

М. Л. Купченко

**Философский мифологизм Ч. Диккенса
на примере романа «Большие надежды»**

В рамках данной статьи автор делает попытку анализа романа Ч. Диккенса «Большие надежды» сквозь призму его философского мифологизма и рассматривает использование в романе, в частности, таких мифологических категорий, как «вода» и «огонь» и их философскую интерпретацию. Настоящая статья является частью большой работы и частично продолжает темы, поднятые в предыдущих статьях, опубликованных в «Вестнике СПбГУКИ» (2013. № 4; 2014. № 4).

Ключевые слова: миф, мифология, мифологема, мифотворчество, код, дух, символ, эмблема, огонь, вода, Чарльз Диккенс, роман Большие надежды

Marina L. Kupchenko

**Dickens's philosophical mythologism
on the example of the novel «Great Expectations»**

In this article the author attempts to analyse Ch. Dickens's novel «Great Expectations» from the point of view of its philosophical mythologism and examines in particular the use in the novel of such categories as «water» and «fire» and their philosophical interpretation. This article is a part of a big study of Dickens's work and it partly continues themes touched in the articles published in «The bulletin of the Saint Petersburg state university of culture and arts» (2013. № 4 ; 2014. № 4).

Keywords: myth, mythology, mytheme, formation of myths, code, spirit, symbol, emblem, fire, water, Ch. Dickens, novel Great Expectations

При внимательном рассмотрении творчества позднего Диккенса становится очевидным, что вся логика развития его творческого процесса 1850-х гг. явно тяготеет к мифу. Причем не только к мифологической символике с использованием различных видов ранее известных мифологических систем, но и к созданию собственной мифологии как системной, так и образной. Эволюция мышления Диккенса в этом направлении абсолютно закономерна, ибо только миф позволял выявить глубинные взаимосвязи человека и мира, рассмотреть различные аспекты не только социального и нравственного, но и духовного бытия личности в этом мире и современном Диккенсу обществе. В стремлении к мифотворчеству Диккенс не был одинок: у него было достаточно предшественников, но как всякая авторская мифология, его система остается уникальной и заслуживает серьезного изучения.

Причина обращения Диккенса к мифу и мифологеме вполне очевидна. Миф есть закодированная реальность. Он позволяет толковать любое описываемое им явление по крайней мере двояко: в его буквальном контекстовом значении и в значении, выявляемом из смысла используемого кода. Однако декодирование всегда представляет собою наибольшую трудность, ибо часто позволяет неоднозначные интерпретации. В неоднозначности, однако, со-

держится свой глубокий смысл, вскрывающий многогранность и объемность бытия, что и было причиной склонности многих зрелых художников к мифологической форме мышления, сообщавшей их произведениям дополнительную глубину и многомерность. Сознание Диккенса-художника всегда стремилось к новым емким формам выразительности и потому неизбежно должно было привести его через простые образы-эмблемы, к каковым можно отнести как предметы, так и специфические слова и жесты его персонажей 1940-х гг., к образам-символам, а на их базе – к широким мифологизированным картинам мира его последних романов.

Миф проступает в этих романах сквозь их реалистическую природу столь явно, что требует выявления их специфических взаимосвязей. В сущности, для Диккенса миф и реальность – это проявления дуальности бытия, раздельного и вместе с тем глубоко внутренне взаимосвязанного существования духа и материи. Интересно, что в наиболее мифологизированных романах, таких как «Большие надежды» и «Наш общий друг», Диккенс создает не только мифологическую картину сущностного бытия духа в современном мире, но в число основных кодов-символов вводит понятия двух высших духовных стихий – воды и огня. Эти первоосновы бытия, вводимые в романы в качестве их сюжетных,

духовных и символических оснований, оказываются тем главным философским атманом, на котором строится диккенсовский мир. Пожалуй, именно в этих последних романах Диккенс в наибольшей степени выступает как философ, размышляющий не только о современном ему мире, но и о всеобщей сущности бытия.

