добропорядочного джентльмена.

Описывая преступный мир, Булвер отдает дань готическому роману, используя элементы мистификации (в образе старухи Бесс), наполняя картины воровского притона и его обывателей элементами страшного, жуткого, лишая воров имен, наделяя их лишь кличками и особым языком, понятным только в их среде. На этом фоне особо выделяются размышления автора о законе и праве, о преступлении и наказании, которые высказывают все персонажи книги. Подобные размышления определяют содержание последующих романов писателя и, прежде всего, «Отверженного» и «Девере», в которых будет сосредоточено внимание именно на сущности психологии англичан в XVIII веке. В этом также проявилось новаторство Булвера, преодолевшего влияние светского романа.

Например, в романе «Отверженный» структура становится многоплановой, при этом первый и второй планы повествования постоянно пересекаются и перемежаются. В центре повествования – романтический конфликт между художником и обществом. Выстраивая роман на контрасте между талантливым писателем Мордонтом и злодеем Кроуфордом, аристократом, Булвер представляет два типа мышления. Именно эта линия станет тем фоном, на котором возникает история Кларенса Линдена, выбравшего в итоге добро, которое заключено в образе Мордонта. Его антиподы Вольф и Бородейл станут продолжателями линии Кроуфорда. Так через судьбы отдельных личностей Булвер обнаруживает новое понимание сущности преступления, которое будет совершено в финале романа и наполнит его социальным содержанием (убийство Мордонта).

В «Отверженном» авторское описание преобладает над диалогом. Размышляя о судьбах героев, Булвер стремится раскрыть их внутренний мир, поэтому использует письма и монологи персонажей. При этом писатель все больше отходит от романтического метода,

изображая отдельные детали и показывая обыденных людей, их нравы и характеры с учетом внешних обстоятельств (образы Айсобел, Бородейла). В целом в «Отверженном» Булвер проходит определенную эволюцию прежде всего в собственных взглядах на мир и человека. Размышляя о сущности человеческой природы, о Добре и Зле, преступлении и наказании, Булвер заявляет о себе как об ищущей натуре, которая не только хочет понять смысл бытия, но и осознать, что есть собственно закон и какую роль он играет в жизни отдельного индивида.

Роман «Девере», относящийся к циклу исторических романов писателя, воссоздает психологию торийского дворянства Англии начала XVIII века и его гибель под воздействием католицизма, что было актуально для времени создания романа. Трагический жизненный итог центрального персонажа Мортон Девере свидетельствует и об антидворянской направленности творчества писателя. Повествование от первого лица позволило Булверу глубже раскрыть психологию персонажей книги Монтрейля, Обри, Изоре. В образе аббата Монтрейля автор рисует новый тип героя-преступника, посвятившего свою жизнь политике. Его преступление заключается в том, что, подчиняя окружающих своей воле, он незаметно превращает своих воспитанников в преступников, лишая тем самым их свободы выбора. Отсюда меняется конфликт романа – противостояние человека влиянию окружающей среды и обстоятельствам. Подобная мысль особенно ярко воплотилась в образе Мортон, выдержавшего борьбу с аббатом за право на собственное «я», эта же мысль найдет свое полное выражение в последующих «ньюгейтских» романах Э. Булвера. Таким образом, работая в жанре «светского» романа, Булвер постепенно приближался к «ньюгейтскому» роману в постановке проблем, создании образов преступников, в выстраивании сюжета, наполняя его новым содержанием.

ГЛАВА II. ХУДОЖЕСТВЕННОЕ СВОЕОБРАЗИЕ И НОВАТОРСТВО «НЬЮГЕЙТСКИХ» РОМАНОВ Э. БУЛВЕР-ЛИТТОНА

§ 1. «Пол Клиффорд» как новый тип социального романа

Роман «Пол Клиффорд» был опубликован в апреле 1830 года, когда Э. Булвер был избран членом парламента от партии радикалов и открыто выступал за реформу парламента. В период борьбы за парламентарскую реформу писатель обвинил в росте преступности все общественное устройство. Выступив против жестокого уголовного законодательства Англии, он требовал его реформ, равно как и целой системы других реформ, которые уничтожили бы социальную основу преступления. Причины преступности Булвер видел в бедности, в безысходности неимущих, в несовершенстве английских законов и несправедливости общества по отношению к преступнику.

Все эти вопросы писатель поднял в романе «Пол Клиффорд», который явился его целенаправленным отступлением от романтического метода и свидетельствовал о переходе на реалистические позиции. Это позволило исследователям Л. Казамьяну [32] и К. Холлингсуорту [46] назвать роман Булвера первым образцом нового типа ро-

мана – «социального романа», который отличался от всех произведений писателя того времени.

Социальный роман, по мнению К. Холлингсуорта, рассматривал жизнь определенной социальной группы и в связи с этим должен был показывать зло и порок, которые можно излечить либо законом, либо повышенным общественным вниманием к действию этого закона. Критик писал: «The specific evil in Bulwer's view as he wrote «Paul Clifford» was society's treatment of the criminal» [46, 66] («Особым злом для Булвера, когда он писал «Пол Клиффорд», было отношение общества к самому преступнику»).

Если в романе «Калеб Уильямс» У. Годвин изображал в первую очередь жизнь одной социальной группы (Калеб Уильямс, Хоукинс, Раймонд) и осуждал закон, то в «Поле Клиффорде» Э. Булвер видел особый порок в отношении общества к преступнику. Это был первый английский роман, сделавший открытые нападки на уголовный закон, хотя споры о реформе уголовного закона продолжались в парламенте на протяжении двадцати лет. Свидетельством тому служат те поправки, которые в 1823 г. Р. Пил внес в закон в ходе юридической реформы, хотя они также не отвечали требованиям общественности, которая все активнее выступала против несправедливости английского законодательства.

В «Поле Клиффорде» Булвер поднимал прежде всего проблемы личности и общества, положения английских бедняков на рубеже 1830-х гг. и проблемы английского законодательства. Не случайно в предисловии к первому изданию романа автор писал, что хочет «to draw attention to two errors in our penal institutions; a vicious prison-discipline, and a sanguinary criminal code; to show that there is nothing essentially different between vulgar vice and fashionable vice of the one circle, and the slang of the other» [1, 2] («привлечь внимание людей к дисциплине в исправительных учреждениях; кровавому Уголовному Закону; показать, что нет существенной разницы между вульгарным пороком и модным пороком и что светский сленг одного круга людей – это лишь легкая перифраза воровского жаргона других»).

Действие в романе происходит на лоне природы, и это новое для Булвера, чего не было в «светском» романе. И то, что Э. Булвер,

преодолевая воздействие на него поэтики «светского» романа, обращается к традициям поэтики Хогарта и Скотта, уделявшим особое внимание нарушению гармонии между личностью и обществом, свидетельствует не только о следовании романтической линии, но и о возрастании реалистических тенденций в его прозе.

Реалистический пейзаж теперь служит для более глубокой и объективной передачи состояния героев и их переосмысления окружающей действительности. На лоне природы может быть совершено преступление, но в данном случае Булвер остается приверженцем описания, когда пейзаж постоянно подчеркивает то настроение, которое будет предвосхищать появление какого-либо персонажа и той или иной сцены в романе. Так, например, открывает роман картина ночного Лондона: «It was a dark and stormy night; the rain fell in torrents, except at occasional intervals, when it was checked by a violent gust of wind which swept up the streets (for it is in London that our scene lies), rattling along the house-tops, and fiercely agitating the scanty flame of the lamps that struggled against the darkness. Through one of the obscurest quarters of London, and among haunts little loved by the gentlemen of the police, a man, evidently of the lowest orders, was wending his solitary way. He stopped twice or thrice at different shops and houses of a description correspondent with the appearance of the quartier in which they were situated...» [1, 5] («Была темная и ветреная ночь; дождь лил потоками, прекращаясь лишь ненадолго, когда его прерывали сильные порывы ветра, который несся вдоль улиц (потому что действие нашей повести происходит в Лондоне), гремя по крышам домов и яростно раздувая скудное пламя фонарей, боровшихся с тьмой. По одному из самых мрачных кварталов Лондона – из тех мест, что не очень любимы господами из полиции, – шел своей одинокой дорогой человек, очевидно, принадлежавший к низшим классам. Два или три раза он остановился возле лавок и домов, чей вид соответствовал облику квартала, где они помещались...»).

Тема дождя присутствует во всех «ньюгейтских» романах, потому что дождь символизирует перемену в жизни, к тому же дождь – это обычное состояние погоды в Лондоне. Его описание часто передает внутреннее состояние героев у Годвина, Булвера, причем, как

только персонаж оказывается в ситуации серьезного жизненного выбора между добром и злом, когда он один на один с социальной несправедливостью.

Однако, в отличие от Годвина, который подводит своего Калеба к ливню, стихии уже в финале романа, Булвер с описания дождя начинает роман, как будто предвосхищая основные события книги. Он сразу вводит читателя в атмосферу тяжелых эмоциональных переживаний героя.

Пейзаж приобретает особую роль в «ньюгейтском» романе. Читателю важно знать, что действие происходит в Лондоне, но ему не нужно было подробного описания английской столицы, поскольку в то время каждый англичанин хорошо знал все части и кварталы Лондона, и достаточно было дать название того или иного квартала, улицы, как читатель понимал, какая в нем протекала жизнь. Жизни аристократических семей разворачивались в лучших кварталах Лондона, жизнь бедноты и преступного мира протекала в его трущобах. И Лондон жил этой жизнью, у него тоже, как и у людей, была своя «верхушка» и свое лондонское «дно».

Сравнивая пейзажи Диккенса и Булвера, Л. Скуратовская отказывает последнему в художественности. Возможно, это связано с определенной концепцией исследовательницы, на самом деле пейзажи в «ньюгейтском» романе выполняют принципиально иную функцию. Булверу важно показать, с одной стороны, одиночество героя, потерянность в этом мире, а с другой стороны – силу его духа. Поэтому не удивительно постоянное противостояние человека и стихии, под которой понимается общество. Ч. Диккенс заимствовал в своих романах принцип описания, использованный Булвером, наполнив пейзаж людьми, конкретными деталями, точными характеристиками, и сделал его индивидуализированным. «Ньюгейтский» роман вводит пейзаж как определенный эмоциональный фон для всего повествования и позволяет сконцентрировать внимание читателя на понятиях личности и общества, человека и закона.

На таком фоне выстраивается судьба главного персонажа романа, Пола Клиффорда – разбойника, воспитанного в трущобах и притонах Лондона, хотя по рождению выходца из старинного аристократи-

ческого рода. Потерявший еще в раннем возрасте мать и не знавший своего отца, Пол воспитывался трактирщицей миссис Лобкинс, приютившей его из-за сострадания к сироте. Сама вдова, не имеющая ни друзей, ни родственников, получала доход от трактира, который пользовался сомнительной репутацией. Обнаружив ранний интерес мальчика к чтению (Полу очень нравились истории о разбойниках, например Дике Терпине), миссис Лобкинс всячески способствовала образованию Пола. Но в 16-летнем возрасте Пол попадает в исправительную тюрьму по ложному подозрению в краже часов у судьи Брэндона (позднее подобный эпизод использует Ч. Диккенс в «Оливере Твисте»). Попав туда честным, неиспорченным юношей, оказавшись в среде закоренелых преступников, он вскоре сам становится предводителем шайки разбойников. Совершенно справедливо Л. В. Сидорченко пишет о мотиве «влияния исправительных учреждений на моральный облик личности», который будет активно разрабатываться «в литературе XIX века, достигнув апофеоза в «Отверженных» В. Гюго». Однако, по замечанию Л. В. Сидорченко, «Пол Клиффорд – герой по-романтически исключительный. Он одновременно возглавляет шайку разбойников и вращается в высшем свете благодаря награбленному богатству, постоянно отличаясь в лучшую сторону и от подонков общества, и от представителей его элиты» [164, 15]. В то же время нельзя согласиться с утверждением исследовательницы, что «автор романа не пользуется открывающейся перед ним возможностью сделать обвинительные социальные обобщения, хотя и иллюстрирует судьбой Пола глубочайший аморализм современности» [там же]. Роман и его герой в такой интерпретации рассматриваются лишь с позиций морали, но игнорируется сила социального протеста, исходящая от каждого поступка Пола Клиффорда. Сам автор во втором предисловии к роману в 1848 г. пишет: «A child who is cradled in ignominy; whose schoolmaster is the felon; – whose academy is the House of Correction; – who breathes an atmosphere in which virtue is poisoned, to which religion does not pierce – becomes less a responsible and reasoning human being than a wild beast which we suffer to range in the wilderness – till it prowls near our homes, and we kill it in self-defence. In this respect, the Novel of «Paul Clifford» is a loud

cry to society to mend the circumstance – to redeem the victim. It is an appeal from Humanity to Law» [1, 4] («Ребенок, который с малых лет рос в бесчестии; чей учитель – преступник; чьей школой был Исправительный Дом; ребенок, дышащий атмосферой отравленной добродетели, не подчиняющийся даже религии, – становится еще менее ответственным и сознательным существом, чем дикий зверь, с которым мы боимся столкнуться в глуши, – и только когда он приближается к нашим домам, мы убиваем его в целях самозащиты. В этом отношении роман «Пол Клиффорд» – открытый вызов обществу, чтобы оно исправило обстоятельство и спасло свою жертву. Это обращение Человечества к Закону»).

В романе Булвер развил свою мысль о том, что спустя тысячу лет после Завоевания в Англии нет ни законов, ни образования для народа. Человеку из глубоких общественных низов закрыты все дороги, кроме дороги на виселицу. Закон как орудие социального угнетения остается центральным вопросом на протяжении всего романа. И в этом проявляется влияние У. Годвина и тех его идей, которые отражены в «Калебе Уильямсе» и «Политической справедливости». Пол Клиффорд также уподобляется Калебу в его оценке общества и законов: «I come into the world friendless and poor – I find a body of laws hostile to the friendless and the poor! To those laws hostile to me, then, I acknowledge hostility in my turn. Between us are the conditions of war» [1, 200] («Я вступаю в мир одиноким и бедным – я нахожу, что законодательная власть враждебна ко всем одиноким и бедным! Законам, которые враждебны ко мне, я выражаю свою враждебность. Между нами – война»). Пол объявляет войну между ним как личностью, имеющей право на счастье, и обществом, которое лишает его этого права. Но выводы Пола более резкие и лишены какой-либо надежды на сближение с таким обществом.

Таким образом, Пол Клиффорд остается романтическим героем, который, подобно героям Байрона, выбирает открытый социальный протест. Поэтому в своем безоговорочном отрицании принципов жизни современного английского государства Пол ближе Раймонду, благородному разбойнику из «Калеба Уильямса», который говорил о том, что они «thieves without a license, are at open war with another set

of men who are thieves according to law» [8, 270] («воры без патентов и ведут открытую войну с другой породой людей, ворами по закону»).

В то же время образ Клиффорда рисуется с позиций просветителей, когда он выступает от лица всех бедняков. Возможно, поэтому именно в его отношении к человеческой природе наиболее четко проявляются идеи, высказанные У. Годвином в «Политической справедливости»: «The superiority of the rich, being thus unmercifully exercised, must inevitably expose them to reprisals; and the poor man will be induced to regard the state of society as a state of war, an unjust combination, not for protecting every man in his rights and securing to him the means of existence, but for engrossing all its advantages to a few favored individuals and reserving for the portion of the rest want, dependence and misery» [42, 17-18] («Преимущество богачей, осуществляемое столь безжалостно, должно неизбежно привести к ответным мерам; бедняк будет вынужден считать общественное устройство состоянием войны, несправедливости не за то, что общество не защищает права каждого индивида и не обеспечивает его средствами существования, а за то, что сосредоточивает все преимущества в руках отдельных привилегированных лиц, оставляя для остальных лишь нужду, зависимость и жалкое сосуществование»). Эта концепция, по мнению К. Холлингсворта, раскрывает две цели, которые преследует Булвер: «протест против уголовного закона и порочность двух старых политических партий» [46, 72].

Общество с узаконенным деспотизмом заставляет одаренного человека употребить свои силы не во благо ему, а во вред. Сами законы вынуждают героя романа Пола превратиться в мстителя обществу, рабом которого он быть не желал, а стать его полноправным членом запрещало социальное устройство. Он становится преступником по вине общественных законов. Едва ли не впервые в английском романе XIX в. Булвер, продолжая традиции Дж. Гэя и Г. Филдинга, обратился к изображению лондонского «дна», в первую очередь для того, чтобы выявить причины, толкающие человека на преступление, и показать отношение общества к самому преступнику.

Много раз на страницах романа и автор, и его главный герой говорят о законах и правосудии. В своей речи на суде, зная, что ему

грозит виселица, Клиффорд выступает с серьезным обвинением общественного строя Англии: «I hesitate not to tell you, my lord judge, to proclaim to you, gentlemen of the jury, that the laws which I have broken through my life I despise in death! Your laws are but of two classes; the one makes criminals, the other punishes them. I have suffered by the one; I am about to perish by the other» [1, 353] («Я не колеблясь заявляю вам, господин судья и господа присяжные, что законы, которые я всю жизнь нарушал, я презираю и в смерти. Ваши законы – лишь двух видов: одни превращают человека в преступника, другие наказывают его за это. Я уже пострадал от одного – и теперь погибну от второго»).

