

Владимирский государственный университет

А. П. СКЛИЗКОВА Т. А. СКЛИЗКОВА

**ПОЭТИКА ЦВЕТА:
ЛИТЕРАТУРНЫЕ И ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ
ОБРАЗЫ В ЕВРОПЕЙСКОЙ КУЛЬТУРЕ**

Учебно-методическое пособие

Владимир 2025

Министерство науки и высшего образования Российской Федерации
Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования
«Владимирский государственный университет
имени Александра Григорьевича и Николая Григорьевича Столетовых»

А. П. СКЛИЗКОВА Т. А. СКЛИЗКОВА

ПОЭТИКА ЦВЕТА: ЛИТЕРАТУРНЫЕ И ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ОБРАЗЫ В ЕВРОПЕЙСКОЙ КУЛЬТУРЕ

Учебно-методическое пособие

Электронное издание



Владимир 2025

ISBN 978-5-9984-2270-6

© Склизкова А. П.,
Склизкова Т. А., 2025

УДК 008
ББК 71

Рецензенты:

Доктор филологических наук, профессор
зав. кафедрой русского языка
Владимирского государственного университета
имени Александра Григорьевича и Николая Григорьевича Столетовых
М. В. Пименова

Доктор филологических наук, профессор
зав. кафедрой философии, истории, права и межкультурной коммуникации
Финансового университета при Правительстве Российской Федерации
(Владимирский филиал)
В. Т. Малыгин

Склизкова, А. П. Поэтика цвета: литературные и художественные образы в европейской культуре [Электронный ресурс] : учеб.-метод. пособие / А. П. Склизкова, Т. А. Склизкова ; Владим. гос. ун-т им. А. Г. и Н. Г. Столетовых. – Владимир : Изд-во ВлГУ, 2025. – 400 с. – ISBN 978-5-9984-2270-6. – Электрон. дан. (9,77 Мб). – 1 электрон. опт. диск (CD-ROM). – Систем. требования: Intel от 1,3 ГГц ; Windows XP/7/8/10 ; Adobe Reader ; дисковод CD-ROM. – Загл. с титул. экрана.

Посвящено изучению поэтики цвета литературных и художественных образов в европейской культуре, что позволяет учащимся более глубоко постигнуть как язык литературы, так и язык живописи. Предлагаемый материал для самостоятельного изучения, приведенный в конце каждого раздела, способствует творческому осознанию художественных произведений в контексте живописного воплощения под пером художников слова.

Предназначено для студентов-магистрантов, обучающихся по направлению подготовки 44.03.01 – Русский язык. Литература. Может быть полезно аспирантам, преподавателям школ и вузов.

Рекомендовано для формирования профессиональных компетенций в соответствии с ФГОС ВО.

Ил. 70. Библиогр.: 104 назв.

ISBN 978-5-9984-2270-6

© Склизкова А. П.,
Склизкова Т. А., 2025

ОГЛАВЛЕНИЕ

Раздел 1. РОМАНТИЗМ В ГЕРМАНИИ КАК РЕВОЛЮЦИЯ В КУЛЬТУРЕ	9
Глава 1. ТВОРЧЕСТВО О. РУНГЕ.....	13
Глава 2. ТВОРЧЕСТВО К.Д. ФРИДРИХА. МАСТЕР ТИШИНЫ.....	44
Глава 3. МИСТИКО-РЕЛИГИОЗНОЕ ИСКУССТВО НАЗАРЕЙЦЕВ	62
<i>Вопросы для самоконтроля и творческие задания</i>	<i>82</i>
<i>Список рекомендуемой литературы</i>	<i>94</i>
 Раздел 2. СПЕЦИФИКА АНГЛИЙСКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ.....	 97
Глава 1. И. Г. ФЮСЛИ – ХУДОЖНИК ТРАГИЧЕСКИХ КОЛЛИЗИЙ.....	97
Глава 2. У. БЛЕЙК – ЖИВОПИСЕЦ НЕВИДИМОГО	114
Глава 3. У. ТЕРНЕР – МАСТЕР СТИХИЙ.....	123
Глава 4. Д. КОНСТЕБЛЬ – МАСТЕР ПЕЙЗАЖА	134
<i>Вопросы для самоконтроля и творческие задания</i>	<i>147</i>
<i>Список рекомендуемой литературы</i>	<i>167</i>
 Раздел 3. ОСОБЕННОСТИ ЗАРОЖДЕНИЯ ЯЗЫКА ЦВЕТОВ В АНГЛИЙСКОЙ И РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ XIX ВЕКА.....	 170
Глава 1. ОСОБЕННОСТИ ЗАРОЖДЕНИЯ ЯЗЫКА ЦВЕТОВ В ИСКУССТВЕ.....	170
Глава 2. ЯЗЫК ЦВЕТОВ В ХУДОЖЕСТВЕННОМ МИРЕ Ч. ДИККЕНСА.....	177
Глава 3. ЯЗЫК ЦВЕТОВ В РОМАНЕ Э. БРОНТЕ «ГРОЗОВОЙ ПЕРЕВАЛ» И РОМАНЕ И.А. ГОНЧАРОВА «ОБЛОМОВ».....	211
<i>Вопросы для самоконтроля и творческие задания</i>	<i>241</i>
<i>Список рекомендуемой литературы</i>	<i>384</i>
 ЗАКЛЮЧЕНИЕ	 388
 БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК	 392

ВВЕДЕНИЕ

Учебно-методическое пособие представляет собой вторую часть курса «Взаимодействие литературы и живописи» для студентов, обучающихся в магистратуре, и является логическим продолжением разговора о достаточно прочном эпохальном единстве художников слова и художников пера. Если в первой части речь шла о периодах Античности и Возрождения, то сейчас кажется вполне уместным обратиться к романтической эпохе, в которой идея личности выходит на первый план и возникает теснейший контакт между видами искусств. Подобный контакт просматривается на примере двух европейских стран: Германии, Англии,

Необходимо подчеркнуть, что материал намеренно подается в достаточно упрощенном виде, поскольку ориентирован на группу студентов, не имеющих специального филологического образования, или же предлагается смешанному коллективу, в котором есть слушатели, получившие диплом филолога и те, которые закончили бакалавриат по другой специальности. В таком случае задача преподавателя значительно усложняется: подача материала должна быть понятна тем студентам, которые не имеют представления о культуре и литературе, или же их познания весьма ограничены, они пришли в магистратуру, стремясь к расширению своего кругозора. В то же время, если перед лектором сидят студенты-филологи, которые решили закончить магистратуру для пополнения и расширения своего кругозора, а не для повторения пройденного материала, то чрезмерное упрощение курса может привести к достаточно печальным результатам – студенты-филологи утратят интерес к предмету.

Из подобной ситуации предлагается несколько выходов. Один из них сводится к тому, что преподаватель рекомендует части слушателей (студентам-филологам) самостоятельно повторить материал и на уроке в доступной форме рассказать его другим студентам. Педагог, слушая их, не только проверяет, насколько хорошо ранее усвоена данная информация, но и вносит свои коррективы, одновременно расставляя необходимые акценты (лучше их дать под запись) для тех учащихся, для

которых эти сведения являются первичными. В большинстве случаев выясняется, что студенты с охотой выполняют такого рода задания, так как это позволяет им чувствовать себя полноценными преподавателями, которые делятся своими знаниями с теми, кто таковыми не обладает. Кроме того, повторение не для ответа на экзамене, не для получения отметки, а для более глубокого постижения материала создает необходимый стимул для прохождения предлагаемого курса. Знакомство с литературой не означает знакомство с живописью, понимание (если таковое есть) философских проблем изучаемой эпохи не означает ее внутреннего постижения на полотнах художников, наконец, восприятие поэтической системы в ее словесном выражении далеко не всегда способствует осознанию языка красок.

Например, начиная проходить тему, касающуюся немецкой литературы и немецкой живописи эпохи романтизма, преподаватель советует студентам-филологам повторить и рассказать на уроке тот материал, который касается ведущих тем романтической культуры (ночи, единства, движения, индивидуальности, субъектности, синкретизма). При этом может быть выяснено, что глобальные проблемы немецкой философии, заявленные ранее просветителями и представителями веймарской классики, плохо поняты или же недостаточно хорошо и подробно освещаются студентами. Педагог, выслушав ответы, опросив тех студентов-магистрантов, которые не получили филологического образования, понятен ли им материал (ответ скорее всего будет отрицательным), предлагает группе записать как то, что уже было сказано, так и то, что надлежит знать более основательно. В таком случае происходит достаточно прочное усвоение и закрепление материала обеими группами студентов. После этого преподаватель имеет возможность показать, к примеру, живописные полотна О. Рунге и К. Д. Фридриха, подчеркнуть их связь с Л. Тиком и всей поэтической и этической системой раннего немецкого романтизма и предложить студентам самим увидеть точки соприкосновения и отталкивания друг от друга художника слова и художника пера.

Ситуация облегчается тем, что некоторые магистранты прослушали курс о взаимоотношении живописи и литературы эпохи Возрождения. Лектор советует студентам вспомнить связь с эпохой, представленной на полотнах М. Грюневальда, Л. Кранаха, А. Дюрера, мысленно

возвратиться к единению их мировоззренческой системы, воочию данной посредством цветовой красочной палитры, с литературными творениями этого времени. Магистранты, уже имея опыт такой работы, смогут провести параллели между творениями живописи и литературы конца XVIII – начала XIX столетия.

Следует отметить, что на занятиях вполне возможен и другой вариант развития. Студентам-филологам кажется, что они совсем не помнят пройденный материал, их ответы слабые и показывают весьма незначительный уровень подготовки. Магистранты в силу различных оснований (плохой закреплённости данного раздела ранее, не совсем удачного ответа на экзамене, пропуска занятий по уважительной причине) не могут грамотно рассказать о том, что было пройдено ранее. В этом случае уместной представляется система вопросов, должных пробудить имплицитную память, в основе которой заложен неосознанный прошлый опыт. Студент-филолог подготовлен (посредством своего бессознательного умения) к словесному описанию материала, который предстоит в его сознании как нечто совсем незнакомое. Между тем четкие и логичные вопросы педагога способствуют тому, что имплицитные знания приобретают характер эксплицитных. Так, например, разговор о соотношении живописи и литературы в Англии логически должен начаться с выявления особенностей английского романтизма в целом. Вполне допустимо, что студенты-филологи не могут вспомнить специфику романтизма в Англии. Тогда уместно спросить их о Шекспире, о его творческой манере. Вероятно, магистранты сопоставят жанровое своеобразие великого англичанина с романтиками, скажут, чем вызван их интерес к Шекспиру. Уместен в данном случае и вопрос, касающийся готического романа. Преподаватель может предложить студентам рассказать о готическом романе, соотнести его характерные черты с теми задачами, которые ставили перед собой представители английского романтизма. Таким образом, память магистрантов будет активизирована, они не только получают возможность придать ей эксплицитный характер, но и перенесут эту эксплицитность на тех, для кого данные сведения являются новыми, – своих одноклассников-нефилологов.

В любом случае главная задача преподавателя – вести разговор со студентами, побуждать их к дискуссии, творческому размышлению, сопоставлению пройденного материала с новыми сведениями. Ранее

прочитанные тексты при осмыслении живописных полотен прочитываются и постигаются заново. Если художественные творения оказываются сложными для тех, кто не учился на филологическом факультете, но поступил, однако, в магистратуру, можно давать им для прочтения не целый текст, а его части. Так, например, романтизм во Франции представлен романами, глубинное содержание которых необходимо постигнуть при оценке французской живописи данного времени. Студентам-филологам рекомендуется в данном случае прочитать роман Гюго «Человек, который смеется», или «Отверженные», тот, который не рассматривался ранее на занятиях. Другой группе (особенно, если вместе с русскими учатся иностранные студенты) надо осмыслить роман «Собор парижской богородицы», или предложить прочитать наиболее значимые его части: описание внешности Квазимодо для понятия гротеска, облика Эсмеральды и рассказ о Дворе чудес для усвоения разных миров, данных в тексте Гюго, поступков Клода Фроло для уяснения сложности его натуры. Все полученные сведения чрезвычайно важны для исследования принципов художников французского романтизма.

Пособие строится следующим образом. В самом начале даются общие сведения о специфике романтической культуры стран Запада (Германии, Англии и Франции). На основании изученного материала магистранты должны увидеть, как данные особенности преломляются в живописи. Преподаватель неоднократно подчеркивает связь между художниками слова и живописными полотнами эпохи романтизма. Там, где это необходимо, проводятся параллели между искусством конца XVIII – начала XIX столетия и ранее изученной эпохой (Античностью и Возрождением). Студенты, имеющие подобный опыт работы, достаточно легко могут справиться с такого рода заданиями.

В разделах, разговор в которых идет о живописи романтизма, рассказывается о художниках, творивших в конце XVIII – начале XIX столетия, попутно излагается связь с литературой и философией, выделяются отличительные и сходные признаки, подчеркивается связь с традицией и одновременное отдаление от нее. В самостоятельных заданиях после каждого раздела студентам предлагается не только ответить на вопросы по пройденному материалу, но и более подробно ознакомиться с теми художественными текстами, которые лишь упомина-

лись в общей беседе, касающейся точек пересечения художников-живописцев и художников слова. Такой подход кажется логичным, поскольку студенты получают возможность самостоятельно комментировать тесты, сопоставлять их с полотнами художников, увидеть теснейшую связь между различными видами искусства, наиболее полно явленную в романтической культуре.

Раздел 1. РОМАНТИЗМ В ГЕРМАНИИ КАК РЕВОЛЮЦИЯ В КУЛЬТУРЕ

Романтизм – это революция в литературе, связанная с иным, чем прежде, понятием личности. Человек, способный пересмотреть свое отношение к действительности, внутренне преобразовать бытие, создать для себя ее законы, возводится романтиками на небывалую высоту, называется художником - гением, творческой личностью, противостоящей враждебно сплоченному монолиту. Такой революции в литературе предшествовала революция в философии: Декарт говорил о мыслящем человеке, само существование которого объяснялось и доказывалось его приватными размышлениями о мире; Спиноза, в противовес устойчивым канонам, утверждал невмешательство бога в мир, им же самым созданного; Лейбниц, провозглашая видимый мир лучшим из возможных миров, отрицал роковую необходимость; Гердер с воодушевлением пел гимн человеческой личности. Ранее немецкие мистики рекламировали человека внутреннего, искорка души которого, по выражению, к примеру, М. Экхарта, способна воссоздать божество в сердце. Новое рождение человека вершится в недрах души. Н. Таулер полагал, что необходимо отторгнуться от мира внешнего, полная сосредоточенность на внутреннем созерцании привнесет в душу божественное откровение. Эти и другие примеры доказывают подготовленность романтизма в Германии всеми предшествующими философскими размышлениями, в которых главным оказывается внутренний мир личности, ее субъективная оценка, направление интенции на саморазмышление и самопознание.

Как видно, романтизм не столько творческий метод, возникший на рубеже конца XVIII столетия в Германии, сколько жизненная позиция. Не случайно профессор Ф. А. Браун понимает романтизм как целостную художественно – философскую концепцию личности, поскольку романтические концепты мира являются чрезвычайно подвижными.

Ранние романтики (А. и В. Шлегели, Л. Тик, Новалис, Вакенродер, Шеллинг, Фихте, Шлейермахер) акцент делали на одухотворении природы, старались мыслить ее с точки зрения античных категорий, греческих в частности. Шеллинг считал природу одухотворенной, про-

явлением духа, а искусство является отражением этой прекрасной духовности природы, которая изначально добра, справедлива, воплощает высшую истину. Поэтому, по Шеллингу, во всем и везде неустанно творится созидательный природный процесс вечного бытия. Шеллинг, как видно, понимает вселенную как единый эволюционирующий организм, когда природа в единстве с духом создает нечто величественное.

Фр. Шлегель, яркий представитель раннего немецкого романтизма, стремился примирить античность и новое время, соединяя их с высшим, столь значимым в античности, понятием красоты. Утверждая, что в современном мире утрачена гармония, Шлегель считал необходимым к ней возвратиться. Это и есть жизнь в красоте и совершенстве, в которой, однако, должен быть силен голос индивидуальности, того, чего лишен, как известно, величественный античный космос. Поэтому вслед за ним Фихте, сохраняя отчасти идею красоты, подчеркивал иллюзорность реального мира, лишённого духовного совершенства. Только дух обладает, по Фихте, истинной реальностью, поэтому субъект преобладает над объектом. Значимость субъекта – ключевой пункт романтической философии в целом.

Религиозный мыслитель Шлейермахер, в полном согласии с романтическими постулатами, рекламирует мир бесконечный. По Шлейермахеру, такой мир познается посредством религиозного акта – человек расширяет свое представление о вселенной, проникается чувством теснейшей связи с нею. Индивид, углубляясь в себя, переносится в царство вечности. Вселенная Шлейермахера определяется человеческим чувством сопричастности с ней, приобретает некое лирическое начало. Мир видимый (зримый человеческим оком) и невидимый (сфера духа) составляют единое целое, мыслятся как живой организм. Все носит на себе, считает Шлейермахер, всеобщее бесконечное начало.

Романтики выдвигают принцип воображения – ведущий постулат романтической культуры. Воображение – это особое свойство разума, интуитивное восприятие всего лучшего и прекрасного. Между тем воображение доступно далеко не всем, а только поэтам, художникам – гениям. Именно они, и только они, в состоянии постигнуть поэзию как высшую форму познания, высшую правду, высшую мудрость. Целью поэзии, с точки зрения романтиков, является изображение чудесного, сказочного, загадочного, того, что поражает воображение, наполняет жизнь бесконечным смыслом, позволяет отторгнуться от будничной

реальности. Новалис, к примеру, считал сказку каноном поэзии. Его убеждение, что романтическое должно быть сказочным, концептуально связано с идеей воображения, с ее единым прорывом в бесконечное царство духовной истины.

Если представить себе романтическую вселенную, то центр ее будет индивидуальность художника – гения, а центром последней чувство и воображение. Соответственно предметом изображения романтиков становится инстинктивное, бессознательное, то, что напоминает сновидение. Не случайно сны объявляются романтиками единственной реальностью, а реальность мыслится как хаотический сон.

Романтики, говоря о соединении искусств, отдавали предпочтение музыке. Она ценится выше всех искусств, поскольку через нее постигается то неведомое, благодаря которому дух возвышается над бренным бытием. На втором месте стоит живопись. Посредством цветовой палитры передаются тончайшие нюансы неведомого, фантазия безгранична, дух возвышается над повседневностью, воображение способно зримо воссоздать бесконечное при помощи линий (четких или нечетких), пространства, времени и места. Раннеромантический герой – художник отправляется странствовать, влекомый тем *Sehnsucht* (не совсем точно переводимого на русский язык как томление), сакральный смысл которого лишь отчасти постигается во время путешествия. Художник жаждет движения, того *Bewegung*, без которого невозможно, считают романтики, развитие духа. Так, герой сказки Новалиса «Гиацинт и Розочка» отправляется странствовать. Его душой овладевает *Sehnsucht*, внутренне побуждая его к сакральному пути, приводящего к пониманию себя самого как становящейся личности. Обретя под покрывалом Исиды свою Розочку, Гиацинт заново постигает «и божество, и вдохновение, и жизнь, и слезы, и любовь», осознавая, что его путь, движение духа к новому, неизведанному, хорошо знакомому, но вечно новому никогда не может быть завершен. Главным оказывается становление (одно из ключевых слов романтической культуры), именно оно, считали романтики, дает понятие о жизни как непрекращающегося творческого процесса, того, который не может быть завершен. Путь героя – это путь вовнутрь, уход от себя прежнего и одновременное понимание себя иного, стремление к реализации своих возможностей, заложенных природой.

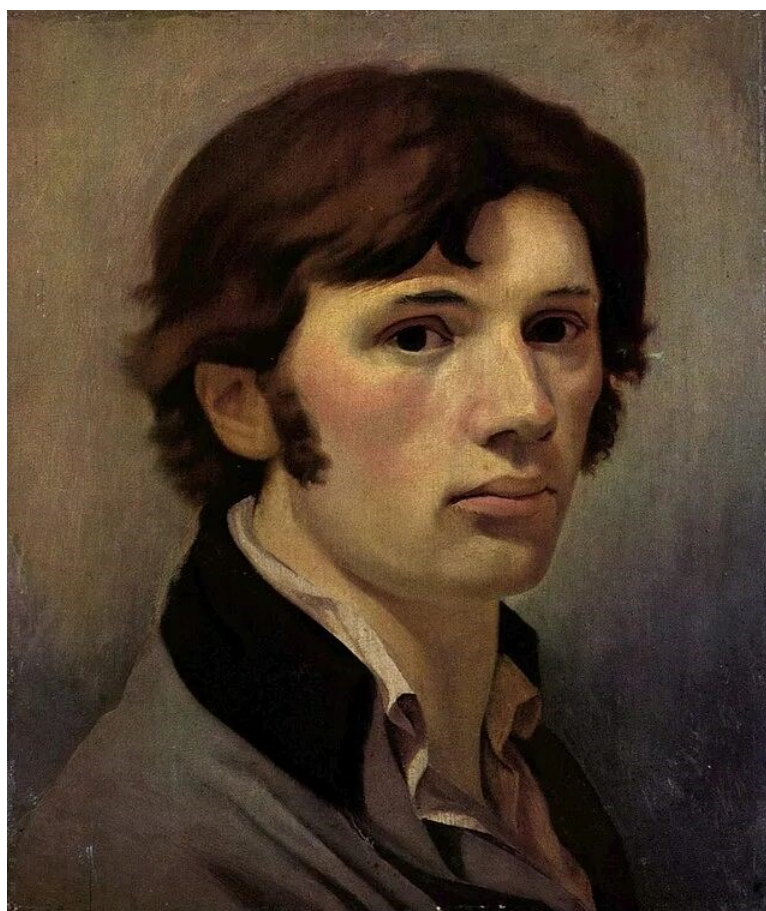
На живописном полотне вершится непрестанная одухотворенность всего сущего, посредством воображения, благодаря его созидательной роли, ощущается бесконечность, познается единство. В живописи для романтиков сквозит музыкальность, поскольку в одном и другом виде искусства доминирует мир становящийся, мир переживаний, мир субъективизации личности. В живописи (правда, в меньшей степени, чем в музыке, полагали романтики) доминирует жизнь в своем непрекращающемся движении, создаваемой на глазах посредством цветовой палитры. Музыкальность живописи прослеживается в пейзажных зарисовках, которые значимы сами по себе как нечто прекрасное, созданное природой, но их величие заключается прежде всего в том, что в них доминирует интериоризация героя, тот путь вовнутрь, который наиболее полно являет себя в музыке и должен быть применим к музыкальной живописи. Так, Франц Штернбальд, герой – художник романа Л. Тика говорит о своем желании странствовать, поскольку оно (странствие) позволяет видеть мир в движении, благодаря которому можно все свести воедино. На полотнах романтических художников раскрывается чудесная страна, которая «позволяет закрыть глаза на неразбериху этого мира», - так размышляет Штернбальд. При этом главным оказывается не «чудесная страна», открывающаяся взору, а состояние человека, воспринимающего эту страну. Субъект, который внутренне жаждет полноты бытия, получает его, созерцая окружающее его сущее. Оно, пронесенное сквозь призму воображения, придает миру смысл, тот, который не в состоянии постигнуть другие (не музыканты, не художники, не гении), но доступный видению человека творческого, духовного. Истинное бесконечное бытие субъекта важнее, значительнее и правдивее мнимого конечного бытия видимого.

