

ПРОБЛЕМЫ ИЗУЧЕНИЯ ЗАРУБЕЖНОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

УДК 82(091):(07)

«ДНЕВНИК ЧУМНОГО ГОДА» Д. ДЕФО: ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ИНТЕРПРЕТАЦИЯ ИСТОРИЧЕСКОГО ФАКТА

Е.З. Алеева

Аннотация

1665 год является одним из самых драматичных в истории Лондона – город пережил эпидемию чумы. Это страшное событие нашло отражение в документах эпохи. Статья посвящена анализу художественной интерпретации этой катастрофы в романе Даниэля Дефо «Дневник чумного года». В качестве документальной основы сюжета рассматривается знаменитый «Дневник» Пеписа, в котором событие зафиксировано его непосредственным свидетелем.

Ключевые слова: документальная основа, сюжет, композиция, художественное время, авторская позиция.

Сегодня, когда за плечами человечества осталась довольно длительная, даже в пределах вечности, история, можно говорить о существовании проблем, принципиально не поддающихся решению. К ним, несомненно, относятся те явления общественной жизни, которые влекут за собой массовую смерть, сопряжённую со страхом, вызванным отчаянием бессилия, болью и страданием. Особое место в ряду подобных явлений занимают стихийные бедствия и эпидемии страшных болезней, фактически к ним приравненные. Осмысление причин и последствий этих катастроф с давних времён занимает довольно значительное место в интеллектуальной жизни человечества. И искусство в этом отношении не остаётся в стороне. Особенно остро на различные катаклизмы реагирует барочная литература.

Настоящее исследование посвящено одной из самых драматичных страниц английской истории – Великой чуме 1665 года, разразившейся в столице страны. Это событие нашло широкое отражение в документальных источниках эпохи, а затем неоднократно и в художественных произведениях.

Соотношение художественного и документального – неоднозначная и актуальная проблема, всегда возникающая перед исследователем произведения, основанного на реальном факте. С нашей точки зрения, самым сложным здесь является необходимость определения того аспекта, который и становится основным предметом эстетического осмысления. Другими словами, важно понять,

какой художественный образ замещает реальный факт истории, но всё-таки, как правило, не вытесняет его полностью из сознания читателя.

В этой связи нам показалось интересным проанализировать роман Даниэля Дефо «Дневник чумного года». В качестве документа, зафиксировавшего факт лондонской эпидемии чумы 1665 года, используется «Дневник Сэмюэля Пеписа». Обращает на себя внимание, что и документальный источник, и художественное произведение обозначены одним и тем же понятием – *дневник*.

Сэмюэль Пепис оставил один из самых важных источников об Англии XVII века. Он занимал пост главного секретаря Адмиралтейства при Карле, а потом и Якове II, лично присутствовал при многих важных событиях времени (казнь Карла, например). Дневник охватывает время с 1660 по 1669 год. Записи создавались как хроника личной жизни, однако в них присутствуют комментарии к различным событиям политической и общественной жизни Англии, включая Великую чуму и Великий пожар. Записки Пеписа действительно отвечают всем требованиям этого внехудожественного жанра, хотя записал свою «биографию» Пепис в используемой в то время форме стенографии, разработанной Томасом Шелтоном.

Интересно, что Пепис связывает начало эпидемии 28 мая 1665 года со скандалом, вспыхнувшим после похищения мисс Малет – «красы и достояния Севера» (после смерти матери её доход составит 2500 тысяч фунтов в год). Далее следует комментарий, согласно которому разговоры о чуме начались в Лондоне ещё в конце 1664 года, когда королевский двор наблюдал за движением кометы. Тогда же в доках произошла первая вспышка болезни, завезённой торговыми судами из Амстердама. Но на редкость сухая и холодная зима не позволила начаться массовой эпидемии. И лишь сменившая её жаркая весна и лето не оставили жителям Лондона надежды на спасение от чумы (DP).

Первой официально заболевшей стала Маргарет Портеус, скончавшаяся в результате недуга 12 апреля 1665 года. К концу мая в Лондоне от чумы умерло уже 43 человека, и опасность нависла непосредственно над лондонским Сити, а в начале июня многие горожане начали покидать Лондон, спасаясь от заразы (DP).