Рассказывая на суде историю своей жизни, Пол уверяет, что сами законы заставили его стать их нарушителем, ибо внушили ему еще в юности мысль, что они несправедливы и указали путь на большую дорогу: «...your legislation made me what I am; and it now destroys me, as it has destroyed thousands, for being what it made me! Let those whom the law protects consider it a protector: When did it ever protect the poor man?.. a man hungers, – do you feed him? He is naked,--do you clothe him? If not, you break your covenant, you drive him back to the first law of nature, and you hang him, not because he is guilty, but because you have left him naked and starving!» [там же] («Ваше законодательство сделало меня тем, кто я есть, и теперь оно же губит меня, как сгубило уже тысячи жизней! ... Пусть другие считают, что законы защищают людей. Был ли случай, когда закон защитил бедняка?.. Человек умирает с голода – вы даете ему поесть? Он раздет – вы оденете его? А если нет, то вы нарушаете закон о «земле обетованной», вы предоставляете его закону природы, и вы вешаете его не потому, что он виновен, а потому, что вы бросили его голодным и нагим»).

Не случайно Пол Клиффорд не сожалеет о содеянном, как не будет о нем сожалеть Жюльен Сорель (Ж. Стендаль «Красное и черное»). Речь Пола на суде во многом предвосхищает подобную же речь Жюльена с той лишь разницей, что речь Жюльена – эмоциональный образец реалистического психологизма, отражение индивидуальной психологии, а речь Пола – пример раскрытия общественной психологии.

Пол грабил богатых, но не жил за счет бедных. Как справедливо замечает М. Л. Купченко, в своем произведении Булвер хотел показать, что «человек, нарушающий этику категорического императива даже ради общественной пользы, совершает роковую ошибку» [114, 8]. Ведь грабя богатых и пытаясь таким образом в одиночку восстановить общественную справедливость, герой нарушает высший нравственный закон, что неминуемо должно было привести его к трагедии. Тем не менее, предводитель шайки разбойников Клиффорд обнаруживает неожиданные душевные качества. Например, он запрещает своим товарищам убивать и насиловать, ограничивая их более «благородной» деятельностью грабителей на больших дорогах; в разговорах с бандитами (особенно Томлинсоном) часто проявляет такт и светские манеры, говорит языком интеллигента, получившего классическое образование; а попадая в руки правосудия, выказывает мужество и необыкновенную душевную тонкость. В образе Пола Клиффорда Булвер впервые дает пример духовного возрождения личности. И этой возрождающей силой в романе оказывается любовь. Автор пишет, что Пол начинает с возрастом тосковать по настоящему, возвышающему человека чувству: «Для того чтобы быть любимым и чтобы обо мне заботился любимый мною человек, я обошел бы слепой и босой всю землю» [1, 217], – говорит он Люси.

Любовь в романе – залог возрождения не только Пола, но и самой Люси, которая тоже чуть не стала жертвой своего дяди Брэндона. Лишь смерть дяди да мужество и стойкость спасли Люси от лорда Молевера. Из легкомысленного и малообразованного существа она стала верной подругой жизни человека трудной судьбы. Взаимовлияние Пола и Люси – важнейший ключ к пониманию психологической динамики их образов. От Пола Люси впервые узнала, что по-настоящему уверенные в своей правоте люди «гордятся тем, что презирают мнения света» [1, 257].

Именно благородство, чистота помыслов Люси и ее отца заставляют Пола сказать любимой всю правду о себе. И эта первая победа над собой открывает тот путь духовного восхождения героя, который превратит его на суде в гневного обличителя правовой и социальной

системы Англии. Любовь Пола к Люси становится великой силой, возрождающей героя, но эта любовь, и особенно уход Люси за Полом, разрыв ее со своим кругом – такой же вызов обществу, как и речь Пола на суде, вызов, брошенный миру, в котором подлинные чувства убиты или извращены. Этически она во многом сопоставима с любовью Жюльена Сореля к госпоже де Реналь.

Пол и Люси оказались достойными друг друга в тех отнюдь не романтических обстоятельствах, в которые их поставила реальная обстановка Англии второй половины XVIII в. В финале романа они сбегают из страны, потому что только бегство может спасти полноценных людей от гибели духовной или физической – этот вывод, сделанный еще Д. Дефо в развязке «Молл Флендерс», на новом уровне социально-психологической убедительности повторяет Булвер в финале «Пола Клиффорда».

Выступая от имени тех «несчастливых, которых сначала развращает, а затем приносит в жертву слепота и несправедливость человеческих законов» [1, 352], Пол вступает на путь очищения не только страданием, но и трудом. Он становится послушным гражданином Америки. В последних строках романа Булвер заключает мораль своей книги: «Circumstances make guilt... let us endeavour to correct the circumstances, before we rail against the guilt!» [1, 372] («Обстоятельства создают виновность, давайте попытаемся исправить эти обстоятельства, прежде чем мы окажемся на пороге этой вины»). Возможно, эта позиция Булвера и предопределила историю об Оливере Твисте в романе Диккенса. В целом же позиция Булвера и автора-рассказчика в отношении таких преступников, как Пол Клиффорд, звучит в завершающей фразе романа – цитате из Джона Уилкса: «The very worst use to which you can put a man is to hang him!» [там же] («Самое отвратительное, что можно сделать с человеком, – это повесить его!»). То есть Булвер продолжает диалог с читателем о таких сложных проблемах, как преступление и наказание, закон и правосудие, преступник и жертва преступления, уже после завершения истории.

Брэндон и Молевер обнажают еще одну грань английского правосудия. Булвер карикатурно выводит крючкотворов-судей, но особо, с сарказмом, рисует образ судьи Брэндона. Именно Брэндон по лож-

ному подозрению в краже у него часов бросает в тюрьму невиновного Пола Клиффорда, и он же в конце романа приговаривает его к виселице. Уважаемый член общества, блюститель законов, судья оказывается в нравственном смысле хуже преступника Клиффорда. Причина в том, что Брэндон живет по закону личного интереса и добивается всего самыми циничными, но «законными» путями.

Оба они, Пол и Брэндон, сталкиваются на суде. Однако в этом эпизоде автор показывает, что Брэндону далеко не чужды человеческие чувства, и на какой-то миг судья питает даже симпатию к Полу за его отважную речь на суде. Булвер раскрывает противоречивые чувства, которые в тот момент боролись в душе представителя закона. С одной стороны, судья Брэндон предстает как лицемерный, подлый, непреклонный человек, сочетающий в себе «явное высокомерие и жестокость», с другой стороны, он видит истину в словах заключенного, касающихся «the hollow institutions and the mock honesty of social life» [1, 355] («порочности исправительных учреждений и мнимой правдивости социальной жизни»). Кроме того, в словах Клиффорда Брэндон признает тот же «...elements of mind remarkably congenial to his own; qualities which among men of a similar mould often form the strongest motive of esteem» [там же] («склад ума, те же особенности своего характера, которые вызывают в людях самое сильное для него качество – почтение и уважение»).

Однако «ревностный страж порядка» не может поступиться своими принципами и провозглашает всем присутствующим в суде: «All on which you have to decide is, whether the prisoner be or be not guilty of the robbery of which he is charged. You must not waste a thought on what redeems or heightens a supposed crime, – you must only decide on the crime itself» [1, 363] («Все, что вы должны решить, – это виновен подсудимый или нет в предъявленном ему обвинении в грабеже. Вы не должны думать о том, что привело его к этому преступлению, – вы должны вынести решение, исходя из самого факта преступления»). Здесь Булвер поднимает вопрос о моральной ответственности человека за свои поступки, о способности одного человека вершить суд и расправу над другим. Ведь судья Брэндон, представитель вла-

сти и закона, готов погубить жизнь человека ради своей пользы. В этом отчетливо проявляется бентамистская философия пользы.

Образ судьи Брэндона представляет интерес, поскольку это более противоречивый и психологически сложный социально обусловленный характер, чем образ годвиновского Фокленда. Однако эта противоречивость характера героя чаще всего декларируется, перечисляется в ее контрастных крайностях или же просто описывается. Автор сознательно использует выбранный им прием описания для раскрытия подавленных чувств, мотивированных тем, что сам Брэндон, в сущности, их не осознает. Об этом свидетельствуют и последние мысли Брэндона, высказанные вслух: «I may yet conceal this to droop to my name» [1, 351] («Я должен был скрыть это, преклоняясь перед своим именем»). Известие о том, что Пол – его сын, украденный в детском возрасте (судья получает записку перед вынесением приговора), вызывает у Брэндона лишь страх за свою репутацию, поэтому он выносит смертный приговор.

Это напоминает античный сюжет о царе Эдипе, который, расследуя преступление, узнает, что это он убил своего отца. Здесь вновь поднимается вопрос о совести, ведь если Эдип приходит к самоубийству, то Брэндон ни в чем не раскаивается, заботясь лишь о собственной карьере. Он как будто играет с совестью. В какой-то момент судья вспоминает о ней, и автор показывает наряду с «твердой стойкостью», «красноречием», «беспристрастным убедительным тоном» Брэндона некоторое смятение: «Множество необычайно красноречивых для внешнего вида этого человека чувств боролись на его смуглом лице; ... черты его лица и глаза выдавали то стыд, то гнев, то торжество, то сожаление, то презрение» [1, 363]. Но тут же совесть отступает, потому что правда может помешать карьере и жизни судьи. Это противостояние совести и бесстыдства еще более разительно в человеке, который стоит на страже закона.

Ни в одном уголовном романе Дефо или Филдинга, ни в приключенческом, ни в готическом романе эта проблема не поднималась. Совесть становится внутренним законом для человека. И этот закон предает носитель законности – судья. Тем самым Булвер проникает в сокровищницу души судьи, отказавшегося от собственного сына во

имя карьеры и выгоды. Впоследствии Брэндон пишет прошение о смягчении приговора для Пола и замене смертной казни на пожизненную ссылку, что является для Брэндона слишком добрым поступком. Английская литература интересна своеобразной трактовкой понятия доброго имени, и Булвер издевается над ним в своем романе. Раскрывая сущность «доброе» имени судьи Брэндона, он выступает против английского общества с реалистических позиций.

По мнению самого Булвера, ни один бесчестный поступок не совершается безнаказанно. Если человека не могут покарать общественные законы, то его карает судьба. С этой точки зрения, трагедия Брэндона и его смерть глубоко закономерны; возвращаясь из суда, он спешит на ужин с Молевером, но когда друзья встречают его экипаж, то обнаруживают судью мертвым.

Молевер – еще один представитель власти, член парламента. «Бездарный, чванливый, наглый» лорд Молевер (все его публичные выступления пишутся Брэндоном) не имеет за душой ничего, кроме громкого титула (приобретенного недавно). Если судья Брэндон лишь исполняет закон, то в лице Молевера Булвер показывает тех, кто его создает. Такие, как лорд Молевер, совершенно безразличны к человеческим судьбам, они «вершат дела» в английском парламенте, заботясь лишь о собственном благополучии.

Любопытный факт упоминается в работе Л. И. Чернавиной о «ньюгейтском романе» Э. Булвера. За десять лет до появления романа «Пол Клиффорд» была выпущена книга по английской грамматике, где на употребление существительных во множественном числе давались такие примеры: «Палата общин» и «притон воров». Такое нелепое противопоставление вызвало в свое время немало шуток, а Булвер решил проиллюстрировать его в своем произведении, показывая то, что только обстоятельства рождения, а порой и случайность, мешают преступникам стать пэрами и занять место в палате лордов, а судьям – оказаться в тюремных камерах [147, 77].

М. Сэдлер отмечает, что в образах судьи Брэндона и лорда Молевера Булвер хотел вывести портреты вершителей закона, «людей, стоящих у власти под маской джентльменов с большой дороги...»

[56, 226]. Т. Эскотт подчеркивал, что со времен Дж. Гея никто не создавал «более злой карикатуры на судей и законодателей, которые из орудия устрашения превратились в объект насмешек» [40, 67]. Как и в «Опере нищих», каждый из героев романа Э. Булвера поет песенку или балладу (эпизод знакомства Пола с членами разбойничьей банды). Сходство романа «Пол Клифффорд» с «Оперой Нищих» Дж. Гея заключается в показе продажности английской полиции, живущей на подачки от преступного мира (подобный факт мы встречаем и у Филдинга в романе «Джонатан Уайлд»). Когда проделки Пола на больших дорогах становятся чересчур дерзкими, «полицию стало трудно подкупать, теперь они хотели получить за него выкуп» [1, 342].

Интересно, что после выхода романа многие из видных политических деятелей узнали себя в членах шайки разбойников. Стали даже говорить о том, что Джентльмен Джордж – это король Георг IV. М. Сэдлер упоминает, что некто Локарт в статье журнала «Quarterly» писал: «Ведущие члены кабинета и лорды, занимающие видные места в гостиных, во главе не иначе как с самим королем, будут поражены увидеть, в какое одеяние, лишь слегка замаскировав, одел их автор» [56, 227]. Тем самым, изображая продажных судей, несправедливость всей правовой системы, Булвер требовал коренных реформ и изменений в законе о смертной казни.

Особняком в романе стоит образ МакГраулера, редактора журнала «Ассенеум» (пародия на «Аттениум»), у которого служит Пол, когда уходит от приемной матери. Чтобы иметь деньги на увеселения, Пол сочиняет рецензии на произведения – «злые, но свежие», поскольку сам МакГраулер писал по заказу отрицательные рецензии на любые произведения. Очень быстро и гораздо лучше своего учителя он научился трем основополагающим критики – «угождать, резко критиковать и грубо льстить». Вскоре сам МакГраулер становится вором, членом банды, предводителем которой уже был Клифффорд; и именно он, став полицейским осведомителем, выдает своих бывших дружков, в том числе и Пола сыщикам на Боу Стрит. В образе редактора МакГраулера Булвер сатирически вывел образ Мэгинна, издателя журнала «Fraser's Magazine». И хотя он изменил национальность

(МакГраулер – шотландец, а Мэгинн – ирландец) и издательство, в котором работал МакГраулер, образ Мэгинна оказался настолько ярким и узнаваемым, что многие литературные деятели в Лондоне не сомневались в намерении писателя изобразить именно редактора «Fraser's Magazine». В романе МакГраулер выступает как учитель Пола, Мэгинн до приезда в Лондон тоже был школьным учителем; оба они увлекались латынью; и МакГраулер, и Мэгинн вращались в «низких» кругах, тяготели к спиртному и часто испытывали финансовые затруднения (МакГраулер занимает деньги у Пола, Мэгинн постоянно в долгу у друзей). Все это позволило без труда узнавать в образе МакГраулера Мэгинна. «Fraser's Magazine» на протяжении долгого времени резко критиковал произведения Булвера, особенно его «ньюгейтские» романы.

Трудно согласиться с А. А. Елистратовой, сурово осудившей роман как «эпигонское воскрешение давно пройденного этапа» [94, 39]. Написанный в начале 30-х годов, когда творчество «блестящей плеяды» реалистов было еще впереди, а романтизм уже изжил себя, роман «Пол Клиффорд» оказался двуплановым. С одной стороны, в нем действительно присутствует романтический план, который связан с тайной рождения Пола, загадочными обстоятельствами его исчезновения из дома отца, историей любви Пола и Люси и теми сценами, где он выступает предводителем шайки разбойников. Но в целом «Пол Клиффорд» явился новым типом романа, лишенным романтического налета и обращенным непосредственно к реальности, не всегда дающей основание думать красиво, потому что, как настаивает сам автор, «главное для него – факты». И в этом он сближается с Дефо и Филдингом, продолжая традиции просветительского романа. Вместе с тем, как и в образе Монтрейля («Девере»), он развенчивает просветительскую идею о разуме как главном залоге счастья личности и доказывает, что человеческие возможности зависят от социальных условий, в которых они реализуются. Тем самым преодолевается ограниченность просветительского реализма.

В реалистическом плане выполнен и образ миссис Лобкинс – пожилой трактирщицы, любительницы бутылки, но доброй и сердечной женщины, заменившей Полу мать; образы судьи Брэндона и лорда

Молевера, типичных английских представителей власти и закона; образ Пола, судьба которого не менее типична, чем судьба Оливера Твиста Ч. Диккенса. Им, рожденным в нищете и безвестности, жизнь уготовила один удел – воровской притон. При этом оба героя сохраняют до конца внутреннюю чистоту и порядочность. А обличительная речь Пола на суде направлена против определенного социального зла, общественного устройства Англии с ее несправедливыми порядками и установившейся моралью. Поэтому главные герои, не желая мириться со своей судьбой, пытаются противостоять тем жизненным обстоятельствам, в которых они оказались. Ведь зачастую в этом виноваты не они сами, не их социальное положение, уготованное им с рождения, а общество, которое лишало их возможности бороться за свое счастье и своими законами закрывало все пути для внутреннего развития и совершенствования личности.

