

Р. Р. Горошкова

МУЗЫКАЛЬНЫЕ АСПЕКТЫ СТИЛЯ «РОЖДЕСТВЕНСКОЙ ПЕСНИ В ПРОЗЕ» Ч. ДИККЕНСА

Одной из ярких особенностей эпохи романтизма является мощный культ музыки, которая признавалась романтиками самым главным из искусств. «В жизни образованного человека музыка и не музыка должны чередоваться так же, как сон и бодрствование», отмечал Новалис [1]. Практически каждый представитель романтизма в литературе оставил в своих произведениях, художественных или критических, суждения о музыке как о первооснове мира, которые находили отклик в поэтике произведений этих писателей. На этой почве любви и почитания музыки в литературе был «возражен» Чарльз Диккенс — в период расцвета романтизма он вступил в читающий возраст и, очевидно, не мог не впитать новые идеи из новой литературы [2, с. 31].

Наиболее ярко влияние романтического культа музыки у Диккенса проявляется в «Рождественской песне в прозе». Само название произведения — *Christmas carol* — свидетельствует о его музыкальности. Однако, ввиду того что в современном литературоведении жанр произведения определяется по форме (например, объему произведения) и содержанию (однолинейность сюжета и пр.) [3], зарубежные и отечественные исследователи Диккенса рассматривают «Рождественскую песнь» как эталон жанра рождественской повести, святочной притчи, отмечая также, что в ней есть выраженные элементы поэтики видения и готического рассказа. При этом игнорируется авторское жанровое определение «Рождественской песни». Между тем музыкальность, «песенность» этого произведения не ограничиваются только лишь установкой Диккенса в заглавии. Музыка пронизывает произведение на нарратологическом, стилистическом и жанровом уровнях, делая его не просто повестью, но именно «песней в прозе». Во многих исследованиях отмечается экспериментальный характер жанра «Рождественской песни»: совмещение дидактики с развлекательностью, философско-этической, социальной проблематики с мягким юмором. Но исследований, посвященных музыкальности как важнейшей черте стиля «Рождественской песне в прозе», к сожалению, нет, хотя именно это свойство усиливает экспериментальный характер произведения (что будет доказано ниже).

“God rest ye merry gentleman, let nothing you dismay, Remember Christ our Savior was born on Christmas Day... etc.” — во времена Диккенса эти слова наиболее известной *Christmas Carol* — назовем ее рождественским гимном — пелись на улицах британских городов и в домах британцев в канун каждого Рождества. И музыка, и слова этой песни явственно слышатся в повести писателя. Музыкальные и текстовые аллюзии на этот рождественский гимн пронизывают всю повесть.

В первых строчках рождественского гимна мы слышим: “Remember Christ our Savior was born on Christmas Day”. Однако Диккенс все начинает с противоположного: с того, что «Марли был мертв» [4, с. 7]. Далее в рождественском гимне поется, как ангел явился к благодатной Деве Марии и сообщил радостную весть о том, Кого она носит в чреве своем. В «Рождественской песне» к грешнику Скруджу является

не ангел, а призрак Марли, его компаньон. И весть у него совсем не благая: «Я не приношу утешения, Эбинизер Скрудж! Оно исходит из других сфер. Другие вестники приносят его — и людям другого сорта» [4, с. 23]. Гимн сообщает о Евангельских событиях: как к новорожденному младенцу пришли три волхва и принесли ему дары (золото, мирру и масло). К Скруджу, который отнюдь не символизирует богомладенца, пришли три духа и принесли ему прошлое, настоящее и будущее. Заканчивается гимн Рождеству призывом обнять друг друга в радости и вознести хвалу Господу. Примерно на такой же веселой ноте заканчивается и «Рождественская песнь в прозе».

Солистом «Рождественской песни» Диккенса является нарратор. Он, когда пожелает, может прервать свою «песнь» и вклиниться в текст, замечая в то же время, что из песни слов не выкинешь, показывая свое «невсесовершенство»: «Старик Марли был мертв, как гвоздь в притолоке (as a doornail). Учтите: я вовсе не утверждаю, будто на собственном опыте убедился, что гвоздь, вбитый в притолоку, как-то особенно мертв, более мертв, чем все другие гвозди. Нет, я лично скорее отдал бы предпочтение гвоздю, вбитому в крышку гроба, как наиболее мертвому предмету из всех скобяных изделий. Но в этой поговорке сказалась мудрость наших предков, и если бы мой нечестивый язык посмел переименовать ее, вы были бы вправе сказать, что страна наша катится в пропасть» [4, с. 7].