Глава 1. ТВОРЧЕСТВО О. РУНГЕ

Рунге (1777 – 1810) – художник – романтик. Родился в городе Вольгасте, его дом в Вольгасте является сейчас музеем.

После тяжелой болезни (туберкулез) переехал вместе со старшим братом в город Гамбург, в котором начинает серьезные занятия живописью, изучает античных авторов. В дальнейшем Рунге учится в Королевской академии искусства в Копенгагене, считает своим долгом обратить пристальное внимание на анатомию, исследовать законы перспективы. В городе Дрездене, в котором жил живописец три года (1801 по 1804), состоялась встреча с художником К. Д. Фридрихом и писателем – романтиком Л. Тиком, благодаря влиянию которого Рунге познакомился с творениями мистика Я. Беме.

Во время поездки в Веймар (1803 год) Рунге встречается с великим Гете, обсуждает с ним важные для них обоих проблемы, касающиеся натурфилософии, цвета и света и искусства в целом.



Портрет О. Рунге



Дом-музей О. Рунге

Что касается влияния идей пантеиста - теософа Я. Беме, то они, столь чтимые всеми романтиками, субъективно постигаются художником О. Рунге. Согласно воззрениям Беме во всем царит единство, и в природе, и в мире, который и есть природа. Бог как активное первоначало не только являет себя везде, в каждом сущем, но и рождается в нем. Проявление и рождение бога – непрерывный, бесконечный процесс. Поэтому, считает Беме, бог не только является природой, но и стоит выше ее. Весь видимый мир есть одновременно духовный мир бога. Именно подобная концепция Беме была близка романтикам – понимание природы как божественного вечного слова. Природа является самым ярким свидетельством божественного, природа – некий знак бога, которого необходимо постичь, наблюдая зримое сущее. Для Беме главным оказывается внутренний мир человека (сердце этого мира), именно поэтому в его творениях, столь ценимых романтиками, заново рассматривается соотношение бога, мира и человека. Личность постигает бога посредством «искорки души», как полагал ранее М. Экхарт. Для Беме такой искоркой является милосердие (Barmherzigkeit) и любовь – любовь бога и любовь к богу. Именно это необходимо возродить, поскольку данный внутренний закон и создает представление о связи с целым. Субъекту необходимо ощутить связь с целым, проникнуть в него душой, благодаря чему человек осуществляет свое высшее предназначение – действовать вместе с целым. Именно тогда, полагает

мистик, в душу проникает свет истины, становящимся новым источником жизни.

Рунге воспринимает идеи Беме в контексте вечного закона, согласно которому все в природе рождается, растет и умирает, молодеет, стареет, уходит в небытие. Идея Беме о мире как откровения божественного духа наиболее близка художнику, который проносит эту идею сквозь призму романтической философии всеединства. Наиболее полно такие мысли доминируют в сознании Рунге после встречи с Л. Тиком, в творчестве которого рецепции религиозного мистика находят яркое выражение в эстетике и этике категории леса. Если сама природа божественна в своей первозданной основе, то она бесконечна. Лес Тика – это есть дух бога, зримое и незримое одновременно. Лес Тика расположен к людям, к художникам – музыкантам, к людям духовным, которые способны чувствовать и внутренне ощущать красоту и величие леса. Однако лес может пугать, быть зловещим и безжалостным к тем, кто не чувствуют его природно – божественную значимость, не постигают его бесконечного превосходства всего над всем, не ощущают его грандиозности. Согласно воззрениям Тика, в цветах и красках бытия отражается не столько реальный мир, сколько мир ирреальный – многообразные формы мирового духа, который беседует с человеком посредством разнообразных, цветовых, природных оттенков. Мировой дух дает понятие о себе, утверждает Тик, многочисленными способами, но в то же время он прячется от человека. Каждый индивид должен самостоятельно и в высшей степени субъективно его постичь, распознать духовный голос среди обилия явлений конечного. Если внимательно прислушаться к природной речи Абсолюта, то можно многое понять, но невозможно, считает Тик, ни с кем делиться своим ощущением мира, не только высказать вслух нечто сокровенное и таинственное, но и даже отчетливо вербализировать для себя самого. Тайна, каковой является в данном случае Абсолют, должна быть представлена только таинственным (скрытым) образом и способом. Подобное романтическое мироощущение будет отражено в будущем в стихотворении А. Фета «Я тебе ничего не скажу» (1885 год):

Я тебе ничего не скажу,
И тебя не встревожу ничуть,
И о том, что я молча твержу
Не решусь ни за что намекнуть.

Целый день спят ночные цветы,
Но лишь солнце за рощу зайдет,
Раскрываются тихо листы
И я слышу, как сердце цветет.

И в больную, усталую грудь
Веет влагой ночной....я дрожу,
Я тебя не встревожу ничуть,
Я тебе ничего не скажу.

Это стихотворение воплощает природно – таинственную, божественную концепцию Тика и всего немецкого романтизма. Лирический герой чувствует тайну мира, рассказ о которой, герой уверен в этом, заставит его возлюбленную тревожиться. Он не только не хочет, но и не может ничего сказать, даже себе самому не в состоянии словесно намекнуть на эту тайну. Она (тайна) молча твердится, происходит небывалое – раскрываются листы у ночных цветов, что позволяет лирическому герою слышать, как цветет сердце. Такая тайна бытия не должна проговариваться. Она лишь ощущается в душе, проникает в нее через ночную влагу, вливающуюся в усталую грудь.

Что касается влияния Гете, то для Рунге наиболее важно было его учение о цвете. Гете, размышляя о природе, подчеркивал доминанту в ней света и цвета. Именно благодаря световому и цветовому колориту, составляющего единое движение природы, она являет себя глазу. Гете пишет об особом свойстве цвета – он завораживает, пробуждает скрытые импульсы, касающиеся сокровенного познания всего сущего. Цвет, по Гете, оказывает действие на душевное настроение, краски вызывают в людях радость и страдание, веселье и печаль (грусть), ликование и муки. Так, по Гете, желтый цвет, к примеру, навевает светлые, теплые чувства, производит приятное впечатление. В синем цвете заложена темнота, этот цвет оказывает на глаза невыразимое действие – несет отрицательную энергию, но в своей высшей свежести заставляет познать чарующее и волнующее Ничто. Зеленый, являясь соединением желтого и синего цвета, приводит к понятию цельности и гармонии. Все цвета для Гете становятся эстетически значимыми. Данная эстетическая значимость представлена на полотнах О. Рунге.

Духовная функция света и цвета на картине О. Рунге «Мы втроем» (Wir drei). Мистерия всеобщности

Известно, что оригинал картины не сохранился, был пожар в Хрустальном дворце в Мюнхене, где произведение Рунге было выставлено. То, что есть в современном мире, является копией. Но по ней вполне можно говорить о смысловом содержании данного полотна. На ней изображен сам Рунге с женой Паулиной и братом Даниелем. Существует несколько точек зрения на картину Рунге «Мы втроем». Одна из них касается гармонического единения людей, показа идеальных отношений между братом и женой, воспроизведения посредством красочной палитры супружеской и братской любви. Вторая трактовка в корне противоположна первой. Трое людей, изображенных на картине, трагически разобщены.



Филипп Отто Рунге. Мы втроем (Автопортрет с женой и братом Даниэлем). 1805. Картина не сохранилась

О. Рунге. Мы втроем

Несмотря на то, что Паулина преклоняет голову к плечу супруга, пальцы руки ее и Даниеля переплетаются. Вполне вероятно, что чувства брата и невестки не совсем родственные.

Думается, что можно вести речь о правомерности как первой, так и второй точки зрения. С одной стороны, сплетенные пальцы могут трактоваться как жест доверия, полнейшего родственного взаимопонимания. Между братьями всегда существовали теплые, дружеские отношения, они поддерживали друг друга на протяжении жизни, Даниель прекрасно ладил с женой брата, об этом говорят биографы Рунге. Брак художника был счастливым, в семье родилось четверо детей, последний ребенок появился на свет уже после смерти Рунге. Однако точные сведения отсутствуют, вероятно, биографы высказывают лишь предположения. Соответственно можно говорить и о том, что на картине показана драма людей, которым доступно лишь видимость счастья. Паулина, желая оставаться верной мужу, не помышляя об измене, подсознательно понимает, что сердце ее принадлежит Даниелю. Сам Рунге в свою очередь интуитивно ощущает некое отчуждение со стороны жены, которая хотя и склонила голову ему на плечо, но внутреннее уже холодна к нему. Долг супруги продолжает доминировать в ее сознании, вероятно, она осознает, что супруг ее болен (картина написана за 5 лет до смерти Рунге), ему требуется помощь и поддержка, но Паулине сложно бороться со своим влечением к Даниэлю. Их сплетенные вместе руки становятся ярким свидетельством обоюдной страсти, доселе тщательной скрываемой.

Сложно сказать, какая из версий более близка к истине. Однако, думается, что нельзя в полной мере говорить как о единении этих трех людей, так и об их разъединении. Прямого душевного разлада нет, как нет и явной духовной близости. Можно с достаточной уверенностью утверждать, что художник на данный момент (тот, который представлен на картине) не болен туберкулезом, от которого впоследствии погиб. С таким недугом (он назывался в XIX веке чахоткой) не жили 5 лет, да и видимые признаки болезни отсутствуют. Рунге выглядит полностью здоровым, телосложение его крепкое, лицо полнокровное, румянец не чахоточный (чрезмерно яркий, лихорадочный), вызванный болезнью, или повышенной температурой, а естественным приливом крови, отчасти долгим пребывание на воздухе.

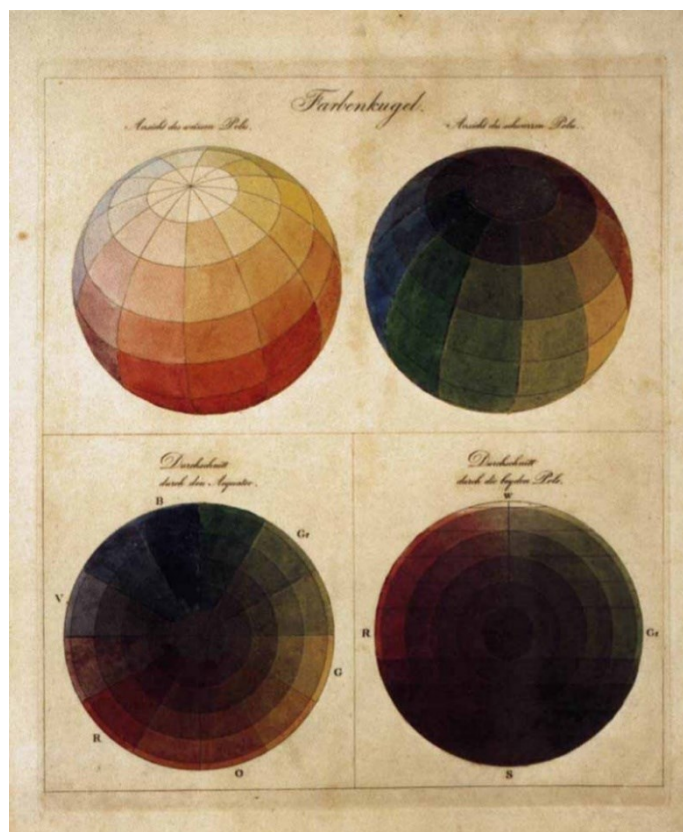
При осмыслении картины Рунге «Мы втроем» следует учитывать восприятие художником идей Беме и учения Гете о сущности и значении света и цвета, что Т. Манн назвал романом европейской мысли. Текст Гете «Учение о цвете» вышел в 1810 году, но неоднократные беседы с великим веймарским классиком, их дружба позволяет говорить, что Гете делился с Рунге теми мыслями о цвете, которые в дальнейшем в полной мере закрепились в его творении. У самого Рунге, как известно, тоже есть работа «Цветовой круг», которая вышла практически одновременно с «Учением о цвете» Гете. Рунге представляет градации цвета и света посредством цветовой сферы, используя меридианы и параллели. Рунге, занятый поисками эстетического Абсолюта, распределяет цвет по правилам глобуса с его полюсами, меридианами и параллелями. Северный полюс художник представляет посредством белого цвета а на южный видит в черном колорите. Меридианы и параллели связываются в творческом сознании Рунге с цветовыми переходами, которые образуют промежуточные оттенки посредством смешения с белой (северный полюс) и черной (южный полюс) гаммой. Как видно, для художника, который разработал свою цветовую концепцию по принципу земного шара, важно было поэтически подчеркнуть единство бога, созданного им мира и человека. Далеко не случайно Рунге особо выделяет три цвета: синий (бог отец), красный (сын, обитающий на земле до своего вознесения) и желтый (святой дух, исходящий от божества и охватывающий человека).

Возникает в результате особое трехмерное пространство, сфера которого представляет собой различные цветовые сочетания.

Такая модель, полагал Рунге, позволила ему наиболее полно по сравнению с Гете отобразить многообразие цветового колорита. Рунге, в полном согласии с Гете, но и в некотором противовесе ему, осмысливает цвет на основании созерцания природы всего бытия. Цветовые концепты Гете, считал художник, включают в себя природу человеческого духа, что требует значительного расширения. Оно видится Рунге в придании свету и цвету духовной функции – приближения к тайне мира. Оно, по Рунге, состоит в познании и показе всего сущего в единстве всех его противоположностей, тех, которые подметил в человеческой природе средневековый мистик Я. Беме.

Беме, как уже говорилось выше, подчеркивая необходимость стремления к целому, прозорливо замечает, что человек носит в своей

душе одновременно Рай и Ад. Религиозный мистик, не возвеличивая первое и не порицая последнее, ведет речь о противоречиях в человеке, в душе которого утрачено целое. Оно должно быть заново обретено посредством намеренного культивирования в себе самом великого милосердия - *Barmherzigkeit*.



О. Рунге. Цветовой круг

Тогда индивид, утратив злое начало, став добрым, придет к ясности относительно себя самого. Позиция Беме, ставшая существенной для романтиков, отчасти модернизируется ими. Так, философ Шеллинг вносит существенные коррективы в рассуждения Беме о добре и зле. Шеллинг считает, что в универсуме Воля разъединена на Волю Любви и Волю Основы. Основа находится не вне бога, а в нем самом, однако Любовь прорывается сквозь темную основу как свет сквозь тьму. При этом, несмотря на то, что весь этический пафос мысли Шеллинга направлен на исследование зла, философ, утверждая рождение человека с присущим ему темным началом, уверен в доминанте голоса его

лучшей сущности. Как видно, Шеллинг возобновляя разговор о природе человека, предпринятого Беме, следует за ним в его трактовке *Barmherzigkeit*, усиливая при этом акценты, направленные в сторону доброй природы человека. Соглашаясь с Беме, что источником жизни (целого, по Беме) является доброта, милосердие и любовь, Шеллинг считает в то же время исследование зла важнейшей частью этики мира.

О. Рунге оказывается близка подобная позиция (как средневекового мистика, так и мыслителя романтической эпохи). Необходимо в первую очередь обратить внимание на название картины – «Мы трое». Важным становится при этом осмысление как местоимения «Мы», так и числительного «Трое». Ориентируясь на античные представления о числе «три» как воплощение творящего мира, генерального направления природы в ее первоизначальности, самого господства духовной жизни, Рунге подчеркивает множественность и незыблемость идеи целого, столь весомо звучащее у Беме. В целом, явленном в «мы», заключен громаднейший творческий потенциал, усиленный посредством духовности «трое». Эти «трое», бесспорно, разные, каждый из них имеет свои собственные чувства и представления, носит в себе и Рай и Ад (по Беме), имеет Волю Любви и Волю Основы (по Шеллингу), однако вместе они составляют то «мы», в котором Рунге представляет природное движение, воплощенное посредством языка красок.

Сразу обращает на себя внимание Паулина. Ее темно - золотисто – желтое платье (желтый, наряду с синим и красным, является основным для Рунге) резко контрастирует с коричневатым сюртуком Даниэля и синей одеждой Рунге. Девушка, помещенная художником в центр картины, как бы высвечивает посредством своей одежды главное – идею вечной женственности (*Ewigweibliche*), которая была важна для Гете. Рунге, следуя концепции великого метра, воплощает данную идею посредством желто – золотистого цвета, переливы которого свидетельствуют о радости, счастье, благородстве души, создают ощущение высочайшей чистоты и духовного покоя. Цветовой колорит Рунге пробуждает мысль глаз, демонстрирует то свойство и качество взгляда, которое для Гете и составляет язык природы, ее вечное движение. Ее постижение, считал Гете, приводит к тому, что «созерцатель становится мыслителем».

Очевидно, что Паулина объединяет героев, что выражается в ее характерном жесте: одну руку она положила на плечо мужа, а другую

возлагает на кисть его брата. На полотне видно движение именно ее руки, которую она сплетает с пальцами Даниэля. Это далеко не случайно. Паулине принадлежит, по замыслу Рунге, решающая роль в их общем становлении, в стремлении духа к постижению целого, к восприятию «Мы». Ее золотисто – желтое одеяние высвечивает эту этическую цель – ярчайший свет платья как бы проходит сквозь темно – синюю (костюм художника) и коричневатую тьму (одежду брата), благодаря чему возникает могучий эффект единства троих, ставших целостным «мы». Свет Паулины озаряет бездны синего, несущего, по Гете, «нечто темное, чарующее Ничто», которое, как показывает Рунге, искупавшись в ослепительных лучах притягательной желтизны, становится Чем – то, приобретает свойства голубого, уводящего в бесконечную даль небес (синий цвет, как желтый и красный является ключевым для Рунге). Сходным образом достаточно мрачный коричневый оттенок одежды Даниеля на фоне желтого светового сияния наряда Паулины лишается своей темной угрюмости и приобретает мягкую, притягательную, достаточно приятную глазу светлую коричневатость – свидетельство покоя и гармонии души.

Чрезвычайно значим и так называемый природный фон картины. Все окутано светло – темно зеленым цветом: расплывчатые очертания деревьев заднего плана, плющ, обвивающий дуб, его слегка видимая крона. Для Гете зеленый цвет – апофеоз цельности, гармонии и всеобщности. Рунге, будучи художником – романтиком, наделяет зеленый цвет и особой мистической силой – проникновением в недра души и в недра мира. Зеленый цвет не тревожит ничуть, говоря словами А. Фета. Напротив, он, являя собою красочное воплощение тайны сущего, согласно концепции Рунге, создает мистерию всеобщности. Статичное положение героев благодаря переливам зеленого цвета, его многообразным переходам приобретает динамичный характер. Темный цвет становится более светлым, а потом вновь возвращается к своей изначальной гамме: насыщенная зелень кроны дуба и плюща перекликается с мощной зеленью, приобретающей изумрудный оттенок в просветах деревьев. Эти зелено – изумрудные, становящиеся почти белыми, отблески озаряют одеяние Паулины, придают ему золотисто – зеленое сияние, мерцают на насыщенном синем облачении художника и коричневом сюртуке его брата. Синий, получаемый при смешении зеленого

с желтым цветом, соответствует коричневому, возникающему в процессе наложения синего и желтого с легким добавлением красного. Цветовое движение в палитре Рунге раскрывает тайны природы видимого и невидимого. Картина воспринимается не с точки зрения согласия, или разлада мужа, жены и брата (вполне допустимо одно и другое), а как великая мистерия целого, которое, разделенное на части (в данном случае этих частей три), соединяется в итоге в могучее единство. Цветовой анализ «Мы» приводит к красочному синтезу «Трое».

Образы детей на картинах О. Рунге. Мир по ту сторону реальности («Портрет детей Хюльзенбека»)

Романтики, как известно, открыли мир детства. Данное открытие базируется на их концепции воображения, которое, с точки зрения романтиков, у детей наиболее развито. Именно детям, с точки зрения романтиков, доступна вера в неведомое, именно дети наиболее полно и масштабно постигают царство духа, наконец, именно дети способны почувствовать бесконечное, устремиться в него душой и прорвать границу видимого и невидимого.