7 июня 1665 года Пепис записал в своём дневнике: «В этот день, как бы я ни стремился этого не замечать, на Друри Лейн я видел два или три дома, отмеченных красным крестом над дверью и начертанными словами: “Да поможет нам Господь”» (DP). Таким образом отмечали «заболевшие» дома и оповещали прохожих об опасности. Дома печатавали, фактически обрекая всех живущих в них на смерть. Далее Пепис отмечает в записи: «Увиденное заставило меня задуматься о собственном здоровье и о запахе, поэтому я купил немного табака, чтобы нюхать и жевать, после чего мои опасения рассеялись» (DP). В то время табак высоко ценили за его лечебные качества, особенно против чумы, за его способность отбивать запах – самый сильный и навязчивый страх тех дней, поскольку считалось, что болезнь передается через вредоносные газы – миазмы. 10 июня стало ясно, что чума проникла в Сити. Это заставило жителей Лондона приводить свои дела в порядок, собирать вещи для бегства из заражённого города и молиться о спасении своей души на тот случай, «если Господу будет угодно призвать к себе». Окончание эпидемии отмечено возвращением королевского двора в Лондон, которое произошло в феврале 1666 года (DP).

Мы не можем с точностью сказать, с какой версией «Дневника» Пеписа был знаком Дефо. Оригинал источника представляет собой необыкновенно длинные стенографические записи, изначально являющиеся засекреченной информацией. В дальнейшем они подвергались сокращению, редактированию и даже определённой стилизации. В нашем случае наиболее важным является то обстоятельство, что Дефо, несомненно, в качестве источника использовал именно этот документ, о чём свидетельствуют многочисленные фактографические параллели, касающиеся быта тогдашнего Лондона.

Кроме того, наибольший интерес представляет как раз не столько сам факт обращения к документу, сколько его художественная интерпретация. Роман написан в характерной для Дефо манере, впервые опробованной им ещё в «Робинзоне Крузо». Это подтверждает и его заглавие: «Дневник чумного года, содержащий наблюдения и воспоминания о самых замечательных событиях, как общественных, так и сугубо личных, произошедших в Лондоне во время последнего великого испытания в 1665 году. Писано жителем города, всё это время не покидавшим Лондон. Публикуется впервые». Однако в этом произведении обращает на себя внимание одна деталь, которая свидетельствует о переосмыслении функции повествователя. В этой связи важно помнить, что художественное произведение как целостное явление «представляет собой не только изображённый мир, но и высказывание автора об этом мире» [1, с. 205–206]. Иначе говоря, текст произведения соотносится не только с предметом-событием (в данном случае эпидемия чумы), но и с единым *субъектом речи*, которому принадлежит *событие рассказывания*¹.

Произведение Дефо было создано почти через шестьдесят лет после Великой чумы. Поэтому для придания большей достоверности своему творению Дефо делает так, что «автор» «Дневника...» ведёт свои записи не по горячим следам, будучи сиюминутным свидетелем происходящего, как это было в случае с Сэмюэлем Пеписом, а спустя какое-то время, о чём он сам заявляет на первой же странице своих воспоминаний. Этот приём позволяет создать необходимую дистанцию между фактом реального события и его осмыслением. С другой стороны, именно воображаемый автор этого «документа» и является основным условием его художественности. Да, он опирается на документально зафиксированный факт реальности, но сам он таковым не является. Читатель имеет дело с героем, который рассказывает свою историю, но зачастую «такое событие рассказывания в первую очередь не изображает предмет для читателя, а само изображается» [1, с. 207].

Во всех предшествующих произведениях «дневники» и «мемуары» велись от лица совершенно конкретных людей, наделённых именами (пусть даже вымышленными, как в случае с Молль Флендерс), биографией, определённой внешностью и даже чертами характера. Такой приём позволял воспринимать рассказанную историю не просто как правдивую, произошедшую с реальными людьми, но и как естественно-закономерную, имеющую причины и следствия.