Внешняя композиция «Рождественской песни» очень напоминает архитектуру жанра рождественского гимна. Песнь тоже разделена на строфы (так называются главы в этой повести), всего их пять, хотя в гимне их шесть. В «Рождественской песне» Диккенса есть припев, который время от времени повторяется: “God bless ye merry, gentlemen, let nothing you dismay” [5, с. 14]. Это слова того самого святочного гимна, который пытается пропеть мальчик Скруджу. “God save you” [5, с. 8], — кричит племянник своему дяде, но опять никакого эффекта. Но после перерождения Скруджа он уже сам всех благословляет: “Bless you”. Песнь заканчивается этими же словами: “God bless us, Everyone” [5, с. 107]. Постоянно мы слышим в «Песне» и междометия — «припевки». Это “Ding, dong” [5, с. 30] часов перед приходом духов, “Hillo ho” [5, с. 41] — «бросайте работу, Рождество близится!» и, конечно, “Humbug” [5, с. 19]. Если припев — слова благословения — исполняется главными или второстепенными персонажами, то припевки — это будто звучание инструментов в «оркестре», создающих фоновую музыку повествованию.

Читая «Рождественскую песнь в прозе», мы как будто слышим некую мелодию, которая рождается не из нот, а из звуковых образов текста. Читателю надо услышать, как «прохожие сновали взад и вперед, громко топая по тротуару» [4, с. 17], как «стук двери прокатился по дому, подобно раскатам грома, и каждая комната верхнего этажа и каждая бочка внизу, в погребе виноторговца, отозвалась на него разноголосым эхом» [4, с. 19], как «откуда-то донеслось бряцание железа — словно в погребе кто-то волочил по бочкам тяжелую цепь» [4, с. 20], как «призрак испустил вдруг такой страшный вопль и принялся так неистово и жутко греметь цепями» [4, с. 22]... Музыка сопровождает героев Диккенса и в лучшие минуты их жизни. Скрудж после своего перерождения услышал поздравления с Рождеством, и «слова эти зазвучали в его ушах райской музыкой» [4, с. 96], а его «ликующие возгласы прервал церковный благовест. О, как весело звонили колокола! Динь-динь-бом! Дили-дили-дили!» [4, с. 94]. Однако, как мы увидим ниже, Диккенс не ограничивался только звуковыми образами.

У «Рождественской песни в прозе» есть и свой ритм, как словесно-синтаксический, так и событийный. Как и настоящая музыка воздействует не только на слух, но и на воображение, так и в повести Диккенса можно встретить не только звуковые образы, но и зрительные. При этом, подобно тому как в романтических произведениях чередовались противоположности, так и в повести Диккенса звуковые образы чередуются со зрительными, следуют друг за другом. Увидим это воочию на небольшом отрывке из текста (зрительный образ выделим жирным, звуковой — подчеркиванием).

«Камин был старый-престарый, сложенный в незапамятные времена каким-то голландским купцом и облицованный диковинными голландскими изразцами, изображавшими сцены из Священного Писания. Здесь были Каины и Авели, дочери фараона и царицы Савские, Авраамы и Валтасары, ангелы, сходящие на землю на облаках, похожих на перины, и апостолы, пускающиеся в морское плавание на судах, напоминающих соусники, — словом, сотни фигур, которые могли бы занять мысли Скруджа... Тут взгляд его случайно упал на колокольчик. С безграничным изумлением и чувством неизъяснимого страха Скрудж заметил вдруг, что колокольчик начинает раскачиваться. Сначала он раскачивался еле заметно, и звона почти не было слышно, но вскоре он зазвонил громко, и ему начали вторить все колокольчики в доме.

Звон длился, вероятно, не больше минуты, но Скруджу эта минута показалась вечностью. Потом колокольчики смолкли так же внезапно, как и зазвонили, — все разом. И тотчас откуда-то снизу донеслось бряцание железа — словно в погребке кто-то волочил по бочкам тяжелую цепь. Невольно Скруджу припомнились рассказы о том, что, когда в домах появляются привидения, они обычно влечат за собой цепи.