Так, в творчестве Л. Тика – писателя, с которым был дружен О. Рунге, наиболее значим образ ребенка. Тик считает, что ребенку свойственно внутреннее движение, приводящее к духовному прозрению. Дети стремятся к чему – то неизведанному, непостижимому, верят в колдовское и таинственное, которое в глазах ребенка оказывается не пугающим и страшным, а, напротив, знакомым и давно ожидаемым. Девочка Берта, героиня «Белокурого Экберта», уходит из дома, отправляется в дорогу, ищет лучшего, с ее точки зрения, доброго и светлого, чем она имеет сейчас. Встреча со старухой, которая хотя и похожа на ведьму, но хорошо относится к Берте, меняет ее жизнь, поскольку девочка приняла ее как нечто первозданное и, значит, правильное. Все ошибки и преступления, совершенные Бертой, Тик оценивает как выход за рамки детства. Берта, став взрослой, потеряла связь с миром и, главное, с самой собой. Утрата детскости влечет за собой связь с обществом филистеров – хороших людей, но плохих музыкантов, как их определит впоследствии Э. Т. А. Гофман.

В произведении Тика «Эльфы» сказочные существа являются лишь детям и тем, кто став взрослым, не забыл о своем раннем воз-

расте. Красочный мир сказочных существ в корне отличается от тусклого и серого мира обыденности, однако эльфы охраняют бытие людей, стараются сделать его если и не ярким, но безопасным и комфортным для жизни. Люди, будучи «плохими музыкантами», не верят в реальность эльфов. Их зримое присутствие доступно лишь детям с их воображением, с безусловной верой в мир по ту сторону зримых представлений.

О. Рунге близка подобная концепция детства немецких романтиков, Л. Тика в частности. Кроме того, при разговоре о мире ребенка, предлагаемого Рунге на полотнах своих творений, необходимо учитывать и позицию Я. Беме, который называл детей душами цветов и растений.

Например, картина Рунге «**Портрет детей Хюльзенбека**». Мир по ту сторону реальности (1805 – 1806).



О. Рунге. Портрет детей Хюльзенбека

Хранится в Гамбурге в Кунстхалле. Хюльзенбек – купец, деловой партнер брата художника Даниеля. Рунге изображает детей в прекрасном саду загородного дома Хюльзенбека. Вокруг них дивные цветы, которые, подчеркивает художник, зримо воплощают мир детства как цветущего сада. Рунге как бы рисует красками то, что представляет Тик художественным словом в своем небольшом тексте

«Эльфы». Главная героиня, девочка Мари, видит «пестрый, веселый цветник: яркими красками сияли тюльпаны, розы и лилии, на цветках трепетали голубые и золотистые бабочки...Кругом прыгали ясноглазые дети....они собирали цветы и дарили их друг другу». Мари играет вместе с прекрасными детьми – эльфами, одна из них, Церина, берет пальчиками семена из маленькой шкатулочки, рассыпает по зеленой лужайке, «по траве тотчас пошли волны, и через несколько мгновений из-под земли показались ростки. Они быстро росли и превращались в розовые кусты с глянцеватыми листочками; бутоны разом распустились, и все вокруг наполнилось сладким благоуханием цветущих роз».

Как видно, Тик представляет чудесное (мир эльфов) как естественное. Реальное и сказочно – поэтическое принимают обличие друг друга (Мари попадает к эльфам через мостик, раскинувшийся через ручей будничного мира, уходит обратно, следуя той же дорогой). Для романтиков Иены, показывающих чудесное в обличии повседневности, нечто экстраординарное служит для выявления скрытой поэзии жизни. Все носит на себе печать бесконечности, части единого целого органически связаны между собой, поскольку за явлениями внешнего мира скрывается непреходящее, вечное, абсолютное. Поэтому герои романтической культуры (поэты, художники, музыканты) стремятся к пониманию такого абсолютного начала.

Данная мысль иенцев, столь близкая художнику, получает воплощение в образах детей и в образе сада. Рунге подчеркивает типично детскую внешность: они пухленькие, румяные, с волнистыми волосами, со светлыми глазами. Но взгляд их глубокий, проникновенный и не по – детски серьезный.

Мальчик Август (ему 4 года) смотрит прямо на зрителя, взор старшей девочки (четырехлетней Марии) устремлен куда – то в сторону. В глазах Августа отражается знание высокой истины, которую он готов донести до тех зрителей, кто, независимо от количества прожитых лет, не утратил детскости как состояния души. Направление взгляда Марии трудно определить. Она может намеренно отворачиваться от зрителя, считая, в отличие от своего брата, что неведомое и таинственное, затронувшее ее душу, должно быть скрыто. Но скорее всего она смотрит на своего маленького брата в коляске, о чем свидетельствует ее красноречивый жест – тянется рукой к нему.



О. Рунге. Портрет детей Хюльзенбека

Это самый младший ребенок, который похож на них внешне, но в то же время сильно от них отличается. Он столь же румян, белокож и светловолос, но глаза у него более глубокие, взгляд проникновенен и задумчив. Как самый младший этот мальчик связан с детством более крепкими узами, чем остальные. Рунге показывает его особую погруженность в детство, в тот душевный настрой, которое доступен далеко не каждому. Не случайно именно на нем надето красное платье – один из значимых цветов для Рунге. Малыш в красном платье тоже смотрит на зрителя, однако, в отличие от брата Августа, что можно почувствовать на картине Рунге, он не столь доверчив к тем, кто обитает по ту сторону детских представлений.

Дети, как видно на картине, находятся в цветущем месте – в саду. Он воспринимается как конечное бытие, которое тесно связанное с миром реальности – с загородным домом купца Хюльзенбека. В то же время сад, согласно романтической концепции Рунге, является миром по ту сторону реальности. Недаром на картине виден белый забор, который, хотя и небольшой, светло – белый и кажется почти воздушным, но, тем не менее, в значительной степени защищает и охраняет детей от другой действительности. В ней нет сада, а, значит, нет и детства, которое, согласно романтическому мироощущению, связано не столько с возрастом, сколько с состоянием души. Поэтому дети Рунге,

попав в сверхреальность, серьезны, погружены в свои мысли и чувства. Они, постигая бесконечное царство Абсолюта, распознают его духовную речь в многообразных явлениях зримого бытия. Столь сложный душевный процесс требует особого искусства взгляда – серьезного взора мыслителя, равного самосозерцанию, того процесса, когда индивид, углубляясь в себя, переносится в царство вечности.

Подобный перенос демонстрирует художник посредством света и цвета. Цветовое решение Рунге находится в полном соответствии с его ощущением колорита мира: красное платье Фридриха гармонически сочетается с золотым подсолнухом, который своими ветвями почти касается верхнего края холста. Оба цвета (красный и золотой) при наложении друг на друга дают зеленоватый оттенок, который, как видно, сияет мятным цветом на костюме Августа. Если темно - зеленые листья подсолнуха подчеркивают светло – зеленый костюм среднего брата, то бутоны солнечного цветка склоняют свои золотистые головки в сторону девочки Марии, придавая ее белому наряду палевый оттенок. Посредством отражения на картине поэтико - мировоззренческого колорита (в данном случае многообразных сочетаний красного, желто – золотого, зеленого, белого) Рунге зримо воплощает речь мирового духа, распознаваемого детьми среди явлений конечного мира.

Особую смысловую роль Рунге отводит цветку подсолнечнику. Это летний цветок, который все время поворачивается к солнцу. Отсюда и его название: греческое „Helios“ - солнце и „Anthemion“ - цветок. С ним связан миф, согласно которому нимфа Клития любила Аполлона (считался наравне с Гелиосом богом солнца). Он не отвечал взаимностью Клитии, хотя она непрестанно следовала за Аполлоном, он не замечал ее. В результате прекрасная нимфа превратилась в цветок, который поворачивает свою головку - цветок к солнечному свету. Как видно, подсолнечник является символом света, лета и любви. Он может осознаваться как сама жизнь с ее яркими красками. Световой и цветовой колорит подсолнечника определяет внутреннее движение картины. Цветок расположен над головой самого маленького ребенка – двухлетнего Фридриха, сидящего в коляске, и склоняет свою желтую головку к другим детям. Солнечный цветок, обволакивая детей теплом золотистого сияния, придает им свою энергию – мощь любви и жизни. Подсолнечник на картине Рунге становится символом детства. Оно наиболее ярко проявляется у тех, кто лишь начинает свой жизненный

цикл (самый маленький мальчик), но и в полной мере ощущается другими (четырёхлетним ребенком и пятилетней девочкой).

Картина Рунге «Маленькая Пертес». Тема окна (1805)



О. Рунге. Маленькая Пертес

Это дочь книготорговца и издателя Фридриха Пертеса. Картина хранится в музее Веймара. На ней изображена маленькая девочка, которая взобралась на стул, чтобы посмотреть в окно. Однако Пертес, подперев ручкой маленькую головку, обращает взор к зрителю, проникновенно и загадочно смотрит на него.

Следует отметить, что тема окна, наряду с темой ночи, странствия, дороги, томления, является одной из основных в романтизме. Вид из окна манит, возникает сильнейшее стремление отправиться в неведомые дали, человек испытывает томление, то *Senhsucht*, благодаря которому возникает ощущение сакрализации пути. Индивид – романтический персонаж, желая вырваться из пут действительности, обьят тоской по идеальному, тому миру, который грезится ему за окном. Правда, бывает и так, что свет, льющийся из окна, наполняет комнату таким сиянием, что в ней все одухотворяется. Бесконечный мир за окном преображает конечный мир окна – комнаты, мастерской, студии.

Например, картины Г. Фр. Керстинга (1785 – 1847). Его сложно в полной мере отнести к художникам – романтикам, даже несмотря на тесную дружбу с К. Д. Фридрихом и теплых отношений с кругом дрезденских романтиков. Керстинга скорее интересует быт, общий антураж комнаты, чем бескрайние пределы, видимые за окном. Так, на картине «Двое у окна».



Г. Фр. Керстинг. Двое у окна

Пейзаж полностью отсутствует, сходным образом, как и на полотне «Перед зеркалом»:



Г. Фр. Керстинг. Перед зеркалом

Керстинг показывает интерьер помещения, в котором находится герой в данный момент. Однако световое решение художника позво-

ляет говорить о духовной сопричастности романтическому мирозерцанию. Так, обилие света, который буквально заполняет комнату и как бы пронзает сердца молодых людей, выявляет, вероятно, их сильное чувство, скрываемое доселе. Их тайные помыслы, сокровенные желания высвечиваются и становятся понятны ими самими («Двое у окна»). Девушка, приводящая себя в порядок перед зеркалом, благодаря свету, струящемуся из окна, видит в темно - зеленоватой (такой цвет накладывает Керстинг) глубине трюмо не только свое, доступное глазу отражение, но и постигает неведомое – то, что коренится в недрах ее внутренней сущности («Перед зеркалом»).

Несколько иные акценты у Рунге. Вся картина выполнена в темных и светло – коричневых тонах. На их фоне выделяется темно – красная обшивка стула, на котором стоит Пертес, ее светло – желтое платье, светлое окно и белеющие в нем дали. Рунге, воспроизводя темное пространство комнаты, подчеркивает ее замкнутость, узость. В помещение, как показывает Рунге, не проникает свет, льющийся из окна, он окутывает своим сиянием только девочку Пертес. Это далеко не случайно, поскольку связано с романтической концепцией замкнутого пространства и противопоставления ему бескрайней дали, безграничного простора. Так, герои «Белокурого Экберта» Л. Тика наказаны узостью, муж и жена оказываются в итоге братом и сестрой. На их счету совершенные преступления. Берта, боясь разоблачения, убивает птицу, поющую о лесном одиночестве, оставляет собаку на голодную смерть, не желая нести ответственность за нее. Экберт, думая, что друг Вальтер раскроет тайну, пронзает его стрелой, по этой же причине желает гибели своего приятеля Гуго. Примитивность мышления, узость взглядов увлекает их в сферу замкнутости, чем является в данном случае инцест. Он порожден не чувственным, противоестественным влечением, как покажет Гофман в дальнейшем в романе «Эликсиры Сатаны», а базируется на сходстве душевной организации – возможностью совершить преступления, допустимостью его как способом разрешения конфликта.

У Гофмана в новелле «Золотой горшок» герой, студент Ансельм, напротив, осознает, что замкнутость, узость (по тексту заключение в стеклянную банку) является его духовной смертью. Ансельм стремится вырваться из заточения, четко осознавая при этом его причины.

Даже незначительное допущение в душе конечного (внутренняя готовность к браку с Вероникой) является предательством мира бесконечного (любви Серпентины, всего светлого царства Атлантиды), что приводит к деградации сознания, поглощения его будничным, филистерским миром.

Темнота комнаты на картине Рунге демонстрирует убогость той обыденности, из которой хочет вырваться девочка Пертес. Она, увидев из окна простор небес, мысленно как бы побывала в том цветущем саду, который изображает Рунге на картине «Портрет детей Хюльзенбека». Там растет светлый подсолнух, мягко обволакивая ребенка своим солнечным сиянием, давая им энергию любви, а, значит, энергию самой жизни. На долю Пертес достается лишь темная комната, в которой она вынуждена обитать. Однако девочка уже ощутила в душе ту Атлантиду, которая, говоря языком Гофмана, и есть жизнь в поэзии. Ребенок, считает Рунге, видит духовную сущность мира, поэтому и взгляд его переполнен философской глубины. Девочка задумчиво и в высшей степени сосредоточено смотрит на зрителя, как бы призывая его проникнуться теми же чувствами, которые стали доступны ей самой. Скорби об утраченном светлом рае нет в ее взгляде, напротив, гармония идеального мира (вид за окном) навсегда воцаряется в ее сердце.

Философско-антропологическое мировоззрение О. Рунге. Картина «Утро» („Der kleine Morgen“) (1808)



Рунге. «Малое утро», 1808
Кунстхалле, Гамбург

Это серия картин из цикла «Четыре времени года», художник успел выполнить только первое – «Утро». Для ее толкования наиболее важным представляется высказывание Рунге об утре как безграничном озарении вселенной („Der Morgen ist die grenzenlose Erleuchtung des Universums“). Задача Рунге - показать откровение мирового духа, создать эстетическое представление о нем.

«Утро» - одна из самых живописных работ Рунге, стремящегося выразить посредством красок свое понятие природного мистицизма. Он творится, как показывает художник, и за пределами картины, и на центральном полотне, заключенного в темную рамку. Кисть Рунге создает картину в картине, вся композиция приобретает целостность, подчиняется единому замыслу - озарение всего мироздания божественным светом наступающего утра.

Такой замысел претворяется художником в жизнь на основе его философско – антропологического мировосприятия. Так, в самом низу картины, у основания, помещен темный диск, из – под краев которого высвечивается пробивающееся сквозь него солнце. Согласно логики цвета Рунге, такой диск знаменует собой южный полюс, который постепенно, переходя в северный, начинает озаряться его ярким светом. Не случайно на картине видно некое расширение солнечного свечения в нижнем пространстве полотна, чему способствуют два младенца, упирающиеся ногами в темный диск. Малыши, удерживая диск на месте, не дают ему распространиться, заставляют тьму оставаться на положенном месте – ее время закончилось, ночь прошла, наступило утро.

Интересно, что если эти дети озарены светом солнца, путь которому они открывают, то другие, по обе стороны от первых, рисуются Рунге в темном колорите. Дело в том, что обрамление ведущей картины представляет собой рост лилии – столь значимого в искусстве цветка, смысловая нагрузка которого меняется со временем. Как известно, в античности считалось, что лилия произрастает из капель молока богини Геры – жены верховного бога Зевса. Лилия ассоциировалась с женским началом, поскольку Гера была покровительницей брака и материнства. В эпоху христианства сходные мотивы приобретают несколько иное содержание. В первую очередь надо иметь в виду Нагорную проповедь Христа. Он замечает на поляне лилии, прекрасные цветки которых тянутся на своих тоненьких лепестках к свету солнца,

и обращает на них внимание своих учеников: «Посмотрите на эти полевые цветы. Они не трудятся, не прядут, но, говорю я вам, что и Соломон во всей славе своей не одевается так, как всякие из них» (Матв. 6: 28 -29). Христос хочет, чтобы его ученики увидели, как растут лилии: коричневая луковица, попадая в почву, развивается, затем появляется росток, который пробивает себе путь к свету сквозь земляные комья из холода и мрака земли и дарит затем миру дивный цветок. Лилия в данном случае подчеркивает доверие к божественному провидению, свидетельствует о воскрешении, о непрестанно возникающей в природе новой жизни. Движение данной жизни проявляется не в заботах о материальных благах (в Нагорной проповеди это великолепные одежды Соломона), а связано с внутренним духовным прозрением. Оно, подобное развитию цветка лилии, стремится из темноты (почвы земли) к солнечному свету – раскрытию божественной истины, которая расцветает в сердце, как прекрасный цветок лилии.

Не удивительно, что лилия становится в дальнейшем атрибутом многих святых и ассоциируется с образом богоматери, подчеркивает ее непосредственность и, главное, чистоту помыслов. Соответственно лилия являлась важнейшим атрибутом сюжета Благовещения в средневековье и в эпоху Возрождения. Так, итальянский живописец Симоне Мартини (1284 – 1344), воспроизводя данный сюжет, акцентирует испуг и недоверие Марии в тот момент, когда к ней является архангел Гавриил с белой лилией в руках:



О. Рунге. Утро

Она с опаской отодвигается от посланника бога, поскольку не может поверить, что именно на нее возлагается столь высокая миссия.

Несколько иной ракурс изображения можно заметить на картине Боттичелли (1445 – 1510)



Боттичелли. Благовещение

Его «Благовещение» написано в период работы над «Рождением Венеры» и имеет с ней непосредственную связь. Мария, как ее рисует Боттичелли, похожа на Симонетту Веспуччи, ту прекрасную даму, которая явилась моделью для многих фигур на полотнах знаменитого флорентийца. Но сходство прослеживается не только во внешнем облике. Венера, рожденная из морской пены, с опаской входит в земной мир, не знает, что ее ждет в нем, не совсем постигает, зачем ее сущность получила материальное воплощение. Взгляд ее задумчив и печален, о своей дальнейшей антропоморфной судьбе Венера не ведает.

Сходным образом Мария не в силах принять дар, ниспосланный ей свыше. Она пока не постигает природу этого дара и, подобно Венере, сомневается в своей готовности принести миру пользу, касающуюся любви, милосердия и добра. Напрашивается и сходство с «Благовещением» предшественника Боттичелли – Марию охватывает страх при виде архангела Гавриила. Это страх новой жизни, новых обязательств перед вечностью. Однако Боттичелли, в противовес Симоне Мартини, подчеркивает готовность девы к свершению чуда – рождению непорочного младенца. Она пытается противостоять этому, не

считая себя достойной божественной благодати - руками как бы отталкивает Гавриила. В то же время видна ее решимость для выполнения веления бога - голова и корпус тела повернуты в сторону архангела, который предстал перед Марией с белой лилией в форме посоха.

Рунге, воспроизводя на своем полотне одухотворенное единство, выделяет целительную силу прекрасного, поскольку только в ней и через нее возможно приобщение к бесконечному бытию. Данная идея выражается через символ лилии, антропоморфная сущность которой своеобразно подчеркивается Рунге. Следует учитывать несколько моментов. Первый касается женского начала, заложенного в самой основе данного цветка, будь то античная богиня Гера, или же христианская богоматерь Мария. Соответственно прослеживается тесная связь с плодородием, с рождением, с развитием. В этом заключается второй момент, доказывающий смысл, который вкладывает Рунге в цветок лилии. Художник наделяет ее душой и это душа ребенка – чистая, непорочная, прекрасная в своей первозданной целомудренности, как тот младенец, молоком которого хотела накормить богиня Гера, и как тот, которого явила миру дева Мария.

На картинах Рунге часто изображаются дети, которых художник романтической эпохи, в полном согласии с мыслью Беме и со своей собственной позицией, связывает с душами цветов и растений. Данный постулат Беме расширяется Рунге и творчески модернизируется. Кисть живописца создает художественно - поэтическую картину, словесное утверждение средневекового мистика получает зримое, наглядное воплощение. Дети, как и цветок лилии, изображаются Рунге в качестве символа тайны мира. Рост детей, естественное движение вверх определяются законами конечного бытия. В то же время такое столь непосредственное движение служит проявлением бесконечного начала - стремлением к гармонии, к высшему совершенству, к воплощению через самих себя созидательного процесса мироздания.

На художественном полотне «Утро», за рамками центральной картины, посредством света и цвета вершится подобный процесс. В самом низу Рунге показывает темно – фиолетовую луковичу с белыми корнями, которые окутывают детей, принимающих положение первоэлемента цветка – их тела немного выгнуты, а ноги слегка поджаты. Далеко не случайно положение детей несколько сходно с позой эмбриона – он еще не простился с благодатной для него тьмой материнского

лона, но уже готов к входу в новое светлое бытие. Луковицы рисуются Рунге фиолетово – сиреневым цветом. Этот ахроматический (без примесей, без смещения) фиолетовый оттенок располагается художником, согласно его представлению о цветовом шаре, недалеко от южного полюса, окрашенного, как уже говорилось, в черный цвет. Темный (черный, коричневый) цвет земли, куда и опущены на картине, как это и надлежит, корни лилии. Но сама она, вопреки земным представлениям, фиолетовая, что значит для Рунге начало восхождения к бесконечному. Фиолетовая луковица находится еще в темной почве земли, но уже заметно ее внутреннее стремление к иному – к высшему миру бескрайней синевы небес, явленных в верхней части картины.

