
Зарубежная литература

Елизавета ШЕВЧЕНКО

ПРИЕМЫ РЕЧЕВОЙ МУЗЫКАЛЬНОСТИ В РОМАНЕ Ч. ДИККЕНСА «НАШ ОБЩИЙ ДРУГ»

Аннотация. В статье в свете теории интермедиальности С. П. Шера рассматриваются речевые приемы Диккенса, которые характеризуются как музыкальные. Анализ звуковых эффектов слов, предложений и фраз и их неразрывная связь с семантикой фрагментов романа раскрывают одну из граней языкового чутья писателя.

Ключевые слова: Ч. Диккенс, С. П. Шер, «Наш общий друг», речь, язык Диккенса, музыкальность речи, интермедиальность, интонация, звуковые эффекты.

Викторианская эпоха отмечена ростом внимания к музыкальной стороне жизни, составляющей важнейшую часть повседневной культуры и времяпрепровождения.

Елизавета Александровна ШЕВЧЕНКО, филолог, аспирант кафедры сравнительного изучения литератур ИФИ РГГУ. Сфера научных интересов — история литературы Англии, западноевропейская литература и искусство XVII—XIX веков, историческая поэтика. Email: elizshevchenko@yandex.ru.

Игра на фортепиано становится очень популярна в домах знати и среднего класса¹ [Lusting]; оперу и более низкие театральные жанры, от мелодрамы до уличных представлений, невозможно было представить без музыки. Стоит также назвать народные песни и танцы, военную и религиозную музыку, которую знали все². Диккенса эти музыкальные явления живо интересовали, но инструментом, на котором он мог играть, был лишь один — язык.

Предмет этой статьи — элементы романной речи Диккенса с ярко выраженной звуковой функцией, производящие тесно сплетенный с семантикой звуковой эффект, организованные с ориентацией на артикуляцию — на ритм, скорость, уровень громкости речи, разнообразие речевых приемов, рождающих музыкальные или, шире, звуковые ассоциации и обнаруживающих в авторе чуткий слух. Диккенс вошел в литературу как мастер языка, он обновлял его так, что шокировал своими изобретениями читающую публику [Ford]. Его творчество можно рассматривать как непрерывный поиск и даже борьбу за то, чтобы содержание получило наилучшую, точную форму выражения, утверждал в своей лекции профессор Р. Квирк [Quirk], приводя в пример то значение, которое Диккенс придает соответствию предмета, обстоятельств повествования звуку речи, ее строю, грамматике, синтаксису.

Среди множества найденных Диккенсом приемов повествования отдельный ряд составляют те, где сильна ориентация на звуковые возможности и эффекты. В огромном спектре интонаций, ритма и скорости речевого потока, в роли, которая отводится звуку речи и таким эффектам, как повторение, обнаруживает себя особая музыкальность его речевой организации. При этом музыкальность здесь может рассматриваться не только как совершенное владение языком, но и — в случае именно с Диккенсом — как реванш человека, которому, при всей любви к музыке, так и не удалось

¹ Об этом см. также: [The Idea...], [Burgan].

² Подробнее о музыке в викторианской культуре см.: [Music...].

овладеть ни одним музыкальным инструментом. По свидетельству младшего современника, иллюстратора и редактора его произведений, художника и гравера Ф. Д. Киттона, попытка сделать из Диккенса пианиста, предпринятая его родителями, быстро и полностью провалилась — «продолжать учить мальчика музыке было бы грабежом его родителей» [Kitton: 480]. Зато прекрасной пианисткой и певицей стала его старшая сестра Фанни, окончившая Королевскую академию музыки.

Со временем музыкантов в окружении писателя прибавлялось. Известным музыкальным критиком был Джордж Хогарт, отец его жены Кэтрин. Упоминания в письмах о том, что его тесть прославился трудами о музыке, звучат немного тщеславно — будто бы в глазах молодого человека положение отца даже прибавило очков самой Кэтрин³. В год своей женитьбы (1836) Диккенс вместе с соучеником Фанни по академии Джоном Пейке Хуллой выпустил оперу «Деревенские кокетки» (для нее он написал либретто, убедив Хуллу обратиться к народному сюжету, — изначально Хулла предполагал выпустить «Гондольера»). Композитор, органист, педагог, Хулла, ровесник Диккенса (оба родились в 1812), останется в кругу общения писателя, в 1847 году к нему тот обратится с просьбой рекомендовать учителя музыки в организуемый им пансион для молодых падших женщин⁴.

Во время многократных поездок по Европе Диккенс стремился посещать оперу и концерты. На континенте он познакомился с оперными композиторами Даниэль-Франсуа-Эспри Обером и Джакомо Мейербером, певицами Женни Линд и Полиной Виардо — с последней у него завязалась теплая переписка. В его доме Гэдсхил Плейс, принимая неизменные восторги хозяина, играл на скрипке знаменитый Йозеф Иоахим, хотя, по свидетельству старшей дочери Диккенса, отец мог часами напролет насла-

³ См. письма Т. Барроу от 31 марта 1836 года и доктору Кюнцелю — от июля 1838 года [Dickens: I, 144, 424].

⁴ См. письмо к Хулле от 12 декабря 1847 года [Dickens: V, 208].