В своей диссертации, посвященной социальным романам Ч. Диккенса, Л. Скуратовская упрекает Булвера в чрезмерной публицистичности и простой декларативности. Она считает, что все социально обусловленные типы в романе, преступность, речь Пола на суде, сам протест против законов остаются лишь декларацией. Сравнивая лондонское «дно» Булвера и лондонское «дно» Диккенса, исследовательница отмечает, «как литературен, поверхностен и иллюстративен Булвер и насколько Диккенс погрузился в действительность» [136, 110].

С этим утверждением также трудно согласиться, потому что, описывая лондонское «дно», создавая образы преступного мира, Булвер как раз развенчивает те принципы, на которых это преступное общество основано. Не случайно центральное место в подобном обществе занимает образ бандита-интеллектуала Томлинсона. Родившись от благородных родителей, давших ему приличное образование (знает латынь, литературу и т. д.), но не оставивших ему ни гроша наследства, Томлинсон начинает, как и судья Брэндон, пробивать себе путь к успеху. Он бывает в домах аристократов, становится секретарем бездарных политиканов, женится на уродливой дочери банкира. Но, в отличие от Брэндона, Томлинсону не сопутствует удача, и он сам становится жертвой обмана. Банкир, на дочери которого он женился, оказывается проходимцем, обирающим своих клиентов.

Политиканы, которым он служит, спешат отделаться от слишком умного и проницательного слуги. И вскоре Томлинсон делает величайшее, по его мнению, открытие, он говорит: «One should live according to a system, – for if you do wrong, it is then your system that errs, not you, – I took to the road, without any of those stings of conscience which had hitherto annoyed me in such adventures» [1, 76] («Жить нужно согласно существующей общественной системе, если вы нарушаете закон, то в этом виновата система, а не вы. Я отправился на большую дорогу без всяких там угрызений совести, которые до этого времени беспокоили меня»).

Булвер пародирует «высокие» политические убеждения сэра Томлинсона, который негодует оттого, что его, джентльмена по рождению, возвращающегося в лучшем обществе, бросают в одну камеру с теми, кто родился на «дне». Он либерал и любит свободу, но такую демократию он презирает. Томлинсон – умеренный виг, ненавидящий тори, он уверен, что поступает не хуже правителей его страны, которые доказывают, что «угнетение – это порядок, назначение грабительских цен – божественное установление, а налоги – благословенная конституция». Он рассуждает так: «It is so self-evident that it is the way all governments are carried on... we only do what all other legislators do. We are never rogues so long as we call ourselves honest fellows, and we never commit a crime so long as we can term it a virtue. I will in future be an excellent citizen, relieve the necessities of the poor, and share the gains of my industry with my friends» [1, 82] («Это же очевидно, что таким способом действует все правительство... Мы делаем лишь то, что и все другие законодатели. Нас не назовут мошенниками, пока мы считаем себя честными людьми, и мы не совершаем преступление, пока называем его добродетелью. В будущем я стану послушным гражданином, буду помогать бедным и делить свою прибыль с друзьями»).

В общественном и философском плане Огастос Томлинсон является важным персонажем романа. Мошенник-софист, он умеет придать своим действиям благопристойную окраску. М. Л. Купченко справедливо видит в этом образе «не только сатирическое изображение вига, но и апологетически настроенного философа-моралиста»,

чьи афоризмы призваны сорвать маску благопристойности с многих основополагающих законов современного общества [114, 11]. Этим Томлинсон напоминает Джоба Джонсона и Торнтон из «Пелэма». Так, издеваясь над общепринятой терминологией общества, Томлинсон читает Полу лекцию о «нравственности», объясняя ему «философию» своих преступлений, и призывает его встать на тот же путь: «All crime and all excellence depend upon a good choice of words... If you take money from the public, and say you have robbed, you have indubitably committed a great crime; but if you do the same, and say you have been relieving the necessities of the poor, you have done an excellent action. If, in afterwards dividing this money with your companions, you say you have been sharing booty, you have committed an offence against the laws of your country; but if you observe that you have been sharing with your friends the gains of your industry, you have been performing one of the noblest actions of humanity» [4, 81] («Любое преступление и всякий благородный поступок зависят только от правильного употребления слов... Если ты забираешь деньги у людей и говоришь, что совершил грабеж, тогда, несомненно, это большое преступление; но если ты делаешь то же самое и при этом говоришь, что облегчаешь положение бедных, ты совершаешь прекрасный поступок. Если в дальнейшем, деля добычу с товарищами, ты говоришь, что распределяешь награбленное, это оскорбление законов нашей страны. Но, заметив, что ты делишь с друзьями продукт своего труда, ты совершаешь один из самых благородных подвигов человечества»).

Не случайно Булвер проводит параллель между философией Томлинсона и Бентама, приобретавшего все большую популярность в официальных английских кругах. В афоризмах Томлинсона скрыто много горьких истин, которые автор дублирует в высказываниях Клиффорда, судьи Брэндона и Молевера. Эти параллели вскрывают полное безразличие власть имущих к простому народу. Томлинсон и его сподвижники создают клуб «Для избранных», доступ в который не менее ограничен, чем в самый привилегированный аристократический клуб, но попасть туда могут лишь те, кто делают *большие дела*, мелким воришкам там не место. Под стать Томлинсону и другие «рыцари креста» (как они себя называют) – джентльмен Джордж, просла-

вившийся бесконечными кражами, длинный Нед, укравший часы у судьи Брэндона, и им подобные. Булвер рисует их, впрочем, как и всех разбойников в романе, веселыми, храбрыми, верными друзьями до тех пор, пока их не настигнет правосудие или не выдаст кто-нибудь из своих, подобно МакГраулеру.

Следует заметить, что при описании разбойников Булвер использовал материалы «Ньюгейтского Календаря» и «Хроник Ньюгейтской тюрьмы» (*The Chronicles of Newgate*, 1884), хотя жизнь Клиффорда, как и других членов шайки, не соотносится в точности ни с одной историей из этих источников. Пол Клиффорд – это новый тип героя-преступника, занимающего самое низкое положение на социальной лестнице. Это не аристократ или дворянин-преступник, как Фокленд («Калеб Уильямс»), Тиррел, Торнтон («Пелэм»), Кроуфорд («Отверженный»), Обри («Девере»), а представитель «лондонского «дна», бедняк, нарушающий закон не по своей вине, а потому, что общество и его законы толкнули его на преступление. Если в «Девере» дворянина Обри сделала преступником бесчеловечная католическая идеология, то Пола Клиффорда сделало преступником общество.

Таким образом, в романе Булвера «Пол Клиффорд» центральными оказывались понятия «закон» и «право», определяющие сущность английской действительности, выявлялись социальные корни преступности, поднимался вопрос об отношении общества к самому преступнику. В «Поле Клиффорде» автор обвинил само общество, которое толкает бедняка на преступление, лишая тем самым человека права на счастье. С образами судьи Брэндона и Молевера автор поднимал проблемы английского законодательства и судопроизводства, связанные, в первую очередь, с понятиями справедливости, совести, добра и зла, мерой ответственности человека за свои поступки.

В «ньюгейтском» романе Э. Булвера появляется новый тип героя-преступника – бедняк, жертва несправедливого общества, он же является центральным персонажем в романе. Но это не тот герой-жертва, какими были персонажи Дефо или Калеб Уильямс Годвина. В «Поле Клиффорде» меняется содержание понятия «жертвы». Пол, представитель лондонского «дна», становится преступником в знак протеста, выступая от имени всех бедняков, он делает открытые

нападки на закон как орудие социального угнетения. Поэтому в основе сюжета романа – конфликт между законом и человеком, личностью преступника и обществом. А главным сюжетобразующим элементом является преступление человека, лишённого права выбора в современном ему обществе. Отсюда и особенности структуры романа, заключающиеся в постоянном движении героя на пути к истине.

Особую роль в «ньюгейтском» романе приобретает пейзаж, составляя тот эмоциональный фон, на котором разворачиваются основные события. Но, в отличие от романтического изображения природы, через противостояние человека и стихии Булвер показывает противостояние личности и общества, преступника и закона.

«Пол Клиффорд» можно по праву назвать социальным романом, содержащим в себе открытый протест против существующей государственной и законодательной системы. Если жаждущего справедливости Пола Клиффорда можно считать одним из счастливых героев, который способен обрести счастье, то в романе «Юджин Эрам» Булвер окончательно отказывается от понятия «счастья», отмечая, что человек, однажды соприкоснувшийся с преступлением, уже не имеет право на это счастье.

§ 2. Тема преступления и наказания в романе «Юджин Эрам»

Тема преступления и наказания, которая в той или иной мере была реализована во всех романах Э. Булвера, нашла свое особое освещение в романе «Юджин Эрам» (Eugene Aram, 1831). Можно утверждать, что именно здесь Булвер предвосхитил не только известный роман Ф. Достоевского, но и Г. Уэллса, Ч. Сноу и многих других писателей, поднимавших проблему ответственности ученого за свои открытия. Э. Булвер в «Юджине Эраме» уловил тенденцию образа ученого-злодея, но пока рассматривает его лишь сквозь призму нравственных ценностей в рамках проблемы государства и права личности на самовыражение. Этическая сторона романа непосредственно соотносилась с вопросами социальной и политической борьбы, развернувшейся вокруг билля о парламентской реформе.

Откликаясь на острые вопросы своего времени, Э. Булвер в своем произведении выдвигает на первый план проблемы социального значения, в частности, проблемы преступления и наказания, личности и общества. Если в «Поле Клиффорде» проблема преступления рассматривалась в ее отношении к обществу, то «Юджин Эрам» посвящен анализу той же проблемы, но применительно к личности преступника, а также снятию ответственности за свои поступки. Идея философского обоснования преступления или того, что понималось как преступление современниками писателя, казалась Булверу актуальной. «Юджин Эрам» продолжал развитие мысли о необходимости реформ, но на другом уровне: в правильно организованном обществе с разумным законодательством сама мысль о философском обосновании преступления становится абсурдной. Однако та же мысль о невозможности оправдать преступление с нравственной точки зрения заставила Э. Булвера выступить против примитивного толкования «Юджина Эрама» как произведения, оправдывающего преступника и требующего полной отмены смертной казни. Поэтому Булвер задумал «сделать его [преступление] столь же ужасным для преступника, сколь для остальных» [1, 16].

В предисловии 1840 г. Булвер писал: «The guilt of Eugene Aram is not that of a vulgar ruffian; it leads to views and considerations vitally and wholly distinct from those with which profligate knavery and brutal cruelty revolt and displease us in the literature of Newgate and the hulks» [1, 4] («Преступление Эрама – не преступление обычного негодяя: оно влечет за собой взгляды и размышления полностью и по сути своей отличные от тех, которыми возмущают нас беспутные мошенничества и зверская жестокость и которые так не нравятся нам в литературе Ньюгейта и каторги»). Ссылаясь на пример Шекспира, Булвер обосновывает интерес к преступлению Эрама вниманием к тем философским проблемам, которые неизбежно должны возникать при тщательном и глубоком рассмотрении его поступка: «Whenever crime appears the aberration and monstrous product of a great intellect or of a nature ordinarily virtuous, it becomes not only the subject for genius, which deals with passions, to describe, but a problem for philosophy, which deals with actions, to investigate and solve» [там же] («Когда преступление является следствием помрачения ума и ужасным продук-

том великого интеллекта или натуры обычно добродетельной, оно становится для гения не только сюжетом, имеющим дело со страстями, но и философской проблемой, которая требует исследования и разрешения»).

Объектом своих исследований автор избирает «the entanglements of human reasoning; the influence of circumstance upon deeds; the perversion that may be made, by one self-palter with the Fiend, of elements the most glorious; the secret effect of conscience in frustrating all for which the crime was done, leaving genius without hope, knowledge without fruit, deadening benevolence into mechanism, tainting love itself with terror and suspicion,--such reflections arise out of the tragic moral which the story of Eugene Aram could not fail to convey» [1, 13] («хитросплетение человеческих рассуждений, влияние обстоятельств на поступки, извращение самых прекрасных понятий, которое может произойти вследствие сделки с Дьяволом, тайная работа совести, разрушающая все, ради чего было совершено преступление, – гений, остающийся без надежды, знание, становящееся бесплодным, щедрость, любовь, ужас, подозрения – такие размышления возникают из трагической морали, о которой история Юджина Эрама не может не повествовать»). Это важная задача в нравственно-философской концепции романа.

«Юджин Эрам» был посвящен нашумевшему в XVIII веке судебному процессу над сыном священника, талантливым ученым Юджином Эрамом, осужденным за убийство на смертную казнь. Убийство было раскрыто лишь спустя 14 лет после его совершения, но, несмотря на недостаточность улик и безупречную жизнь ученого, суд по наговору соучастника вынес Эраму обвинительный приговор. Настоящий Юджин Эрам когда-то служил гувернером у деда Булвера, о чем сам писатель упоминает в одном из примечаний к роману. Как и в случае с романом «Пол Клиффорд», вдохновил писателя на создание этого произведения У. Годвин, который и снабдил его большей долей документального материала.

В романе Булвер впервые поставил вопрос о допустимости преступления для выдающейся личности, даже ради благого дела, даже против человека ничтожного. Как и его учитель У. Годвин (образ Фокленда), Булвер (образ Юджина Эрама) выступил против культа

«сверхчеловека», отрицая новую концепцию «сильной личности», которой «все дозволено» и которая имеет право повелевать и распоряжаться жизнью других.

Не случайно М. Купченко назвала «Юджин Эрам» философским романом, имеющим большой общественный смысл. В центре романа стоит проблема преступления, рассмотренная на этот раз в нравственном плане и превращающая роман о преступлении в роман о гибели личности. В отличие от «Пола Клиффорда», в нем не говорится о социальных реформах. Главным героем романа является настоящий убийца, чье преступление было раскрыто, и не важно, как оно могло быть объяснено. Главная задача романа состоит в том, чтобы доказать невозможность какого бы то ни было философского обоснования преступления [1, 12]. Булвер хотел показать, что человек, нарушающий этику категорического императива даже ради общественной пользы, совершает роковую ошибку, приводящую к трагическим последствиям. Человек, пытающийся самостоятельно исправить общественную несправедливость и покарать преступника, вместо восстановления справедливости сам становится преступником и разрушает собственную личность, ибо нравственные законы обязательны для всех, а поправление этих законов ведет к внутренней изоляции человека от окружающих и вызывает общественные бедствия.

Булвер сумел увидеть в странной истории о добром от природы человеке, об ученом-убийце актуальный философский смысл и превратить свой роман в один из первых романов о преступлении и наказании, предвосхитивших детективные романы XX века. Однако сначала складывается впечатление, что Булвер стремится развлечь читателя и сознательно пытается увести его от жгучих политических вопросов современности, о чем он пишет в первом предисловии к роману: «Perhaps... in the dull monotony of public affairs, and in these long winter evenings, when we gather round the fire, prepared for the gossip's tale, willing to indulge the fear and to believe the legend, perhaps, dear Reader, thou mayest turn, not reluctantly, even to these pages, for at least a newer excitement than the Cholera, or for momentary relief from the everlasting discussion on the Bill» [1, 3] («Может быть..., чтобы отвлечься от скучного однообразия наших общественных дел в долгие зимние

вечера, когда мы собираемся у камина, готовые слушать любую небылицу, и охотно приветствуем рассказ о чем-то страшном и даже готовы верить ему, может быть, в такие вечера, дорогой читатель, ты не так уж неохотно обратишься к этим страницам за несколько более занимательным развлечением, чем известия об эпидемии холеры, и для того, чтобы хоть на время отдохнуть от бесконечных споров об избирательной реформе»).

Тем не менее, не следует считать, что Булвер избирает своим героем преступника для того, чтобы рассказать увлекательную историю о смелом и предприимчивом разбойнике, столь выделяющемся своими умственными способностями, не для того, чтобы показать человека, имеющего право встать выше норм серой толпы, а для того, чтобы доказать невозможность сохранения каких-то индивидуальных нравственных норм выдающейся личности, попирающей свободу других. Уже эпиграф к роману, взятый из Флетчера, подчеркивает эту мысль: «Наши действия являются нашими ангелами, добрыми или злыми, нашими роковыми тенями, которые всегда идут рядом с нами... Все, что создано для нашего блага, находится в состоянии войны, даже мы сами с собой» [1, 11]. Здесь автор одновременно акцентирует и психологическую, и философскую стороны вопроса.

С самого начала романа все поведение главного героя тонко и точно психологически мотивировано. Черты характера Эрама, внешне сближающие его с героями готического романа, – мрачность, нелюдимость, странная склонность вслух разговаривать с самим собой – получают объяснение в развитии произведения. Весь роман построен таким образом, чтобы подготовить читателя к восприятию исповеди Эрама – этого кульминационного пункта повествования. На протяжении всего произведения перед нами человек, не просто окутанный тайной, но мучимый жестокими угрызениями совести, человек, совершивший какой-то поступок, забыть который он не в силах и который встает непреодолимой преградой между ним и другими людьми: «how the knowledge of the bar between the minds of others and his own deprived the criminal of all motive to ambition, and blighted knowledge of all fruit» [1, 16] («Непроходимая пропасть между умами других людей и его собственным уничтожила у преступника всякое

честолюбие и желание работать на пользу людей»). Это человек, живущий в постоянном страхе, ибо каждый день может быть уличен, разоблачен; сама наука теряет для него прежний интерес, ибо теперь она становится бесплодной, он уже не может осчастливить человечество своими открытиями.