¹ Проблемы, связанные с субъектом речи и изображением в художественном произведении, рассмотрены в работах Б.О. Кормана (см., в частности, [2]).

Герой, от лица которого ведётся повествование в «Дневнике чумного года», лишён вышперечисленных признаков. Да, мы знаем улицу, на которой он живёт (Брод-стрит), род его деятельности («торговал я шорными товарами, и не столько в лавке или по случаю, а всё больше с купцами, вывозившими товары в английские колонии в Америке» (ДЧГ, с. 16)), знаем, что у него есть брат, живущий в Сити, сестра в Линкольншире, а также друзья и родственники в Нортгемптоншире. Кажется, возникает образ живого, конкретного человека. Однако у него нет имени, возраста, внешности. Более того, приведённые сведения о герое, традиционно выполняющие функцию характеристики персонажа, здесь выступают в ином качестве. Они служат для усиления главной идеи произведения, которая раскрывается в противоречивом единстве религиозных и философских взглядов Дефо. «Все эти подробности я сообщаю, лишь чтобы показать, что эти задержки были посланы Небом; а не то всё это были бы никому не нужные отступления» (ДЧГ, с. 18); «...Думаю, он может уверенно рассматривать их (знаки, знамения) как указания свыше относительно того, что является его истинным долгом...» (ДЧГ, с. 18). И далее: «...Я сказал... что намерен остаться и ждать своей участи там, где Богу угодно было поставить меня, и что в этом-то и состоит мой долг...» (ДЧГ, с. 19). Другими словами, буквально с первых страниц произведения становится очевидным, что в центре повествования находится человек вообще. Притом человек, оказавшийся в ситуации страшного испытания, каковым и становится чума.

Интересно, что возвышенные, религиозные размышления «автора» подкрепляются аргументами совсем иного порядка, скорее в духе Локка, когда рассказчик испытывает «сильнейшее интуитивное желание остаться», для того чтобы обеспечить «законную заботу о *сохранении своего имущества*, которое, можно сказать, составляло *всё мое достояние...*» (ДЧГ, с. 21). Окончательное решение герой принимает при чтении 90 псалма: «Не приключится тебе зло, и язва не приблизится к жилищу твоему» (ДЧГ, с. 22). Таким образом, становится очевидным, что в пределах всего произведения субъект речи (тот, кто считается «автором», кому принадлежит высказывание) может не совпадать с носителем точки зрения [1, с. 207].

Следующая особенность, представляющая интерес в свете затронутой проблемы, касается композиции произведения. Под композицией мы, во-первых, подразумеваем соотношение или расположение каких-то «частей» художественного произведения, что связано с авторским замыслом. Во-вторых, композиция связана с текстом произведения, а он делится на высказывания субъектов речи. Оставаясь верным своей же собственной традиции, писатель создаёт непрерывный текст, не разделённый на главы. И если в предшествующих романах подобный приём был обусловлен требованиями эпохи к возникающему новому жанру (имеется в виду характер повествования, приближенный к спонтанной устной речи, явно принадлежащей одному персонажу), то в случае с «Дневником...» эта мотивировка не срабатывает, поскольку здесь ощутимо наличие разных восприятий одного события, различных точек зрения.

Изначально дневник – это форма, призванная фиксировать события, привязанные к определённым датам. Как известно, «Дневник» Пеписа создавался в соответствии с этими нормами. Иллюзию фактографичности в произведении

Дефо поддерживает наличие дат, большое количество официальных сводок, составленных за определённый период времени, а также очень точная топография города, указывающая, какие части Лондона охвачены эпидемией в различные промежутки времени. При этом традиционная хронология отсутствует.

Сначала о неравномерном распространении болезни становится известно благодаря сводкам, согласно которым чума особенно свирепствует на окраинах – более густонаселённых, более бедных. Тогда как «Сити – то есть территория, окружённая стенами, – оставался совершенно незатронутым» (ДЧГ, с. 23). Автор «дневника» методично перечисляет приходы и печальную, хотя и очень неравномерную статистику. Обращает на себя внимание нарочитое выделение Сити. Каждый раз, упоминая этот район, автор непременно оговаривает такую деталь: «то есть то, что находилось внутри городских стен». Создаётся впечатление, что Сити, как нечто замкнуто-кастовое, выпадает из общего целого. Возможно, это обусловлено тем, что «Дневник Пеписа» дал практически исчерпывающую информацию о происходящем в аристократических районах.