Цвет и свет, как видно, выполняют на художественном полотне Рунге духовную функцию, связанную с философской трактовкой символа лилии как синтеза конечного и бесконечного. Так, из фиолетовой глубины луковицы произрастают зеленые стебли. В качестве материального (земного) начала они еще не проступают на поверхность, окутаны, как показывает Рунге, серовато – коричневым цветом с примесью зелени. Однако этот оттенок гораздо светлее, чем глубокая темнота, охватывающая самый низ картины и прочно обволакивающая ноги младенцев, образно представленных художником в качестве животельной силы истока цветка. Яркое желто – красно – оранжевое свечение другой пары детей, вытянувших ручки вверх, подобно росткам, олицетворением которых они и являются, свидетельствует о следующем этапе движения к бесконечному началу. Оно, зарождаясь в конечном, постепенно проявляет себя посредством цветовой и световой интенсивности. По мере приближения к верхнему краю картины свет разливается все ярче, пространство полотна за рамой окрашивается в насыщенные зеленые, желтые и голубые тона. Сияние высшего мира явственно проступает и в белых лучах света, которые пробиваются сквозь небесную лазурь, и в образах третьей пары младенцев. Они, обитающие в бутонах распустившихся лилий, воочию символизируя божественную антропоморфность цветов, склоняются к центральной картине. Руки их скрещены на груди, что для Рунге является знаковым жестом – цветение достигло пика развития, миру явлена распустившаяся лилия, земное (конечное) творение завершено, отныне вершится творение небесное (бесконечное).

Наиболее подробно оно разворачивается в генеральной части художественного полотна. Сразу обращает на себя внимание фигура младенца на зеленом лугу – признака земной сферы.



О. Рунге. Младенец

Младенец, представленный в качестве олицетворения зарождающегося утра, охвачен сиянием. Создается впечатление, что его источником являются солнечные лучи, которые пробиваются сквозь темный шар, расположенный за рамками центральной картины. Эти лучи,

пронзая слой земли, окрашивают желтыми бликами зеленый луг, на котором лежит младенец. Все его тело как бы пропитано золотисто – желтым свечением, которое, постепенно расширяясь, уходит в даль и, поднимаясь выше, насыщается розово – голубоватым мерцанием зарождающегося бытия. Оно получает на картине Рунге материальное воплощение в образе богини утренней зари Авроры, дарующей свет.

Нетрудно почувствовать, что Рунге возобновляет разговор, ведущийся еще с античности о богине Авроре. Согласно римской традиции Аврора считалась богиней утренней зари, разливающей свой свет по всему миру, и изображалась в контексте традиционной атрибутики: крылатых коней, солнечного диска над головой, факела в правой руке. Художник показывает богиню иначе – она держит в правой руке основание цветка лилии, которая уже расцвела. Для понимания сущности такого изображения следует учитывать произведение Я. Беме «Аврора или утренняя заря в восхождении». Как известно, Аврора у средневекового мистика символизирует Софию – мудрость, которая восходит, как пишет Беме, и несет ликование и кипящую радость в боге. Беме сравнивает бога с Солнцем, поскольку «он, будучи всем, порождает всерадостнейший и любвеобильнейший свет». Аврора, будучи Солнцем в момент рассвета, изливает божественный свет мудрости, одухотворяет им всю природу, которая предстает во всем своем целомудрии и девственной чистоте.

Богиня зари у Рунге показана как антропологическое воплощение раннего утра, когда день еще не набрал силу, но солнце уже взошло, цветы раскрываются навстречу солнечным лучам. Утверждение Беме о божестве как «живом процессе порождения и постижения Самого Себя» творчески перерабатывается Рунге. Он представляет Аврору в качестве творящей и творимой природы: она рождается из светового золота, изливаемого младенцем, лежащим на зеленом лугу внизу центрального полотна, и одновременно сама излучает световое сияние из себя самой. Это сияние, распространяясь в разные стороны от фигуры богини, приобретает несколько размытые очертания лепестка лилии. Ее желтые отсветы плавно растекаются световым потоком в верхней части картины и, соединяясь со светло – голубоватым фоном небесной глади, насыщаются достаточно мощным голубым цветом. На его фоне Рунге показывает полностью расцветшую лилию, пестик которой находится в руках Авроры. Она, рожденная божественной благодатью

нового дня, сама порождает прекрасный белый цветок как священный знак высшего целомудрия, чистоты и свежести наступающего утра.

Живительная сила этого цветка демонстрируется Рунге, как и раньше, через образы детей. Однако положение их другое. Дети, в отличие от младенцев, парящих на крыльях внутри светло – желтой дымки, сотканной сиянием, исходящим от Авроры, сидят на лепестках этого цветка. Белая распутившаяся лилия демонстрирует венец утреннего творения, его апофеоз. Дети в чашечке цветка изображаются на фоне голубого неба, того бесконечного начала, к которому восходит конечное бытие лилии как растения земли. Полный расцвет лилии, считает Рунге, возможен только в небесной синеве, и дети, как души цветка, обрели покой и умиротворение в голубом свечении бескрайних небесных просторов. Экзистенциальная неисчерпаемость подчеркивается художником посредством цветовой палитры. Дети на переднем плане рисуются в светло – желтом колорите, две другие пары изображаются в желто – голубой тональности. Эти оттенки, постепенно переходя один в другой, составляют световой спектр пространства, в котором находятся дети. Мощь их духовного возвышения выражается в восхождении к безбрежным далям, в лазурной вышине которых дети кружатся в танце около утренней звезды. Ее световое излучение пронзает центральную раму картины и, как показывает Рунге, выходит за ее пределы.

С утренней звездой связывали в древности имя Люцифера, полагая его сыном Венеры. Планету, видимую во время утренней и вечерней зари, древние римляне считали двумя разными небесными телами, называли одно из них Венерой, а другое Люцифером. В начале XIX столетия, бесспорно, было ясно, что это одна планета - Венера. Однако художник, во - первых, ориентируется на перевод ангельского имени Сатаны, в то время, когда он был Архангелом – светоносный, что вытекает из двух латинских корней: „lux“ - свет и „fero – несу“. Поэтому, во – вторых, Люцифер, концептуально связанный с Венерой, окутывает светом любви все мировое пространство: и луг с лежащим на нем ребенком, и небесную гладь с танцующими младенцами в вышине, и распутившуюся лилию с ее цветочным лоном и детской душой.

Мистическая духовность картины О. Рунге «Портрет жены с сыном»

Возникают четкие ассоциации с картиной Рафаэля «Сикстинская мадонна». Эту картину Рунге видел в Дрездене, она произвела на него сильнейшее впечатление, художник говорил, что при взгляде на картину вдруг ощутил, что встретил друга. Это чрезвычайно важный фактор, благодаря которому создается возможность и сравнить оба произведения и увидеть в то же время сильнейшую разницу между ними.



О. Рунге. Портрет жены с сыном

Возникают четкие ассоциации с картиной Рафаэля «Сикстинская мадонна». Эту картину Рунге видел в Дрездене, она произвела на него сильнейшее впечатление, художник говорил, что при взгляде на картину вдруг ощутил, что встретил друга. Это чрезвычайно важный фактор, благодаря которому создается возможность и сравнить оба произведения и увидеть в то же время сильнейшую разницу между ними.

На картине Рафаэля, как вы помните, художник представляет действие, вершащееся на небесах.



Рафаэль. Сикстинская мадонна

Все светло и ярко, Мадонна с ребенком на руках показана на фоне голубовато – желтоватой дымки, из которой она как бы выплывает. Мария находится во власти противоречивых чувств: должна вступить в мир, но в то же время не готова отдать ему свое дитя. Поэтому взгляд ее задумчив, немного печален, хотя и в нем сквозит внутренняя решимость, готовность к тому, что свершится в любом случае.

Рафаэль показывает Марию, которая уже знает будущее своего ребенка: не может принять его страшную участь, но вынуждена это сделать. Рунге, как видно, подобно Рафаэлю, акцентирует внимание на фигуре женщины, держащей на руках младенца. Правда, в отличие от

художника высокого Возрождения, на полотне Рунге отчетливо ощущается доминанта синего цвета: нижняя часть одеяния женщины, небо, бело – синие облака.



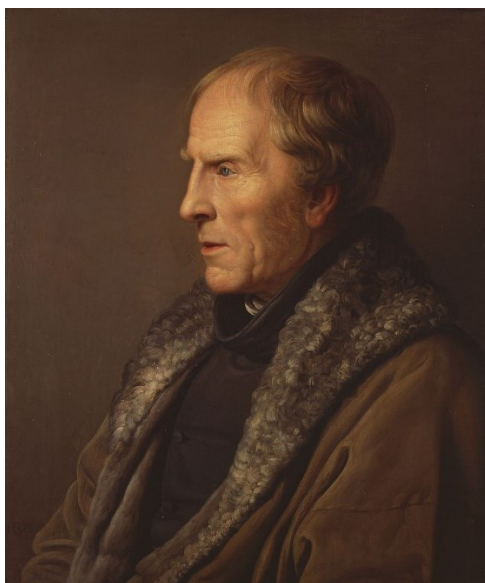
Рафаэль. Сикстинская мадонна (фрагмент)

Синий, как известно, один из центральных цветов романтического живописца. Синий оттенок для Рунге является цветом женской души. Через синий цвет раскрывается внутренняя, духовная (мистическая, по Рунге) сущность мироздания. Поэтому можно говорить, что вся картина «Портрет жены с сыном» проникнута мистической духовностью, что в понимании художника означает слияние с Единым. Это единство в первую очередь цветное – синее нижнее одеяние женщины полностью соответствуют синему верхнему фону – небу и облакам. Светлая накидка женщины, равным образом, как и одежда ребенка, пронизана светло – голубыми бликами. Такие же оттенки заметны и в вышине неба. Оно, усыпанное облаками, как бы передает им свою глубокую синеву. Цветовое единство гармонирует с единством внутренним. Голову женщины Рунге располагает на фоне синего неба, а младенец представлен в окружении темно – коричневой кроны дерева, помещенного на заднем плане. Женщина – мать постигла мистическое слияние с Абсолютом посредством явленного миру ребенка, который в свою очередь овладел тайной единения благодаря своей детскости. Эта тайна не может быть раскрыта полностью, она хранится в глубинах подсознания, в ее благой темноте, что и демонстрируется художником

посредством темно – коричневого цвета дерева, раскинувшего свою мощную крону. Она обволакивает ею ребенка, предоставляя ему своего рода защиту от опасностей того бытия, в которое он вступает.

Взгляд матери не задумчив, насторожен и тревожен, как на картине Рафаэля, а, напротив, серьезен и сосредоточен. Она смотрит не на свое дитя, а куда – то мимо него, в сторону, в тот мир, в который вступает ее ребенок. Женщина не может предвидеть грядущее младенца, как Мадонна Рафаэля, но проникается сознанием своей глубочайшей ответственности за его судьбу. Взгляд ребенка, как и всегда у Рунге, спокойный и не – детски вдумчивый. Хотя художник дает его изображение в анфас, но глаза мальчика немного скошены в ту сторону, куда устремлен взор матери – в сферу конечного бытия, которое, одухотворяясь детским присутствием в самом себе, приобретает черты и свойства бесконечного, мудрого начала, разлитого по всей Вселенной.

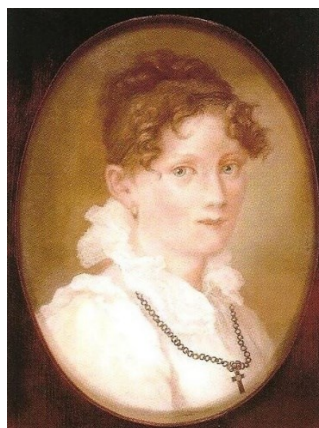
Глава 2. ТВОРЧЕСТВО К.Д. ФРИДРИХА. МАСТЕР ТИШИНЫ



К.Д. Фридрих

Необходимо сказать немного о биографии Фридриха, поскольку это дает некий ключ к пониманию его картин. Рано умерла мать, вскоре покинула мир сестра и брат, причем брат погиб, спасая жизнь самому

Фридриху (провалился под лед, брат старался его вытащить из про-руби). Чувство вины, охватившее художника с самого начала, он про-нес через всю свою жизнь. От такого сильнейшего эмоционального настроения Фридрих не мог избавиться. Отсюда часто охватывающая его меланхолия, переходящая в депрессию даже во время самого светлого периода – брака с Каролиной Боммер, на которой он женился в 1818 году



Каролина Боммер

Этот год считается самым плодотворным, ознаменованный созданием 28 живописных полотен. Между тем работы художника не пользовались должной славой при его жизни, вероятно в силу противоречий, царящих в душе и отражающихся на картинах. Например, Гете, вначале очарованный сильнейшей экспрессией, царящей, по его мнению, на картинах Фридриха, в дальнейшем критиковал его художественную манеру.

В 1835 году (Фридриху 66 лет) художник оказался прикованным к постели, его парализовало, он не смог работать и умер в нищете и безвестности. Его по достоинству оценили только в XX веке, практически полностью переосмыслили картины немецкого художника, заново открыли глубокий смысл, царящий на его полотнах.

Особенности творческой манеры К. Д. Фридриха

Следует сказать об основных особенностях творческой манеры К. Д. Фридриха.

Его основным кредо, которое, как правило, выделяется исследователями, заключалось в запечатлении на полотне не того, что пред-стоит видимому взору, а того, что просматривается в себе, раскрыва-

ется через тайну души. Как известно, романтики, ориентируясь на религиозно - мистическую мысль прошлого, на классическую философию субъекта, явленную в трудах Декарта, Спинозы, Лейбница, Канта, уделяли огромное внимание именно внутреннему миру личности. Мир внешний не представлялся значимым, это был мир массы, толпы, тех филистеров, о которых в дальнейшем скажет Э. Т. А. Гофман. В данном случае Фридрих полностью воплощает романтическую позицию с ее акцентом взгляда «вовнутрь», мысль о том, что искусство возникает из глубин человеческого духа, является ярким тому доказательством. Однако, кажется, что, несмотря на сближение с кругом романтиков (Тик, Новалис, Рунге, знакомство с Гете), Фридрих предстоит на их фоне чрезмерно мрачным, сильно подверженным внутренним колебаниям и сомнениям. Действительно, ранние романтики, как пишет Ф. П. Федоров, «выдвигают радость в центр романтического мироощущения». Эта категория становится для ранних романтиков одной из основных. Она (радость) связана с ощущением внутренней свободы, касающейся безмерности человеческих возможностей, в первую очередь художника – творца нового искусства, не подверженного устоявшимся правилам. В то же время, по мысли А. В. Карельского, романтизм никогда не был цельным и уже «в раннюю свою пору серьезно сомневается в собственных богах». Уединение оборачивалось одиночеством, свобода возникала в рамках тяжелой необходимости и оборачивалась изоляцией, гармоничная природа становилась угрозой для человека. Однако именно подобный подход к одному явлению с разных сторон и определял величие романтизма, его непрекращающееся движение вперед, стремление к познанию человека и мира его души. Романтики, повествуя о духовной организации личности, выдвигают на первый план ее субъективность, различные формы ее воплощения становятся их исходным принципом. Субъектом познания становится сама личность, ее эмоциональный эффект от восприятия видимого бытия. Иными словами, в романтизме главное – субъективное начало, различное у каждого в силу своей неповторимости и специфичности. К. Д. Фридрих, отказываясь в силу душевной организации вводить радость в центр своей экзистенции, не менее О. Рунге, Новалиса и Л. Тика, воплощает романтическое мироощущение.

С этим связана вторая особенность его художественной манеры. Картины Фридриха буквально переполнены меланхолическим настроением, что определило и основную тему его картин – одиночество. Писатель - романтик Л. Тик, провозглашая одиночество в форме уединения, рекламирует его весомую роль, должную привести субъекта к самопознанию, к восприятию правильности предназначенного ему пути в «Белокурое Эммерталь». Однако то же уединение оборачивается для героя изоляцией в «Рунеберг» - Кристиан, покидая дом, оставляя семью, напротив, изгоняет сам себя из обретенного им рая: мира сада, цветов, пышное цветение которых наполняло его душу смыслом. Одиночество, как известно, ведущий постулат лирики М. Ю. Лермонтова: одинока сосна, растущая на горной вершине, одинок утес, вспоминающий тучку, рано умчавшуюся в путь, одинок парус, белеющий на водной глади в тумане моря голубом. Одиночество лирического героя Лермонтова приводит не только к изоляции индивида, но и к своеобразному отречению от жизни в целом: таинственный разговор, который он ведет с подругой юных дней, на деле определяется любовью к прошлому страданию и своей погибшей молодости («Нет, не тебя так пылко я люблю»). Герой, ничего не ждущий от жизни, хочет забыться и заснуть, лишь во сне может вернуться сила жизни («Выхожу один я на дорогу»). Эти и подобные примеры служат доказательством особой контекстуальной связи, бытующей в романтическом сознании представителей разных стран.

Тема одиночества в творчестве К. Д. Фридриха (картина «Женщина, смотрящая на горы»)

Что касается Л. Д. Фридриха, то его тяга к одиночеству определяется желанием понять антропоморфную сущность Вселенной. Лишь, оставшись наедине с самим собой, возможно, считает художник, постигнуть величие конечного и бесконечного бытия. Фигура человека перестает быть значимой, она помещается в самую атмосферу картины. Так, на картине **«Женщина, смотрящая на горы»** героиня, одиноко стоящая на небольшом возвышении зеленого луга, способна осознать живительную силу безбрежного сияния, исходящего из виднеющихся вдалеке гор и поднимающегося в бескрайний простор небес. Это сияние пронизывает верхнюю часть картины, что позволяет достаточно четко определить ее смысловое пространство: конечное и бесконечное.

Женщина, смотрящая на горы, твердо стоит на земле, однако душой устремлена в ту мерцающую золотыми и красноватыми бликами даль, которая в момент духовного одиночества имеет непреходящее значение для нее



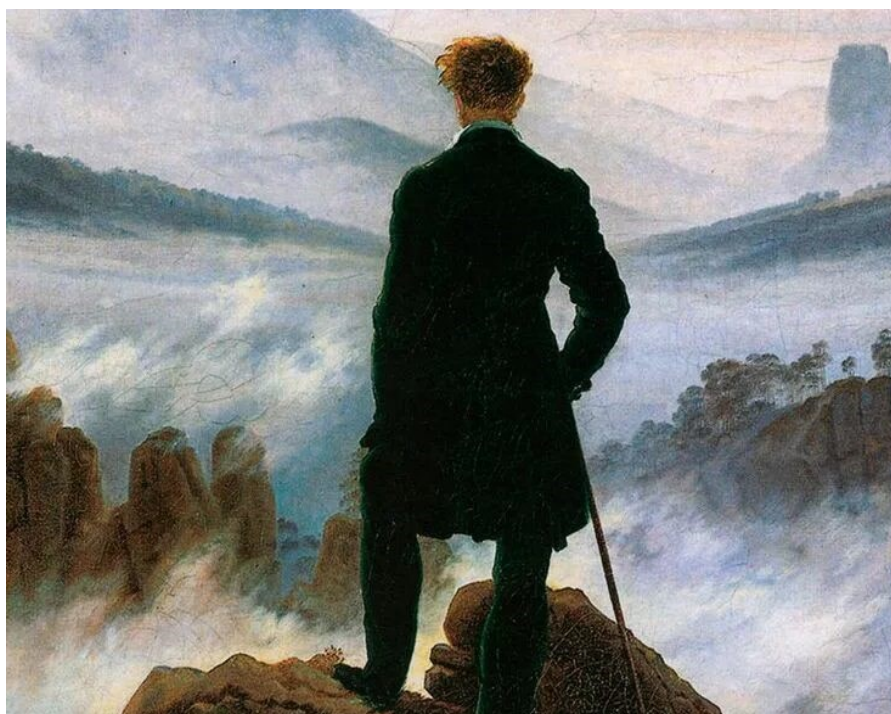
К. Д. Фридрих. Женщина, смотрящая на горы

Образ странника – скитальца у К. Д. Фридриха (картина «Странник у моря»)

В связи с этим можно назвать следующую особенность кисти Фридриха. Как видно, фигуры людей на его полотнах всегда расположены спиной к зрителю. Главным оказывается не внешний облик человека, а его внутреннее состояние. Художника интересует при этом не ландшафт, являющийся прерогативой внешнего мира, а особого рода панорама мира внутреннего. На картинах Фридриха, поэтому, изображение рельефных очертаний видимого сущего служат для показа сокровенных эмоций героя, посредством которых у героя обостряется духовное восприятие. - эта картина называется **«Странник у моря»**. Герой не случайно назван Фридрихом странником. Тема странничества - одна из ведущих в романтической культуре. С ней тесно сопрягается мысль о бесконечном движении человека, о его стремлении

к самопознанию, обретении индивидуального Я, следованию по пути, у которого нет завершения. Франц Штернбальд, герой романа Тина, отправляясь в Рим, считает, что странствие – это «замечательно. Это вольные просторы, все живое вокруг – в движении, высокое чистое небо и человеческий дух, который способен все это охватить и свести воедино! Блажен тот, кто скоро покинет тесные пределы родины, чтобы подобно перелетной птице, испытать крепость крыл и покачаться на ветвях неведомых и еще более прекрасных».

Странствие может представляться и как дорога отчаяния, которая никуда не ведет, возникает лишь осознание невозможности вырваться из плена собственных противоречий. Так, в стихотворении А. С. Пушкина «Бесы» лирический герой, находясь во власти внутренних разногласий, не может понять смысл действий бесов, являющихся персонификацией его собственной души: «Домового ли хоронят, ведьму ль замуж выдают». Остается неясным, что доминирует в сознании героя, какого рода атмосфера ему наиболее близка в данный момент: похоронная тризна, или же свадебное торжество. Скорее всего, доминирует именно первое: бесы, мчавшиеся рой за роем, надрывают его сердце своим жалобным воем.