Булвер показывает, как добро рушится в человеке под влиянием негативных эмоций, как одно жестокое преступление – убийство – ломает внутренний мир Юджина Эрама. И вновь прослеживается влияние Дефо, потому что идет буржуазный анализ добра и зла. Но истинный гуманист и истинный просветитель показывают, когда побеждает добро, а у Булвера зло берет верх над добром, и то, что явление это временное, определяет именно закон. Возникает парадоксальная ситуация: Булвер, как и Годвин, понимает всю несправедливость, незаконность судов, и он же обращается к закону как единственной норме, способной оградить простого человека от зла как на бытовом, так и на государственном уровне. Причина, возможно, в том, что в «Юджине Эраме» большую роль приобретает реакция общества на преступника, меняется общественное сознание, потому что преступник перестает быть тем интересным персонажем, который привлекал внимание читателей и толпы еще в конце XVIII – начале XIX века.

В 1830-е годы в свете социальных изменений, политических реформ преступник теряет ореол героического и становится заурядной личностью, которая во имя личных идей готова уничтожить другого человека. Читатель больше не принимает героя-преступника, поскольку в данном произведении речь идет об убийстве. Здесь четко выражена позиция самого Булвера, который не оправдывает убийства ни ради личной выгоды, ни ради общественной пользы. Если в романах «Пелэм» и «Пол Клиффорд» он пытался как-то корректировать мысли героев и в некоторых случаях сливался с повествователем в оценке персонажей, то в «Юджине Эраме» наблюдается четко выраженная авторская позиция неприятия, наказания таких, как Юджин Эрам. Отсюда так много общественных откликов на роман Булвера.

Булвера обвиняли в возвышении и героизации преступника, тогда как автор, напротив, хотел показать, что для человека, совершившего преступление, жизнь становится невыносимой. Он хотел внести

в свой роман элементы трагедии, главной задачей которой считал возбуждать «сострадание и ужас». Для автора особенный интерес приобрело исследование психологии преступника, ибо он считал, что часто важно не само злодеяние, но страдания героя, его душевное состояние после совершения преступления, способное само по себе вызвать чувство ужаса. Этому исследованию и посвящена большая часть романа. Не случайно к книге писатель выбирает эпиграфом слова: «Несомненно, что тот, кто замышляет зло против своего соседа, замышляет зло против самого себя, и злонамеренный план направлен, прежде всего, против того, кто его составляет» [1, 12].

Действительно, соучастие в убийстве Кларка оказалось направленным против самого Юджина Эрама. Убивая подлеца, желая использовать его деньги на благородные нужды и таким путем восстановить справедливость в обществе, Юджин на самом деле совершает роковую ошибку. Расправляясь с преступником своими собственными силами, забывая о существовании норм и законов общественного поведения, Эрам сам становится преступником. Теперь уже общество должно судить его. И здесь поднимается вопрос о наказании. Ведь речь идет о преступлении, совершенном много лет назад, но в английском законодательстве существует норма, что убийство не имеет срока давности, и оно всегда должно быть наказуемо. Это правило английского судопроизводства можно назвать одним из лучших завоеваний демократической мысли, которое благодаря просветителям носило свое выражение в букве закона.

То, что Кларк, убитый Эрамом, оказывается дядей его невесты, еще ярче должно подчеркнуть всеобщую взаимосвязь явлений и обреченность человека, решившего нарушить этические нормы, пусть даже ради великой цели. Не для того изменяет писатель реальные факты биографии Эрама, чтобы усилить готическую сторону романа, как считал У. Теккерей, но для того, чтобы еще резче оттенить неизбежность жестокой расплаты личности, вступающей в конфликт с нравственными нормами общественной жизни.

Хотя Булвер в зрелом возрасте был противником Байрона, тем не менее, Юджин Эрам в высшей степени «байроничен», и совсем не в том плане, как воспринимали это понятие оппоненты Булвера, его

современники. «Не бледным челом и горящим взглядом похожи байроновские герои на Юджина Эрама, но неизбежной обреченностью пусть даже выдающейся личности, в одиночку бунтующей против общества и отрицающей его моральные нормы» [114, 9]. В трагедии Эрама угадывается трагедия Манфреда. Не случайно единственным эпитафием из Байрона в «Юджине Эраме» являются слова Манфреда: «The spirits I have raised abandon me, The spells which I have studied baffle me» [кн. 3, гл. 2, 143] («Духи, которых я вызвал, покидают меня, чары, которые я изучил, от меня ускользают»). Человек, пытающийся встать выше других и преступить грань общечеловеческих понятий добра и зла, неизбежно терпит крах. Именно так, в конечном счете, Байрон решил эту проблему в «Манфреде», только в этом смысле, по мнению М. Купченко, можно говорить о близости этой поэмы к «Юджину Эраму». Действуют в книге и бандиты с большой дороги, но это уже гораздо менее благородные рыцари, чем в «Поле Клиффорде». В романе есть реалистический план, связанный с описанием быта сквайра Лестера и сельских жителей. Не свободен роман от влияния «готического» романа и романов В. Скотта, которому он и посвящен.

После опубликования романа в 1831 г. в печати появились многочисленные отрицательные рецензии, отзывы и даже пародии («Катерина» У. М. Теккерея) на «Юджина Эрама». Э. Булвера обвинили в идеализации преступника. В статье «Несколько слов читателям» (A word to the Public, 1847) и в предисловии к роману (1840 г.) писатель доказывал свое право делать главным героем преступника. При этом Булвер ссылаясь на классические трагедии, в центре действия которых часто бывало преступление. Кроме того, по мнению Э. Булвера, нравственные страдания преступника настолько ужасны, что их правдивое изображение скорее способно предупредить преступление, чем требования закона: «The moral consisted in showing more than the mere legal punishment at the close. It was to show how the consciousness of the deed was to exclude whatever humanity of character preceded and belied it from all active exercise, all social confidence» [1, 7] («Мораль книги состояла не только в судебном наказа-

нии... Она должна показать, как осознание поступка искажает человеческую природу и опровергает все его активные действия и общественные убеждения»).

Однако в 1849 г. Э. Булвер издает роман в новой редакции, куда вносит значительные изменения, касающиеся вопроса об убийстве и исповеди Юджина Эрама. Во второй редакции Эрам не убивает Кларка, напротив, даже пытается заслонить его. Эрам виновен лишь в грабеже. Это действительно смягчает первоначальный вариант, где Эрам хотя и не нанес смертельного удара, но все же был соучастником убийства. Вторая редакция считается уступкой критике, так как, по мнению исследователей, автор отказался от первоначальной трактовки образа главного героя. В предисловии к изданию 1849 г. он написал: «On going, with maturer judgment, over all the evidences on which Aram was condemned, I have convinced myself that though an accomplice in the robbery of Clarke, he was free both from the premeditated design and the actual deed of murder» [1, 8] («Заново изучая материалы по делу Эрама, я пришел по зрелым размышлениям к выводу, что хотя он и был сообщником в ограблении Кларка, но не был виновен ни в предумышленном, ни в случайном акте убийства»).

Тем самым Булвер меняет свою точку зрения по центральному вопросу романа – вопросу об убийстве. Если Эрам не был виновен ни в предумышленном, ни в случайном убийстве, то и все заранее продуманные его обоснования должны были исчезнуть, потому что преступление не было совершено. Но сущность романа от этого не меняется. Сам ход мысли, оправдывающей убийство ради личного или общественного блага, оказывается самообманом и вместе с тем преступлением. Акцент переносится на неизбежные нравственные страдания героя и муки совести.

Второй вариант романа – это уже в гораздо большей степени рассказ о наказании, чем о преступлении. Но именно здесь Булвер убирает из исповеди Эрама слова о предопределенности человеческих поступков, о том, что человек прикован к колесам судьбы, которые его уничтожают. Здесь не только автор, но сам герой признает за человеком гораздо большую свободу воли и, следовательно, возлагает на него гораздо большую ответственность за свои поступки. По

мнению М. Купченко, в первом варианте Эрам как будто не до конца расстаётся со своим ореолом «сверхчеловека». Именно здесь он говорит, что никогда после убийства не испытывал того, что люди называют раскаянием, он испытывал лишь сожаление от того, что не подождал три дня, – те самые три дня, по истечении которых он получил неожиданное наследство: «Three days after that deed, a relation who neglected me in life, died, and left me wealth! – wealth at least to me! Wealth, greater than that for which I had...! The news fell on me as a thunderbolt. Had I waited but three little days! Great God!» [1, 300] («Через три дня после этого деяния родственник, который всю жизнь игнорировал меня, умер и оставил мне свое состояние! Состояние, гораздо большее, чем то, ради которого я ... Эта новость свалилась на меня как удар молнии. Если бы я только подождал три дня! О, Господи!»).

Справедливо отмечает Г. Перминова, утверждавшая, что Эрам не испытывает раскаяния не только потому, что автор «не до конца снимает с него романтический ореол «сверхчеловека», а потому, что он хладнокровный лицемер» [130, 17]. Юджин действительно не осознает «разрушительного действия угрызений совести, как не осознавал его и Мортон после убийства Монтрейля («Девере»).

В первой редакции романа Э. Булвер сопоставляет его с одноименной поэмой Т. Гуда «Сон Юджина Эрама» (1829), где автор рассказывает о мучительных сновидениях тех, кто виноват в пролитой крови. При этом Э. Булвер акцентирует внимание именно на угрызениях совести героя: «Aram has hitherto been suffered to tell his own tale without comment or interruption. The chain of reasonings, the metaphysical labyrinth of defence and motive, which he wrought around his act, it was, in justice to him, necessary to give at length, in order to throw a clearer light on his character--and lighten, perhaps, in some measure the heinousness of his crime» [1, примеч. 2-е, 301] («Эрам допускает в своем рассказе комментарии и вступления. Последовательность размышлений, метафизическое смешение защитной реакции и причины, толкнувшей его к подобному поступку, – все это было необходимо для того, чтобы детально узнать его характер, и возможно, смягчить в какой-то мере ужас его преступления»). Булвер отметил, что судьба

Эрама, «раскрывающая темные тайны нашего сознания, в котором обнаруживается верная наука о морали, научила его беречь себя и проявлять милость к другим» («fate revealing the darker secrets of our kind, in which the true science of morals is chiefly found, taught him the twofold lesson, caution for himself, and charity for others») [1, 315].

Таким образом, автор пытается заглянуть в подсознательные тайники душевного состояния героев, намекнуть читателю на неосознанные самим героем чувства, которые постепенно разрушают его психику, подтачивают ощущение собственной ответственности перед обществом, внушают ему презрение к человечеству и, в конечном счете, изолируют его от людей. Это и составляет новаторскую черту психологизма Юджина, отличающую его от братьев Девере, с начала и до конца ясно осознающих все аспекты и последствия совершенных ими поступков.

Именно попытка заглянуть в тайники человеческой души приводит Булвера к поискам новых для него приемов раскрытия как мыслей, так и эмоций героя. Поэтому автор прибегает к последовательному диалогизму в «Юджине Эраме». Даже предсмертное письмо-исповедь героя насыщено ретроспективными диалогическими вставками, подтекст которых также содержит то недосказанное и неясное, что изначально свойственно психологическому облику Юджина. Частый диалог героя с самим собой [кн. 2, гл. 3; кн. 3, гл. 7] нередко превращается в его собственно внутренний монолог.

Лишь к тому времени, когда Эрам должен выступать на суде, для него все тайное в себе становится ясным. Он стремится философски осмыслить все то, что ему открылось до конца, – и этой попыткой самопознания определяется его речь на суде. Выступление на суде является характерным приемом самореализации личности преступника, который, с одной стороны, выступает как обличитель, а с другой стороны, раскрывается как незаурядная личность, способная самостоятельно осознать свое преступление. Речь Эрама совершенно лишена политического накала и искренности, которыми так привлекала речь Пола в подобной же ситуации. Если до сих пор авторский комментарий применительно к образу героя, в сущности, отсутствовал, то

здесь Булвер впервые выступает со своим истолкованием речи героя как очень изобретательной и искусной:

«My Lord, the tenor of my life contradicts this indictment. Who can look back over what is known of my former years, and charge me with one vice, one offence? No! I concerted not schemes of fraud, projected no violence, injured no man's property or person. My days were honestly laborious, my nights intensely studious. This egotism is not presumptuous, unreasonable. What man, after a temperate use of life, a series of thinking and acting regularly, without one single deviation from a sober and even tenor of conduct, ever plunged into the depth of crime precipitately, and at once?» [1, 285] («Лорд, смысл моей жизни противоречит этому обвинению. Кто посмотрит на мою прошлую жизнь и обвинит меня хоть в одном пороке или преступлении? Нет! Я не планировал мошенничества, не совершал насилия, не портил ничью собственность, не ранил ни одной души человеческой. Все дни я занимался честным трудом, а многие ночи проводил в учении. Это не самонадеянность и не безрассудство. Кто после такой размеренной жизни, постоянных размышлений и активной деятельности, без единого отклонения от трезвого образа жизни и разумного поведения, сможет внезапно погрузиться в преступление?»).

Суд – это своеобразный итог жизни персонажей Булвера и акт самопознания и героя, и общества. Если в «Поле Клиффорде» речь главного героя была наполнена социальным пафосом, то речь Юджина Эрама – это акт психоанализа, с той лишь разницей, что его ведет не врач, а сам подсудимый. И этот анализ он предлагает проводить вместе с судом, поэтому в начале своего слова Эрам не только обращается к Лорду, но и в какой-то момент перестает говорить только о своей жизни и переходит к серьезному социальному обобщению, произнося «Мы»: «Mankind are not instantaneously corrupted. Villainy is always progressive. We decline from right not suddenly, but step after step» [1, 285] («Человечество не сразу стало безнравственным. Злодеяние всегда прогрессировало. Мы отклоняемся от справедливости не вдруг, а постепенно, шаг за шагом») [курсив наш].

Однако полностью внутренний мир Эрама открывается только в его предсмертном письме, из которого становится ясным, какой сложной внутренней жизнью жил этот человек. Содержание письма раскрывает не только основные вехи жизни Эрама, но и ту внутреннюю связь между персонажем, которая в тексте романа, на первый взгляд, контрастировала с собой. Раскаяние в совершении преступления является проклятием, которое не оставляет Эрама ни на минуту. Постоянный страх раскрытия преступления, невозможность более работать ради человеческого счастья, постоянное ощущение непроходимой пропасти между собой и окружающими – все это не только не исчезает, но усиливается во второй редакции исповеди Эрама.

В связи с этим обращает на себя внимание и структура повествования, которая тяготеет к драматической форме. Решительное преобладание диалога и разнообразных монологических форм над повествовательной авторской речью придает роману элемент драматизации, которого прежним романам подчас не хватало. Недаром подзаголовком целого ряда глав романа становится слово «сцена».

Пейзаж, который до сих пор был едва ли не главным средством психологического раскрытия характера у Э. Булвера, в «Юджине Эраме» отодвигается на второй план. Он раскрывает не столько внутренний мир героя, сколько его настроение или душевное состояние в тот или иной момент жизни: «Each description is introduced, not for its own sake, but to serve as a calendar marking the gradual changes of the seasons as they bear on to his doom the guilty worshipper of Nature» [1, 8] («Каждое описание вводится не ради него самого, но служит как бы календарем, отмечающим постепенное влияние смен времен года на его судьбу»).

Изменяя детали, писатель во втором варианте не меняет своего принципиального отношения к утилитарной философии Бентама, приводящей к гибели личности. Для Булвера исключительно важен тот факт, что Эрам – жертва своей идеи. Может ли зло творить добро? Писатель на примере образа главного героя отвечает на этот вопрос отрицательно. Самая праведная идея, для достижения которой нужны низкие и антигуманные средства, превращается во зло и не имеет права на существование. Но что же сделать с человеком, всту-

пившим на этот неверный путь, и кто может его судить? Не осуждает ли судья своим приговором и самого себя? Этот вопрос был важен не только для Булвера, он прозвучал еще в «Калебе Уильямсе» У. Годвина.

Если суд или отдельный судья не могут вынести справедливый приговор, значит, его должно вынести общество. Но оно само по себе несовершенно, и более того, само часто толкает человека на преступление. Об этом Булвер писал в предшествующем романе «Пол Клиффорд», говорит он об этом и в «Юджине Эраме», рассказывая о судьбе старой крестьянки Даркменс. В ее истории наиболее ярко раскрыта трагедия ирландских бедняков, которая известна английской прозе XIX века со времени знаменитой парламентской речи Байрона об Ирландии с той лишь разницей, что Булвер не касался политического аспекта ирландского вопроса, а ограничивался социально-бытовыми его сторонами.