Мгновение и Вечность, мыслящая пылинка и бесконечность Мироздания, в котором она затеряна, – классические антитезы, извечно волновавшие человеческое сознание и получившие в том или ином виде отражение практически во всех философских системах. Именно этой философской антитезой и открывается роман Диккенса «Большие надежды». Пип – зернышко в буквальном значении его имени, пылинка Мироздания, ничтожный росток на сером, однообразном болоте бытия, превращающего все некогда живое в тлен и прах, не имеющий ни малейшего представления о времени, ибо в его сознании оно равно мертвой вечности могильных плит, является не только символическим образом человечества и всякой отдельной индивидуальности, ищущей самоидентификации и пытающейся вырваться из плена мертвой, бездуховной материи. Это прежде всего философская мифологема, ибо именно через нее Диккенс может рассмотреть основные философские категории пространства и времени сквозь призму пробуждающегося человеческого сознания. Мир строился из пустоты, и первоначально он был лишен света и тени, добра и зла, поскольку для определения какого-либо понятия должен существовать его антагонист. Темное, однообразное болото, простирающееся в бесконечность, символизирует собою мир без начала и конца, еще единый, не расчлененный в сознании Пипа и равнодушный, где кажется умершим само время, ибо время есть движение, изменение, жизнь. На этом болоте первобытия выявляются, однако, первые антиномии движения и покоя, времени и безвременья Вечности, жизни и смерти. Это кладбище с его могильными плитами, с одной стороны, и свинцовая полоска реки и свирепый ветер, летящий с моря, с другой. Характерно, что неподвижность, смерть, камень – это первое, с чем сталкивается и что осознает Пип. И первые его ощущения – это ощущения потерянности и страха. Одиночество души и духа, еще не осознавшего себя в мертвом мире материи, первое столкновение с могучей и неоднозначной стихией Земли – таковы первые философские символы романа. На этом фоне появление человека в сером с цепью на ноге также приобретает философско-символическое значение. Серое на темном, зимний холод, каторжник, кладбище – все это звенья одной цепи, сковы-

вающей душу. Страшный, закованный в цепи человек, заставляющий Пипа дрожать от страха, превращается Диккенсом не только в символ социальной несправедливости, на что неоднократно обращалось внимание, и не только в некое почти мистическое существо, которому суждено перевернуть его сознание (что также отмечалось исследователями), но и в символическое изображение каторги живой человеческой души, закованной в цепи и вынужденной погибать среди мертвецов. Грубость Мэгвича по отношению к Пипу в их первую встречу на кладбище, резко контрастирующая со всем его последующим поведением по отношению к нему, должна особо подчеркнуть драматический момент встречи души, еще не осознавшей этот мир, и души, разрушаемой им. Однако встреча неслучайно происходит в канун Рождества. Рождение Христа может рассматриваться в контексте романа не только в аспекте классического христианского учения о рождении Спасителя мира и традиционной идеи, свойственной раннему Диккенсу, о смягчении сердец в подобный момент, но и в аспекте земного рождения души самого Пипа. Вынужденная кража, муки совести, традиционный рождественский вечер у миссис Гарджери, в котором нет и намек на духовную суть праздника, завершаются для него погоней и охотой на беглых каторжников, в результате которых Пип получает первый урок душевного благородства и милосердия, преподанный ему тем же каторжником и его истинным духовным учителем Джо. Христианская символика, насыщающая собою подтекст романа, проявляется здесь особенно явно. «За заблудшей овцой пойду», «Пусть мертвые хоронят своих мертвецов, а ты еще жив, иди за мной», «Последние да будут первыми» – эти метафорические изречения как бы сопровождают первые главы романа, невольно всплывая в голове читателя. Сколь ни кощунственно поначалу может выглядеть сравнение Мэгвича, Джо и Пипа со Святой Троицей, но в определенном смысле подобное сравнение вполне правомерно. Мэгвич выполняет в романе в некотором роде функции Бога-Отца, определяющего судьбу Пипа, Пип, вполне естественно, Сына, а Джо – роль Святого Духа, единственно способного продемонстрировать Пипу подлинное горение сердца и открыть мир высшей истины Любви.