К. Д. Фридрих. Странник у моря

На картине Фридриха «Странник у моря» бушующее море явлено в качестве антропоморфной сущности души героя. Постигание себя самого оказывается невозможным в данный момент, мысли чрезмерно бурные, как морские волны, перекатывающиеся в форме огромных валунов через камни. Видно, что море там, где виднеется еле различимая линия горизонта, несколько успокаивается, окрашивается в светло – розово – голубые тона, а не в насыщенно синие, как на переднем плане. Однако такое успокоение еще недостижимо на данном этапе странничества, герою предстоит еще дальняя дорога, требуется преодолеть много препятствий на пути достижения благодного умиротворения. Странник находится лишь в самом начале своего духовного путешествия, о чем свидетельствует его поза: одной ногой он опирается о камень, но второй делает шаг вперед, как бы стремясь навстречу тем волнам, которые с грохотом разбиваются о берег. Странник осознает все тяготы пути, по которому ему необходимо пройти. Однако подобное осознание не только не мешает, но, напротив, способствует тому внутреннему движению, доверие к которому и позволит ему в итоге достигнуть той безбрежной и бескрайней розово – голубой морской глади, лишь слегка мерцающей сейчас на горизонте.

Следует учитывать и отношение к истории немецких романтиков. Это связано с периодом войны с Наполеоном, Германия становится почти французской провинцией. Поэтому деятели культуры, возведя само понятие истории в высокий ранг постижения и сохранения национальной самобытности, стремятся к ее изучению и пониманию. Это проявляется в первую очередь в большом интересе к фольклорной традиции. Братья Гримм, как известно, собирают истории и публикуют сборники сказок. Брентано вместе с Арнимом издают «Волшебный рог мальчика», они, в отличие от братьев Гримм, модернизируют древние сказания, осмысливают их в романтическом ключе посредством ключевых понятий свободы и красоты. Так, прекрасная дева Лорелея, сеявшая сомненья и боль в людских сердцах, не желает жить в мире, в котором не ценится красота, определяемая как колдовское, пагубное начало. В конечном бытие нет любви, а, значит, нет свободы. Лорелея бросается в Рейн, желая обрести в его благодной глубине то, чего ей так не хватает в земном мире – бесконечное совершенное начало.

Отношение к истории К. Д. Фридриха (картина «Могила великана в снегу»)

Что касается К. Д. Фридриха, то его отношение к истории достаточно четко прослеживается в так называемых ландшафтных картинах, на которых в поле зрения художника попадают гробницы великанов, разрушенные храмы, монастыри. Прошлое незримо присутствует в настоящем и интегрируется в будущее. Связь времен прослеживается через индивидуальную рефлексия художника, коммуникативное сознание которого воспринимает древность с точки зрения современности, предполагая тем самым ее несомненное грядущее толкование. История предстает как единый процесс, не знающий завершения. Как пишет Ю. Хабермас «новый мир отличается от старого тем, что открывает себя будущему. В каждом моменте современности, порождающей новое из себя самой, повторяется и приобретает характер непрерывный процесс зарождения новой эпохи заново. Так происходит снова и снова». Современность осознается как явление времени в истории, которая становится таковой при взгляде на нее из горизонта нового времени. Так, на картине «**Могила великана в снегу**» нет зрителя. Следовательно, можно говорить о ней как о ландшафтной зарисовке, той, которая заинтересовала художника. Однако данная так называемая зарисовка полна скрытого вневременного смысла. История приоткрывает свою антропологическую сущность и воочию предстает в качестве бесконечного движения духа времени, когда происходит снятие полярностей прошлого, настоящего и будущего. На картине эти полярности существуют в единой плоскости. Временной горизонт расширяется, глаз фиксирует своего рода мистическую реальность, действительное существование которой не вызывает сомнений благодаря философско-историческому контексту, явленному на полотне. Такой реальностью становится на картине Фридриха могила великана. Это место его погребения, следовательно, он существовал в прошлом, оживает в настоящем - в субъективном сознании художника, проецируется в будущее, в котором экзистенциальные вопросы, касающиеся жизни и смерти, столь же значимы.



К. Д. Фридрих. Могила великана в снегу

Думается, антропологическая сущность истории наиболее явно предстает на картине Фридриха через образы трех деревьев. Одно из них, самое близкое к краю художественного полотна, олицетворяет прошлое. Оно не может быть видимым, существовать в действительности в первозданном виде, поскольку исчезло, умерло, похоронено под снежным покровом, который на картине Фридриха окутывает землю и могилу великана. Однако в мистической реальности художника прошлое, материализуясь в форме дерева, приобретает зримые очертания. Обращает на себя внимание, что это дерево намного темнее остальных. Ветвей практически нет, из ствола выглядывают какие – то несуразные, корявые выступы. Его время прошло, не случайно это дерево располагается Фридрихом напротив места последнего успокоения великана. Между тем настоящее, представленное художником в форме второго дерева, растущего сбоку от могилы великана, буквально пронизано тенденциями прошлого, лишь постепенно расстается с ним и начинает новый цикл своего развития, своего жизненного движения. На картине подобная мысль выражена посредством цветовых сочетаний и цветовых переходов. Так, ствол дерева выполнен в почти таких же темных оттенках, что и дерево, явленное Фридрихом с позиции прошлого. Лишь очень постепенно краски светлеют и приобретают тот светло – коричнево – желтый оттенок, что столь характерен для третьего дерева. Чрезвычайно важно его положение – за могилой великана. В будущем нет места смерти, она отрицается, не принимается. Смерть

была в прошлом, ею в некоторой степени охвачено настоящее, но будущее являет собою только бытие. Далеко не случайно изогнутая крона дерева, олицетворяющее будущее, тянется своими ветвями, которых почти полностью лишено дерево прошлого, в светлую небесную даль. Кисть художника рисует ее в светло – зеленых, светло - оранжевых и светло – голубоватых оттенках, подчеркивая тем самым ее озарение жизненным свечением.

Следует обратить внимание на то, что стволы всех трех деревьев устремляются к этому блистанию небесной вышины. Верхняя часть ствола дерева прошлого, при всей его нижней темной окрашенности, рисуется Фридрихом на фоне лучистого мерцания свода небес. Дерево настоящего погружает свою ветку в палевую лазурь божественного эмпирея, к которому склоняется дерево будущего в причудливом изгибе. Ландшафтная зарисовка К. Д. Фридриха, демонстрируя непрерывный ход времени, решая бытийные вопросы смерти и жизни, рекламирует яркость и красочность вечного бытия, его победу над темным небытием.

Образ ночи, как известно, чрезвычайно важен в немецком романтизме. Это далеко не случайно. Ночь мыслится романтиками как значительнейшая категория бытия, поскольку в ночи полностью, считали романтики, раскрывается душа личности, происходит трансформация сознания, человек отдыхает от треволнений дня и начинает постигать неведомое, бескрайнее, бесконечное. В то же время ночь приобретает в романтическом творчестве двоякое значение. С одной стороны, ночная чернота пугает, возникает ощущение безысходности, отчаяния, переживания героя приобретают пессимистический характер. В ночи творятся страшные события, совершаются преступления, активизируются колдовские чары. Так, Вероника, героиня произведения Гофмана «Золотой горшок», идет ночью к колдунье, помогающей ей посредством магической энергии завоевать Ансельма, навеки отвратить его, как полагает Вероника, от любви Серпентины. С другой стороны, ночь привносит в душу индивида гармонию. Человек постигает ночную, подсознательную сущность своей души, осознает истинные свои чаяния и стремления. Вступление в интимное соприкосновение с самим собой способствует самопониманию, восприятию своей духовности. Чувства оживают, просыпается интуиция. К примеру, Новалис в «Гимнах к ночи», заглядывая в непроглядную, как ему представляется, тьму

своей души, ощущает единение с бесконечностью – встречу с умершей возлюбленной. Земной ее образ, бытующий в его сознании днем, воплощается в абсолютную любовь ночью. Лирический герой прорывается к бесконечное, единое начало, вырастает в него душой. Мистическая жажда цельности вершится в ночи как сладостном забвении от дневной суеты. Индивид жаждет возвращения «домой» - в вечную ночь.

**Ночные пейзажи К. Д. Фридриха
(картина «Гавань ночью» и «Восход луны над морем»)**

Ночной пейзаж Фридриха проникнут умиротворением и созерцательным лиризмом. Например, его картина **«Гавань ночью»**.

Интересно, что темнота окутывает фигуры, обращенные, как почти всегда на полотнах художника, спиной к зрителю. Ночь обволакивает темно – туманной дымкой гавань, в пространстве которой лишь намечены контуры небольших судов и величественных пароходов. Можно заметить и темно – серо – черную водную рябь, уходящую вдаль. Между тем ночь, наступая своей темнотой на гавань, заставляет ее скрыться, погрузиться в серо – черный мрак, являя взору лишь смутные свои очертания. Возникает ощущение, что ночь, намеренно сделав почти невидимым мир материальный, раскрывает мир духовный, доказательством чего является яркое оранжево – красное озарение в вышине.



К. Д. Фридрих. Гавань ночью

Фридрих подчеркивает ночную активизацию человеческого духа, тех безликих фигур, которые стоят у парапета. Их духовная сущность приобретает яркие очертания, полностью раскрывается в ночи, озаряется ярчайшими оранжево – красными вспышками.

Картина «Восход луны над морем»

Видны фигуры людей, которые смотрят не на зрителя, а на восходящую луну, темный берег, на котором находятся люди, мрачное море и небольшие едва различимые суда. Яркой вспышкой озаряет пространство круглая, желтая луна, поднимающаяся из – за темных туч. Однако постигнуть мистическую лунную реальность великого мироздания способны далеко не все. Фридрих не случайно старается обратить внимание зрителя на женщину в красноватом платье. На остальных трех человек Фридрих набрасывает темную одежду, подчеркивая тем самым их достаточно ощутимую вселенскую безучастность.



К. Д. Фридрих. Восход луны над морем

Эти три фигуры подвержены ночи, погружение в ее темноту не означает для них постижение собственного внутреннего мира, внутреннее движение к духовному центру бытия отсутствует. Но дама в красноватом одеянии проникается яркой, лунной сущностью мира.

Она чувствует тайну вселенной, принимает ее и радостно созерцает в своей душе.

Интересно, что в дальнейшем в романтизме ночь изображается как арена колдовских сил. Чары ночи безмерны, в ее мгле скрываются фантастические существа, исчезающие при дневном свете. Об этом повествуют Арним и Брентано, братья Гримм пишут свои «ночные» страшные сказки. Художник Мориц фон Швиндт (2804 – 1871) является последователем подобной романтической трактовки ночи. Его называли «Шубертом живописи» - имел тесные деловые и дружеские контакты с композитором Шубертом – автором песни на слова Гете «Ночная песнь странника» („Über allen Gipfeln ist ruh“). Как отмечает Васина – Гросман в работе «Романтическая песня XIX века», у Шуберта «звучит благодарственное песнопение, как тихое прощание с угасающим днем». М. фон Швинд создает похожий образ ночи, в котором, однако, нет прощания с днем. Художника интересует ночная сторона сущего, его мистическая, колдовская и прекрасная атмосфера. Например, его картина «Ночная фея» (или «Ночная сказка»).



М. фон Швинд. Ночная фея

Атмосфера таинственная, проникнута мистическими, сказочными мотивами, теми, которые доминируют в сказках братьев Гримм.

Или картина «Явление в лесу». По сюжету почти повторяет первую картину, но представленную в более насыщенном свете. Лесная колдунья с развевающимися черными волосами торопится в чащу, озаренную яркой красно – оранжевой вспышкой.

Возникают ассоциации с балладой Эйхендорфа «Лесной разговор». Поэту не хватало идеи возмездия, которая, с его точки зрения, отсутствовала в тексте Брентано «Жила на Рейне фея». Героиня Тика обитает в лесу и заманивает в его густую чащу путника, который жаждет воспользоваться ее кажущейся беспомощностью. Правда, сначала Лорелея предупреждает человека об опасности, которая ему грозит, предлагает услышать звук охотничьего рога и уйти из леса. Когда же он отказывается, лесная дева начинает искриться сумрачным сиянием, что и заставляет путника понять, кто перед ним: «Я узнал тебя, ты ведьма Лорелей».



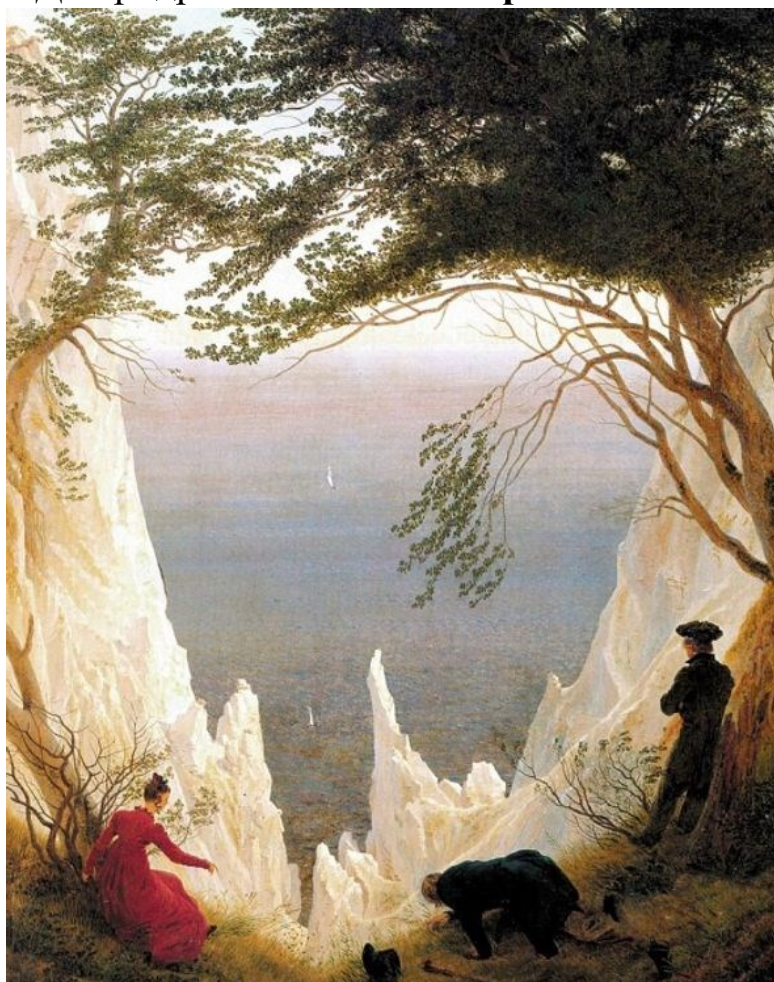
М. фон Швинд. Королева ночи

Или его «Королева ночи» показана как властное, демоническое существо, сущность которого сходна с античной богиней Нюктой и царицей ночи из «Волшебной флейты» Моцарта.

Как видно, категория ночи получает под кистью Швинда иную трактовку. Ночь доминирует в мире, является сама для себя хозяйкой, ее чары завораживают, облик восхищает, противится ей невозможно. Человек может лишь склонить голову, преклоняясь перед ее могуществом и державной властью.

Тайна картины К. Д. Фридриха «Меловые горы»

Картина К. Д. Фридриха «Меловые горы»



К. Д. Фридрих. Меловые горы

Эта картина находится в Швейцарии, в городе Винтертур в музее Оскара Рейнгарта. Она создана в 1818 году после свадебного путеше-

ствия художника с женой Каролиной. Они посетили остров Рюген, который известен своими скалами и прекрасными видами на Балтийское море.

Создается впечатление, что картина сильно отличается от остальных. В первую очередь обращает на себя внимание ее яркий, сочный фон. Красное платье дамы, зеленый сюртук стоящего мужчины и синяя одежда человека, который склонился к земле. За белыми скалами, образующими своего рода рамку, демонстрирующую «принцип окна», столь важного в живописи романтизма, виднеется зеленоватое у берега море. Зеленый цвет постепенно становится насыщенно синим, а ближе к горизонту приобретает нежно – розовый оттенок.



Трактовка этой картины спорная, между исследователями нет единого решения. Один из важных вопросов, над которым стоит задуматься, состоит в объяснении атмосферы, которую Фридрих передает на художественном полотне. Это гармония и умиротворение, или же трагический разрыв и внутренний диссонанс, тревожное беспокойство

духа? Сложность заключается в том, что при толковании картины оказываются возможными разные ответы. С одной стороны, возникает ощущение согласия между персонажами. Они, ведя диалог с природой, понимают, чувствуют ее, наконец, восхищаются ею. Как правило, указывается на чувства, которыми объята героиня: любовь (дама в красном платье), вера (человек в синем костюме), надежда (мужчина в зеленой одежде, прислонившийся к дереву). Гармоническое единение прослеживается и их реакции на природное великолепие: созерцание, которое свойственно героине справа, научное постижение, чем занят склонившийся над землей человек, и, наконец, преклонение перед природной красотой, перерастающее в некий страх перед бездной, в которую устремлен взгляд дамы.

С другой стороны, тема одиночества, являющаяся сквозной у Фридриха, ощущается на этой картине еще более, чем на других художественных полотнах. Диалог с природой не сближает героев, а, напротив, разобщает. Кажется, что лишь один персонаж в полной мере осознает ее величие. Это человек в зеленой одежде. Он, прислонившись к мощному стволу ели, проникает взглядом в дальние просторы, различая и синие – розовые оттенки морской дали, и два парусника, один из которых можно увидеть, а контуры другого лишь слегка намечены. Создается впечатление, что других людей, изображенных художником, не интересуют те безбрежные просторы, в глубину которых устремлен взгляд мужчины в зеленом сюртуке. Дама указывает пальцем вниз, в ту бездну, которая ей кажется намного интереснее, чем красота и великолепие меловых гор и морской дали. Склонившийся над травой мужчина может, конечно, трактоваться как исследователь природы (Он настолько этим увлечен, что отбросил шляпу и трость в сторону), однако именно подобное исследование невольно пригибает его к земле, к миру конечному. Стремление вперед у него отсутствует, бескрайние просторы не волнуют, красоты вселенной, должны открыться взору, не занимают.

Кроме того, достаточно странно появление этого человека на полотне. Остров Рюген художник посетил вместе с женой во время свадебного путешествия. Кажется неуместным изображение на полотне третьего героя. Одно из объяснений заключается в изображении на картине двойного автопортрета, показывающего две стороны главного персонажа – созерцателя и исследователя одновременно. Для этого

есть основания. Двойники в романтической культуре ярко представлены, поэтому мотив двойничества может быть тут вполне уместен. В то же время между двойниками, как правило, предполагается сходство, которое демонстрируется в первую очередь или в их портретной зарисовке, или в одинаковых действиях, в реакции на события. На картине «Меловые горы» отчетливо видно сильнейшее различие между героями: разная одежда, поза, взгляд, мировоззренческие акценты. Человек в синем костюме больше связан с дамой: склоненное положение, ориентир на нечто конечное, а не на бесконечное. Тогда напрашивается вывод о разобщении героя и его жены. Она, что вытекает из сюжета картины, кажется женщиной приземленной, подобной многим людям, один из которых случайно нарушил уединение молодой пары. Возникшее интуитивное ощущение, касающееся слияния своей жены с массой «плохих музыкантов», как назовет Гофман филистеров, привело к показу на полотне человека из толпы, вера которого базируется лишь на коллекционировании, тщательном исследовании доступного природного материала, а не на восхищении великолепным пейзажем, раскрывающимся перед индивидом сквозь белую арку меловых гор.

Может возникнуть и третье толкование. Оно тем более значимо, поскольку, полагали романтики, Ф. Шеллинг в частности, «художник подчинен неведомой силе и изображает то, что он и сам полностью не постигает. Смысл произведения искусства никогда не может быть полностью раскрыт, он бесконечен в своей глубине». Мощная крона дерева, где стоит мужчина тесно сплетается с ветками того дерева, к которому прислонилась дама. Единство природы знаменует единство сердец. На картине Фридриха возникает то, что Фр. Шлегель называет поэзией жизни, в которой, по его мнению, заключается высшая целостность. Она, как можно увидеть на картине, укоренилась в сердцах молодой пары. Их кажущееся противоположное видение (взгляд в морскую даль и взгляд в земную юдоль) свидетельствует не о неразрешимых противоречиях, а, напротив, об общем эстетическом созерцании, будь то безбрежные просторы моря, или же глубокие недра земли. Это разные потенции сознания, содержащиеся в субъективном «Я» каждого, приводят к стремлению познать тайну, кроющуюся как в глубине меловых гор, так и за их пределами.

Глава 3. МИСТИКО-РЕЛИГИОЗНОЕ ИСКУССТВО НАЗАРЕЙЦЕВ

Это группа австрийских художников, которые работали в Риме в 1818- 1840 гг., основавших ранее (1809 – 1818 гг.) братство святого Луки, он считался покровителем художников в средние века. Их называли назарейцами в силу нескольких причин. Одна из них связана с местом рождения Христа – город Назарет. Не случайно эти художники старались вести образ жизни, подобный отшельникам и пророкам. Назарейцы поселились в Риме в одном из зданий монастыря Сант - Исидора, который в то время опустел. Вторая причина касалась внешнего вида назарейцев. Они носили длинные волосы, такая прическа называлась „alla nazarina“, что было характерно для А. Дюрера. Великого немецкого живописца назарейцы считали своим учителем и старались быть внешне похожими на него



Портрет А. Дюрера

Художественная программа назарейцев заключалась в следующем. Они считали, что необходимо возвратиться к ценностям искусства раннего итальянского Возрождения, прежде всего к Рафаэлю. В этом плане на назарейцев оказал сильное влияние трактат Гете «Античное и современное». Гете называет талант Рафаэля неповторимым, подчеркивает, что он был наделен от природы счастливейшим характером. «Рафаэль творил с одинаковой совершенной легкостью. Сила его духа и деяния находились в столь полном равновесии, что можно утверждать – ни один художник нового времени не обладал столь чистым и совершенным мышлением, как он, не выражал его с такой ясностью. Перед нами талант, который дает нам напиться чистейшей воды из первозданного источника»

При этом назарейцы почитали А. Дюрера не менее, чем Рафаэля. Они считали его непревзойденным немецким мастером, картины которого представляют собой внутреннюю историю человека во всем его многообразии. Э. Т. А. Гофман в рассказе «Мастер Мартин – бочар и его подмастерья» писал об этой эпохе: «Чудесные памятники старинного немецкого искусства красноречиво свидетельствуют о благочестивом усердии их творцов. Прекрасное прошлое воскресает во всем блеске и всей его правдивости. Не кажется ли тебе тогда, что ты вошел в покинутый дом? Перед тобой предстают старые мастера, чьи речи полны такого благочестия и такой мощи, что ты содрогнешься, услышав их».