ждаться игрой и пением и собственных детей. Сообщения о музыкальных впечатлениях, зафиксированные в письмах, обнаруживают в Диккенсе необыкновенно внимательного, вдумчивого, тонкого слушателя. При этом, как пишет Р. Т. Бледсоу, изучивший редакторскую политику Диккенса во главе журналов «Домашнее чтение» и «Круглый год», для него не меньше эстетического было важно этическое, моральное значение музыки⁵. Его любимыми композиторами были Мендельсон, Шопен и Моцарт. Все эти факты свидетельствуют, что Диккенс был музыкально отзывчивым, если не музыкально одаренным человеком, придавал большое значение звуку как искусству.

Согласно теории, предложенной С. П. Шером, музыка в литературе обнаруживает себя тремя путями. Первый: литература может имитировать музыку словами, вербально раскрывать реальное или мнимо существующее музыкальное произведение — «вербальная музыка». Второй путь предполагает создание речевыми средствами организованного тона, каковой, по мысли Шера, является материалом для обоих искусств — музыки и литературы. Здесь речь воссоздает акустические качества музыки, ориентируясь на фоннику, ритм, динамику, интонации, акценты («word music»). Третий путь — это воссоздание литературными формами аналогов музыкальной техники и структуры⁶. Кроме того, музыка в литературе может присутствовать в виде упоминаний или описаний — этому аспекту посвящена книга «Чарльз Диккенс и музыка» Д. Лайтвуда [Lightwood], представляющая по сути каталог упоминаемых им в художественном творчестве музыкальных инструментов, произведений и музыкантов (вернее — песен и певцов, поскольку исследование Лайтвуда доказывает, что Диккенс значительно чаще вспоминает голосовую музыку). Данное исследование свидетельствует о том, что музыка жила в воображении Диккенса, на память ему с легкостью приходили музыкальные отрывки.

⁵ См.: [Bledsoe].

⁶ Теория С. П. Шера была сформулирована в следующих работах: [Scher 1968], [Scher 1970], [Scher 1982], [Scher 1984].

Но Диккенс, очевидно, обладал и особой — писательской — музыкальностью романиста, сопоставимую с поэтическим языковым чутьем, о котором прежде всего и пишут исследователи музыкально-литературной интермедиальности, затрагивающие проблему тона и интонации⁷. В соответствии с классификацией Шера⁸ писатель шел по второму и — отчасти — третьему пути, не ориентируясь сознательно на какие-либо музыкальные образцы. Таким проявлением исключительного слуха, соотносимого с музыкальным, но обнаруживающего себя в виртуозном владении языком, я бы предложила назвать порой возникающие у Диккенса пассажи — фразы из нескольких предложений, часто укладываемые в абзац, словно обладающие собственной музыкальной тональностью, собственным ритмом и уровнем звука и будто ориентированные на произнесение вслух — настолько, что, и не будучи произнесенными, они могут быть определены как громкие или тихие, быстрые или медленные. В контексте всего романа такие пассажи выглядят обособленно, с почти всегда твердо ощущаемыми началом и концом. Например, в романе «Наш общий друг»:

She was away before it welled up in her mind, away, swift and true, yet steady above all — for without steadiness it could never be done — to the landing-place under the willow-tree, where she also had seen the boat lying moored among the stakes.

A sure touch of her old practiced hand, a sure step of her old practiced foot, a sure light balance of her body, and she was in the boat. A quick glance of her practised eye showed her, even through the deep dark shadow, the skulls in a rack against the red-brick garden-wall. Another moment, and she had cast off (taking the line

⁷ Среди основных исследователей проблемы назовем М. Гаспарова, Б. Асафьева, В. Васину-Гроссман, В. Холшевникова, Н. Фрая, Р. Пикока.

⁸ Для нашего исследования классификация С. П. Шера представляется точной и достаточной. Среди более поздних, расширивших Шера, теорий-классификаций, раскрывающих принципы взаимосвязи литературы и музыки, следует назвать [Friedrich] и [Wolf].

with her), and the boat had shot out into the moonlight, and she was rowing down the stream as never other woman rowed on English water.

Intently over her shoulder, without slackening speed, she looked ahead for the driving face.

Все это пронеслось у нее в мозгу, когда она бежала к мосткам под ивой, где к сваям, торчащим из воды, была привязана лодка, — бежала что есть сил и все же не теряя самообладания, так как только самообладание и могло помочь ей сейчас.

Уверенное, привычное движение руки, уверенный, привычный шаг, сразу найденное равновесие, и вот она уже в лодке. Острый наметанный глаз даже в густой тьме выискал за перекадиной у кирпичной садовой ограды два весла. Еще секунда, узел развязан, веревка брошена на скамью, лодка стрелой выносится на свет месяца, и вот она уже гребет вниз по течению так, как вряд ли приходилось грести по английским рекам другой женщине.