Диккенс сознательно усиливает философскую проблематику романа тем, что связывает героев, оказавших решающее влияние на формирование личности и судьбы Пипа, с основными стихиями – стихиями воды и огня. Обе они, как известно, в древнегреческой философии считались в разных философских системах ос-

новными субстанциями, из которых, по словам Фалеса, «происходят все вещи». Говоря о воде, Фалес утверждал: «Она сильнее всего, ибо имеет власть над всем», а интерпретируя первовлагу как время, заявлял, что она «мудрее всего, ибо открывает все». Именно таковы функции стихии воды в романе «Большие надежды». Из трех упомянутых персонажей со стихией воды связан Мэгвич. Он, заключенный каторжной тюрьмы, расположенной на барже посреди реки, появляется перед Пипом в мокрой одежде и уходит в сторону реки. В конце романа он, раненый и умирающий, снова оказывается в мокрой одежде, закованный в цепи на борту полицейской шлюпки на реке, в которой он только что утопил виновника всех своих страданий. Известно, что в религиозных учениях вода трактуется двояко: как первопринцип и принцип порождения («И Дух Божий витал над ликом вод» Быт. 1:2), с одной стороны, в связи с чем ее связывают с женским началом, и как эквивалент конца мира, что реализуется через эсхатологические мифы, связанные с потопом. Диккенсу удалось слить все эти интерпретации в единую мифологию. «Все из воды, и все разрешается в воду», – говорил Фалес. И Диккенс словно иллюстрирует это утверждение древнегреческого мыслителя. Но это только первый слой мифологии. Мэгвич-Провис стал судьбой Пипа, он в значительной степени породил его и не без основания может гордиться тем, что имеет «собственного джентльмена». Водная стихия, пластичная и гибкая, формирует какое-то время сознание Пипа. Вода мистически связывается с интеллектом. Жизнь Пипа в городе, формирование его интеллекта, его образование, связанное с усвоением целого ряда светских условностей, не разлагает Пипа, как иногда утверждают, но искажает непосредственность восприятия мира, изменяя его сознание и заставляя отойти от той высшей, безошибочной истинности, которую воплощает собою Джо. Это ярко проявляется в сцене приезда Джо в гости к Пипу. Однако сущность Пипа, некогда воспринявшего от своего наставника сердечный огонь, остается неизменной, что подтверждается не только тем, что ему раскрываются лучшие стороны души людей, с которыми он сталкивается в новом для него мире, но и его отношением к своему несчастному «благодетелю».

Интересно, что стихия воды используется Диккенсом и в эсхатологическом смысле. В данном случае это связано не только с каторжной тюрьмой, смертью Компенсона, но и с трагической судьбой мисс Хэвишем. «Снежная королева» Сатис-хауса, безнадежно пытающаяся остановить время, замораживая чужие сердца и ломая чужие судьбы, должна столкнуться с не-

покорством стихии, ибо время невозможно обратить в лед, сложив из него слово «вечность», как это безуспешно пытался сделать Кай в сказке Андерсена. Оно неумолимо течет, что доказывается разложением и деградацией ее одежды, дома, души и сердца мисс Хэвишем и все более глубоким замораживанием сердца ее воспитанницы. Но разрушая, оно выявляет истину, давая надежду на спасение. И эта истина оказывается истиной огня. Характерно, что, подобно Гераклиту, Диккенс считает огонь высшей из стихий, а движение к огню – движением вверх.