Восхищение принципами искусства Рафаэля и Дюрера привело назарейцев к их творческой переработке. Ее результатом явилось совмещение философской сосредоточенности, прочитываемой назарейцами на картинах Дюрера, и яркой чувственностью образов, которые ощущались немецкими художниками на полотнах Рафаэля.

Трансформация христианских идей Рафаэля и Дюрера на картине Овербека «Италия и Германия»

Наиболее ощутимо подобное совмещение видно на картине Фр. Овербаха «Италия и Германия».



Фр. Овербах. Италия и Германия

История создания такова. Друг художника назарец Фр. Пфорр написал картину «Суламифь и Мария».

Овербах задумал создать парное полотно, работу над которым оставил в связи со смертью друга. Художник вернулся к этому сюжету, лишь спустя 16 лет, смысловые акценты при этом были расставлены иначе. У Пфорра, как видно, обе женщины разъединены. Трактовки картины достаточно противоречивы. Первая акцентирует Суламифь и Марию как аллегорические фигуры Ветхого и Нового Завета.

Сходство между ними, что подчеркивается в первую очередь красным платьем Марии и юбкой такого же оттенка у Суламифь, существует в рамках глубоких несходств. Об этом свидетельствует темный фон, данный художником за спиной Марии и светлые пейзажные зарисовки того смыслового пространства, в которое Пфорр помещает Суламифь. Правда, именно данный фон несколько выпадает из общей концепции, согласно которой религиозный художник призван высветить истину именно Нового Завета, аллегорически поданного через образ Марии. В связи с этим напрашивается иная трактовка, основанная на истории, сочиненной самим Пфорром. Он писал о том, что обе девушки были сестрами – близнецами, разлученными в детстве. У них сложилась разная жизнь и практически диаметрально противоположные взгляды на нее. Марию, поэтому, помещает художник в комнату, в которую свет едва проникает. Отсутствие светового наполнения позволяет Марии, согласно замыслу Пфорра, заглянуть вглубь себя. Такое

духовное, внутреннее проникновение способствует слиянию с божественным единством, его познанию и ощущению внутри себя самой.



Фр. Пфорр. Суламифь и Мария

Напротив, Суламифь рисуется художником на фоне предельно светлого пейзажа и открытого пространства. У Суламифь на руках ребенок, что вызывает ассоциации, при первом взгляде на картину, с Мадонной Рафаэля. Соответственно, в фигуре правой створки триптиха может угадываться именно Мария, а не ветхозаветная Суламифь. Данный вопрос, касающийся образа ребенка, окончательно не прояснен. Исследователи говорят, что поскольку Суламифь изображена на фоне итальянского ландшафта, то дитя у нее на руках может трактоваться как рождение чувства любви к Италии, которое родилось в душе Овербаха и не покидало его всю жизнь. Подобная трактовка вполне допустима, Пфорр хотел воздать уважение к чувствам своего друга. Кроме того, на верхней панели художественного полотна помещен евангелист Иоанн. Имя Иоанн было дано Овербаху при крещении, и этот апостол являлся самым любимым для художника. Вероятно именно потому,

что с его именем связано много чудес (остался живым, выпив чашу с ядом, кипящий котел, куда его бросили, не повредил плоти апостола), он единственный, кого нарекли Богословом. Для религиозного художника, коим являлся Овербах, яркая проповедь слова божьего имела наиважнейшее значение. Однако, думается, что смысл картины, на которой показана Суламифь с ребенком на руках, не исчерпывается подобной трактовкой. Вся картина пронизана мистико – религиозной идеей, которая, считал Ф. Шлегель, является внутренней историей человечества, «когда благословение и вдохновение разлиты во всем нашем бытии» (стр. 343). Такую внутреннюю историю, с ее акцентом на чистоту и нравственность, что является ведущим постулатом назарейцев, воспроизводит на своем полотне Пфорр. Он, трансформируя сюжет о непорочном зачатии, преподнося его с точки зрения художника – романтика, акцентирует мысль о чуде, которое вершится в недрах человеческого духа и оказывается возможным тогда, когда свет чистой и целомудренной любви, символом которой является образ ребенка, озаряет человеческую душу, будь то ветхозаветная Суламифь, или же новозаветная Мария.

Овербах на картине «Италия и Германия» движется в проблемном горизонте Пфорра, но еще более, чем он, фокусирует внимание на общей цели назарейцев – вернуть искусству истинную религиозность, утраченную, с их точки зрения, со времен Реформации. Интенция Овербека направлена на сближение христианских идей Рафаэля и Дюрера. Овербах, как и все назарейцы, воспринимал религиозное чувство в контексте романтических постулатов, ярко запечатленных в произведениях Вакенродера, Тика, Шлейермахера и братьев Шлегелей. Овербаху наиболее близки мысли Шлейермахера, его взгляд на религию с позиции субъекта и определение религии как функции духа. Шлейермахер считает, что религия рождается изнутри, религия – это особое видение внутренней жизни, осознание ее бесконечной сути. Романтическое восприятие Рафаэля базируется на осмыслении его как художника, углубленного в себя, художника, религиозно мыслящего. Именно так представляет его Вакенродер в «Размышлении отшельника, любителя изящного». Он называет Рафаэля солнцем, самым блистательным из всех художников. Вакенродер задает вопрос - откуда берется несравненная красота Мадонн Рафаэля? Ответ дается посредством важнейшего романтического постулата – томления (Sehnsucht).

Душа Рафаэля томилась в постоянном беспокойстве, образ Марии не мог вылиться в картину до тех пор, пока однажды ночью он не увидел свою начатую картину в нежнейшем свете. Это видение навеки запечатлелось в его душе. Отныне он стал писать Марию так, как она явилась его внутреннему взору. Вакенродер, романтически интерпретируя искусство Рафаэля, объясняет его мастерство внутренним томлением, благодаря которому художник способен перенестись в царство вечности.

Сакрализация образа Рафаэля приводит и к сходной сакрализации образа А. Дюрера, которому свойственна, как и итальянскому живописцу, острота духовного постижения. Обоим художникам присуща ясность, спокойствие и чистота, то, что утрачено в современности, полагает Вакенродер. Он фокусирует внимание на своем сне, который однажды привиделся ему: входит в картинную галерею и видит почтенных старцев, находящихся перед своими картинами. Отдельно от других, рука об руку, стоят Рафаэль и Дюрер, тихо беседуя между собой. Сон в романтизме, как известно, является реальностью, а сама реальность мыслится как хаотический сон. Сновидение не только доставляет радость духу, как пишет Вакенродер, но и способствует прочному мыслительному укоренению близости обоих художников в сознании сновидца. Эта близость проникает в сердце и навеки закрепляется в нем.

Об этой близости повествует и Л. Тик в романе «Странствие Франца Штернбальда». Герой, являясь учеником Дюрера, отправляется из Нюрнберга в далекий Рим для встречи с Рафаэлем и осознанием себя, там думает Франц, истинным художником. Как и Новалис в романе «Генрих фон Офтердинген» Тик повествует о становлении героя, его внутреннем обретении себя самого. Это и становление, и обретение мыслится как внутренняя дорога к открытию в себе религиозного мироощущения, без которого, считали романтики, невозможно создание истинного, правдивого искусства. Кисть Рафаэля и Дюрера создала такое искусство, оно родилось в сокровенных тайниках их души и воочию засияло на полотнах, ярко отражая внутренний свет их религиозной мысли.

На картине Овербаха нет преграды, которая на полотне Пфорра разделяет женские фигуры. Напротив, Овербах намеренно подчеркивает единение двух образов, названных художником Италией и Герма-

нией. Сразу обращает на себя внимание сплетенные вместе руки, сложенные друг к другу головы, тесное смыкание плеч и ног. Художник запечатлевает на картине свое представление о слиянии культур, которые различны лишь на первый взгляд, но именно в силу своего богатого многообразия обретают внутреннее тождество. Это тождество касается в первую очередь того, что Фр. Шлегель называл внутренней историей человечества, объясняя ее непрекращающееся движение «благословением и вдохновением, разлитом во всем бытии, когда духовное око индивида познает бога в душе» (стр. 343) Для Овербаха, как художника - романтика, внутренняя история, о которой говорит Шлегель, состояла в религиозном свете мысли индивидуального «Я», разлитого, с его точки зрения, как на полотнах Рафаэля, так и на картинах Дюрера. Они оба связаны друг с другом понятием религиозного искусства, что подчеркивается Овербахом возложением на голову Италии лаврового венка и миртового на чело Германии. Лавровый венец, как известно, издавна считался символом победы мастеров, непревзойденных в искусстве. Творения метра, которому был дарован лавровый венок, обретали вечную жизнь в ее первозданной чистоте и величии. Венец из мирта предполагал неугасимое творческое бытие искусного мастера, того, чьи произведения снискали любовь и высокое преклонение перед силой его таланта. Рафаэль и Дюрер, таким образом, мыслятся Овербахом как истинно верующие художники, которые своим обращением к духовной сущности человеческой натуры снискали себе непреходящую славу, почет, уважение перед несокрушимостью их искусства.

Однако при этом обращает на себя внимание закрытые глаза Италии и, напротив, открытые Германии, взгляд которой устремлен куда — то вперед, в некую неведомую даль. Трактовка может быть следующая. Рафаэлю для творчества, для создания на полотнах своих знаменитых Мадонн, требовалась предельная внутренняя сосредоточенность и самоуглубленность. Он, объятый внутренним томлением, как о том писал Вакенродер, переносился в царство вечности, ощущая глубоко в душе горение ее яркого света. Такой творческий процесс требовал полнейшего погружения в себя самого, что подчеркивается на картине Овербаха сомкнутыми очами фигуры Италии. Раскрытые глаза фигуры Германии, ее достаточно напряженный взгляд могут быть объяс-

нимы остротой духовного постижения, что, как правило, весьма ощутимо на полотнах Дюрера. Его рыцарь смотрит только вперед, не обращая внимания ни на козни Дьявола, ни на зловещие предсказания Смерти с песочными часами в руках.



Задумчивая Меланхолия воссоздает в душе причудливый мир, световым и цветовым отражением которого является одновременное сияние радуги, луны и солнца на темном небосклоне.

В образах Дюрера, романтически осмысляемого Овербахом, доминирует особое внутреннее движение и духовное стремление, навстречу которым идут его герои с широко распахнутыми глазами. Это внутреннее свидание с грезой, с мечтой, которая творится глубоко в душе, укореняются в ней и воочию предстает перед очами.

Интересный нюанс состоит в том, что руки скрещены только у фигуры Германии.

Что касается образа Италии, то одну руку она немного отводит в сторону. Это далеко не случайно. Дело в том, что назарейцы, при всем восхищении творчеством Рафаэля, не брали в расчет эмоциональную напряженность, динамичность, что прослеживается на полотнах итальянского художника



А. Дюрер. Меланхолия

Мадонны Рафаэля кажутся назарейцам, Овербаху в частности, слишком юными и прекрасными девами. При всей их религиозной направленности (например, щегол ассоциировался с той птицей, которая вырвала шип из брови Христа, окрасив при этом свою голову в красный цвет) художник усматривает в них чрезмерную жизненную яркость, желания наслаждаться больше зримым, чем незримым, духовным бытием. Поэтическая семиотика - цветовая и световая знаковая система Рафаэля была им чужда. Подобное отклонение от чарующей палитры Рафаэля запечатлел на своем полотне Овербах. Назарейцам было важно, как уже говорилось, увидеть в Рафаэле христианского художника, воодушевленно - чувственное восприятие мира не имело значимости для них. Поэтому при всем духовном единении с принципами его искусства назарейцы не только следуют традиции Рафаэля, но и

осознают себя в рефлекторном отношении к ней. Такая рефлексия выражена Овербахом в отклонении одной руки фигуры Италии. Германия принимает почти все, что дарует ей высокое Возрождение страны Средиземноморья – на картине обеими руками сжимает доверчиво протянутую ей руку Италии. Однако есть нечто, что принятию не подлежит, то, что свойственно только другому отечеству – образ прекрасного, сильного телом и духом человека, истоком которого являлась античная культура и чем восхищалась в дальнейшем итальянская цивилизация. Такой человек, с точки зрения назарейцев, чрезмерно привержен феноменальному миру, его духовные устремления снижены, религиозные потенции не могут получить должного назначения.

**Высшее воплощение духовного начала на картине Овербека
«Триумф религии в искусстве»**

Об этом картина Овербека «Триумф религии в искусстве»



И. Овербек. Триумф религии в искусстве

Сам художник описывал эту картину и подчеркивал, что всю ее верхнюю часть надо воспринимать как видение, предстоящее перед взором собравшихся художников. Мария в отличие от Мадонн Рафаэля, и это особенно подчеркивается художником, является высшим воплощением духовного начала. В ее образе отсутствует яркая телесная красота, что так свойственно Мадоннам Рафаэля. Мария Овербаха, созданная как образ - видения, облачается художником в сиреневато – беловатые одежды, цвет которых почти сливается с ее розовато - белым лицом. Это Мария небесная, ее неземной облик запечатлен в душах художников, должных отныне на своих полотнах стремиться именно к такому его созиданию.

Особое внимание Овербах рекомендовал обратить на фонтан с бьющейся струей, помещенного в центр картины.

Фонтан символизирует источник вечной жизни религиозного искусства. В верхней чаше фонтана отражается небо, в нижней – земля. Такова, по Овербаху, двойная природа искусства: духовная сущность (небесная) для воплощения своих идей нуждается во внешней оболочке видимых форм. На картине художник изображает то, что Шеллинг называл загадочной реальностью, когда душа художника проявляет себя в произведениях искусства и тогда «по ту сторону сознания является действительный мир» (483). Искусство, по Шеллингу, способствуя эстетическому созерцанию, показывает объективированное трансцендентное начало. Возможность сомнения в таком начале полностью исключается, поскольку произведение искусства дает возможность зримо созерцать то, что философ мысленно представляет. Искусство, таким образом, полагает Шеллинг, служит внешним выражением философской системы, визуально раскрывает путь в сверхчувственный мир (478).

Понятие назарейцами Золотого века

Следующая особенность творчества назарейцев, о которой необходимо сказать, связана с их преклонением перед средневековьем, называемого ими, как и всеми романтиками, Золотым веком человечества. Золотой век, как правило, мыслится с точки зрения полной гармонии, синтеза духовного и материального, видимого и невидимого, конечного и бесконечного. В основе взаимосвязи этих и других антитез

заложено стремление к единству, жажда цельности. Первые представления о Золотом веке, как известно, относятся к античной эпохе. Это время правления императора Августа, прекратившего гражданские войны, что способствовало развитию искусства. Романтики Золотой век связывают с вневременной религиозностью, посредством всечувствования в которую обретается мистическое единение с целым. Так, у Новалиса в «Гимнах к ночи» понятие Золотого века приобретает поэтическую окраску, связанную с соединением дня и ночи, которые, с точки зрения поэта, только кажутся противоречивыми. Новалис, вынужденно имея дневное существование, жаждет возвратиться в вечную ночь, стремится «домой», туда, где ждет его встреча с умершей Софи. Счастье и радость были днем, при жизни возлюбленной, однако так называемый дневной Золотой век утрачен с ее смертью. Но прелесть гармонии и счастья должны воцариться вновь, тогда, когда наступит Золотой век вечной ночи. Это и есть, с точки зрения Новалиса, путь домой к бесконечному источнику жизни. Этот путь доступен, считает поэт, только тем, кто способен доверять своей мистической интуиции, в основе которой лежит глубокое религиозное чувство.

Как видно, в понятие Золотого века вкладывается аспект утраты – обретения. Однако утраченное прошлое воспроизводится не на прежнем уровне, а подвергается творческой переработке. Соответственно увлечение средневековьем связано не с желанием возродить эту эпоху, а с осознанием близости художественно – поэтического мышления средних веков собственным творческим воззрением.

В первую очередь это касается примата воображения и фантазии, посредством которых романтики, вслед за «швейцарцами» Бодмером (1698 -1783) и Брейтингером (1701 – 1776), заново открывают средневековую поэзию минегингеров и обращают пристальное внимание на «Песнь о Нибелунгах».

Интерпретация сюжетов «Песни о Нибелунгах» на художественных полотнах Корнелиуса

Корнелиус (1785 – 1867) создал несколько иллюстраций к «Песне». Художник показывает характеры и следует логики сюжета, акцентируя внимание на наиболее драматичных сценах. Одна из них

называется «Две свадьбы». Картина не принадлежит кисти Корнелиуса, но, думается, важно посмотреть на нее, поскольку в ней содержатся те скрытые смыслы, которые присущи романтику Корнелиусу.

Первая пара, как видно и как полагается по рангу, Гунтер с Брюнхильдой, вторая – Зигфрид и Кримхильда. Выражение лица обеих королев кажется почти одинаковыми, равным образом, как и их одеяния.

Однако можно заметить, что обе королевы, стараясь соответствовать серьезности момента, по-разному воспринимают это событие – день свадьбы. У Брюнхильды в глазах сквозит некая обреченность, покорность судьбе. Гунтер – не ее выбор, она вынуждена выйти за него замуж, поскольку считает его победителем в бою с ней. Напротив, ощущение радости и счастья буквально пронизывают Кримхильду, которая как бы светится изнутри, не в силах сдержать внутреннего ликования – ее мечта о браке с Зигфридом исполнилась.



Корнелиус

Сейчас Кримхильду не заботит, что она вынуждена идти только во второй паре с Зигфридом, первенство Брюнхильды отходит для нее на второй план. В данный момент для нее существует только тот герой, которого она полюбила и выходит замуж за него. Разная реакция и у спутников королев. Гунтер весь во власти величия и удовлетворения. Одной рукой он плотно прижимает к себе руку Брюнхильды, другую отводит в сторону, усмиряя ликование толпы. Он король и в торжественный момент собственный свадьбы не только не забывает об этом, а, напротив, полон еще большего самовозвеличивания. Зигфрид ведет себя совершенно иначе. Он с восхищением смотрит на свою нареченную, не может оторвать от нее взгляд.

Свадьба, как показывает ее Корнелиус, становится тем событием, в самой основе которого заложен высший драматизм сюжета «Песни». Безудержное счастье Зигфрида и Кримхильды изначально противостоит величию со стороны Гунтера и вынужденному согласию на брак Брюнхильды.

Драматическая напряженность картины Корнелиуса «Прощание Зигфрида»

В других картинах такая драматическая напряженность все более усиливается. «Прощание Зигфрида»



Корнелиус. Прощание Зигфрида

Эта картина была создана раньше, когда он работал в Риме над монументальными композициями. В дальнейшем, как видно, его стиль изменился. Однако на этой картине отчетливо прослеживается тот высший сюжетный накал, который сквозит на всех художественных полотнах Корнелиуса. На картине художника – романтика отчетливо показаны два мира, на которых в самом тексте «Песни» не акцентируется внимание, они лишь предугадываются, но не выделяются и не конкретизируются. Первый – идеальный мир любви Зигфрида и Кримхильды, мир искренних, ничем не омраченных чувств. Второй – это бытие за стенами их дома, где героя подстерегает ложь, обман, предательство и убийство. Разъединение этих миров на полотне Корнелиуса подается в виде перегородки, но это арочная перегородка, предполагающая беспрепятственный вход и выход как в одну, так и в другую сторону. Существование Зигфрида и Кримхильды не может быть полностью изолированным, они связаны с бытием за стенами дома прочными узами, открыты ему. Так, темно – красное облачение Зигфрида почти полностью соответствует коричневатой – красной одежде всадников, поджидающих его у входа, и красному платью человека, силуэт которого виднеется вдали. Красный цвет в данном случае ассоциируется не столько с любовью Зигфрида и Кримхильды, сколько с кровью, которая прольется, как только Зигфрид покинет спасительные стены того места, где нет притворства и царит только любовь. Правда, сам Зигфрид не подозревает об этом, лицо его безмятежно и удивительно светлое, во взгляде сквозит доверчивость, чистота собственных помыслов не допускает злобы и коварства в других. Ему жаль расставаться с Кримхильдой, но он уверен, что разлука их будет недолгой, чело Зигфрида не омрачается ни скорбными мыслями, ни горестными размышлениями. Иное дело Кримхильда. Несмотря на уверенность, что она обеспечила защиту любимому мужу (доверила Хагену тайну уязвимости Зигфрида), она тревожится за его участь. Кримхильда неспокойна, боится отпускать супруга. Характерен ее жест, подчеркнутый Корнелиусом на картине, – Кримхильда рукой поворачивает голову Зигфрида к себе, как бы прося его прислушаться к ее словам и быть осторожным. Драматизм этой сцены, предугадываемая трагическая развязка, выражена через цвет. Нижнее покрывало Кримхильды розового оттенка. Оно не контрастно красной одежде Зигфрида, но розовый

показан как цвет, посредством которого художник передает намечающийся вынужденный закат их взаимного, столь безмятежного существования. Розовый – холодный оттенок, он ближе к лиловому, чем теплему красному. Чувства Кримхильды к умершему супругу не угаснут, но теплота души сменится холодной ненавистью к миру, погубившего Зигфрида, миру, которой уже сейчас, как показывает Корнелиус, врывается через открытый пролет арки, стремясь уничтожить все доброе и светлое.