Не сбавляя скорости, она смотрела через плечо в поисках окровавленного лица, всплывшего над водой. (Здесь и далее роман цитируется в переводе Н. Дарузес, Н. Волжиной. — *Е. III.*)

Пассажи, составляющий абзац, по тону явно выбивается из общего повествования, интонационно не совпадает с тем, что в данном примере оставлено в качестве обрамления. Диккенс словно выбирает другой музыкальный регистр. Синтаксис, длина и звучание слов приобретают вдруг особое значение. Лиззи кидается спасать из воды Юджина (хотя сама она не знает, кого спасает). Она устремляется к лодке с одной целью — спасти, и ее не покидает самообладание, подчеркивает повествователь. Это и передают три части первого предложения, начинающиеся со слова «sure» и лишние глаголов. Движения коротки, решительны, точны, и вместе с тем движений как таковых нет — все замерло внутри героини, чувства вырвутся наружу позже. По сути, это лишь подготовка перед прыжком. Все это соответствует и основному — шипящему, глухому, тихому — звуку подобранных слов, и ритму, в котором отражаются сдержанность, сосредоточенность: первые два назывных предложения короткие и составлены почти из одних и тех же слов — разви-

тия в языке почти нет, Лиззи по-прежнему еще только собирается с духом. Речь рождает ощущение тишины во внешнем мире — все внимание переносится на внутренний мир персонажа.

С третьего «sure» повторы заканчиваются, Лиззи сейчас отчалит — начинается новый этап, ведь это первый раз, когда из воды она будет спасать живого человека. И поэтому уверенность ее здесь заканчивается.

Новый повтор — следующее предложение вторит первому в словах «her practiced» — словно подчеркивает последовательность действий, собранность героини. Второе предложение внутри не связано повторами и оказывается длиннее первого, а третье — еще длиннее, отягощенное пояснением в скобках. За период развертывания абзаца первый страх Лиззи как будто проходит, язык освобождается от первого испуга героини, и к нему вновь возвращаются естественность и свобода. Диккенс, не меняя повествователя, заставляет рассказчика на время подчинить свою речь эмоциям, внутреннему миру героини. Фраза обретает полный смысл в четко выверенных повторах, в длине и скорости развертывания предложений — не только семантика слов, но и особенный способ их организации оказываются важны.

Ко времени работы над романом «Наш общий друг» (1864—1865) Диккенс был не только знаменитым писателем, но и прославленным исполнителем — чтецом своих собственных произведений⁹. Особым успехом у публики пользовалась сцена убийства Нэнси Сайксом из романа «Приключения Оливера Твиста» — он передавал ощущения убийцы и жертвы, создавал словом особенную атмосферу преступления как inferнального зла. Со временем, вероятно, у Диккенса выработалась привычка разыгрывать смерть на публике, поэтому сцены смерти в «Нашем общем друге», возможно, сразу писались с ощущением, что

⁹ Первое публичное чтение состоялось в декабре 1853 года в Бирмингеме.

они должны быть произнесенными и услышанными. Несомненно, что во второй сцене смерти из романа (снова смерти несостоявшейся) ориентация на произнесение, тон, звук, ритм и скорость развертывания фразы снова сильна:

Sound of advancing voices, sound of advancing steps. Shuffle and talk without. Momentary pause. Two peculiarly blunt knocks or pokes at the door, as if the dead man arriving on his back were striking at it with the soles of his motionless feet.

«That's the stretcher, or the shutter, whichever of the two they are carrying», said Miss Abbey, with experienced ear. «Open, you Bob!»

Door opened. Heavy tread of laden men. A halt. A rush. Stoppage of rush. Door shut. Baffled hoots from the vexed souls of disappointed outsiders.

«Come on, men!» said Miss Abbey; for so potent was she with her subjects that even then the bearers awaited her permission. «First floor».

The entry being low and the staircase being low, they so took up the burden they had set down, as to carry that low. The recumbent figure, in passing, lay hardly as high as the half-door.

Гул приближающихся голосов, шум приближающихся шагов. Шарканье и говор перед дверями. Короткая пауза. Два странно глухих стука или толчка в дверь, словно лежащий на спине утопленник ударил в нее подошвами неподвижных ног.

— Это носилки или ставень, на чем там они его несут, — сказала мисс Аби, прислушавшись опытным ухом. — Открой, Боб!

Дверь отворилась. Тяжелая поступь несущих тело людей. Остановка. Замешательство в дверях. Все наладилось. Дверь закрылась. Приглушенные возгласы разочарованных зевак, оставшихся на улице.

— Несите сюда! — распорядилась мисс Аби: ибо таково было ее могущество над всеми подданными, что даже носильщики ожидали ее дозволения. — На второй этаж!

Потолок был низкий и у входа, и на лестнице, и потому носильщики, поставив было свою ношу на пол, снова взялись за нее так, чтобы пронести, не поднимая высоко. Лежащая фигура, двигаясь мимо, оказалась почти на уровне стойки.

Смысл трагической сцены раскрывается и осмысливается здесь прежде всего через организованный тон и звук. И снова при описании драматического момента в судьбе человека — Райдергуда, находящегося между жизнью и смертью, — используется прием нанизывания коротких фраз друг на друга. Но описание происходит «со стороны», а не «изнутри» героя. Слова крепко фиксируют происходящее. Точки, означающие паузы, в конце коротких предложений насильно сдерживают закономерное волнение, не дают взять верх тревоге ожидания — выжил ли герой? Вместе с тем ровный ритм речи, ощущаемый как непривычный, даже насильно сдерживающий, сам по себе усиливает волнение, нагнетает атмосферу предрешенности. Речь отрывка создает и иллюзию зрелища — описание наводит на мысль о сценарии, где речь актеров перебивается ремарками, поясняющими действие. Создавая ощущение присутствия, это тоже способствует нагнетанию мрачной атмосферы.