Текст романа, на первый взгляд, не поддаётся какому бы то ни было структурированию. После первых страниц отстранённого, довольно сухого комментария по поводу вспышек болезни с указанием её географии, рассказчик вдруг сам начинает «кружить» по зачумлённому городу. При этом причины, заставляющие его подвергать себя опасности заражения, указаны очень неопределённо: «я свободно ходил по улицам, когда того требовали дела» (ДЧГ, с. 24), или: «Иногда дела заставляли меня идти на другой конец города, хотя там и был главный рассадник заразы» (ДЧГ, с. 26), и далее: «...У меня же нет другого побуждения, кроме праздного любопытства» (ДЧГ, с. 84).

Никаких событий в собственном смысле этого слова не происходит, то есть субъект повествования как персонаж не меняется, просто изменяется ракурс изображения или точка зрения¹. Если в начале воспоминаний был взгляд со стороны, и основывался он скорее на слухах и страхах, то теперь «автор» становится непосредственным свидетелем того, что всплывает в его памяти. Другими словами, если раньше рассказчик находился скорее на границе вымышленного мира с действительностью автора и читателя, то теперь он оказывается целиком *внутри* изображённой реальности. Важность достоверности повествования подчёркивается в произведении неоднократно, достаточно вспомнить лишь несколько подобных мест в тексте: «Я могу дополнить *свой отчёт* удивительными рассказами...» (ДЧГ, с. 33), или: «Но мои воспоминания обо всём этом ставят целью лишь *обратить внимание на тот или иной факт*, лишь сказать: “*Это было так*”» (ДЧГ, с. 47).

На фоне этой настойчивой, если не сказать навязчивой, фактографичности резким диссонансом выступает экспрессивно-эмоциональная картина происходящего: «Если бы только возможно было точно изобразить то время для тех, кто не пережил его, и дать читателю правильное представление об ужасе, обувшем горожан... Можно без преувеличения сказать, что весь Лондон был в слезах; плакальщицы не кружили по улицам, никто не носил траур и не шил специальных одежд, даже чтобы почтить память самых близких усопших, но плач

¹ Классификации точек зрения приведены в работе Б.А. Успенского «Поэтика композиции» (см. [3]).

стоял повсюду. Вопли женщин и детей... разносились столь часто... что надорвалось бы и самое твердокаменное сердце» (ДЧГ, с. 26). Такое чередование стиля характерно для всего повествования в целом. В современном литературоведении понятие повествования подразумевает разделение в нём «события, о котором рассказывается» и «события самого рассказывания» [3, с. 223]. Однако следует помнить, что Дефо творит в эпоху, когда жанр современного романа находится в стадии становления, и повествовательные стратегии, соответственно, в том же состоянии. Для этого времени характерно стремление к прямому контакту повествующего субъекта с адресатом-читателем. Это отличает собственно повествование «от сюжета, т. е. от развёртывания “события, о котором рассказывается” в произведении. Специфический признак повествования – его “посредническая” функция: осуществление контакта читателя с миром героев» [3, с. 226].

Структурно роман Дефо формируется из следующих элементов: факт, подтверждённый документально, и его комментарий. Комментарии, в свою очередь, имеют различную стилистическую природу. Они могут быть экспрессивно окрашены, как в вышеприведённой цитате, могут носить объективный, сугубо деловой характер, как, например, информация о деловой жизни города: «Всё было спокойно, никто не затевал тяжб и не нуждался в адвокатах, да и время стояло каникулярное, так что все они уехали за город» (ДЧГ, с. 27), или откровенно ироничный: «...Всё делалось так заботливо, содержалось в таком образцовом порядке и в самом городе, и в его окрестностях трудами лорд-мэра, олдерменов, а в пригороде – мировых судей и церковных старост, что Лондон мог бы служить для городов всего мира примером образцового управления и полного порядка, неизменно соблюдаемого даже в самый разгар поветрия...» (ДЧГ, с. 201). Таким образом, Дефо использует различные композиционно-речевые формы, причём как те, которые не входят в кругозор повествователя, а адресованы читателю непосредственно автором, так и те, которые направлены на вымышленную действительность текста и на адресата, который к ней принадлежит.