Тут дверь погреба распахнулась с таким грохотом, словно выстрелили из пушки, и звон цепей стал доноситься еще явственнее. Вот он послышался уже на лестнице и начал приближаться к квартире Скруджа... <...>

Сидеть молча, уставясь в эти неподвижные, остекленные глаза, — нет, черт побери, Скрудж чувствовал, что он этой пытки не вынесет! И кроме всего прочего, было что-то невыразимо жуткое в загробной атмосфере, окружавшей призрака. Не то, чтоб Скрудж сам не ощущал, но он ясно видел, что призрак принес ее с собой, ибо, хотя тот и сидел совершенно неподвижно, волосы, полы его сюртука и кисточки на сапогах все время шевелились, словно на них дышало жаром из какой-то адской огненной печи.

— Видите вы эту зубочистку? — спросил Скрудж, переходя со страху в наступление и пытаясь хотя бы на миг отвлечь от себя каменно-неподвижный взгляд призрака.

— Вижу, — промолвило привидение.

— Да вы же не смотрите на нее, — сказал Скрудж.

— Не смотрю, но вижу, — был ответ.

— Так вот, — молвил Скрудж. — Достаточно мне ее проглотить, чтобы до конца дней моих меня преследовали злые духи, созданные моим же воображением. Словом, все это вздор! Вздор и вздор!

При этих словах призрак испустил вдруг такой страшный вопль и принялся так неистово и жутко гремять цепями» [4, с. 19–22].

Таким образом — перемежая звуковые и зрительные образы — сделана практически вся «Песнь».

Еще один ритмический прием, о котором В. В. Набоков [6, с. 36] сказал, что это один из самых любимых приемов Диккенса, — прием «И — И — И», своеобразное словесное крещендо, — также задает «рождественский» такт произведения: «Он говорил это, довольно посмеиваясь, уплатил за индюшку, и, довольно посмеиваясь, заплатил за кэб, и, довольно посмеиваясь, расплатился с мальчишкой, и, довольно посмеиваясь, опустил, запыхавшись, в кресло и продолжал смеяться, пока слезы не потекли у него по щекам» [4, с. 96].

Аналог этого приема — повтор «ни — ни — ни»: «Самый яростный ветер не мог быть злее Скруджа, самая лютая метель не могла быть столь жестока, как он, самый проливной дождь не был так беспощаден. <...> Ни один нищий не осмеливался протянуть к нему руку за подающим, ни один ребенок не решался спросить у него, который час, и ни разу в жизни ни единая душа не попросила его указать дорогу» [4, с. 9].

Повторяются ключевые слова и фразы. «Марли был мертв... Старик Марли был мертв как гвоздь в притолоке. Учтите, я вовсе не утверждаю, будто на своем опыте убедился, что гвоздь, вбитый в притолоку, как-то особенно мертв, более мертв, чем все другие гвозди. Нет, я лично скорее отдал бы предпочтение гвоздю, вбитому в крышку гроба, как наиболее мертвому изо всех скобяных изделий. <...> А посему да позволено мне будет повторить еще раз и еще раз: Марли был мертв, как гвоздь в притолоке» [4, с. 7]. Далее еще несколько раз мы слышим: «Марли был мертв».

Повторяющееся пожелание “God bless you” то и дело чередуется с любимым междометием Скруджа “Humbug!”. Встречается и множество других повторов, так сказать, «ключевых» слов. Как верно заметил в своих лекциях В. В. Набоков, «Диккенс обожает своеобразные заклинания, словесные формулы, повторяемые с нарастающей выразительностью» [6, с. 34].

Весьма частый прием, используемый Диккенсом, безусловно, взятый им из сферы поэтической, — это повтор-подхват, когда со словосочетания предыдущего абзаца начинается следующий: «А теперь пусть мне кто-нибудь объяснит, как могло случиться, что Скрудж, вставив ключ в замочную скважину, внезапно увидел перед собой не колотушку, которая, кстати сказать, не подверглась за это время решительно никаким изменениям, а лицо Марли.