Упомянутый отрывок в самом деле интонационно выбивается из общего повествования, внутренний характер речи, ее тонкий, чуткий интонационный рисунок, проявляющийся в звучании, высоте тонов, скорости, ритме, оказываются в этот момент для Диккенса очень важны, художественно значимы. Последний абзац можно назвать снятием напряжения, умиротворяющим аккордом. При чем передается это на уровне внутреннего строя: описания расширяются и уже не являются жесткой фиксацией, речь становится более плавной, а повторяющееся «low» словно перенимает ровный строй предшествующего отрывка и одновременно успокаивает движение, предлагает тихий выход после возросшего напряжения. Этот переход к интонационно привычному повествованию обнаруживает в Диккенсе поистине музыкальный слух. Он сводит на нет напряжение интонационно, дает после него отдых читателю тогда, когда смысл еще не позволяет сделать этого, ведь ожидание, тревога за жизнь Райдергуда существуют по-прежнему. Движение тона, таким образом, предсказывает направление сюжета.

Звуковые ассоциации у Диккенса нередко сопровождают тему еды. Здесь можно проследить писательскую ориги-

нальность автора: еда у него, как правило, радостное событие¹⁰, и о ней нужно говорить по-особенному.

Так, две сестры, Белла и Лавиния в романе «Наш общий друг», делающие приготовления к застолью, проигрывают словно дополняющие друг друга две мелодии. То, что они составляют пару, ощущается на уровне строя предложений, которые включают в себя повторы. Однако по характеру они совсем не похожи — девушки накрывают на стол по-разному, и, соответственно, по-разному строятся фразы.

Persisting, Bella gave her attention to one thing and forgot the other, and gave her attention to the other and forgot the third, and remembering the third was distracted by the fourth, and made amends whenever she went wrong by giving the unfortunate fowls an extra spin, which made their chance of ever getting cooked exceedingly doubtful.

Настояв на своем, Белла приглядывала за одним и забывала про другое, бралась за другое и забывала про третье, вспоминала о третьем и отвлекалась к четвертому, потом старалась нагнать упущенное, лишний раз повертывая вертел и не давая несчастным курам никакой возможности изжариться как следует.

Стряпня была все же очень приятным делом, заключает повествователь. Фраза, начинаясь с повторов, словно ускоряется, разгоняется, запутывая Беллу в круговороте ее дел. От внутренней размеренности и гармонии фраза, развертываясь, стремится к хаосу и какофонии, теряя организующий ее ритм повторов. Но равновесие все же возвращает ей подведенный автором короткий итог.

Плавности действий Беллы, подчеркиваемой и последовательностью от «one» до «fourth», и многократным

¹⁰ Традиция и способы описания еды у Диккенса восходят к романистам XVIII века — Филдингу, Смоллетту, а через них — к народной культуре.

«and», противостоит резкость, непокорность ее сестры, всегда выполняющей домашние дела с неохотой, и речь будто спотыкается на «as if»: работу она «исполняла на удивление шумно, рывками и толчками: скатерть она стелила так, что по комнате проносился вихрь, стаканы расставляла так, словно с грохотом стучались в двери, а ножами и вилками гремела так, что это напоминало скорее бряцанье мечей в рукопашной схватке» («performed in a startling series of whisks and bumps; laying the table-cloth as if she were raising the wind, putting down the glasses and salt-cellars as if she were knocking at the door, and clashing the knives and forks in a skirmishing manner suggestive of hand-to-hand conflict»).

Язык передает не только внутреннее состояние героинь, их разное отношение к процессу, но и игривое отношение автора к происходящему. Нарочитые повторы наравне с образностью создают ощущение занимательного веселого процесса, который забавляет повествователя.

Образность при этом рождается из скорости движений героини (скатерть она кладет так резко, стремительно, что создает ветер) и энергичности, нервозности ее действий (посуду опускает так же резко, как стучат в дверь, столовые приборы раскладывает так зло и раздраженно, будто они предназначаются для битвы). Все эти сравнения тоже по сути производят звук — они характеризуют героиню в том числе с точки зрения уровня производимого ею шума. Семантика усложняется, и речевые приемы успевают за ней, вторят ей, ее поддерживают.

Как видно уже из приведенных примеров, одним из любимых приемов Диккенса в создании специфического настроения речи и звукового эффекта является повтор — он придает его речи тональность, чувство движения, ритм. Именно использование повторов дает возможность говорить о том, что речь Диккенса сближается с музыкой на третьем пути, по классификации Шера. Еще до него фундаментальное исследование о повторе, варьировании и контрастах как структурирующих элементах, позволяющих соотносить музыку и литературу, опубликовал компаративист Кельвин С. Браун [Brown], где названные элементы в литературе он толковал широко, учитывая и повторы ал-

литераций в поэтических строках, и синонимы, и повторы фабулы в больших литературных формах. Последний приведенный нами пример о подготовке к трапезе двух сестер, очевидно, представляет соединение музыкальных приемов — по Брауну, повтора, варьирования и контраста. Сам он отмечал, что классифицировать повторы — сложнейшая задача, что доказывает и множество вариантов употребления этого художественного средства Диккенсом:

The little expedition down the river was delightful, and the little room overlooking the river into which they were shown for dinner was delightful. Everything was delightful. The park was delightful, the punch was delightful, the dishes of fish were delightful, the wine was delightful. Bella was more delightful than any other item in the festival; drawing Pa out in the gayest manner; making a point of always mentioning herself as the lovely woman...