Ненависть старухи Даркменс к богачам отчетливо звучит во время ее беседы с молодыми Лестерами, которым она говорит: «*ye (you) all goes and throws niver a look behind. Ye despises the poor in your hearts. But the poor will have their day*» [1, 207] («Вы уходите и даже не оглядываетесь. Вы презираете бедняков в душе. Но придет и для бедняков их день»). И эта ненависть, по словам старого Лестера, очень импонирует всем беднякам деревни, в которой живет старуха. Тем самым в «Юджине Эраме» Э. Булвер одним из первых английских романистов XIX века приблизился к раскрытию настроений английской сельской бедноты середины XVIII в.

Выбор времени действия романа не случаен: именно на рубеже 1750-х – 1760-х гг. усиливаются волнения среди беднейших слоев крестьянского населения – коттеджеров. Среди них, как видно из этих эпизодов романа, и живет старуха Даркменс, чьи пророчества действительно должны были импонировать прежде всего коттеджерам. А поскольку эти пророчества реализовались в крестьянских волнениях, с трудом подавленных именно в 1830-м году, о чем, как указывалось литературоведами, Э. Булвер знал и избрал временем действия «Юджина Эрама» тот трагический период в истории англий-

ского крестьянства, когда закладывались объективные предпосылки этих волнений.

Психологическая достоверность образа старухи Даркменс достигается прежде всего за счет ее ярко индивидуализированной прямой речи, насыщенной ирландскими диалектными выражениями. Ее речь носит гневно-обличительный характер, как и речь Пола Клиффорда на суде. Здесь Э. Булвер следовал урокам В. Скотта, использовавшего шотландский диалект в английской художественной прозе. Недаром «Юджин Эрам» посвящен именно В. Скотту.

В романе Э. Булвер, обвиняя Эрама, все же выступает против смертной казни, считая ее в данном случае слишком суровой мерой. Мысль о том, что человек, совершая преступление, осуждает себя сам, проходит через весь роман. Даже самоубийство Эрама – не столько гордый вызов обществу, не имеющему права на жизнь этой выдающейся личности, сколько закономерное развитие и завершение того душевного кризиса и тупика, в котором оказался этот человек, не сумевший найти путь к духовному возрождению. Но если Булвер и считал гибель Эрама необходимой и закономерной, все же во втором варианте глава заканчивается словами о том, что «the law's last indignity was wreaked upon a breathless corpse!» [1, 306] («последнее унижение закона излилось на бесчувственный труп»). Хотя в отдельных случаях Э. Булвер и признавал необходимость смертной казни, он выступал против того, чтобы из нее устраивали зрелище и ради идеи торжества правосудия и развлечения зрителей вешали мертвое тело. Тем не менее, он не разделял и точки зрения Годвина на то, что четырнадцать лет праведной жизни искупают вину и осуждение такого человека жестоко и бессмысленно, ибо он твердо был уверен в том, что, преступая законы общества, человек должен понести за это наказание, независимо от того, когда преступление раскрыто. Следовательно, создавая «Юджина Эрама», Булвер хотел подтолкнуть даже случайного читателя к самостоятельному размышлению о непреходяще важных вещах.

Таким образом, в романе «Юджин Эрам» Э. Булвер рассматривает проблему преступления и наказания в нравственном плане, определяет меру ответственности человека за свои поступки. Именно в

этом романе Булвер изобразил в качестве главного героя преступника – ученого, готового во имя научного эксперимента и обретения определенного опыта («Могу или не могу убить?») пойти на преступление. Тем самым автор показывает, насколько деградировало общество, в котором интеллект, самостоятельно достигший высоких знаний, может лишить жизни другого человека. Вновь меняется конфликт романа – это прежде всего конфликт личности с нормами морали общества, обосновавший философию преступления и наказания. В решении конфликта приоритетным становится нравственное начало, а социальный аспект лишь обуславливает его решение.

В «Юджине Эраме» пейзаж отступает на второй план, выводя на первый описание внутреннего состояния главного героя.

Булвер не оправдывает своего героя-преступника, как и не оправдывает самого факта убийства ради личного или общественного блага. В романе автор ставит под сомнение целесообразность полезной общественной деятельности человека, так как, в отличие от Пола Клиффорда, стать полезным и активным членом общества никому из героев «Юджина Эрама» не дано.

«Ньюгейтская» тема в «Поле Клиффорде» и «Юджине Эраме» позволила выйти за пределы собственно приключенческого сюжета и обозначила социальное противостояние времени, основываясь на судьбах отдельных людей и социальных групп в целом. При этом каждый «ньюгейтский» роман Булвера в зависимости от особенности сюжетосложения имел свою внутреннюю структуру, которая теперь включала в себя либо детальное расследование преступления («Пелэм»), либо готовящуюся серию преступлений («Пол Клиффорд»), либо размышления героев после совершения преступления («Юджин Эрам»). Общим в структуре являлся центризм – главный герой замыкал на себе все сюжетные линии и находился всегда в центре событий.

Именно это определило особое внимание к психологии всех персонажей Булвера, будь то преступник или жертва. Отсюда так сильна монологичность его романов, особенно в кульминационный момент – обличительной речи на суде, скрупулезная работа автора-повествователя над передачей мыслей, угрызений совести преступника или со-

мнений, нравственных поисков его положительных персонажей, стремление самого автора точно обозначить свою позицию в оценке преступника, что приводит нередко к единению героя-рассказчика и самого автора.

В «ньюгейтском» романе Булвер отдает дань различным художественным направлениям, поскольку создает свои произведения в эпоху, когда еще были сильны традиции просветительского, готического романов и активно развивалось творчество писателей-романтиков. Об этом свидетельствуют и повышенный интерес автора к интеллекту, психологии героев, а также главный конфликт, определяющий сюжетное содержание.

Анализ образов судей, представителей власти, а также критика общественного устройства, направленная против определенного социального зла, подтверждают мысль о преобладании реалистических тенденций в «ньюгейтских» романах Э. Булвера. Следовательно, справедливо говорить о «ньюгейтских» романах как первых образцах социального романа и как переходном явлении от романтического к реалистическому роману середины XIX века.

§ 3. Особенности рецепции и оценки «ньюгейтского» романа в XIX веке

В 40-е годы XIX века «ньюгейтский» роман утрачивает свою эстетическую ценность. Возможно, это связано с тем, что в литературе развивается новое художественное направление – реализм, все большую популярность приобретают социальные реалистические романы Ч. Диккенса и У. Теккерея.

Однако «ньюгейтский» роман продолжает развиваться в творчестве У. Х. Эйнсворта, который возвращает его к готике и снижает, тем самым, до уровня развлекательного чтения. Эйнсворт решающее значение придает детективным, готическим и авантюрным элементам, которые теперь выполняют не вспомогательную функцию, как у Булвера, а несут основную смысловую нагрузку. Поэтому справедливо говорить, что в творчестве Эйнсворта завершается развитие «ньюгейтского» романа как нового типа социального романа.

Произведения У. Х. Эйнсворта появлялись с 1826 года и пользовались популярностью у определенного круга читателей. Для данного исследования его книги имеют интерес постольку, поскольку служат наглядной иллюстрацией связи между «готическим» и «ньюгейтским» романом. Два из многочисленных романов этого автора «Руквуд» (Rookwood, 1834) и «Джек Шеппард» (Jack Sheppard, 1839) можно отнести к «ньюгейтским».

Если учесть, что карьеру писателя Эйнсворт начал с готических историй для журналов, то очевидным становится тот факт, что романы Эйнсворта изобилуют заимствованиями из «готического» романа: тут и встающие из гробов трупы, и рука клятвопреступника-священника, которую невозможно оторвать от его жертвы, и змея, выползающая из локона вероломно покинутой девушки, и меч статуи в склепе, наносящий карающий удар, и много других «страшных» и мелодраматических сцен. В романе «Руквуд» само описание обстановки, в которой разворачивается действие (древний замок, склеп-усыпальница рода Руквуд) выдержано в духе классической готики. Эйнсворт использует всевозможные суеверия, предсказания, приметы, привидения для большей занимательности своей книги. Об этом он писал в предисловии к книге: «Having, as I will confess, had throughout an eye rather to the reader's amusement than his edification» [3, 5] («Я желал, в чем готов сознаться, скорее, развлечь читателя, чем учить его»).

Исследователи справедливо полагают, что цель автора – лишь позабавить читателя, о чем сам писатель говорит в конце романа: «Нас, очевидно, обвинят в том, что мы слишком много внимания уделили образу разбойника, и мы признаем себя в этом виновным... Нам доставило громадное наслаждение рассказать о его подвигах, счастливых избавлениях, когда жизнь его уже висела на волоске, и если читатель получит хотя бы половину того удовольствия от чтения книги, какое мы получили от ее написания, наше удовлетворение будет полным» [3, 393].

Нельзя не согласиться с мнением А. А. Елистратовой, что романы Эйнсворта – это «эпигонский романтизм, утративший свою творческую силу» [95, 39]. Исключительные герои романа «Руквуд» – Льюк Брэдди, потомок страшного и преступного рода аристократов

Руквудов, его дед Питер Брэдли (он же Алан Руквуд), старая цыганка и многие другие персонажи романа выполнены в псевдоромантическом стиле. Тайной окутана история их рождения и жизни, они наделены сверхъестественными силами, каждый из них несет на себе проклятие предков и желание отомстить своим врагам. Столь же исключительны обстоятельства, в которых действуют эти герои, в том числе невероятные происшествия, счастливые и роковые случайности.

В отличие от героев Годвина и Булвера (Калед Уильямс, Пелэм, Пол Клиффорд, Юджин Эрам), поступками героев Эйнсворта руководят не возвышенные цели, а лишь жажда наживы – получение титула и земель рода Руквудов. На этом фоне стяжателей и убийц подлинно благородной и возвышенной кажется фигура бандита Дика Терпина, известного в свое время разбойника, «прославившегося» грабежами на большой дороге. Эйнсворт откровенно идеализирует Терпина, рисуя его непревзойденную храбрость и ловкость в разбойничьих налетах и внезапных ограблениях, показывает его великодушие и верность друзьям, гуманность по отношению к обиженным. Дик Терпин выступает отнюдь не как грабитель и убийца, а как благородный покровитель всех, кто попал в беду, готовый пожертвовать ради друга и товарища личными интересами и собственной выгодой, даже кошельком, что для него является высшим доказательством бескорыстия. На вопрос Питера Бредли о том, разве и у воров существует своя честь, Терпин отвечает: «А где же еще вы ее найдете, ведь она давно уже отсутствует у всех других классов общества. Ваш покорный слуга – бандит с большой дороги – единственный носитель чести» [3, 150]. Эти строки во многом напоминают разбойника Раймонда («Калед Уильямс»), бандитов из шайки Пола Клиффорда, а исследовательница Л. И. Чернавина соотносит благородного бандита из «ньюгейтского» романа с разбойниками Шиллера. При этом она подчеркивает, что эпиграфом к тридцатой главе романа («Дик Терпин») являются слова именно из «Разбойников» Шиллера: «Многие прекрасные люди с гениальностью, которая могла бы привести к всеобщему благоденствию, были обречены погибнуть на виселице. Но разве подобная слава человека не длится века, в то время как многие принцы даже не удосто-

ились бы упоминания историка, если бы ему не хотелось увеличить количество его страниц?» [147, 73].

В отличие от романов Булвера, в романах Эйнсворта отсутствуют открыто выраженные социальные мотивы. Эйнсворт не ведет читателя к социальным проблемам современного общества, а тем более проблемам английского закона. Он увлекает читателя в мир прошлого, в котором действуют феодальные законы, а главной общественной силой выступают представители «старой Англии». Эйнсворт сознательно смещает социальный аспект в сторону увлекательности, что ведет к снижению жанра в целом. А поскольку под «ньюгейтским» романом мы подразумеваем прежде всего роман социальный, то можно утверждать, что в творчестве Эйнсворта заметна деградация этой жанровой формы. «Ньюгейтский» роман постепенно угасает, а лучшие его черты ассимилируются в жанре социального романа писателей-реалистов середины XIX века.

Творчество Эйнсворта вызвало бурную полемику вокруг «ньюгейтского» романа, и здесь наиболее представлены споры двух ведущих критиков У. Мэгинна, редактора журнала «Fraser's Magazine», и У. Теккерея. Почти сразу же после своего основания* «Fraser's Magazine» начал кампанию против романтически приукрашенного уголовного романа. Интересно, что именно Мэгинна Булвер карикатурно вывел под именем МакГраулера в романе «Пол Клиффорд». Возможно, Мэгинн и воспользовался своим положением для ответного выпада, опубликовав серию статей, резко критикующих Булвера и его «ньюгейтские» романы. В одной из них он писал: «Bulwer did not admire the appreciation of his character, which was given in the letterpress accompanying his portrait, and talked of personality. Alas! poor baronet! He has had a specimen of more irritating personality since that time, and he ought to have recollected that with us he began the ungentle amusement» [47, Jan. 1840, 22] («Булверу не понравилось, как его оценили в печати, напечатав статью вместе с его портретом, и он перешел на личности. Увы! бедный баронет! С тех пор у него был образ более

* «Fraser's Magazine» был основан в 1829 г., а уже в начале 1830 г. высказывался против появившегося в это время романа Булвера «Пол Клиффорд».

раздражающей личности, и он должен был понять, что с нами он вел себя не как подобает знатному человеку»).

Полемика вокруг «ньюгейтского» романа позволяет сделать вывод о том, что «ньюгейтский» роман занимает особое место в развитии английского социального романа. При этом можно говорить о следующих этапах становления «ньюгейтского» романа как нового типа социального романа:

1 этап – уголовные романы Д. Дефо и Г. Филдинга (1720-1743);

2 этап – первый социальный роман У. Годвина «Калед Уильямс» (1794);

3 этап – «ньюгейтские» романы Э. Булвер-Литтона «Пол Клиффорд» (1830) и «Юджин Эрам» (1832);

4 этап – кризис жанровой формы: романы У. Х. Эйнсворта «Руквуд» (1834) и «Джек Шеппард» (1839).

Каждый этап связан и с определенным именем автора. В истории «ньюгейтского» романа имя Эйнсворта связано с кризисом жанра. Писатель возвращается к готике и тем самым снижает роман до уровня развлекательного чтения, вызывая справедливый гнев Теккерея. В то же время в творчестве Э. Булвер-Литтона «ньюгейтский» роман завершил свое становление как новый тип социального романа и во многом предопределил его преобразование в социальный реалистический роман XIX века. Об этом свидетельствуют статьи Теккерея на страницах журнала «Fraser's Magazine», которые он посвятил борьбе против идеализации уголовных преступников и фальшивого пафоса, характерного для «ньюгейтских» романов. Выход книги Эйнсворта «Руквуд» критик отметил статьей, одно название которой уже содержало намек на ее сатирическое содержание: «Highways and lowways or Ainsworth's Dictionary with Notes by Turpin» [47, June, 1834, vol. IX, 724] («Большие и малые дороги, или Словарь Эйнсворта с пометками Терпина»). Позднее в другой своей рецензии («Another Saw from the Rookwood») на «Руквуд» Теккерей обрушился на читателей и на самого автора, отмечая «дешевые» приемы и «фальшивую» основу произведения. Он рассуждает: «Боги Греции и Рима (Гермес и Меркурий) – не так уж далеки от разбойников. Почему бы в таком случае и Эйнсворту не сделать героем своего произведе-

дения такую фигуру, как широко известный грабитель на больших дорогах Дик Терпин. Моисей был также нечист на руку (изъятие священных сосудов было всегда тяжелым воспоминанием у египтян!..), а д-р Джонсон однажды заметил, что тот, кто может написать эпиграмму, может так же просто залезть и в карман» [47, Apr. 1836, vol. 13, 488].

Теккерей выступает против мистики в искусстве, подражания Эйнсворта лейкистам, против его склонности к кладбищенским ужасам. Он спрашивает, к какой из современных школ в поэзии причисляет себя автор «Руквуда» – к «озерной» школе или школе «бараньего бока» (непереводимый каламбур: the lake school – озерная школа; the legofmuttonschoo – школа бараньего бока), и, раскрывая смысл каламбура, предлагает ему возглавить «школу загробную» [100, 77].

Романы о преступниках, с точки зрения писателя-реалиста, антихудожественны, потому что эстетическая основа их фальшива. Теккерей считал, что любой писатель, как истинный художник, не должен изображать бандитов, убийц, описывать тюрьмы, поскольку с моральной стороны эти явления были исключением из жизни, случайностью. А истинный художник, по его мнению, должен изображать только типичное, реальное, правдивое. «Было время, когда в моде было писать исключительно о Гровнер-сквер^{*}, – пишет он, – в настоящее время в моду вошли кварталы Сент-Джайлз. Обе моды в равной мере не обоснованы. Писатель имеет право иногда изображать как Олмэк, так и Ньюгейт, подобные экскурсии должны быть в его творчестве исключением. Образцом должна оставаться Человеческая природа. Природа иногда создает уродов, но это лишь исключение. В природе нет и не может быть сплошного уродства. И если образы, создаваемые художником, должны воспроизводить жизнь, писатели не должны непрерывно рисовать уродов. Они могут позволить себе рисовать уродливые отклонения лишь в особых случаях...» [47, Apr. 1836].