Лицо Марли, оно не утопало в непроницаемом мраке, как все остальные предметы во дворе, а напротив того — излучало призрачный свет, совсем как гнилой омар в темном погребе» [4, с. 17].

Ритм «Рождественской песни» пронизывает ее не только на образном и лексическом уровнях, но и на уровне также эпизодов и разворачивающегося действия. Ритмично, в одно и то же время, после полуночи, и даже с внешней почти геометрической точностью расположения этого события в композиции каждой «строфы» произведения, приходят к Скруджу духи (правда, иногда — как в случае со вторым духом — нарратор замедляет темп и оттягивает событие, отчего Скрудж «трясет как в лихорадке» [4, с. 48]). На этих визитах и держится весь ритм «Песни»: каждая «Строфа» — это новое событие. При этом путешествия Скруджа с духами неотделимы от мотива воспоминания, который также по всему тексту проходит красной нитью. Скрудж в сопровождении духов проносится по ярким или судьбоносным событиям прошлого, настоящего и будущего. Без прошлого нет будущего, но в случае со Скруджем — без будущего прошлого не искупить: «Я искуплю свое прошлое настоящим и будущим. И память о трех духах будет вечно жить во мне» [4, с. 93]. А потом выясняется, что на самом-то деле все

события произошли в одни сутки: «Рождество! — подумал Скрудж. — Так я не пропустил праздника! Духи свершили все это в одну ночь. Они все могут, стоит им захотеть. Разумеется, могут. Разумеется» [4, с. 94].

Как песнь можно спеть заново, так и Скрудж как бы дважды переживает свою жизнь: он поет свою песнь по-новому, из отрицательного персонажа становится положительным. И если в первый раз он превращается из доброго и веселого юноши в алчного коммерсанта, то затем — из холодного и беспощадного Скруджа, которого боялись даже собаки, в задушевного и доброго старичка. «Я как новорожденное дитя» [4, с. 94], — восклицает Скрудж в последней строфе, — в ней парность эпизодов особенно очевидна. Пятая строфа — это будто бы переписанная первая. Скрудж имеет возможность вернуть старые долги, встретив того самого дородного господина, который заходил к нему в контору в сочельник вечером. Наш переродившийся герой возвратил визит своему племяннику, который чуть не оторвал на радостях дяде руку. В конце концов, Скрудж увеличил своему клерку жалованье (несмотря на то что обещал уменьшить), позаботился о его сыне — Малютке Тиме и даже стал ему «вторым отцом».

Итак, «Рождественская песнь в прозе» — действительно песнь, которую поет нам неидеогетический нарратор-запевала: строфу за строфой, играя аккордами из звуковых и зрительных образов, словесными крещендо-повторами, перемежая куплеты-описания с припевами-восклицаниями. Музыкальность является жанрообразующей составляющей этого произведения, именно она обуславливает его уникальность.

Литература

1. *Новалис*. Фрагменты // Bookz.ru. Электронная библиотека. URL: http://bookz.ru/authors/novalis/novalis_fragments/1-novalis_fragments.html, http://bookz.ru/authors/novalis/novalis_fragments/1-novalis_fragments.html (дата обращения: 28.10.2010).
2. *Stone H.* Dickens and the Invisible World. London: Indiana University Press, 1979. 370 p.
3. *Поспелов Г.Н.* Типология литературных родов и жанров // Введение в литературоведение. Хрестоматия: учеб. пособие / сост. П. А. Николаев, Е. Г. Руднева, В. Е. Хализев, Л. В. Чернец, А. Я. Эсалнек, Е. А. Цурганова; под ред. П. А. Николаева, А. Я. Эсалнек. 4-е изд., перераб. и доп. М.: Высшая школа, 2006. С. 387–395.
4. *Диккенс Ч.* Рождественская песнь в прозе // Диккенс Ч. Собр. соч.: в 30 т.: пер. с англ. М.: Художественная литература, 1959. Т. 12. С. 6–99.
5. *Dickens Ch.* Christmas Ghost stories: пер. с англ. Новосибирск: Сиб. унив. изд-во, 2007. 232 p.
6. *Набоков В. В.* Лекции по зарубежной литературе. М.: Логос, 1998. 274 с.

Статья поступила в редакцию 13 октября 2011 г.