Маленькое путешествие по реке было восхитительно, и маленькая комнатка окнами на Темзу, где их усадили обедать, тоже была восхитительна. Все было восхитительно. Парк был восхитительный, пунш был восхитительный, рыба под белым соусом восхитительная, вино восхитительное. Но всего восхитительнее была на этом празднестве сама Белла! Она весело болтала с папой, называла себя не иначе как обворожительной женщиной...

Белла похищает отца, и они наслаждаются роскошным обедом в ресторане в тайне от всех. Атмосфера радости и беззаботности утверждается с помощью многократно повторяемого слова «delightful», которое придает отрывку задуманную Диккенсом семантику, одновременно лишаясь собственного семантического веса. Определение «delightful» на третий раз уже закономерно, текст начинает тяготеть к его использованию, как к разрешению неустойчивого аккорда в устойчивый. «Delightful» ощущается как тонический аккорд, или опорное, главное по смыслу слово. Ясно, что слово не столь точно, сколь вместительно, и поэтому Диккенс не ищет ему синонимов — создать впечатление тотального восторга от всего здесь важнее, чем строгая описательность.

«Delightful» гремит, полностью подчиняет себе пространство, а затем, достигнув победы, в нем плавно растворяется: последний раз оно является в начале длинного предложения, в котором словно медленно утихает, не повторившись, несмотря на ожидания, больше ни разу. Но эффект ожидания еще жив, и это словно продлевает атмосферу поистине громового, раскатистого восторга, созданную словом.

В романе присутствует еще несколько описаний трапезы. Самая первая из них — трапеза после получения суммы от нового жильца (тот, который окажется «общим другом», «завещанным» женихом и мужем Беллы). Здесь приготовления описаны с меньшим напором и экспрессией. Примечательна фраза: «Melodious sounds were not long in rising from the frying-pan on the fire, or in seeming, as the fire-light danced in the mellow halls of a couple of full bottles on the table, to play appropriate dance-music» («Сковородка на огне, не теряя времени, начала издавать мелодические звуки, словно наигрывая танцевальную музыку, — по крайней мере так казалось при взгляде на полные бутылки на столе, отражавшие игру пламени в своих налитых виноградным соком боках»). Если в двух предыдущих примерах Диккенс передавал веселье в том числе и специфическими приемами организации речевого тона, то здесь он прямо указывает: еда рождает музыку. Несомненно, писателю свойственно ассоциировать еду и процесс трапезы с веселой, легкой музыкой, поэтому и рассказ о ней должен быть отчасти музыкален.

Повтор — универсальный инструмент Диккенса, он может производить любое впечатление в зависимости от контекста:

Whosoever had gone out of Fleet Street into the Temple at the date of this history, and had wandered disconsolate about the Temple until he stumbled on a dismal churchyard, and had looked up at the dismal windows commanding that churchyard until at the most dismal window of them all he saw a dismal boy, would in him have beheld, at one grand comprehensive swoop of the eye, the managing clerk, junior clerk, common-law clerk, conveyancing clerk, chancery clerk, every refinement and department of

clerk, of Mr. Mortimer Lightwood, erewhile called in the newspapers eminent solicitor.

Тот, кому случалось в описываемое нами время сворачивать с Флит-стрит в Тэмпл, долго блуждать вокруг Тэмпла и, наткнувшись наконец на угрюмое кладбище, в отчаянии обвести взглядом угрюмые окна окружающих домов и в самом угрюмом из этих домов заметить угрюмого мальчика, в его лице охватывал единым взглядом старшего клерка, младшего клерка, клерка по гражданским делам, клерка по нотариальным актам, клерка по бракоразводным делам, клерка всех оттенков и разновидностей — словом, всю контору мистера Мортимера Лайтвуда, не так давно названного в газетах «известным адвокатом».

Предложение представляет собой единую фразу, сплетенную таким образом, что повторяется сразу несколько единиц. Прежде всего, это трехфазовый зачин из трех однородных грамматических конструкций в Past Perfect, создающий ощущение плавного течения рассказа о давно прошедших днях. Неспешно движение речи — и время действия вместе с ним сразу тормозится. Далее в этот своеобразный канон вступают новые голоса — дважды повторяются слова «dismal» и «churchyard». Слово «Temple», будучи именем собственным, нарочитым повтором сразу не ощущается, однако вместе с повторением «церковного двора» оба рожают ощущение еще большего замедления — пространство сужается, движения становятся невозможны. «Dismal» повторяется дальше и, по аналогии с «delightful», распространяет свою атмосферу мрачности, угрюмости, замкнутости — снова обездвиженности. И, наконец, чувство унылой бесперспективности, болота со стоячей водой достигает апогея в бесчисленных конкретизациях несчастного клерка, который оказывается единственным сотрудником этой конторы. Иллюзия множественности, создаваемая его разными специализациями, только подчеркивает бессмысленность предприятия Лайтвуда. На самом деле, оно существует на свете зря и никому не приносит пользы, оно безжизненно, — все это передано Диккенсом структурой фразы, которая, со своими повторами, будто топчется на месте, как

Лайтвуд в жизни, рождая ощущение невыносимо заунывной музыки.