Однако наибольший интерес в романе представляют те его компоненты, которые не укладываются в предложенную структуру, да и ни в какую структуру вообще. Речь идёт о различных ситуациях, в которых оказывается рассказчик, и отдельных случаях, свидетелем которых он становится. Все эти разрозненные моменты не формируют отдельного сюжета, они даже не выстроены хронологически: рассказчик часто сбивается, возвращается к уже сказанному, очередная история прерывается рассуждениями о целесообразности человеческого поведения, часто встречаются повторы, ссылки на уже известные происшествия, и любая попытка придать всем этим эпизодам какую-то сюжетную логику обречена на неудачу.

Это происходит потому, что у Дефо в этом романе исторический факт представлен и повествователем, и рассказчиком. «Посредничество» повествователя направлено на получение как можно более достоверной и объективной информации о событиях. «Посредничество» рассказчика позволяет взглянуть на события глазами персонажей изображённого мира [3, с. 241]. И в этой связи возникает вопрос о присутствии «авторской личности» внутри произведения. Как известно, «образ автора» вводится в художественную действительность по-разному: это

может быть автопортрет, персонаж-двойник, словесная авторская маска, когда у читателя возникает ощущение, что с ним говорит сам автор. В «Дневнике чумного года» Дефо все названные варианты присутствуют в той или иной степени, и дифференцировать их практически невозможно. Таким образом, текст романа представлен тремя повествовательными стратегиями: повествователя, рассказчика и «автора».

Их функция укладывается только в религиозно-философскую концепцию. С этой точки зрения все персонажи романа (кстати, почти все они безымянны) оказались заложниками «пляски смерти». И всё внимание автора сосредоточено не столько на проявлениях самой смерти (хотя в произведении есть потрясающие своим драматизмом, а подчас и натурализмом сцены), сколько на отношении людей к происходящему, их поведению и мотивировках. При всём различии и многообразии примеров здесь проглядывает определённая закономерность. Исключая случаи откровенного мародёрства и умопомешательства, люди ведут себя просто как люди. И абсолютное большинство проявлений глупости, нелепости и даже жестокости обусловлено желанием оградить себя от заразы. Если непосредственная угроза отсутствует, они готовы сострадать и помогать друг другу. Правда, об этом рассказчик свидетельствует как-то не очень убедительно: «...Было много примеров *нерушимой любви, сострадания и чувства долга* – об этом я знаю по рассказам очевидцев, так что *не отвечаю за верность* подробностей» (ДЧГ, с. 152).

Важно то, что чума воспринимается как тяжкое испытание, как Божья кара, ниспосланная людям. Не случайно в самом начале романа повествователь признаёт, что предшествующая эпидемии комета рассматривалась и им самим как «предупреждение и предвестие Божьей кары», хотя он «знал и о естественных причинах, которыми объясняют астрономы подобные явления, и что их движение и направление вычислены (*или считается, что вычислены*)» (ДЧГ, с. 31). Религиозный аспект в романе очень силён, хотя прямых соответствий с Библией нет, да и ссылки на неё встречаются нечасто. Так, в самом начале «этих удивительных событий», рассказывая о зарождающихся в городе страхах, рассказчик вспоминает одного человека, который «подобно Ионе в Ниневии – кричал на улицах: “Еще сорок дней – и Лондону конец!”» (ДЧГ, с. 32). И тут же буднично замечает о своих сомнениях относительно точности процитированной фразы, что сразу приводит к иронично-сниженному восприятию этого эпизода. Это показательно в том смысле, что религиозные представления, характеризующие мировосприятие персонажей романа, не являются предметом обсуждения, они определяют человеческую природу априори.