Коварный убийца и юный романтический герой.

Рисунок Корнелиуса «Смерть Зигфрида»

Рисунок Корнелиуса «Смерть Зигфрида» Как вы помните, в «Песне» достаточно подробно описывается данный эпизод в авантюре XVI. Автор говорит об охоте, пире, желании участников испытать ледяной водицы, беге к ручью (Зигфрид в полном боевом обмундировании, Гунтер и Хаген в одних сорочках). В тот момент, когда Зигфрид наклоняется к ручью, Хаген вонзает ему копье в то уязвимое место на спине, на котором Кримхильда, поверив в якобы добрые намерения Хагена, вышила крестик. Корнелиуса интересует тот момент, когда Зигфрид, будучи уже смертельно раненым, бросает щит в Хагена, который пытается спастись бегством от неустрашимого героя.

В тексте об этом идет речь: «Тогда он, как безумный, отпрыгнул от ручья, Засело меж лопаток в спине древно копьё....Он, раненный так сильно, не мог найти меча, Лишь щит лежал на месте у звонкого ключа. Его подняв оттуда, пустился он бежать.....Хоть был он на смерть ранен, но так пустил щитом, Что из него на землю посыпались дождем Каменья дорогие, разбился славный щит...Щитом был ошиблен Гаген , он на землю упал От мощного удара весь остров задрожал. Будь меч в руках Зигфрида, погиб бы Гаген злой».

Как известно, в «Песне» Хаген рисуется как верный рыцарь, его вассальное служение кажется бесспорным, он действует не ради личной выгоды, а исходит из принципа полезности для королевства Бургундов.



Корнелиус. Смерть Зигфрида

Его безжалостность объясняется не столько злобным, вероломным характером, сколько мыслью о служении своим господам, которым он предан всей душой. Оценки «нравственно – безнравственно» не применимы к Хагену – герою, который думает лишь о благе государства.

На картине Корнелиуса заметны иные акценты, которые еще более усиливаются при сравнении данного эскиза с предыдущим художественным полотном. Хаген предстает в облике злодея, являющегося частью того вероломного мира, в который так доверчиво вступил Зигфрид, пройдя сквозь раскрытую арку ворот. Заостренный нос Хагена, борода, свисающие волосы, чрезмерно изогнутые брови, раскрытые глаза, полные не только страха перед силой Зигфрида, но и явного коварства, - все это живописно представляет коварного убийцу. Важно, что Хаген в подаче Корнелиуса выглядит стариком, а не бравым рыцарем, как в «Песне». Художник намеренно подчеркивает зрелый возраст Хагена, акцентируя давность зла и коварства, существование которых Зигфрид ранее не брал в расчет.

Что же касается Зигфрида, то он рисуется Корнелиусом как юный романтический герой, превосходящий противника силой духа даже в последние минуты перед смертью. Его задача – нанести злу в лице Хагена сокрушительный удар. Художник выделяет героя, возводит его на высокий пьедестал, выявляет его превосходство над враждебным монолитом. Характерна поза Зигфрида. Одной ногой он опирается на камень, другой ступает на землю, стараясь как можно сильнее и мощнее поразить Хагена своим тяжелым щитом. Вся фигура Зигфрида полна экспрессии. Создается ощущение, что он в любом случае одерживает победу над Хагеном, трусливо убегающим от силы юности, от силы любви, которая будет вечно жить в сердце безутешной Кримхильды.

Инфернальное воление рыцаря Хагена на картине Корнелиуса «Хаген топит клад Нибелунгов»

Последняя картина Корнелиуса на сюжет «Песни о Нибелунгах» написана через 40 лет после иллюстративной серии и называется «Хаген топит клад Нибелунгов».

Хаген показан на этой картине совсем иначе. Корнелиус изображает его не только как могучего воина, но и рыцаря, обладающего сверхъестественными возможностями и мифическим знанием. На это есть указания в «Саге о Тидреке», в которой рассказывается, что Хаген (Хёгни) является сыном альба Гьюки и матери вельвы – пророчицы. У героя на картине Корнелиуса жесткий, суровый взгляд, полный превосходства и уверенности в совершаемом поступке.

На голове у него шлем, наверху которого угадывается дракон, распутивший крылья и готовый взлететь. В одной руке Хаген держит Бальмунг - меч Зигфрида, который он присвоил себе после убийства мужа Кримхильды, а другой властно указывает на огромный сундук с сокровищами, которые по его велению русалки погружают в воды Рейна.

Этот мотив оказался столь захватывающим и востребованным сознанием, что в Вормсе на Рейнской набережной Иоганес Хирт воздвигнул в 1906 году скульптуру Хагена, бросающего клад нибелунгов в воду.



Хаген топит клад Нибелунгов



Скульптура Хагена

В тексте «Песни» Хаген отправляет клад в пучину вод, поскольку считает, что совершает благое дело для бургунского королевства. Кримхильда слишком много, полагает Хаген, дарит денег «и бедным, и богатым.. А это для Бургундии не кончится добром. Богатства у Кримхильды вам отобрать пора, пока вас до беды, король, не довела сестра». Кроме того, в «Песне» говорится, что Хаген утопил клад, «что б после воспользоваться им, но так и не пришлось ему владеть чужим добром» (авентюра XIX). В самом конце, когда Кримхильда пытается

выведать у Хагена место нахождения клада, он отказывается ей отвечать, сообщая, что «про клад знаем лишь я да Царь небес, Его ты, ведьма, не найдешь – он навсегда исчез». В тексте «Песни» клад становится залогом власти и могущества для государства бургундов, а для Кримхильды клад – воспоминания о былом счастье с Зигфридом. Клад становится символом того Золотого века, который навсегда утрачен, но его можно обрести вновь, ощутив его предметную образность в виде драгоценностей, завещанных Кримхильде погибшем супругом.

Корнелиус вводит мотив Золотого века с его ведущими атрибутами утраты – обретения, но вводит в несколько ином аспекте. Хаген прекрасно понимает, что взяв меч Зигфрида, надев на голову шлем с драконом, он не становится Зигфридом как таковым. Меч он не добыл в бою, дракона не победил, кладом он, скорее всего, не воспользуется. Однако видно, что Хаген уже не трусливый старик, убегающий от поверженного, но все еще грозного и могучего Зигфрида, как показывал Корнелиус на графических рисунках. Хаген утратил свою былую сущность – низкую, коварную, отчасти раболепную и пугливую, но приобрел другую – величие в злобе, могущество в ненависти, царственность в жесткости. Иными словами, возвратился к себе прежнему, пришел сам с собой к гармоническому согласию, ощутил собственную цельность. Он предстает на этом позднем полотне Корнелиуса в своем древнем облики, о чем были намеки в «Саге о Тидреке». Хаген, как показывает художник, кажется грозным колдуном, которому все безоговорочно обязаны подчиняться (как собственные слуги Хагена, так и обитатели вод Рейна). Различные оттенки синего и сине – серого цвета создают колдовскую атмосферу, которая буквально окутывает картину. В таком цвете Корнелиус рисует самого Хагена, выделяя лишь красный плащ, ассоциирующийся в данном случае с ярким огнем преисподней. Небо покрыто темно – синими тучами, на фоне которых белые облака кажутся не менее зловещими. Облака как бы вливают свою белизну в темные тучи, наполняясь в свою очередь их темной синевой. Виднеющиеся вдали горы оттеняются синими тучами, становятся неотъемлемой частью общего мрачно – синего пейзажа, господином которого является сине – серый рыцарь Хаген, неприступный в своей демонической силе, несокрушимый в своих инфернальных волениях.

Вопросы для самоконтроля и творческие задания

1. Прочитать фрагмент произведения Тика «Белокурый Экберт» представленного ниже и ответить на вопросы.

Вопросы:

- Образ жизни, который ведет Берта у старухи. Отличие его от того, чем девочка занималась дома. В чем вы видите это отличие?

- Как Вы понимаете слова старухи: «Худо бывает тем, кто уклоняется от прямого пути». Как Берта осознает значение слов «прямой путь», с которого она не должна уклоняться?

- Куда все время уходит старуха?

- Как Берта представляет людей? Почему они видятся ей как собаки и птицы?

- Почему Берта прощается со старухой со страхом?

2. Прочитать фрагмент из произведения Э. Т. А. Гофмана «Золотой горшок» и ответить на вопросы.

- Как вы можете трактовать этот эпизод?

- Опишите чувства Ансельма.

- Сравните тему узости, замкнутости в произведении Тика и Гофмана. Что между ними общего? Каковы различия?

- Почему другие люди, будучи в сходном с Ансельмом положении, не считают свою ситуацию катастрофической?

- Что думает герой по этому поводу?

3. Прочитайте фрагмент из «Гимнов к ночи» Новалиса и ответьте на вопросы.

- На какие две условные части можно поделить этот текст? Как это связано с понятиями дня и ночи у Новалиса?

- Причины одиночества героя и отчаяния героя

- О каком скорбном помысле он говорит?

- Как вы понимаете слова «расторгнулись узы рождения»?

- Как появляется лик возлюбленной перед героем?

- Что означает для него новая жизнь? С чем и кем он ее связывает?

- Как вы понимаете слова «вера в небо Ночи, где светит возлюбленная»?

- 4. Влияние идей пантеизма на романтическую живопись*
- 5. Восприятие О. Рунге антропологический идей теософа Я. Беме*
- 6. Сходство и отличие теории цвета у Гете и Рунге*
- 7. Образы детей в романтической культуре*
- 8. Природный мистицизм и мистическая духовность в живописи романтизма.*
- 9. Своеобразие мастерства К. Д. Фридриха.*
- 10. Что вы можете сказать об искусстве назарейцев?*

Тик «Белокурый Экберт»

«В одном из уголков Гарца жил рыцарь, которого обыкновенно звали Белокурым Экбертом. Он был лет сорока или около того, невысокого роста, короткие светлые волосы, густые и гладкие, обрамляли его бледное лицо со впалыми щеками. Он жил очень тихо, никогда не вмешивался в распри соседей и редко появлялся за стенами своего небольшого замка. Жена его столь же любила уединение, оба были сердечно привязаны друг к другу и только о том горевали, что бог не благословил их брака детьми.

Гости редко бывали у Экберта, а если и бывали, то ради них не делалось почти никаких изменений в обычном течении его жизни, умеренность господствовала в доме, где, казалось, сама бережливость правила всем. Экберт только тогда бывал весел и бодр, когда оставался один, в нем замечали какую-то замкнутость, какую-то тихую, сдержанную меланхолию. Чаще всех приходил в замок Филипп Вальтер, человек, к которому Экберт был душевно привязан, находя образ мыслей его весьма сходным со своим. Вальтер жил по-настоящему во Франкони, но иногда по полугоду и более проводил в окрестностях замка Экберта, где собирал травы и камни и приводил их в порядок; у него было небольшое состояние, и он ни от кого не зависел. Экберт нередко сопровождал Вальтера в его уединенных прогулках, и взаимная дружба их крепла с каждым годом.

Бывают минуты, когда нам мучительно иметь тайну от друга, даже такую, которую прежде тщательно старались скрыть; душа чувствует тогда неодолимое влечение вполне открыться близкому человеку, посвятить его в свое самое сокровенное и тем сильнее привязать его. В такие мгновенья взаимно узнают друг друга чуткие души, и

нередко случается, что один вдруг отступает в страхе перед приятным другом.

Туманным осенним вечером Экберт сидел с женою и другом у пылающего камина. Пламя ярко освещало комнату, играя на потолке, сквозь окна глядела темная ночь. Деревья на дворе стряхивали с себя холодную влагу. Вальтер жаловался, что ему далеко возвращаться, и Экберт предложил ему остаться у него, чтобы провести часть ночи в откровенной беседе и отдохнуть затем до утра в одной из комнат замка. Вальтер согласился, подали вина, ужин, подложили дров, и разговор друзей стал живее и откровеннее.

После ужина, когда слуги убрали со стола и удалились, Экберт взял Вальтера за руку и сказал:

— Друг мой, не угодно ли вам выслушать рассказ моей жены о ее приключениях в молодости, которые довольно странны.

— Очень рад, — отвечал Вальтер, и все трое придвинулись к камину.

Это было ровно в полночь, месяц то прятался, то вновь выглядывал из-за бегущих облаков.

— Не считите меня навязчивой, — начала Берта, — муж мой говорит — ваш образ мыслей так благороден, что несправедливо было бы что-либо таить от вас. Только, как ни странен будет рассказ мой, не примите его за сказку.

Я родилась в деревне, отец мой был бедный пастух. Хозяйство родителей моих было незавидное, часто они не знали даже, где им достать хлеба. Но более всего меня огорчало то, что нужда вызывала частые раздоры между отцом и матерью и была причиной горьких взаимных упреков. Кроме того, они говорили беспрестанно, что я простое, глупое дитя, неспособное к самой пустячной работе, и точно, я была до крайности неловкой и беспомощной, все у меня валилось из рук, я не училась ни шить, ни прясть, ничем не могла помочь в хозяйстве, и только нужду моих родителей я понимала очень хорошо. Часто, сидя в углу, мечтала я о том, как бы я стала помогать им, если бы вдруг разбогатела, как бы осыпала их серебром и золотом и как наслаждалась бы их удивлением; вокруг меня носились духи, они показывали мне подземные сокровища или дарили мне булыжники, превращавшиеся затем в драгоценные камни; одним словом, меня занимали самые не-

обыкновенные фантазии, и, когда мне приходилось встать, чтобы помочь матери или отнести что-нибудь, я становилась еще более неловкой, потому что голова моя кружилась от разных бредней.

Отец всегда был зол на меня за то, что я была в хозяйстве бесполезным бременем; иногда он даже обходился со мной жестоко, и редко удавалось мне слышать от него ласковое слово. Так мне исполнилось восемь лет, и тогда стали не на шутку думать, как бы научить меня чему-нибудь. Отец полагал, что я поступаю так из упрямства и лени, из любви к праздности, короче говоря, он стал стращать меня угрозами; но так как они оказались бесплодными, то он наказал меня жесточайшим образом, приговаривая, что побои будут возобновляться каждый день, потому что я ни к чему не годная бездельница.

Всю ночь я горько проплакала, я чувствовала себя совершенно сиротой и сама к себе испытывала такую жалость, что хотела умереть. Я боялась наступления утра, Я не знала, на что мне решиться, я хотела стать как можно ловчее и не могла понять, чем я глупее других детей. Я была близка к отчаянью.

Когда стало заниматься утро, я поднялась и почти безотчетно отворила дверь нашей хижины. Я очутилась в чистом поле и вскоре в лесу, куда едва еще проникали первые лучи солнца. Я все бежала и бежала без оглядки и не чувствовала усталости, мне все казалось, что отец нагонит меня и, раздраженный моим побегом, еще суровее накажет.

Когда я вышла из лесу, солнце стояло уже довольно высоко, я увидела впереди что-то темное, окутанное густым туманом. То мне приходилось карабкаться на кручи, то пробираться извилистой тропинкой между скал, и тут-то я поняла, что нахожусь в ближних горах, и в моем одиночестве меня стал разбирать страх. Я росла на равнине и еще не видала гор, и в самом слове «горы», когда о них заходила речь, было что-то страшное для моего детского слуха. У меня не хватало духу вернуться назад, страх гнал меня вперед; часто я робко озиралась кругом, когда ветер начинал свистеть в вершинах деревьев или когда в утреннем воздухе слышались отдаленные удары топора. А когда наконец мне встретились угольщики и рудокопы и я услышала незнакомый говор, то чуть в обморок не упала от ужаса.

Так я прошла несколько деревень и, томимая голодом и жаждой, просила милостыни; на вопросы же любопытных отвечала очень сбивчиво. Проблуждав около четырех дней, попала я на тропинку, которая все более и более уводила меня в сторону от большой дороги. Тут окрестные скалы приняли другой вид и стали еще страннее. Утесы так громоздились на утесы, что, казалось, они рухнут от малейшего порыва ветра. Я не знала, идти ли мне дальше. Было как раз самое лучшее время года, и ночи я проводила в лесу или в заброшенных пастушеских хижинах; тут же мне вовсе не попадалось человеческое жилье, и я не чаяла даже натолкнуться на него в такой глуши; скалы с каждым часом становились страшнее, не раз я проходила по краю бездонных пропастей, наконец и дороги передо мной не стало. Я была безутешна, плакала и кричала, и голос мой отдавался в ущельях жутким эхом. Наступила ночь, и я, выбрав себе местечко, поросшее мхом, хотела отдохнуть. Но я не могла уснуть, слыша необычные ночные звуки и принимая их то за рев диких зверей, то за жалобы ветра между скал, то за крик незнакомых птиц. Я молилась и заснула только под утро.

Я проснулась, когда уже солнце светило мне в лицо. Предо мной возвышалась крутая скала; я взобралась на нее в надежде увидеть выход из этой пустыни или, быть может, заметить где-нибудь человеческие жилища. Но, стоя наверху, я увидела, что все вокруг, куда только хватал глаз, было то же, что и возле меня, все было покрыто туманною мглою, день был серый, пасмурный, и ни деревца, ни лужка, ни кустарника не различал мой взор, не считая отдельных кустов, одиноко и печально торчавших в узких расселинах скал. Не могу передать, с какою тоской желала я увидеть хоть одного человека, даже он напугал бы меня. Нестерпимый голод меня томил; я села на землю и решила умереть. Но спустя немного привязанность к жизни превозмогла, я собралась с силами и целый день шла, тяжело вздыхая и обливаясь слезами; наконец я так устала и силы мои до того истощились, что я едва помнила себя; я не хотела жить; и все-таки боялась смерти.

К вечеру окрестные места повеселели; мысли и желания мои ожидали вместе с природой, жажда жизни охватила мою душу. Мне послышался вдали шум мельницы, Я ускорила шаги, и как хорошо, как легко стало мне на сердце, когда я наконец действительно достигла конца голых скал; я снова увидела перед собой леса и луга с далекими приветливыми горами. У меня было такое чувство, словно я перешла из ада в

рай; мое одиночество и моя беспомощность перестали казаться мне страшными.

Вместо ожидаемой мельницы нашла я водопад, и радость моя от того очень уменьшилась; я зачерпнула ладонью воды из ручья, и вдруг мне послышался в стороне тихий кашель. Никогда не бывала я так неожиданно обрадована, как в эту минуту; я пошла на звук и увидела на краю леса отдыхающую старуху. Она была почти вся одета в черное; черный капор закрывал ей голову и большую часть лица; в руке держала она клюку.

Я подошла ближе к ней и попросила о помощи; она посадила меня подле себя и дала мне хлеба и немножко вина; я ела, а она между тем пела пронзительным голосом духовную песнь. Когда же она кончила, то велела мне идти за собою.

Как ни странны казались мне и голос, и вся наружность старухи, однако ж я чрезвычайно обрадовалась ее предложению. Она шла при помощи своей клюки довольно проворно и на каждом шагу так дергала лицом, что я сначала не могла удержаться от смеха. Дикие скалы отходили все далее и далее, мы прошли через красивый луг, а потом через довольно большой лес. В ту самую минуту, как мы из него вышли, солнце садилось; никогда не забуду я впечатления, произведенного во мне этим вечером. Все кругом было облитое нежнейшим пурпуром и золотом, вершины деревьев пылали в вечернем зареве, и на полях лежало восхитительное сияние; леса и ветви деревьев не колыхались, ясное небо подобно было отверстому раю, и в ясной тиши нежно и печально звучали колокола далеких деревень.

В первый раз моя юная душа прониклась тогда предчувствием того, что такое мир и как в нем живут люди. Я забыла и себя, и свою спутницу, мысли и взоры мои мечтательно блуждали между золотыми облаками. Мы взошли на холм, осененный березами; внизу расстилась долина, тоже в зелени берез, и среди них маленькая хижина. Веселый лай раздался нам навстречу, и скоро маленькая собачонка, виляя хвостом, кинулась к старухе; потом она подбежала ко мне, осмотрела меня со всех сторон и снова возвратилась к старухе, радостно прыгая.

Спускаясь с пригорка, я услышала чудное пенье какой-то птицы в хижине; она пела:

Уединенье —
Мне наслажденье.
Сегодня, завтра,
Всегда одно
Мне наслажденье —
Уединенье.

Эти немногие слова повторялись все снова и снова; звуки этой песенки я бы сравнила разве только со сливающимися вдали звуками охотничьего рога и пастушеской свирели.

Любопытство мое было до крайности напряжено; не дожидаясь приказанья старухи, я вошла вместе с ней в хижину. Несмотря на сумерки, я заметила, что комната была чисто прибрана, на полках стояло несколько чаш, на столе какие-то невиданные сосуды, а у окна в блестящей клетке сидела птица, та самая, что пела песню. Старуха кряхтела, кашляла и, казалось, не могла найти себе покоя; то она гладила собачку, то разговаривала с птицей, которая на все ее вопросы отвечала все той же песенкой. Мне казалось, что старуха при этом меня вовсе не замечала. Рассматривая ее, я не раз приходила в ужас, потому что лицо ее было в беспрестанном движении и голова тряслась, вероятно, от старости, так что я решительно не могла уловить, каков ее вид на самом деле».

- Подробно рассказать о пути Берты, что значит для нее такой путь?

Ответ примерно следующий. Ребенок, образ столь важный для романтической культуры, уходит из дома, охваченный томлением по неведомому миру. Девочка покидает дом рано утром, когда солнце только встает, бежит по чистому полю. Пока путь ее достаточно прост, главное – уйти из того места, где Берта так плохо себя чувствует, где родители только попрекают ее, не дают предаваться мечтам. Однако в дальнейшем панорама резко меняется – солнце встает достаточно высоко, впереди девочка замечает густой туман, который окутывает горы. Путь ее перестает быть легким, стремления туманны, хотя и высоки, как неведомые доселе горы. Теперь ребенка охватывает страх, этот мир кажется ей чуждым, незнакомым, она всего боится, в первую очередь черных рудокопов, встречающихся на ее пути. Однако ее мысли и желания оживают вместе с природой. Пугающие своей вышиной горы остаются позади, сумрак леса преодолен. Хотя путь ее долгий, дорога

длинная и извилистая, но приводят ее к благополучному финалу. В данном отрывке текста – это встреча со старухой. Она похожа на ведьму: одета во все черное, темный капюшон скрывает лицо, в руке держит клюку. Однако Берта испытывает к ней доверие, идет с ней, подсознательно понимая, что делает все правильно.