Теккерей посвятил несколько своих статей размышлениям о преступниках, разбойниках, о казни как акте возмездия преступнику. Если Де Квинси размышлял о красоте преступления, о прекрасном,

^{*} Гровнер-сквер – аристократический квартал Лондона, Сент-Джайлз – его трущобы.

которое таится в самой казни, а само убийство называл искусством, то Теккерей изучает проблему преступления как реалист. Говоря о сущности преступления, он постигает все его тонкости, нюансы, подчеркивает детали, которые позволяют представить реальную картину этого ужасного зрелища.

В статье «Как из казни устраивают зрелище» Теккерей рассказывает о том впечатлении, какое казнь производит на зрителей. Он пишет: «Прямо перед нами, примыкая к боковой двери тюрьмы, вышлась черная виселица, равнодушно ожидающая свою жертву. От этого зрелища вас словно ударяет током, и вы делаете судорожный вздох. Но через минуту вы приходите в себя и начинаете спокойно и не без интереса изучать находящееся перед вами сооружение» [21, 262]. Автор прибегает к деталям, чтобы создать впечатление безусловной действительности. Поэтому он видит «черную и пустую» виселицу, «черную цепь», свисающую с перекладины, видит, как «в восемь часов утра приговоренного ставят под перекладину с накинутой на шею веревкой, которая другим концом своим прикреплена к перекладине; доска из-под его ног выдергивается, и те, что дорого заплатили за места, могут увидеть, как правительственный служащий Джек Кетч появляется из черной дыры и, схватив повешенного за ноги, тянет его до тех пор, пока тот не оказывается окончательно задушенным» [21, 273].

Теккерей задается вопросом о том, что побуждает человека идти смотреть казнь, с каким чувством он смотрит на происходящее, кому нужно, чтобы сорокатысячная толпа присутствовала при казни? Сам же автор признается в том, что зрелище казни оставило в нем чувство «безмерного стыда и ужаса». И здесь он обращается к обществу, закону, которые позволяют совершать подобные вещи на глазах у многолюдной толпы, среди которой есть и дети: «У меня такое ощущение, словно я оказался соучастником чудовищной подлости и насилия, учиненных группой людей над одним из своих собратьев, и я молю бога, чтобы в Англии поскорее настали времена, когда никто более не сможет увидеть столь отвратительное и недостойное зрелище. Сорок тысяч человек всех чинов и званий – ремесленники, джентльмены, карманные воришки, члены обеих палат парламента, журналисты –

собираются ни свет ни заря перед Ньюгейтской тюрьмой, отказавшись от спокойного сна ради того, чтобы принять участие в омерзительной оргии...» [21, 272].

Подобным пафосом проникнуты статьи «Как вешают человека», «Лондонские зрелища», где описываются чувства человека, идущего на казнь. Теккерей не случайно рисует каждое действие, жесты, мимику, что позволяет наиболее точно передать эмоции человека, приговоренного к смерти. Автор пишет: «Он держался, как подобает мужчине, и шел очень твердо. Он был в черном новом костюме, рубашка его была расстегнута. Руки были связаны спереди. Раз или два он беспомощно развел ладони и снова их сжал. Он огляделся вокруг. На секунду он задержался, и в его глазах выразились испуг и мольба, на губах появилась жалобная улыбка. Затем он сделал несколько шагов и стал под перекладиной, обратясь лицом к церкви...» [20, 272].

В «Размышлениях по поводу истории разбойников» Теккерей с негодованием рассуждает о преступниках и их приключениях, об отношении к ним простых людей и представителей правопорядка. Автор осуждает закон и общество, которые зачастую несправедливо наказывают невиновного человека, а закоренелый преступник при этом нередко может оставаться безнаказанным. Критик пишет, что «вчерашний грабитель, бежавший из Ньюгейтской тюрьмы, на следующий день мог появиться на Друри-Лейн и Клер-Маркет в обществе своих старых приятелей, прохаживаясь, словно джентльмен: богатый черный костюм, шпага с серебряной рукояткой на боку, на пальце бриллиантовый перстень и золотые часы в кармане...» [18, 227].

В своих очерках о разбойниках, о повешении, об убийстве, о казни Теккерей приходит к выводу, что страшнее, чем лишение человека жизни, в принципе ничего нет, и нельзя преступление делать предметом искусства. Поэтому писатель изначально отрицательно относился к любым уголовным произведениям, он был глубоко возмущен благородными и идеализированными героями-преступниками Эйнсворта, Булвера, особенно в отношении тех его героев, которые стали убийцами или соучастниками убийства. И здесь Теккерей отказывает Булверу в любой социальности, потому что для него поня-

тие преступления никак не соотносится с понятием художественного предмета.

Еще в рецензии на третье издание «Руквуда» Теккерей сетовал на популярность «ньюгейтского» романа в широких читательских кругах: «К несчастью для читающей публики, «Пол Клиффорд» и «Юджин Эрам» останутся популярными дольше, чем сотни других книг на более здоровую тему». А в статье «Поговорим о лубке», иронизируя и намекая на роман Булвера «Пол Клиффорд», он написал: «За последние годы ряд писателей *осчастливил* в Великобритании средние классы изображением «лучших» людей – представителей «высшего» света (*our betters*) и изображением городских трущоб (и воровских притонов), – иронически продолжает автор. – То и другое в одинаковой мере пагубно отражается на современной литературе. Читатель уже не хочет слышать о значительных характерах, если они не принадлежат грабителям и разбойникам. Он не желает читать о жизни обычных людей. Трагедия для него приобретает смысл и значение только в том случае, если ее переживают воры и убийцы – представители уголовного мира. Перенесите героические переживания, горести и страсти в притоны воров, исказите синтаксис, пересыпьте речь своих действующих лиц словечками воровского жаргона, сделайте ее по возможности безграмотной, и изображаемая нами трагедия тотчас приобретает для современного читателя интерес» [47, Apr. 1839].

Авторы «ньюгейтских» романов, по Теккерее, виновны не только в том, что изображают воровское дно, но и в том, что рисуют жизнь, которую не знают, а следовательно, изменяют правде.

В августовском номере журнала «Fraser's» за 1832 год появляется рассказ Теккерей «Элизабет Браунридж» (Elizabeth Brownrigge) с юмористическим посвящением автору «Юджина Эрама». В нем автор изображает красивую молодую богатую аристократку с прекрасным воспитанием убийцей двух маленьких беспомощных детей. Пародируя авторов «ньюгейтского» романа, писатель хочет, чтобы его героиня вызывала если не восхищение, то, по крайней мере, симпатию читателя.

В «Элизабет Браунридж» Теккерей признается, что чтение «Юджина Эрама» убедило его в том, что путь к славе лежит не в попытке писателя «заинтересовать читателя добродетелью и заставить его почувствовать отвращение к пороку», а наоборот, нужно так перемешать добродетель и порок, «чтобы невозможно было отдать предпочтение ни тому, ни другому или вообще отличить их друг от друга». На самом деле Теккерей призывал «изображать порок таким, каков он есть в действительности – его деяния и его принцип (in action and in principle), исключить поэтическое приукрашение и всяческое фантазирование». Далее в этом посвящении Теккерей приветствует Булвера «как отца новой школы – *Lusus naturae* – развлекательной, романиста, который выбирает своего романтического героя со страниц «Ньюгейтского Календаря».

Еще до написания этой рецензии Теккерей, прочитав роман Булвера, отметил в своем дневнике: «Как искусственно и абсурдно делать героем человека, совершившего убийство ради денег... Исповедь Эрама (кн. 5, гл. 7) омерзительна. Уж лучше было, во всяком случае, показать его человеком, движимым чувством мести, ненавистью, ревностью или любой другой страстью, но уж никак не алчностью... А в общем книга – сплошное шарлатанство (*humbug*) ...и хватит о ней».

В другом пародийном произведении «Катерина» (Catherine, 1840), выпущенном Теккереем под псевдонимом Айки Соломона младшего, писатель заявляет: «Одна из умных групп романистов считает, что нужно вызывать интерес тем, чтобы заставить негодяев совершать добродетельные поступки. Мы против этого категорически возражаем. Мы говорим, пусть ваши бродяги в романах поступают, как положено бродягам, а честные люди пусть ведут себя как честные люди; давайте не будем так смешивать и подтасовывать порядочность и порок, что к концу третьего тома озадаченный читатель не может понять, что к чему... Что касается нас, то мы знаем, как потрафить публике, и выбрали себе в герои негодяев, а рассказ взяли из «Ньюгейтского Календаря», которому и будем точно следовать. И если английская публика после этого с негодованием отвернется не

только от наших бродяг, но и от проходимцев всех других писателей, мы будем довольны» [17, 228-229].

Героиня повести Теккерея Катерина – служанка в таверне, чьей молодостью и красотой пользуется хозяйка для привлечения гостей, – становится предметом вожделения заезжего барона Густава Адольфа де Глагенштейна и бежит с ним. Образ чванливого, наглого, бездарного офицера британской армии – нищего барона, картежника, – предвосхищает портреты будущих снобов в армии и героев типа Родона Кроули в «Ярмарке тщеславия». Катерина представляет тот тип авантюристки, которая получила свое завершённое воплощение в Ребекке Шарп. Покинутая своим вероломным возлюбленным, она не обращает свои взоры к богу, как не помышляет и о самоубийстве, она решает мстить. И Катерина действует в соответствии со своим характером и обстоятельствами, где ядом, где обманом и шантажом, а под конец – ножом.

Уже в третьей главе автор восклицает, что устал от своих ужасных героев. Но его цель – пародия: «Что же мы можем поделать? Ведь публика не хочет слышать ни о чем, кроме негодяев; и единственный путь, который остается несчастному писателю, если он хочет прокормиться, поступить честно и по отношению к публике и к себе, то есть нарисовать таких воришек, какие они есть в жизни, – пьяных, распущенных, мерзких, низких – каким и положено быть негодьям. Они не цитируют Платона, как Юджин Арам, не живут подобно джентльменам и не поют чудесные баллады, как весельчак Дик Терпин... и не умирают подобно небесным святым, как бедная «мисс Нэнси» в «Оливере Твисте» [17, 242-243].

Теккерей на протяжении всей повести полемизирует со своими литературными противниками. «Если критик возьмет на себя труд спросить, почему автор, описывающий предыдущие события с такими подробностями, так лаконичен в изображении катастрофы... Солломон Айки ответит, что обычное сухое изложение значительно красноречивей, чем любой художественный вымысел, любые риторические приемы, которые он мог бы применить... Суд над Эрамом интересен в изложении «известного писателя» (т.е. Булвера). Картина преступления, совершившегося в доме Кэтрин, страшна в своей не-

прикрытой правдивости, и лаконичность рассказа только углубляет драматизм передаваемых событий» [там же, 256]. Писатель еще раз прямо противопоставляет себя Эйнсворту и Булверу и заявляет: «... мы не считали нужным преподносить читателю вкусное лекарство. Мы пытались добиться того, чтобы порок выглядел, как настоящий порок, а в тех случаях, когда нам приходилось говорить о чем-то, похожем на добродетель, показать, насколько обманчиво было подобное представление» [там же, 270].

Интересно, что, пародируя Булвера, Теккерей выступал и против Диккенса. В статье «*Noxae Catnachianae*» он не только критикует Диккенса, но и причисляет его роман «Оливер Твист» к произведениям «ньюгейтского» жанра. Однако речь идет не столько о романе, сколько об общих принципиальных вопросах, и Диккенс упоминается в статье лишь в связи с кардинальным в эстетике Теккерей тезисом, – что правдиво и что не правдиво в современной литературе. По мнению Теккерей, отсутствие подлинной реалистической типизации в романах писателей (в том числе Диккенса), которые берутся за изображение жизни правонарушителей, определяется незнанием быта и нравов воровского дна, которое они пытаются изобразить. «Откуда ему знать то, что он изображает? – пишет Теккерей. – Он и получаса не был среди тех людей – воров, убийц, старьевщиков, проституток, карманных воришек, которых претендует изобразить, нельзя ждать такого знакомства и у достойного восхищения Боза... нет правды в этих образах: популярные в наше время у читателя картины воровской жизни ничего общего не имеют с действительностью. Они – насквозь фальшивы» [47, Apr. 1839].

Тут же Теккерей замечает: «...правдиво мог писать о подобных вещах лишь Филдинг. Он знал эту среду и, зная ее, писал, не изменяя правде» [там же].

Теккерей критически оценивает образ Фейджина в «Оливере Твисте», которого считает антиреалистическим и надуманным. По его мнению, это марионетка в мелодраме, а отнюдь не реальный главарь шайки мелких жуликов и опытных бандитов. Не случайно в статье он сопоставляет Булвера, к которому относится критически, и Диккенса, высоко ценимого им как автора «Записок Пиквикского клу-

ба», говоря: «Не преуменьшая литературных заслуг Булвера и Диккенса – мы должны заметить, что когда любой из этих писателей обращается к изображению нравов головорезов, грабителей, проституток, старьевщиков и т. д., то он, по нашему глубокому убеждению, создает совершенно нелепые по своей неправдоподобности картины жизни».

В противовес авторам «Пола Клиффорда» и «Оливера Твиста» Теккерей доказывает, что ребенок, родившийся на свет незаконнорожденным, брошенный «милыми» родителями на произвол судьбы, растет с врожденными пороками, которые не может искоренить даже доброе отношение к нему приемной матери. Начиная детство с кражи, издевательств над слабыми, он кончает убийством и виселицей.

Жизненные судьбы героев реалиста Теккерей даже в этом авантюрном по форме произведении обусловлены социальным фоном, на котором они действуют. Тут нет ни тайн, ни роковых случайностей. И если в конце повести писатель с иронией замечает: «Ну вот, нож отточен и жертва намечена! Приготовьтесь, милые дамы, – публика проголодалась и жаждет крови!», то убийство это носит самый прозаический характер – из-за денег и желания освободиться от человека, стоящего на пути к успеху.

Аргументация Теккерей в статье «*Notae Catnachianae*» показывает, на каких писателей он ориентировался как на образец. Здесь, как и во многих других своих статьях, Теккерей не забывает сопоставить современных писателей с Филдингом, считая его творчество наиболее соответствующим жизненной правде. Теккерей сравнивает образ Фейджина, созданный Диккенсом, с образом Джонатана Уайлда Г. Филдинга. Фейджин в восприятии Теккерей – только талантливый актер на подмостках книги Диккенса, в то время как Уайлд воспроизводит живую действительность: Фейджин – это только талантливо написанный портрет, в стиле которого просачивается некоторая манерность автора, это «маска, из-за которой кто-то произносит горькие эпиграммы, а отнюдь не бессмертный живой образ, как знаменитый Джонатан Уайлд».

Отношение к Филдингу как к образцу, достойному подражания, постоянные ссылки на него в полемических статьях, посвященных «ньюгейтцам», рассматриваются как прямое продолжение его кампа-

нии против Булвера. Давая оценку творчеству Филдинга, Теккерей ни на минуту не упускает из вида тех писателей современности, которые не обладают качествами Филдинга-реалиста.

«Порок не смешивается с добродетелью в честных и прямых книгах Филдинга, – заявляет он. – Порок в них называется пороком и никак иначе и неизменно получает заслуженное наказание». В заслугу Филдингу ставится прямота и безоговорочная правдивость в изображении жизни. За разбором стиля Филдинга кроется явная насмешка над той литературой середины XIX века, которую Теккерей не устает разоблачать как фальшивую и вредную в своей основе:

«И вот вам результат честности! Многие жеманные дамы нашего времени с ужасом отбросят романы Филдинга, хотя с полнейшим хладнокровием будут читать страницу за страницей «Джек Шеппард» Эйнсворта, а в то же время книга эта не только абсурдна, но в силу неправдоподобности ее образов неизмеримо более безнравственна, чем что-либо, что мог создать и создавал когда-либо Филдинг». «Джек Шеппард» для Теккерей – аморальный роман, потому что автор его непрерывно лицемерит, соблюдая внешние приличия и скрывая подлинную правду жизни. В 1840 году Теккерей считает Филдинга величайшим из английских реалистов, потому что он показывает людей такими, какими их видит, обнажает страсти такими, какими они существуют в настоящей жизни, разоблачает лицемеров, где бы он их ни видел.

Однако в пылу справедливой полемики с эпигонским романизмом и увлечением героем из преступного мира Теккерей не уловил тех гуманных целей и той критики жестокого законодательства, которое содержалось в лучших из «ньюгейтских» романов. Гораздо проныцательнее оказался в этом отношении Диккенс. Уже в «Очерках Боза» писатель поднимал проблемы преступности в буржуазном мире, говорил о судьбах людей, безвинно брошенных в тюрьмы, и развращающем влиянии различного рода притонов на тех, кто оказался там волей судеб, а вернее, социальных обстоятельств.

В главах «Уголовные суды», «Посещение Ньюгейтской тюрьмы», «Тюремная карета» и ряда других романист говорит о страшной доле людей, оказавшихся за решеткой, так как толкнула на

преступление их сама жизнь. При этом Диккенс упоминает героев Эйнсворта: «...мы прошли в караульную, которая выходит на Олд-Бейли и одна стена которой щедро украшена целой коллекцией тяжелых кандалов, включая те, что носил неустрашимый Джек Шеппард (подлинные), и те, что, по преданию, почтил своими крепкими членами не менее прославленный Дик Терпин...» [14, 274].