Основной интерес писателя сосредоточен на том, как лондонцы реагируют на страшное пророчество. В ветхозаветной легенде жители Ниневии поверили пророку Ионе, объявили большой пост, и даже царь оделся во вретисце. И Бог пожалел Ниневию и избавил её от бедствий. Лондонцы, оказавшись в сходной ситуации, ведут себя по-другому. Они самонадеянно пытаются «перехитрить» Создателя, спасаясь бегством, бессмысленным окуриванием, следуя указаниям многочисленных шарлатанов, запирая дома, устраивая массовые молебны и прибегая к прочим ухищрениям. Но каждое новое усилие оказывается бесплодным и приводит в тупик.

Таким образом, композиция романа представляет собой лабиринт, по которому хаотично блуждает «автор», чтобы убедиться в тщетности человеческих попыток избежать ниспосланного возмездия за многочисленные прегрешения. Однажды рассказчик даже конкретно указывает главных виновников: «Богу было угодно уберечь *всех придворных* от заразы; как я слышал, ни один волос не упал с их голов, однако они и не подумали выказать хоть малейшие признаки благодарности и раскаяния, хотя знали, что именно их вопиющие грехи могли столь безжалостно навлечь жестокое наказание на весь народ» (ДЧГ, с. 25). Этот упрек вряд ли можно рассматривать как социальный протест; это скорее констатация очередного порока, свойственного человеческой природе, который чаще всего обнаруживает себя при определённых условиях (в данном случае речь идёт о высоком социальном статусе).

В заключение нужно отметить следующее. Обратившись к традиционной форме дневника, Дефо создаёт, по сути дела, новый жанр, парадоксально совмещающий в себе фактографичность сюжета с барочной картиной мира. Барочное мировосприятие не предусматривает никаких объективных констант, поэтому, вводя в ткань повествования документально зафиксированный факт, писатель придаёт ему статус значимого элемента художественной структуры произведения в целом. Писатель в своём романе не создаёт художественного образа чумы. Это будет сделано значительно позже другими авторами. Оттолкнувшись от жизненных реалий, Дефо создаёт образ потрясённого мира, что так характерно для искусства барокко. Великое испытание в виде страшной болезни не является чем-то исключительным. Для усиления этой мысли в романе многократно упоминается о другом страшном бедствии, которое обрушилось на Лондон в следующем, 1666 году, подтверждая, таким образом, закономерность трагичности человеческого бытия. Катастрофичность мира – это объективная данность, задача человека – принять эту истину и жить в соответствии с нравственным долгом, что и пытается донести до сознания читателя автор «Дневника чумного года».

Summary

E.Z. Aleeva. "A Journal of the Plague Year" by Daniel Defoe: An Artistic Interpretation of the Historical Fact.

In 1665, London experienced one of the most tragic periods in its history, i.e. the plague epidemic. This dreadful event is reflected in the documents of the period. This paper analyses the artistic interpretation of the disaster offered in the novel "A Journal of the Plague Year" by Daniel Defoe. The diary of Samuel Pepys, an eye-witness of the event, is considered to be the documentary basis of the artistic work under study.

Key words: documentary basis, plot, composition, artistic time, author's viewpoint.

Источники

ДЧГ – Дефо Д. Дневник чумного года. – М.: АСТ: Люкс, 2005. – 318 с.

DP – Pepys S. The Diary of Samuel Pepys. – URL: <http://www.pepysdiary.com/>, свободный.

Литература

1. Теория литературы: в 2 т. / Под ред. Н.Д. Тмарченко. – М.: Академия, 2004. – Т. 1. – 512 с.
2. *Корман Б.О.* Изучение текста художественного произведения. – М.: Просвещение, 1972. – 113 с.
3. *Успенский Б.А.* Поэтика композиции. – СПб.: Азбука, 2000. – 348 с.

Поступила в редакцию
30.11.11

Алеева Елена Загидовна – кандидат филологических наук, доцент кафедры зарубежной литературы Казанского (Приволжского) федерального университета.
E-mail: Zagidovna@mail.ru