Как видно, особое звуковое впечатление у читателя возникает тогда, когда речь в своих несемантических аспектах вторит семантике. Скорость речевого потока, длина предложений и слов (как такта и нот в музыке), уровень громкости (явно передаваемый Диккенсом на письме), иллюзия повтора (рефрена) — Диккенс может превратить речь в музыкальный пассаж. Слова у него, по его же собственному выражению, словно складываются в мотив («strain or tune»), как у карикатурного, злобного, алчного Вегга:

«He's grown too fond of money for that», said Wegg; «he's grown too fond of money». The burden fell into a strain or tune as he stumped along the pavements. All the way home he stumped it out of the rattling streets, *piano* with his own foot, and *forte* with his wooden leg, «He's GROWN too FOND of MONEY for THAT, he's GROWN too FOND of MONEY».

Even next day Silas soothed himself with this melodious strain, when he was called out of bed at daybreak, to set open the yard-gate and admit the train of carts and horses that came to carry off the little Mound. And all day long, as he kept unwinking watch on the slow process which promised to protract itself through many days and weeks, whenever (to save himself from being choked with dust) he patrolled a little cinderous beat he established for the purpose, without taking his eyes from the diggers, he still stumped to the tune: «He's GROWN too FOND of MONEY for THAT, he's GROWN too FOND of MONEY».

— Для этого он слишком уж полюбил деньги, — сказал Вегг, — он слишком любит деньги.

И когда он ковылял по тротуару, эти слова сложились в музыкальный мотив. Всю дорогу домой он выстукивал этот мотив по звонким улицам, тихо своей собственной ногой и громко — деревяшкой: «Он слишком любит деньги, он слишком любит деньги».

И даже на следующей день, когда Сайласа подняли с постели на рассвете, чтобы он отпер ворота целому обозу конных подвод, которые приехали свозить малую насыпь, он уте-

шался этим ритмическим напевом. И весь день напролет, несусыпно следя за неторопливой работой, обещавшей затянуться на много дней и даже недель, когда бы он ни совершал небольшой круг по кучам мусора, чтоб не задохнуться от пыли, он всегда отбивал ногой один и тот же мотив: «Он слишком любит деньги, он слишком любит деньги».

Вегг отыскивал нужные слова — а верное слово получает смысловое завершение, приобретая музыкальную форму. В этой устремленности речи Диккенс сходится со своим героем, наделяя его также прекрасной памятью на грошовые романсы, которыми тот торгует на улице, прежде чем попасть в дом Боффина. Эта память на популярные куплеты их тоже роднит, но на этом сходства завершаются — аффилированность с музыкой ни в малейшей степени не снимает с Вегга звания отрицательного героя.

Диккенсу в целом свойственно обращать внимание на звук и ритм речевого потока и соотносить его с предметом повествования. Поэтому в его тексте можно обнаружить еще множество примеров, когда музыкальная сторона речи будто умышленно педалируется, выводится на передний план:

The grating wind sawed rather than blew; and as it sawed, the sawdust whirled about the sawpit. Every street was a sawpit, and there were no top-sawyers; every passenger was an under-sawyer, with the sawdust blinding him and choking him.

Резкий ветер скорее пилил, чем дул, а когда он пилил, опилки вихрем крутились по пыльне. Каждая улица превращалась в пыльную, но верхних пыльщиков там не было; каждый прохожий был подручным, и в глаза и в нос ему летели опилки.

Глагол «saw» — своеобразная тоника этого лада, очень неприятного, раздражающего по звучанию, заунывного — в точности, как ситуация с летящими в глаза прохожим опилками. Язык оказывается будто в плену у определенного образа и обозначающего его слова. Диккенс находит нужное слово и наделяет его силой, действие которой тотально. Принцип организации речи здесь тот же, что и со словом

«delightful», — только ощущение предсказуемости речи, предвкушение очередного «saw» тоже становится раздражающим фактором, противной неизбежностью. В этом также проявилось редкое языковое чутье Диккенса: характер употребления слова выявляет, подчеркивает его смысл, — а возможно, это само слово подчиняет себе и язык, и ту реальность, которую описывает. Все эти стороны у Диккенса тесно переплетаются так, что уже становится невозможным установить, как и по какому пути действует логика.

Кроме повтора, приемом, наводящим мост между речью Диккенса и музыкой, можно назвать прием аккомпанемента¹¹. Так, автор вводит третьего, воображаемого участника в диалог супругов Лэмл: «Perhaps the skeleton in the cupboard comes out to be talked to, on such domestic occasions?» («Быть может, в таких семейных обстоятельствах злой дух выходит из шкафа и присутствует при разговоре?»)

Разворачивающийся далее диалог по сути оказывается диалогом двух голосов — реального и авторского, — между которыми наблюдается диссонанс:

«I have never seen any money in the house», said Mrs. Lamble to the skeleton, «except my own annuity. That I swear».

«You needn't take the trouble of swearing», said Mr. Lamble to the skeleton; «once more, it doesn't matter. You never turned your annuity to so good an account».

<...>

Perhaps the skeleton laughed scornfully on being intrusted with this question and this answer; certainly Mrs. Lamble did, and Mr. Lamble did.