В очерке «Тюремная карета» Диккенс рассказывает о двух юных девушках, которых голод и жадная мать толкнули на панель: «Печальная судьба, но ничем не отвратить ее!.. Загляните в тюрьмы и полицейские участки Лондона, а то просто присмотритесь к улице. Все это ведь происходит тут же, у нас на глазах, ежедневно и ежечасно, сделалось явлением столь привычным, заурядным, что никого ничуть даже не поражает. В тюремной карете сидят и десятилетние мальчишки, ставшие уже закоренелыми преступниками, и «человек, который впервые преступил закон и загубил разом все: свое будущее, свое доброе имя и свою семью» [14, 357]. Рассказывая о своем посещении тюрьмы Ньюгейт, Диккенс с ужасом говорит о страшных каменных мешках, в которые брошены люди и где они должны провести последние часы жизни перед казнью.

Преступный мир становится объектом изображения писателя и в его первом социальном романе «Приключения Оливера Твиста». И тут отчетливо проявляется различие между реалистом Диккенсом и авторами «ньюгейтского» романа, которое подробно дает Л. И. Скуратовская в своей работе о социальных романах Диккенса. Исследователь отмечает: «Булвер не только обвиняет законы, но и связывает преступность с нищетой, говоря, что бедняк, которому государство не обеспечивает жизненного минимума, отброшен к первоначальным законам существования» [136, 110]. При этом автор подчеркивает: «Мысль о том, что преступность порождается социальными условиями, которая у Булвера остается патетической декларацией, вложенной в уста героев, у Диккенса обретает художественную плоть. Булвер считает, что лондонский сирота, попавший «на дно», обязательно станет преступником, будь он даже джентльменом в душе и по происхождению; Диккенс показывает, что этого может и не быть, и Оливер в тех же обстоятельствах остается чист» [там же, 111].

Действительно, Булвера и Диккенса сближают сочувствие к обездоленным, желание изменить существующий закон о смертной казни, тревога за судьбы детей, брошенных в мир на произвол случая, но подход к этой теме и манера ее подачи у них совершенно разные. В предисловии к «Оливеру Твисту» Диккенс пишет: «Во всех известных мне книгах, где изображены подобные типы, они всегда чем-то прельщают и соблазняют. Даже в «Опере нищего» жизнь воров изображена так, что, пожалуй, ей можно позавидовать... То же самое можно сказать и о превосходном, сильном романе сэра Эдварда Булвера «Пол Клиффорд», который никак нельзя считать произведением, имеющим отношение к затронутой мной теме; автор и сам не ставил перед собой подобной задачи» [13, 6]. Задачу своего произведения Диккенс видел в том, чтобы «изобразить реальных членов преступной шайки, нарисовать их во всем их уродстве, со всей их гнусностью, показать убогую, нищую их жизнь, показать их такими, каковы они на самом деле... мне казалось, что изобразить – это значит попытаться сделать то, что необходимо и что сослужит службу обществу» [там же, 5]. То есть, как и Теккерей, Диккенс хочет сказать правду, суровую правду и показать жизнь преступников и бродяг такой, как она есть, без «скачек галопом по вересковой степи..., веселых пирушек в уютной пещере... того бахвальства и той вольности, какими с незапамятных времен приукрашали «большую дорогу» [там же, 6]. Но если Теккерей только смеется и пародирует героев «ньюгейтского» романа, то Диккенс, не приукрашая их, все же скорбит об их доле и хочет изменить ее.

Таким образом, дискуссии и споры о «ньюгейтском» романе свидетельствовали о противоречивом отношении писателей XIX века к этому жанру. С одной стороны, критики соглашались с тем, что «ньюгейтский» роман отвлекал читателя от вопросов и проблем, которые волновали в то время Англию, и потому считали его просто занимательным уголовным чтивом. Авторов «ньюгейтских» романов, особенно Эйнсворта, обвиняли в героизации и даже идеализации преступников, в подражании романтизму, а главное, в подмене реальной действительности вымышленным миром, где действовали раз-

бойники с большой дороги, привлекательные не только своим внешним обликом, но силой характера и душевными качествами.

С другой стороны, говорили и о наличии реалистических тенденций в «ньюгейтском» романе, связанных в первую очередь с изображением судей и представителей правопорядка. А открытый социальный протест, столь резко прозвучавший в «Поле Клиффорде», позволяет говорить о «ньюгейтском» романе как новом типе социального романа первой половины XIX века, поскольку проблемы, поднимающиеся в нем, выходят далеко за рамки романтического увлекательного романа.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Закон и право становились центральными понятиями в развитии общественно-политической и культурной жизни Англии XVIII – первой половины XIX. Они определяли сущность реальной английской действительности и явились отправным моментом в развитии «ньюгейтской» (уголовной) темы в публицистике и литературе данного периода.

«Ньюгейтская» тема оставалась популярной в Англии на протяжении всего XVIII вплоть до середины XIX века и отражала взгляды и настроения общественности и простых людей, которые интересовались вопросами уголовного права и закона, справедливости и наказания. «Ньюгейтская» тема уже в XVIII веке стала выражением социального протеста в английском обществе и нашла свое отражение в «ньюгейтском» романе.

«Ньюгейтский» роман утвердился в английской литературе в первой половине XIX века. Однако истоки его находят еще в XVIII веке в «уголовных» романах Д. Дефо, Г. Филдинга, в «готическом» романе Э. Рэдклифф и К. Рив, в социальном романе Годвина «Калеб Уильямс». Отсюда закономерно наличие в «ньюгейтском» романе приключенческих, авантурных элементов, использование страшных сцен и тайны, а также проблемы соотношения закона и справедливости.

«Ньюгейтский» роман непосредственно связан с действительностью, его сюжетное содержание отражает основные противоречия английского общественного и правового сознания конца XVIII – первой половины XIX века. В основе сюжета – противостояние человека и общества, и в первую очередь личности и закона. Закон и право определяют сюжетное содержание романов. Как следствие, в центре сюжета оказывается особый тип героев – преступник и жертва преступления. Преступник, как правило, – выходец из помещичьей и аристократической среды. Меняется содержание и самой жертвы. С одной стороны, это жертва реального преступления, с другой – жертва несправедливого законодательства, невинно брошенный в тюрьму, осужденный на смертную казнь. Поскольку в центре «ньюгейтского» романа находится уголовная («ньюгейтская») тема, то приобретает

свою специфику структура данной жанровой формы, включающая в себя серию приключений, преследований, формируется детективная линия, построенная на расследовании, которое ведет либо автор-повествователь, либо герой-рассказчик, одновременно являющийся жертвой социальной и правовой несправедливости.

Язык «ньюгейтского» романа естественно наполнен жаргонизмами, но их число ограничено только сценами описания воровских притонов, шаек, тюрем, банд. Новаторством является включение в речь судей, аристократов лексики преступного мира.

Все названные элементы «ньюгейтского» романа позволяют говорить о новом типе социального романа указанного периода, поскольку «ньюгейтская» тема позволила выйти за пределы собственно приключенческого сюжета и обозначила социальное противостояние времени, основываясь на судьбах отдельных людей и социальных групп в целом. При этом каждый «ньюгейтский» роман в зависимости от особенности сюжетосложения имеет свою внутреннюю структуру, но общим является центризм (главный герой замыкает на себе все сюжетные линии и находится в центре повествования).

Уже в творчестве У. Годвина «ньюгейтский» роман уходит от «готического» в сторону социального романа, вершиной которого станут «ньюгейтские» романы Э. Булвер-Литтона «Пол Клифффорд» и «Юджин Эрам».

С другой стороны, «ньюгейтский» роман находит свое дальнейшее развитие в развлекательной литературе в творчестве У. Х. Эйнсворта и получит развитие в историческом романе. Отсюда в 1840-е годы разворачивается бурная полемика вокруг «ньюгейтского» романа, в которую включаются писатели-реалисты XIX века Ч. Диккенс и У. Теккерей.

Теккерей подверг резкой критике «ньюгейтский» роман, так как увидел в нем грубую фальсификацию, подмену реальных событий вымышленными фактами. Под влиянием Теккерей «ньюгейтский» роман на многие десятилетия был отодвинут литературоведами на задний план, и если о нем говорили, то лишь в связи с поздним «готическим» или «историческим» романом.

Творчество Э. Булвер-Литтона позволяет скорректировать взгляд на историко-культурные процессы, происходившие в Англии в начале XIX века, определить достойное место «ньюгейтскому» роману в истории развития английского романа в целом и сделать вывод, что «ньюгейтский» роман стал переходным явлением от «готического» и романтического романа к реалистическому. Это проявилось в определенной романтизации героя-преступника, в идеализации разбойников с большой дороги, в приукрашивании или простой декларации отдельных событий. Но в то же время «ньюгейтский» роман позволил сделать выводы о самой природе преступления, обусловленной социальными причинами. Этим определяется хронологическая ограниченность развития «ньюгейтского» романа, который постепенно слился с социальным реалистическим романом второй половины XIX века.

БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК

Художественные тексты

1. Bulwer-Lytton, E. The Complete works of E. Bulwer-Lytton / E. Bulwer-Lytton. – London, 1873-1877. – In 37 vol.
2. Булвер-Литтон, Э. Пелэм, или приключения джентльмена / Э. Булвер-Литтон. Последние дни Помпей. Пелэм, или приключения джентльмена : пер. с англ. / послесл. А. Нейхарт; ил. А. Маркевича. – М., 1988.
3. Ainsworth, W. H. The works of W. H. Ainsworth / W. H. Ainsworth. – London, 1850-1851. – Vol. 1-14.
4. Defoe, D. The Fortunes and Misfortunes of the Famous Moll Flanders &c / D. Defoe. – London, 1722. Электронное издание (<http://www.gutenberg.net>). Верно. 15.05.2006.
5. Defoe, D. The novels and miscellaneous works / D. Defoe. With preface and notes, including those attributed to sir W. Scott. In 7 vols. – London, 1881. – Vol. 4. Roxana, or The fortunate mistress.
6. Fielding, H. The History of the Life of the Late Mr. Jonathan Wild the Great / H. Fielding. With the author's preface, and an introduction by G. H. Maynadier. – London, 1743. Электронное издание (<http://www.gutenberg.net/>). Верно. 6.04.2006.
7. Lillo, G. London Merchant, or History of George Barnwell / G. Lillo, ed. by Nettleton G. H. and Case A. E. – Boston, 1969.
8. Годвин, У. Калед Уильямс / У. Годвин : пер. с англ. А. М. Карнаухова – М.; Л., 1961.
9. Де Квинси, Т. Убийство как вид изящного искусства / Т. Де Квинси : пер. С. Л. Сухарева // Серия «Литературные памятники». – М., 2000.
10. Дефо, Д. Робинзон Крузо / Д. Дефо. – М., 1991.
11. Дефо, Д. Моль Флендерс / Д. Дефо. Радости и горести знаменитой Моль Флендерс. Счастливая куртизанка, или Роксана : пер. с англ. – Челябинск, 1992.

12. Дефо, Д. Роксана / Д. Дефо // Радости и горести знаменитой Мошь Флендерс. Счастливая куртизанка, или Роксана : пер. с англ. – Челябинск, 1992.
13. Диккенс, Ч. Оливер Твист / Ч. Диккенс : пер. с англ. А. Кривцовой. – М., 1986.
14. Диккенс, Ч. Очерки Боза / Ч. Диккенс // Собр. соч. : в 30 т. : пер. с англ. М. Лорие. – М., 1957. – Т. 1.
15. Лэм, Ч. Очерки Элии / Ч. Лэм : пер. с англ. – Л., 1981.
16. Свифт, Дж. Путешествия Лемюэля Гулливера / Дж. Свифт : пер. с англ. ; под ред. А. А. Франковского. – М., 1967.
17. Теккерей, У. М. Кэтрин / У. Теккерей. // Собр. соч. : в 12 т. : пер. с англ. Е. Калашниковой. – М., 1974. – Т. 1.
18. Теккерей, У. М. Размышления по поводу истории разбойников / У. М. Теккерей // Собр. соч. : в 12 т. : пер. Е. Коротковой. – М., 1975. – Т. 2.
19. Теккерей, У. М. Романы прославленных сочинителей, или романисты – лауреаты премий «Панча» // Собр. соч. : в 12 т. : пер. И. Бернштейн. – М., 1975. – Т. 2.
20. Теккерей, У. М. Как вешают человека / У. М. Теккерей // Рус. Вести. – М., 1858. – Т. 18. – № 11/12. – Прил. (Going to see a hanged man).
21. Теккерей, У. М. Как из казни устраивают зрелище / У. М. Теккерей // Собр. соч. : в 12 т. : пер. А. Поливановой. – М., 1975. – Т. 2.
22. Теккерей, У. М. Лондонские зрелища / У. М. Теккерей // Собр. соч. : в 12 т. : пер. А. Поливановой. – М., 1975. – Т. 2.
23. Теккерей, У. М. Ярмарка Тщеславия / У. М. Теккерей : пер. с англ. М. Дьяконова. – М., 1967.
24. Филдинг, Г. Избранные Сочинения / Г. Филдинг. – М., 1989.
25. Филдинг, Г. Политик из кофейни, или Судья в ловушке / Г. Филдинг // Избранные произведения : в 2 т. : пер. с англ. В. Леви-ка. – М., 1954. – Т. 1.

Основные источники

26. Baker, E. A. *The History of the English Novel* / E. A. Baker. – London, 1956. – V. 6.
27. Ballantine, W. *Some Experiences of a Barrister's Life* / W. Ballantine. – New York, 1882.
28. Bell, E. G. *Introduction to the Prose Romances, Plays and Comedies of Edward Bulwer, Lord Lytton* / E. G. Bell. – Cicago, 1914.
29. Burke, E. A. *Philosophical Inquiry into the origin of our ideas of the sublime and beautiful* / E. A. Burke. – London, 1967.
30. Burke, E. *Reflections on the Revolutions in France* / E. Burke. – London, 1964.
31. Campbell, J. L. *Edward Bulwer-Lytton* / J. L. Campbell. – Boston, 1986.
32. Cazamian, L. *The Social Novel in England, 1830 – 1850 : Dickens, Disraeli, Mrs. Gaskell, Kingsley* / L. Cazamian; transl. by M. Fido. – London, 1973.
33. Christensen, A. C. *Edward Bulwer-Lytton : The fiction of New Regions* / A. C. Christensen. – Athens, 1976.
34. Collier, J. *Burke E. On Taste. On the Sublime and beautiful. Reflections on the French revolution* / J. Collier. – New York, 1909.
35. Cross, W. *The Development of the English Novel* / W. Cross. – London, 1902.
36. Dahl, C. *In Victorian fiction* / C. Dahl. – London, 1964.
37. Eigner, E. M. *The Metaphysical Novel in England and America. Dickens, Bulwer, Hawthorn, Melvill* / E. M. Eigner. – California, 1978.
38. Ellis, S. M. *William Harrison Ainsworth and His Friends* / S. M. Ellis. – London, 1925. – Vol. 1-2
39. Engel, E. *The Victorian Novel before Victoria* / E. Engel, M. F. King. – London, 1984.
40. Escott, T. H. S. *Edward Bulwer, First Baron Lytton of Knebworth. A social, personal and political monograph.* / T. H. S. Escott. – London, 1910.
41. Gobel, W. *Edward Bulwer-Lytton* / W. Gobel. – Heidelberg, 1993.

42. Godwin, W. An Enquiry Concerning Political Justice / W. Godwin, ed. and abr. Raymond A. Preston. – New York, 1926.
43. Hazlitt, W. Works / W. Hazlitt, ed. P.P. Howe. – London, 1932. – XVII.
44. Hibbert, Ch. The English: A social history, 1066-1945 / Ch. Hibbert. – London, 1987.
45. Hole, Ch. English home-life 1500-1800 / Ch. Hole. – London, 1964.
46. Hollingsworth, K. The Newgate Novel, 1830-1847. Bulwer, Ainsworth, Dickens and Thackeray / K. Hollingsworth. – Detroit, 1963.
47. Hints for a History of Highwaymen. – «Fraser's Magazine», December, 1834, January, 1840, June, 1834, April, 1836, 1839.
48. Hooper, W. E. History of Newgate and the Old Bailey / W. E. Hooper. – London, 1935.
49. Kettle, A. An Introduction to the English Novel / A. Kettle; ed. by G. Eliot. – London, New York, 1964. – Vol. 1.
50. Lucas, E. V. Letters of Charles and Mary Lamb / E. V. Lucas. – London, 1912. – II. – 681 p.
51. Lytton, V. A. G. R. The life, letters and literary remains of Edward Bulwer, Lord Lytton / V. A. G. R. Lytton. – 2 vols. – London, 1883.
52. Lytton, V. A. G. R. The life of Lytton, by his grandson / V. A. G. R. Lytton. – 2 vols. London, 1913.
53. Miller, D. A. The Novel and the Police / D. A. Miller. – London, 1988.
54. Owen, R. The Revolution in the Mind and practice of the human race / R. Owen. – London, 1849.
55. Ousby, I. Blood Hounds of Heaven: The Detective in English Fiction from Godwin to Doyle / I. Ousby. – Harvard, 1971.
56. Sadleir, M. Bulwer. A Panorama, I : Edward and Rosina, 1803-1836 / M. Sadleir. – London, 1931.
57. Sanders, A. The Short Oxford History of English Literature / A. Sanders. – Oxford, 1994.
58. Sir Samuel Romilly, Memoirs (London, 1840). – I.