Огненная стихия воплощена в романе в разнообразных формах и аспектах. Огонь кузницы Джо, огонь камина мисс Хэвишем, огонь печей для обжига известняка – у каждого из этих огней есть своя функция и задача в мифологической системе романа, равно как и у связанных с ними персонажей. Кузнеца Джо и Сатис-Хаус – это не только два организующих центра романа, это два полюса, две антитезы, два взаимоисключающих пути развития: эволюции и инволюции. Огненное сердце Джо и ледяное Эстеллы – вот то силовое поле, в которое заключен Пип. Творческий огонь Гефеста и огонь мудрости и любви Прометея соединяются в огне кузницы Джо, словно отражая огонь живого человеческого сердца. Мудрость Джо есть мудрость любви, любви благородной и всепрощающей, никогда не навязывающей себя, но всегда готовой прийти на помощь. Отношение Пипа к Джо в течении жизни демонстрирует стадии развития личности главного героя. Детская привязанность к могучему, доброму и детски наивному великану (напоминающему нам евангельское «Будьте как дети») сменяется смущением юноши, которого ожидает «большое будущее», оказавшегося в обществе человека, не владеющего навыками светского этикета и, следовательно, компрометирующего его в глазах новых друзей. Сцена приезда Джо в Лондон очень важна для общей концепции романа, хотя с точки зрения сюжетостроения ее легко можно было бы опустить. Диккенс ставит здесь вопрос о соотношении образованности и нравственности в современном обществе. Если угодно, это соотношение можно рассмотреть сквозь призму огня. Сердечный огонь души и высшей нравственности противопоставлен Диккенсом льду интеллекта, создающего правила «хорошего тона», но уничтожающего естественность человеческого поведения. Отсюда образ Джеггерса, человека умного и, по-видимому, некогда сердечного, смирившего свое сердце ледяной уздой интеллекта и приспособившегося к жизни в мире, где движения души не могут вызвать ничего, кроме насмешки, и уж, конечно, не принесут адвока-

ту успеха. Отсюда и двойственность Уэммика, находящегося как бы под воздействием двух стихий. Уэммик дома – это апология огненного мира любви, Уэммик в конторе – классический образец ледяной бездушности социума, одержимого мыслями исключительно о «движимом имуществе».

Новый уровень духовного и прежде всего сердечного развития Пипа, сумевшего стать истинным джентльменом, джентльменом в буквальном смысле этого слова, характеризуется прежде всего тем душевным огнем, которым он сумел отогреть несчастного Мэгвича в последние дни его жизни, содействовал возрождению души мисс Хэвишем и тайно от Герберта кредитовал его будущий жизненный успех. Но подлинно достойным своего духовного наставника Пип становится лишь тогда, когда, возвратившись в родные места в день свадьбы Джо и Бидди, просит у своих преданных друзей прощения за все совершенные им ошибки и причиненные им страдания. Характерно, что, думая о будущем ребенке Джо и Бидди, он говорит об огне очага, который объединит прошлое и будущее, соединит того маленького Пипа, который некогда сидел у этого очага, и того, которому только суждено прийти в этот мир, но тот будущий Пип, как он надеется, не совершит его ошибок, ибо в этом доме всегда будет согрет огнем добра и любви.

Если огонь кузницы Джо, так же как и огонь его домашнего очага, символизируют для Диккенса огонь любви, то огонь камина мисс Хэвишем символизирует огонь истины, растопляющей и уничтожающей ложь. Падение мисс Хэвишем в камин и охвативший ее огонь символизируют регенерацию ее души и возрождение к истинной жизни. Истлевшее в камине подвенечное платье – это растопленный лед ее искусственно замороженного сердца. «Снежная королева» превращается в живого человека с сердцем, израненным и страдающим, жаждущим любви и понимания. Воскресение ее души есть осознание того, что истина есть любовь. Очищение огнем как начало новой жизни, гибель старого как структурирование нового мира, извечная прерогатива огненного Шивы, воплощается в романе гибелью старого Сатис-хауса, на месте которого Эстелла, так же обретшая наконец живое сердце и превратившаяся из ледяной звезды чуждых любви миров в подлинную звезду, способную гореть, отдавать и страдать, выстроит новый дом и новый мир.

Однако огненная стихия для Диккенса далеко неоднозначна. Достаточно сказать, что Орлик тоже определенным образом связан со стихией огня. Во-первых, своей работой в кузнице, и, во-вторых, попыткой уничтожить Пипа в огне