«And what is to happen next?» asked Mrs. Lamble of the skeleton.

«Smash is to happen next», said Mr. Lamble to the same authority.

¹¹ Аккомпанемент здесь, скорее, в отличие от повтора, являющегося элементом структуры — метафорическое описание литературного явления посредством музыкального термина. Аналогичным примером является введенный В. Набоковым термин «контрапункт» для характеристики отрывка в романе «Мадам Бовари».

After this, Mrs. Lammler looked disdainfully at the skeleton — but without carrying the look on to Mr. Lammler — and drooped her eyes. After that, Mr. Lammler did exactly the same thing, and drooped *his* eyes. A servant then entering with toast, the skeleton retired into the closet, and shut itself up.

— Я не видела никаких денег в этом доме, кроме моей собственной ренты, — сказала миссис Лэмл, обращаясь к злему духу. — Могу хоть присягнуть.

— Не стоит трудиться, — ответил мистер Лэмл, обращаясь к злему духу, — повторяю, это опять-таки не имеет значения. Вам никогда еще не приходилось расходовать свою ренту с такой пользой.

<...>

Быть может, злой дух презрительно засмеялся, выслушав этот вопрос и этот ответ; но что засмеялась миссис Лэмл и мистер Лэмл засмеялся тоже, в этом нет сомнения.

— А что же будет дальше? — спросила миссис Лэмл, обращаясь к злему духу.

— Дальше будет крах, — ответил мистер Лэмл по тому же адресу. Миссис Лэмл пренебрежительно взглянула на злого духа, не обращая никакого внимания на мистера Лэмла, и опустила глаза, после чего мистер Лэмл проделал то же самое и тоже опустил глаза. Тут вошла служанка с поджаренным хлебом, и злой дух снова убрался в шкаф и притаился там.

Иначе этот прием можно охарактеризовать как фон. Действие разворачивается под аккомпанемент авторского комментария, полностью меняющего впечатление от диалога. Повествователь словно притворяется, что лишь аккомпанирует, скромно оставаясь на втором плане и ограничиваясь пояснениями. На самом деле он ведет линию повествования, представляя героев в определенном свете, — ясно, что иначе разговор просто не попал бы в объектив читательского внимания. Авторский голос, как вторая партия в дуэте или партия левой руки в фортепианном произведении, — основа и опора отрывка, он создает пространство, ту плоскость, на которой проявляют себя солисты.

Музыкальность речи Диккенса может быть понята и еще шире. Хотя он не пытается воспроизвести речью конкрет-

ных больших музыкальных форм, его речь сама складывается в большие отрывки, организуемые интонационно. Особенно это заметно на границах текста: смена одной интонации на другую обнаруживает особенности каждой, в том числе и такие определяющие их характеристики, как скорость развития речи, ритм речи и предложений, плавность, даже уровень звучания.

Интонация повествования играет огромную роль в произведениях Диккенса. Так, именно интонационно Диккенс передает скептический взгляд, которым смотрит на чету Венирингов:

The mature young lady is a lady of property. The mature young gentleman is a gentleman of property. He invests his property. He goes, in a condescending amateurish way, into the City, attends meetings of Directors, and has to do with traffic in Shares. As is well known to the wise in their generation, traffic in Shares is the one thing to have to do with in this world. Have no antecedents, no established character, no cultivation, no ideas, no manners; have Shares.

У пожилой молодой особы имеется состояние. У пожилого молодого человека тоже имеется состояние. Он держит свой капитал в бумагах. Относясь к этому занятию снисходительно, по-любительски, он ездит в Сити, бывает на собраниях директоров, покупает и продает акции. Как хорошо известно мудрецам нашего времени, покупка и продажа акций — единственное, чем стоит заниматься на этом свете. Не нужно ни предков, ни доброго имени, ни образования, ни идей, ни умения держать себя в обществе: нужно только иметь акции.

Интонацией и синтаксисом, а не только лексически, он имитирует публичные речи, призывая воображаемых богатых помогать беднякам:

The shameful accounts we read, every week in the Christian year, my lords and gentlemen and honourable boards, the infamous records of small official inhumanity, do not pass by the people as they pass by us. And hence these irrational, blind, and obstinate prejudices, so astonishing to our magnificence, and having

no more reason in them — God save the Queen and Confound their politics no, than smoke has in coming from fire!

Милорды, почтенные господа и члены попечительных советов! Позорные факты, о которых нам приходится читать в газетах круглый год, из недели в неделю, постыдные проявления чиновничьего бездушия народу забыть труднее, чем нам. И вот где корень слепых, бессмысленных, застарелых предрассудков, составляющих столь разительный контраст с нашим великолепием и имеющих столь же мало поводов для возникновения — боже, спаси королеву и посрами неблагодарных! — сколь их имеет дым, прежде чем подняться над костром.

Голос гремит, раскатистая речь гулко разносится по парламенту.

Жалостливой, иронической интонацией описывает автор симпатичных ему героев: «Of an ungainly make was Sloppy. Too much of him longwise, too little of him broadwise, and too many sharp angles of him angle-wise». («Нескладно скроен был Хлюп. Слишком вытянулся в длину, слишком узок в ширину, слишком угловат везде, где полагается быть углам»). Его речь в самом деле можно назвать мелодической в том смысле, что очень часто представляется возможным уловить и определить, объяснить ее тон, силу звучания, скорость развития. Ораторская речь гремит, накатывает — ироническо-сострадательное описание Хлюпа скромно, негромко и нескладно, будто стесняется самого себя.