59. Stephan, J. F. A History of the Criminal Law of England / J. F. Stephan. – London, 1883. – I.
60. Synge, M. B. A short history of social life in England / M. B. Synge. – London, 1922.
61. The Cambridge history of literary criticism : in 9 vols. / gen. ed. by H. B. Hisbet, C. Rawson. – Cambridge, 1997. – Vol. 5. : The 18-th century.
62. The new 18-th century: Theory, politics, English literature / ed. by F. Nussbaum, L. Brown. – New York; London, 1987.
63. Trevelyan, G. M. British History in the Nineteenth Century / G. M. Trevelyan. – London, 1922.
64. Walter, A. The English Novel: A Short History / A. Walter. – New York, 1954.
65. Walter, A. The Short Story in English / A. Walter. – Oxford, 1981.
66. Wheeler, M. English Fiction of the Victorian Period, 1830-1890 / M. Wheeler. – London, New York, 1985.
- 67.** Абрамова, М. А. Плутовской роман / М. А. Абрамова // Литературная энциклопедия терминов и понятий / гл. ред. и сост. А. Н. Николюкин. – М., 2001.
68. Алексеев, М. П. Из истории английской литературы. Этюды. Очерки. Исследования / М. П. Алексеев. – М.; Л., 1960.
69. Алексеев, М. П. Русско-английские литературные связи XVIII в. – первой половины XIX в. / М. П. Алексеев. – М., 1982.
70. Бахтин, М. М. Вопросы литературы и эстетики : исследования разных лет / М. М. Бахтин. – М., 1975.
71. Бахтин, М. М. Эпос и роман / М. М. Бахтин. – СПб., 2000.
72. Бельский, А. А. Английский роман 1800 – 1810-х годов / А. А. Бельский. – Пермь, 1968.
73. Бельский, А. А. Английский роман 1820-х годов / А. А. Бельский. – Пермь, 1975.
74. Берман, Г. Западные традиции права: эпоха формирования / Г. Берман – М., 1994.
75. Ванслов, В. В. Эстетика романтизма / В. В. Ванслов. – М., 1966.

76. Вершинин, И. В. Предромантизм и романтизм / И. В. Вершинин, В. А. Луков. – Самара, 2006.
77. Волковская, Л. А. Творчество У. Годвина: (Первая треть XIX века) : автореф. дис. на соискание уч. степ. канд. филол. наук (10.01.05) / Л. А. Волковская. – Л., 1985.
78. Галлямова, М. С. «Лондонский купец» Джорджа Лилло (особенности жанра, истоки и эволюция) : автореф. дис. на соискание уч. степ. канд. филол. наук / М. С. Галлямова. – Магнитогорск, 2004.
79. Гачев, Г. А. Национальные образы мира : курс лекций / Г. А. Гачев. – М., 1998.
80. Гегель, Г. В. Ф. Система наук. Феноменология духа / Г. В. Ф. Гегель : пер. Г. Шпета. – СПб, 1999. – Ч. 1.
81. Гегель, Г. В. Ф. Энциклопедия философских наук / Г. В. Ф. Гегель. – М. : Мысль, 1974. – Т. 1. Наука логики : пер. Б. Столпнера.
82. Гинзбург, Е. М. Социальный роман В. Годвина «Калеб Вильямс» : автореф. дис. на соиск. уч. степ. канд. филол. наук / Е. М. Гинзбург. – М., 1973.
83. Глебова, Г. Н. Литературные взгляды Теккерея / Г. Н. Глебова. – Киев, 1966.
84. Говард, Д. Состояние тюрем в Англии и Уэльсе / Д. Говард. – М., 1784.
85. Годвин, У. О собственности / У. Годвин : пер. с англ. и коммент. С. А. Фейгиной. – М., 1958.
86. Гуревич, П. С. Философия культуры / П. С. Гуревич. – М., 1995.
87. Дьяконова, Н. Я. Английский романтизм : проблемы эстетики / Н. Я. Дьяконова. – М., 1978.
88. Дьяконова, Н. Я. Английская проза эпохи романтизма / Н. Я. Дьяконова // Английская романтическая повесть. – М., 1980.
89. Дьяконова, Н. Я. Из истории английской литературы / Н. Я. Дьяконова // А. Чамеев : статьи разных лет. – СПб., 2001.
90. Дьяконова, Н. Я. Лондонские романтики и проблемы английского романтизма / Н. Я. Дьяконова. – Л., 1970.

91. Егунова, Н. А. Критические статьи и литературные пародии Теккерея (30-е – 40-е годы XIX в.) : автореф. дисс. на соискание уч. степ. канд. филол. наук / Н. А. Егунова. – Л., 1956.
92. Егунова, Н. А. Литературно-критическая деятельность Теккерея / Н. А. Егунова. – Л. : Уч. зап. ЛГУ, серия филол. наук, вып. 37. – № 234, 1957.
93. Егунова, Н. А. Теккерей в полемике с Диккенсом / Н. А. Егунова. – Л. : Уч. зап. ЛГУ. – 959. № 266 : серия филол. наук. – Вып. 51 : зарубежная литература.
94. Елистратова, А. А. Английский роман эпохи Просвещения / А. А. Елистратова. – М., 1966.
95. Елистратова, А. А. Наследие английского романтизма и современность / А. А. Елистратова. – М., 1960.
96. Ерофеева, Н. Е. Русско-английские литературные связи конца XVIII-XIX вв. (Р. Б. Шеридан в России) / Н. Е. Ерофеева. – Орск, 1991.
97. Есин, А. Б. Принципы и приемы анализа литературного произведения / А. Б. Есин. – М., 2003.
98. Ивашева, В. В. Творчество Диккенса / В. В. Ивашева. – М., 1954.
99. Ивашева, В. В. «Век нынешний и век минувший...» / В. В. Ивашева // Английский роман XIX века в его современном звучании. – 2-е изд., доп. – М., 1990.
100. Ивашева, В. В. Теккерей – сатирик / В. В. Ивашева. – М., 1958.
101. Из истории эстетических идей в Англии : Хэзлитт, Китс, Лэм, Хент // Проблемы романтизма : сб. ст. ; сост. А. М. Гуревич. – М., 1971.
102. История зарубежного театра / под ред. Г. Н. Бояджиева, А. Г. Образцовой. – Ч. 1. Театр Западной Европы от античности до Просвещения. – М., 1981.
103. История западной философии и ее связи с политическими и социальными условиями от античности до наших дней : в 3 кн. / под ред. Б. Рассела. – 3-е изд.; стереотип. – М., 2000.

104. Каган, М. С. Культура. Философия. Искусство / М. С. Каган, Т. В. Холостова. – М., 1988.
105. Кагарлицкий, Ю. И. Булвер-Литтон – драматург / вступит. статья. Ю. Кагарлицкого // Э. Булвер-Литтон. Пьесы : пер. с англ. – М., 1960.
106. Кант, И. Из рукописного наследия : материалы к «критике чистого разума» / И. Кант : пер. с нем. В. В. Васильева. Opus postumum. – М., 2000.
107. Кант, И. Критика чистого разума / И. Кант : пер. с нем. Н. Лосского. – М., 1994.
108. Кант, И. Критика способности суждения / И. Кант : пер. с нем. Н. Лосского. – М., 1994.
109. Кеттл, А. Введение в историю английского романа / А. Кеттл : пер с англ. В. Воронина, М. и В. Тарховых. – М., 1966.
110. Кирпичников, А. И. Очерк истории романа XIX столетия. Корифеи английского романа : Диккенс, Теккерей, Булвер / А. И. Кирпичников // Сев. Вестн. – Спб., 1897. – № 11, отд. 1.
111. Клименко, Е. И. Английская литература первой половины XIX века : очерк развития / Е. И. Клименко. – Л., 1971.
112. Клименко, Е. И. Традиции и новаторство в английской литературе / Е. И. Клименко. – Л., 1961.
113. Когуашвили, М. Д. Проблема истории в драматургии Э. Булвера-Литтона : автор. дис. ... канд. филол. наук / М. Д. Когуашвили. – Тбилиси, 1989.
114. Купченко, М. Л. Проблемы личности и общества в творчестве Э. Булвера-Литтона 1828-1831 гг. : автореф. дис... канд. филол. наук / М. Л. Купченко. – Л., 1976.
115. Ладыгин, М. Б. Английский «готический» роман и проблемы предромантизма / М. Б. Ладыгин. – М., 1978.
116. Ладыгин, М. Б. К вопросу о путях развития «готического» романа в первой половине XIX в. / М. Б. Ладыгин // Проблемы метода и жанра в зарубежной литературе. – М., 1980.

117. Ладыгин, М. Б. Романтический роман / М. Б. Ладыгин. – М., 1981.
118. Луков, В. А. История литературы : зарубежная литература от истоков до наших дней / В. А. Луков. – М., 2003.
119. Луков, В. А. Тезаурусный анализ мировой культуры : сб. науч. трудов / под общ. ред. Вл. А. Лукова. – М., 2005. – Вып. 1.
120. Макиевская, Н. М. Исторические романы Э. Булвера-Литтона : автореф. дис. ... канд. филол. наук / Н. М. Макиевская. – М., 1977.
121. Матвееенко, И. А. Рецепция творчества Э. Булвера-Литтона в России 1830 – 1850-х годов : автореф. дисс. ... канд. филол. наук / И. А. Матвееенко: 10.01.01. – Томск, 2003.
122. Методологические проблемы современной литературной критики / гл. ред. Л. Г. Якименко. – М., 1976. – 350 с.
123. Миримский, И. В. Статьи о классиках / И. В. Миримский. – М., 1966.
124. Мокульский, С. С. О театре / С. С. Мокульский. – М., 1963.
125. Нерсесова, М. А. Д. Дефо / М. А. Нерсесова. – М., 1960.
126. Овсянников, М. Ф. История Эстетики. Памятники мировой эстетической мысли : в 5 т. / М. Ф. Овсянников. – М., 1964. – Т. 2 : Эстетические учения XVII-XVIII веков.
127. Очерки по истории Англии / под ред. Л. Д. Шварцбрейма. – М., 1959.
128. Очерки по истории мировой культуры / под ред. Г. Ф. Кузнецовой. – М., 1997.
129. Очерки по философии культуры / под ред. Э. Ф. Звездкиной. – Нижний Новгород, 1993.
130. Перминова, Г. М. Идеино-творческая эволюция Э. Булвера-Литтона 1823-1838-х гг. : (Становление английского социально-психологического романа 1-ой пол. XIX в.) : автореф. дис. ... канд. филол. наук / Г. М. Перминова. – Киев, 1985.
131. Покровский, П. А. Бентам и его время / П. А. Покровский // Учен. записки юридического фак-та Петроградского университета. – П., 1916.

132. Поляков, О. Ю. Литературная критика в периодических изданиях Англии 1750-х гг.: (проблемы метода) : монография / О. Ю. Поляков. – Киров, 2003.
133. Рассел, Б. История западной философии и ее связи с политическими и социальными условиями от античности до наших дней / Б. Рассел : в 3 кн. – 3-е изд. – М., 2000. – Кн. 1-3.
134. Решетов, В. Г. Анархист : статья о творчестве Вильяма Годвина / В. Г. Решетов. – Магнитогорск, 1999.
135. Решетов, В. Г. Вильям Годвин и его роман «Калед Вильямс» : автореф. дис. ...канд. филол. наук / В. Г. Решетов. – М., 1971.
136. Скуратовская, Л. И. Социальный роман Диккенса 1830-х – начала 1840-х годов : автореф. дис. ...канд. филол. наук / Л. И. Скуратовская. – Днепропетровск, 1967.
137. Соловьева, Н. А. У истоков английского романтизма / Н. А. Соловьева. – М., 1988.
138. Сомова, Е. В. Античный мир в английском историческом романе XIX века : автореф. на соискание уч. степ. докт. наук (10.01.03) / Е. В. Сомова. – М.: МПГУ, 2008.
139. Томашевский, Б. В. Теория литературы. Поэтика / Б. В. Томашевский. – М., 1999.
140. Тураев, С. В. Введение в западноевропейскую литературу XVIII века / С. В. Тураев. – М., 1962.
141. Урнов, Д. М. Дефо / Д. М. Урнов. – М., 1990.
142. Урнов, Д. М. Вильям Годвин – основоположник «социального романа» / Д. М. Урнов // Из истории западноевропейских литератур XVIII-XIX вв. – М., 1957.
143. Урнов, М. В. Вехи традиции в английской литературе / М. В. Урнов. – М., 1986.
144. Храповицкая, Г. Н. История зарубежной литературы: Западноевропейский и американский романтизм / Г. Н. Храповицкая, А. В. Коровин ; под ред. Г. Н. Храповицкой. – М., 2002.
145. Храповицкая, Г. Н. История зарубежной литературы: Западноевропейский и американский реализм (1830 – 1860-е гг.) / Г. Н. Храповицкая, Ю. П. Солодуб. – М., 2005.

146. Чернец, Л. В. Литературные жанры : (проблемы типологии и поэтики) / Л. В. Чернец. – М., 1982.
147. Чернавина, Л. И. «Ньюгейтский» роман / Л. И. Чернавина // Очерки по зарубежной литературе; под ред. Л. И. Чернавиной и А. К. Касьяна. – Иркутск, 1972. – Вып. 2.
148. Черняк, Б. Жан-Жак Руссо и его «Исповедь» / Б. Черняк // Исповедь : пер. с франц. М. Розанова и Д. Горбова; предисл. – М., 1949.
149. Шайтанов, И. Литература Просвещения / И. Шайтанов // Литература. – 2000. – № 36. – сент.

Справочная литература

150. The Encyclopædia Britannica, Inc. Jacob E. Safra, Chairman of the Board, James E. Goulka, Chief Operating Officer. In 29 vols. – Chicago, 1997. – Vol. 12.
151. Алексеев, М. П. История западноевропейской литературы: Средние века и Возрождение / М. П. Алексеев, В. М. Жирмунский, С. С. Мокульский. – 5-е изд., испр. и доп. – М. : Академия, 2000.
152. Аникин, Г. В. История английской литературы / Г. В. Аникин, Н. П. Михальская. – 2-е изд. – М. – 1998.
153. Аникст, А. А. История английской литературы / А. А. Аникст. – М., 1956.
154. Апенко Е. М. История зарубежной литературы XIX в. / Е. М. Апенко. – М., 2001.
155. Гилберт, К. Э. История эстетики / К. Э. Гилберт, Г. Кун, В. Сальникова : пер. с англ. В. В. Кузнецова и И. С. Тихомировой. – СПб., 2000.
156. Есин, А. Б. Время и пространство / А. Б. Есин // Введение в литературоведение : учебное пособие / Л. В. Чернец, В. Е. Хализев, А. Я. Эсалнек и др. ; под ред. Л. В. Чернец. – М., 2006.
157. История английской литературы / под. ред. И. И. Анисимова. – М., 1953. – Т. 2. – Вып. 1.
158. История английской литературы : в 3 т. / И. И. Анисимов и др. – М., 1955. – Т. 2.

159. История всемирной литературы : в 9 т. / под ред. П. Б. Бердникова. – М., 1988. – Т. 5.
160. Карпушина, С. В. История мировой культуры / С. В. Карпушина, В. А. Карпушин. – М., 1998.
161. Луков, В. А. История зарубежной литературы / В. А. Луков. – М., 2001. – Ч. 2 : Литература XVII-XVIII вв.
162. Правовые системы стран мира : Энциклопедический справочник / отв. ред. А. Я. Сухарев. – М., 2000.
163. Соловьева, Н. А. История зарубежной литературы : Предромантизм / Н. А. Соловьева. – М., 2005.
164. История западноевропейской литературы. XIX век. Англия / под ред. Л. В. Сидорченко, И. И. Буровой. – М., 2004.
165. Хорнби, А. Толковый словарь английского языка / А. Хорнби, Э. Гейтенби, Х. Хэйкфилд. – М., 1996.

Научное издание

**Ольга Александровна Иванова
Наталья Евгеньевна Ерофеева**

**ЗАКОН И ПРАВО В «НЬЮГЕЙТСКОМ» РОМАНЕ
Э. БУЛВЕР-ЛИТТОНА**

Монография

Редактор

Т. И. Никитина

Старший корректор

М. А. Сухарева

Ведущий инженер

Г. А. Чумак

Подписано в печать 14.10.2009 г.

Формат 60x84 1/16. Усл. печ. л. 10,2.

Тираж 100 экз. Заказ 214/458.

**Издательство Орского гуманитарно-технологического института
(филиала) Государственного образовательного учреждения
высшего профессионального образования
«Оренбургский государственный университет»**

462403, г. Орск Оренбургской обл., пр. Мира, 15 А