печи для обжига известняка. Связывая Орлика с миром огня, Диккенс подчеркивает в нем дьявольское начало, недаром, молодой по возрасту, Орлик называет себя старым, и Джо в конце романа, как бы соглашаясь с ним, тоже называет его старым. Огонь, считает Диккенс, может принадлежать как высшим, божественным мирам, так и адским силам, но в этом случае – это огонь инволюционных процессов. В мире все зависит от того, как и какой огонь человек в состоянии воспринять. Доброе и искреннее сердце принимает божественный огонь любви, низкое, злобное, завистливое – адский пламень ненависти. Неслучайно сцена у печи напоминает картины дантовского ада, а между огнем маяка и печью тянется длинная, черная линия горизонта, символически представляющую собою земную перекладину креста, осью которого являются небо и подземные силы. Характерно, что Орлик живет на болоте при шлюзе и Диккенс сравнивает его с Каином и Вечным Жидом. Болото, символизирующее здесь бездуховную жизнь, серое бытие бессмысленных будней, засасывает, уничтожает человека, и Орлик даже своею внешностью напоминает каких-то мифологических чудовищ, упырей, болотных пузырей. Не только огненная, но и водная стихия представлены в его образе в своей низшей ипостаси: в состоянии гниения и распада. Вечное противоборство добра и зла в кузнице Джо – символ тех лекал, по которым может строиться человеческая жизнь. Пип и в кузнице оказывается третьим: попав в буквальном смысле между двух огней, он должен выбрать тот огонь, который станет светом его жизни.

Таким образом, история Пипа превращается в некое подобие «Божественной комедии» Данте или «Пути паломника» Баньяна, где история Пипа может рассматриваться как аллегорическое странствие души (правда, в рамках реалистической литературы странствие это заключено в раму реалий современной Диккенсу жизни). Тем не менее соблюдены все необходимые ипостаси аллегории: невинность молодой души, искушения, соблазн, падение, внутренний ад, осознание собственной греховности, раскаяние, очищение и создание предпосылок для достижения героем высот рая, поскольку он осознает в конце романа подлинные ценности мира и достигает внутренней гармонии. Интересно, что в этом плане Эстеллу можно рассматривать как своего рода Беатриче наоборот, ибо, оставаясь вечной путеводной звездой главного героя, она учила его многому, в том числе и добру, от противного. Заставить Пипа увидеть зло в добре (красоту без сердца) и добро в зле (страдания, закаляющие и очищающие душу) и таким обра-

Философский мифологизм Ч. Диккенса на примере романа «Большие надежды»

зом понять единство бытия и несовершенство современного мира – в этом главная функция образа Эстеллы в романе. Заставить главного героя понять, что есть добро, а что – зло, а также возможность и необходимость растворения и преодоления зла – в этом главный смысл жизненного пути Пипа, его духовных обретений как представителя человечества, вечно ищущего смысл земной жизни. Именно для разрешения этой глобальной задачи роман превращается в мифологему, образы которой подчинены главному коду.

Думается, что в этом и заключается неуловимая магия романа, его бесконечное разнообразие, где неприкрытая правда жизни соседствует с почти сказочным вымыслом, не нарушая этой правды, но лишь острее подчеркивая ее. Четкое композиционное строение романа, его деление на три (здесь снова вспоминается «Божественная комедия») части, соответствующие трем порам больших надежд главного героя, говорит не только о глубокой продуманности произведения, но подчеркивают превалирование мифологического кода, подчинившего себе весь художественный и образный строй романа, вы-

полненный с таким совершенством именно потому, что задачи его далеко выходили за рамки романа-биографии, так свойственного раннему Диккенсу, и на жанровое сходство с которым так часто указывают исследователи.

Как всякая мифологема, роман «Большие надежды» фактически неисчерпаем в возможностях его толкования. В данном анализе была сделана попытка рассмотреть лишь некоторые аспекты этой мифологемы и варианты их декодирования. Очень многое остается за рамками этой работы и, в частности, проблема времени в романе, что, наряду с пространством, является одним из важнейших философских понятий и что весьма оригинально представлено в романе «Большие надежды». Однако эта проблема будет проанализирована в рамках другой статьи¹.

Примечания

¹ См. также: Купченко М. Л. Сказка Г. Х. Андерсена «Снежная Королева» и роман Ч. Диккенса «Большие надежды»: опыт сравнит. анализа // Вестн. СПбГУКИ. 2013. № 4. С. 166–170; Ее же. Тема рока в мировой литературе // Там же. 2014. № 4. С. 126–130.