Сама идея интонации, несомненно, имеет для Диккенса огромное значение, его речь должна звучать, ее тон, как найденный и повторяемый мелодический рисунок, несет огромную смысловую нагрузку. Как правило, за каждой темой и героем закрепляется своя интонация, выражающая отношение повествователя к предмету и характеризующая сущность самого предмета. О Венирингах он будет всегда говорить внешне формальным, а в действительности насмешливо-злым тоном, который рождается из иллюзии ровного, безакцентного повествования, без изменения громкости, без изменения скорости. Ровный, как бы равнодушный тон вторит ровности лицемерного общества, персонифицированного в Венирингах, — общества, для кото-

рого ничто не становится потрясением, принцип которого — условность, сохранение маски.

Способность интонировать и имитировать чужой язык свидетельствует о чуткости слуха писателя, его таланте романиста, работающего, по М. Бахтину, в русле первой стилистической линии развития романа (см. «Слово в романе»). Но вероятно, Диккенсу (именно его произведениями Бахтин предпочитал иллюстрировать теорию романного жанра как одновременного звучания разных языков — точек зрения на мир) и удастся столь красочное разноречие потому, что он наделен удивительным, в действительности музыкальным слухом, благодаря которому он словно играет на языке, как на рояле. Ведь возможности, раскрытые им в языке, когда он передает атмосферу события, настроение героев с помощью тона, ритма, скорости, громкости, рисунка речи, рождают новые интонации. Ориентируется он при этом в самом деле на звучащее слово — не только социальное, за которым скрывается говорящий, но и, порой в очень большой степени, на звук как эстетическую категорию. Написанное, предполагается, будет звучать — как при чтении вслух, так и при чтении про себя. Все возникающие оттенки речи в этом многоголосом звучании вряд ли можно определить и сосчитать, новый прием — вдруг накатывающие повторы или сочетание конкретных звуков в словах — создает новый язык, который вспыхивает и может больше никогда не возникнуть в тексте. Такие неожиданные приемы уже не назовешь имитацией — это скорее изобретение речи, появление нового оттенка в полифонии языка.

Литература / Bibliography

Bledsoe R. T. Dickens, Journalism, Music. Household Words and All the Year Round. London, New York: Continuum International Publishing Group, 2012.

Brown C. S. Music and Literature. A Comparison of the Arts. Athens: University of Georgia Press, 1948.

Burgan M. Heroines at the Piano: Women and Music in Nineteenth-Century Fiction // Victorian Studies. 1986. Vol. 30. No. 1. P. 51–76.

Dickens Ch. The Letters of Charles Dickens. Vol. 1. 1820–1839 / Ed. by M. House and G. Storey. London: Clarendon Press, 1965.

Dickens Ch. The Letters of Charles Dickens. Vol. 5. 1847–1849. 1981.

Ford G. H. Dickens and His Readers. Princeton: Princeton U. P., 1955.

Friedrich P. Music in Russian Poetry. New York, Washington: Peter Lang Inc., International Academic Publishers, 1998.

Kitton F. G. Charles Dickens. His Life, Writings and Personality. London: T. C. & E. C. Jack Ltd., 1902.

Lightwood J. T. Charles Dickens and Music. London: Charles H. Kelly, 1912.

Lusting J. The Piano's Progress: The Piano in Play in the Victorian Novel // The Idea of Music in Victorian Fiction / Ed. by S. Fuller and N. Losseff. Aldershot, Hants: Ashgate Publishing Limited, 2004. P. 83–104.

Music and Performance Culture in Nineteenth-Century Britain: Essays in Honour of Nicholas Temperley / Ed. by B. Zon. New York: Routledge, 2016.

Quirk R. Charles Dickens and Appropriate Language: Inaugural Lecture of the Professor of English Language Delivered in the Applebey Lecture Theatre on 26 May 1959. Durham: University of Durham, 1959.

Scher S. P. Verbal Music in German Literature. New Haven: Yale U. P., 1968.

Scher S. P. Notes Toward a Theory of Music // Comparative Literature. Vol. XXII. 1970. No. 2. P. 147–156.

Scher S. P. Literature and Musicism // Interrelations of Literature / Ed. by Jean-Pierre Barricelli and Joseph Gibaldi. New York: Modern Language Association of America, 1982. P. 225–250.

Scher S. P. Einleitung: Literatur und Musik. Entwicklung und Stand der Forschung // Literatur und Music: Ein Handbuch zur Theorie und Praxis eines komparatistischen Grenzgebietes. Berlin: E. Schmidt, 1984. S. 9–26.

The Idea of Music in Victorian Fiction / Ed. by S. Fuller and N. Losseff. Aldershot, Hants: Ashgate Publishing Limited, 2004.

Wolf W. Intermediality Revisited Reflections on Word and Music Relations in the Context of a General Typology of Intermediality // Word and Music Studies. Vol. 4. Essays in Honor of Steven Paul Scher and on Cultural Identity and the Musical Stage. Amsterdam, New York: Rodopi, 2002. P. 16–29.