«До сих пор дивлюсь себе, припоминая тогдашний мой образ жизни: не посещаемая никем, я была замкнута в тесном семейном кругу, ведь собака и птица казались мне давно знакомыми, друзьями, членами семьи, но впоследствии я никак не могла вспомнить странной клички собаки, как ни часто я называла ее тогда по имени.

Так я прожила у старушки четыре года, и мне было уже около двенадцати лет, когда она стала ко мне доверчивее и наконец открыла мне тайну. Оказалось, что птица каждый день кладет по яйцу, в котором находится или жемчужина, или драгоценный камень. Я и прежде замечала, что старуха потихоньку шарит в клетке, только я никогда не обращала на это особенного внимания. Теперь она поручила мне собирать в ее отсутствие эти яйца и бережно складывать в те необыкновенные сосуды. Она оставляла мне пищи и долго, несколько недель, месяцев, не возвращалась домой; прятка моя жужжала, собака лаяла, чудесная птица пела, а в окрестностях было так тихо, что я во все это время не помню ни одной бури, ни одного ненастного дня. К нам не забредал странник, сбившийся с пути в лесу, дикий зверь не приближался к нашему жилищу; я была весела и работала изо дня в день. Быть может, человека следовало бы считать истинно счастливым, если бы он мог так спокойно прожить до самой смерти.

Из того немногого, что я прочла, я составила себе удивительное понятие о людях и обо всем судила по себе и своему окружению; когда дело шло о веселых людях, то я не могла иначе вообразить их, как маленькими собачками, пышные дамы казались мне такими, как моя птица, а старые женщины — похожими на мою удивительную старушку. Я читала также о любви и воображала себя героиней странных историй. Мое воображение создало прекраснейшего в мире рыцаря, я наделила его всеми совершенствами, хотя и не знала, собственно, каким он должен казаться после всех моих усилий; но я душевно сокрушалась, думая, что, может быть, он не станет отвечать мне взаимностью; тогда, чтоб расположить его к себе, я мысленно, а иногда и вслух,

произносила трогательные речи. Вы посмеиваетесь. Для всех нас, конечно, минуло теперь время юности.

С тех пор мне приятнее было оставаться одной, я становилась тогда полной госпожой в доме. Собака очень меня и во всем исполняла мою волю; птица на все вопросы мои отвечала песней, прялка весело вертелась, и я в глубине души не хотела никакой перемены состояния. Старушка, возвращаясь из дальних путешествий, хвалила меня за прилежание, она говорила, что с тех пор как я занимаюсь ее хозяйством, оно идет гораздо лучше; она любовалась моим ростом и здоровым видом, одним словом, обходилась со мной как с родной дочерью.

Ты молодец, дитя, — сказала она мне однажды хриплым голосом, — если и впредь будешь так себя вести, тебе всегда будет хорошо; но худо бывает тем, которые уклоняются от прямого пути, не избежать им наказания, хотя, быть может, и позднего.

Покуда она говорила, я, будучи от природы жива и проворна, не обращала вниманья на ее слова; и только я припомнила их и не могла понять, что же раз-под этим старушка. Я взвешивала каждое слово, раз читала о сокровищах, и наконец мне пришло в голову, что, может быть, ее перлы и самоцветы вещи ценные. Скоро мысль эта стала мне еще яснее. Но разумела она под прямым путем? Я никак не могла полного смысла этих слов.

Мне минуло четырнадцать лет, и какое это несчастье для человека, что он, приобретая рассудок, теряет вместе с тем невинность души. Мне стало ясно, что только от меня зависит в отсутствие старухи унести и птицу ее, и драгоценности и отправиться на поиски того мира, о котором я читала. И тогда я, быть может, смогу найти того прекрасного рыцаря, который не выходил у меня из головы. Сначала мысль эта не особенно меня взволновала, но однажды, когда я сидела за прялкой, она невольно овладела мной, и я так углубилась в нее, что уже видела себя в богатом уборе, окруженной рыцарями и принцами. После таких мечтаний я чрезвычайно огорчилась всегда, оглядевшись кругом, видела себя снова в тесной хижинке. Впрочем, старушке не было до меня дела, лишь бы я только исполняла свои обязанности.

Однажды хозяйка моя опять собралась из дому, сказала, что на этот раз она будет в отлучке долее обыкновенного и что без нее я должна смотреть за всем и не скучать. Я простилась с нею с каким-то страхом, мне казалось, что никогда я уже не увижу ее. Долго смотрела

я ей вслед и сама не понимала причины своей тревоги; у меня было такое чувство, словно я вот-вот приму решение, хотя я еще не признавала отчетливо какое».

Дальнейший ход повествования Тика связан именно с тем, что имела в виду старуха, говоря об уклонении от прямого пути. Берта уходит от старухи, покидает благую ауру леса, и не только забывает о своей благодетельнице, но и вершит намеренное преступление – привязывает собаку, обрекая тем самым ее на голодную смерть, убивает птицу, поскольку та выдает Берту своим пением о совершенном преступлении. С этого момента Берта живет в постоянном страхе. Далеко не случайно она вдруг резко заболевает и умирает после того, как поведала другу мужа Вальтеру свою повесть. Страх овладевает и Экбертом. Он начинает испытывать недоверие к другу, что закономерно приводит к совершению преступления – убийству Вальтера. Раскаяние не приводит ни к чему иному, кроме как к новому убийству – его знакомого Гуго, которому доверил Экберт свою тайну. Разум Экберта мутится, в Гуго он начинает видеть Вальтера, не понимает, так ли это, или же смена образов, подтверждающих их идентичность. Круг все более замыкается, чудесное сливается с реальным до такой степени, что Экберту слышится голос старухи, упрекающей его в преступлениях Берты. Безумие и смерть в конце становятся закономерными для героя. Он и Берта изначально находились в родственных отношениях, они брат и сестра, и это, по Тику, является весомым наказанием посредством узости, ограниченности, филистерства для тех людей, которые, как пророчески вещала прежде старуха, уклоняются с прямого пути.

Гофман Золотой горшок

«Я имею право сомневаться, благосклонный читатель, чтобы тебе когда-нибудь случалось быть закупоренным в стеклянный сосуд, разве только причудливый сон навел когда-нибудь на тебя такую несообразную фантазию. В последнем случае ты живо можешь почувствовать бедственное состояние несчастного студента Ансельма; если же ты и во сне не видел ничего подобного, то пусть твое живое воображение заключит тебя, ради меня и Ансельма, на несколько мгновений в стекло. Ослепительный блеск плотно облекает тебя; все предметы кругом кажутся тебе освещенными и окруженными лучистыми радужными красками; все дрожит, колеблется и грохочет в сиянии, — ты

неподвижно плаваешь как бы в замерзшем эфире, который сдавливает тебя, так что напрасно дух повелевает мертвому телу. Все более и более сдавливает непомерная тяжесть твою грудь, все более и более поглощает твоё дыхание последние остатки воздуха в тесном пространстве; твои жилы раздуваются, и каждый нерв, прорезанный страшною болью, дрожит в смертельной агонии. Пожалей же, благосклонный читатель, студента Ансельма, который подвергся этому несказанному мучению в своей стеклянной тюрьме; но он чувствовал, что и смерть не может его освободить, потому что ведь он очнулся от своего глубокого обморока, когда утреннее солнце ярко и приветливо осветило комнату, и его мучения начались снова. Он не мог двинуть ни одним членом, но его мысли ударялись о стекло, оглушая его резкими, неприятными звуками, и вместо внятных слов, которые прежде вещал его внутренний голос, он слышал только глухой гул безумия. Тогда он закричал в отчаянии: «О Серпентина, Серпентина, спаси меня от этой адской муки!» И вот как будто тихие вздохи повеяли кругом него и облекли склянку, словно зеленые прозрачные листы бузины; гул прекратился, ослепительное дурманящее сияние исчезло, и он вздохнул свободнее. «Не сам ли я виноват в своем бедствии, ах, не согрешил ли я против тебя самой, чудная, возлюбленная Серпентина? Не возымел ли я насчет тебя темных сомнений? Не потерял ли я веру и с нею все, что могло доставить мне высшее счастье? Ах, теперь ты никогда не будешь моею, потерян для меня золотой горшок, я никогда не увижу его чудес. Ах, только бы еще раз увидеть тебя, услышать бы твой чудный, сладостный голос, милая Серпентина!» — так стонал студент Ансельм, проникнутый глубокою острою скорбью; вдруг совсем около него кто-то сказал: «Не понимаю, чего вы хотите, господин студент, зачем эти ламентации выше всякой меры?» Тут Ансельм увидел, что рядом с ним, на том же столе, стояло еще пять склянок, в которых он увидел трех учеников Крестовой школы и двух писцов.

— Ах, милостивые государи, товарищи моего несчастья, — воскликнул он, — как же это вы можете оставаться столь беспечными, даже довольными, как я это вижу по вашим лицам? Ведь и вы, как я, сидите закупоренные в склянках и не можете пошевелиться и двинуться, даже не можете ничего дельного подумать без того, чтобы

не поднимался оглушительный шум и звон, так что в голове затрещит и загудит. Но вы, вероятно, не верите в Саламандра и в зеленую змею?

— Вы бредите, господин студизус, — возразил один из учеников. — Мы никогда не чувствовали себя лучше, чем теперь, потому что специес-талеры, которые мы получаем от сумасшедшего архивариуса за всякие бессмысленные копии, идут нам на пользу; нам теперь уж не нужно разучивать итальянские хоры; мы теперь каждый день ходим к Иозефу или в другие трактиры, наслаждаемся крепким пивом, глазеем на девчонок, поем, как настоящие студенты, «*Gaudeamus igitur...*» [1] — и благодушествуем.

Они совершенно правы, — вступился писец, — я тоже вдоволь снабжен специес-талерами, так же как и мой дорогой коллега рядом, и, вместо того чтобы списывать все время разные акты, сидя в четырех стенах, я прилежно посещаю веселые места.

Но, любезнейшие господа, — сказал студент Ансельм, — разве вы не замечаете, что вы все вместе и каждый в частности сидите в стеклянных банках и не можете шевелиться и двигаться, а тем менее гулять?

Тут ученики и писцы подняли громкий хохот и закричали: «Студент-то с ума сошел: воображает, что сидит в стеклянной банке, а стоит на Эльбском мосту и смотрит в воду. Пойдемте-ка дальше!» — «Ах, — вздохнул студент, — они никогда не видали прелестную Серпентину; они не знают, что такое свобода и жизнь в вере и любви, поэтому они и не замечают тяжести темницы, в которую заключил их Саламандр за их глупость и пошлость, но я, несчастный, погиб в горе и позоре, если она, кого я так невыразимо люблю, меня не спасет». И вот повеял и зашелестел по комнате голос Серпентины: «Ансельм, верь, люби, надейся!» И каждый звук, как луч, проникал в темницу Ансельма, и стекло расступалось перед этими лучами, покоряясь их власти, и грудь заключенного могла двигаться и подниматься. Все более уменьшалась мучительность его состояния, и он ясно видел, что Серпентина его еще любит и что это только она делает выносимым его пребывание в стекле. Он уже более не заботился о легкомысленных товарищах своего несчастья, а направил все свои чувства и мысли только на дорогую Серпентину».

Фрагмент из «Гимнов к ночи» Новалиса

«Однажды, когда я горькие слезы лил, когда, истощенная болью, иссякла моя надежда и на сухом холме, скрывавшем в тесной своей темнице образ моей жизни, я стоял - одинокий, как никто еще не был одинок, неизъяснимой боязнью гонимый, измученный, весь в своем скорбном помысле, - когда искал я подмоги, осматриваясь понапрасну, не в силах шагнуть ни вперед, ни назад, когда в беспредельном отчаянье тщетно держался за жизнь, ускользавшую, гаснущую: тогда ниспослала мне даль голубая с высот моего бывшего блаженства пролившийся сумрак - и сразу расторглись узы рожденья, оковы света. Сгинуло земное великолепье вместе с моею печалью, слилось мое горе с непостижимой новой вселенной - ты, вдохновенье ночное, небесною дремой меня осенило; тихо земля возносилась, над нею парил мой новорожденный, не связанный более дух. Облаком праха клубился холм - сквозь облако виделся мне просветленный лик любимой. В очах у нее опочила вечность, - руки мои дотянулись до рук ее, с нею меня сочели, сияя, нерасторжимые узы слез. Тысячелетия канули вдаль, миновав, словно грозы. У ней в объятьях упился я новою жизнью в слезах. - Это пригрезилось мне однажды и навеки, и с тех пор я храню неизменную вечную веру в небо Ночи, где светит возлюбленная».

Список рекомендуемой литературы

1. Азадовский К. М. Пейзаж в творчестве К. Д. Фридриха // Проблемы романтизма. М., 1971. С. 100 – 118.
2. Аствариц Б. И. Группа произведений Фридриха в собрании Эрмитажа: к проблеме романтического пейзажа // Проблемы пейзажа в европейском искусстве XIX века. М., 1978. С. 166 – 178.
3. Агеева П. Р. Эволюция монументальной живописи Ф. Овербаха // Человек и культура. 2022 № 5. С. 1 -19.
4. Берковский Н. Я. Романтизм в Германии. Л., 2001. 510с.
5. Бугилина Ю. Н. Рецепция сказания о Нибелунгах в немецком изобразительном искусстве. Вестник Нижегородского университета им. Н. И. Лобочевского 2010 № 4. С. 812 – 823.
6. Бычков В. В. Художники – романтики об искусстве. «Культура и искусство». 2023. № 12. С. 195 – 210.

7. Вакенродер В. Г. Фантазии об искусстве. М.: Искусство. 1977. 263 с.
8. Ванслов В. В. Эстетика романтизма. М., 1988. 403 с.
9. Ван Мандер. Книга о художниках. СПб: Азбука – классика. 2007. 542 с.
10. Вольтер Анджела. К. Д. Фридрих. Берлин, 1983. 220 с.
11. Вольский А. Л. Эстетический миф немецкого модерна. Санкт – Петербург: Издательство РГПТУ им. Герцена. 2023. 252 с.
12. Вольф Н. К. Д. Фридрих – художник спокойствия. Москва: «АРТ – Родник». 2006. 96 с.
13. Галинская И. Л. Художник Ф. Отто Рунге. «Вестник культурологии» 2015 № 12. С. 90 – 93.
14. Данилина С. В. Традиция сентиментализма в творчестве К. Д. Фридриха // Проблемы развития зарубежного искусства. Л., 1985. С. 54 – 63.
15. Жирмунский В. М. Немецкий романтизм и современная мистика. СПб. Издательство «Новатор Аксиома» 1996. 232 с.
16. Жеребин А. И. От Виланда до Кафки. Очерки по истории немецкой литературы. СПб.: Издательство имени Н. И. Новикова; Издательский дом «Галина скрипсит», 2012. 480 с.
17. Золотарева Л. Р. Художественные взаимосвязи в контексте изучения истории искусства. «Мир науки, культуры, образования» 2012 № 3 (34).
18. Казакова И. Б. Идея Золотого века у Шеллинга, Гельдерлина и Новалиса. Вестник Нижегородского университета им. Н. И. Лобачевского. 2009 № 6 (2), с. 52 – 58.
19. Карельский А. В. От героя к человеку. Москва «Советский писатель», 1990. 397 с.
20. Карельский А. В. Немецкий Орфей. Москва «Издательский центр РГГУ». 2007. 604 с.
21. Карташова И. В. Романтизм. Итоги и перспективы // Проблемы романтизма. Тверь. 1990. С. 30 – 51.
22. Корзина Н. А. Тема «окна» в немецком романтизме // Проблемы романтизма. Тверь. 1990. С. 19 – 25.
23. Михайлов А. В. Природа и пейзаж. Пространство картины. М., 1977.
24. Немецкая живопись. СПб.: Издательство «Аврора». 2004

25. Прощина Е. Г. Природный мистицизм в художественной системе раннего немецкого романтизма. Вестник Нижегородского университета им. Н. И. Лобачевского. № 4 (2). 2010. С. 935 – 947.
26. Стефенс Х. Ф. Эстетик немецкого романтизма. М., СПб: Центр гуманитарных инициатив: Университетская книга. 2014.
27. Тарасов Ю. А. Из истории немецкого романтизма. СПб: Издательство Санкт – Петербургского университета. 2006. 238 с.
28. Фролова Л. В. Культ и критика Рафаэля у поздних назарейцев. «Художественная культура». 2021 № 4 (39) С. 184 – 197.
29. Фролова Л. В. Образ А. Дюрера в теории и практике назарейцев и их последователей. «Художественная культура». 2023 № 2. С. 304 – 323.
30. Ходаковский Е. В. К. Д. Фридрих и архитектура. «ДБ» СПб. 2003. 118 с.
31. Ходаковский Е. В. Немецкая живопись. Санкт – Петербург. Издательство «Аврора». 2004. 284 с.
32. Чавчанидзе Д. Л. Соотношение идеала и действительности в немецкой литературе первой трети XIX века // Метод и мастерство. Выпуск 2. Вологда. 1970. С. 78 – 91.
33. Чавчанидзе Д. Л. Феномен искусства в немецкой романтической прозе: средневековая модель и ее разрушение. М.: издательство МГУ. 1997. 296 с.
34. Человек эпохи модерна: герменевтика субъекта в немецкоязычной культуре XVIII – XX веков. Монография / под редакцией А. Л. Вольского. Москва – Берлин: Директ – Медиа, 2020. 518 с.
-

Раздел 2. СПЕЦИФИКА АНГЛИЙСКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

В Англии очень рано возникло недоверие к идеалам просветителей, в первую очередь к принципу разумности. Внутри Просвещения возникает антирациональное течение – сентиментализм, что можно считать предшественником романтического направления в культуре. Важно отметить и значительную роль готического романа, который возник и расцвел пышным цветом в конце XVIII века. Например, знаменитый и широко читаемый роман Анны Рэдклиф «Замок Отранто». В последние десятилетия вырастает интерес к великим поэтам прошлого: Шекспиру, Спенсеру, Мильтону. Они осознаются и трактуются как истинные поэты, не причастные к рациональному мышлению.

Глава 1. И. Г. ФЮСЛИ – ХУДОЖНИК ТРАГИЧЕСКИХ КОЛЛИЗИЙ

Одним из ярких и интересных художников этого времени был **И. Г. Фюсли** (1741 – 1825).

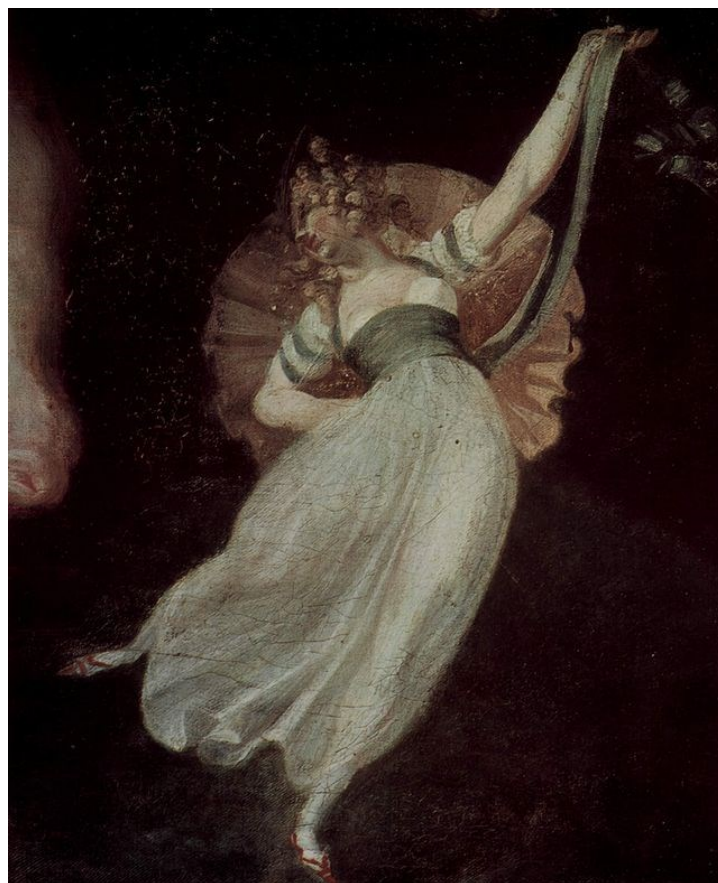


И. Г. Фюсли

Подобно всем романтикам, Фюсли восхищается Шекспиром и создает ряд картин на сюжеты его творений. Например, «Титания и Основа с ослиной головой»



Титания



Наиболее интересовала английского художника трагедия «Макбет»



Три ведьмы



Макбет, Банко и три ведьмы

Художник неоднократно изображает данную сцену, каждый раз иначе ее подавая.

Фюсли привлекает фантастика Шекспира, по крайней именно в таком ракурсе воспринимает его творчество английский романтик.

Фюсли является также родоначальником «эстетики страшного» в романтической живописи. Известно, что немецкие романтики являлись первооткрывателями подобной эстетики. Это и ранние романтики, и, естественно, гротескная фантастика Э. Т. А. Гофмана базируется на подобной эстетике. Английский романтизм, как известно, развивался независимо от немецкого, однако при отсутствии заимствования между немецким и английским романтизмом можно наблюдать типологическое сходство. В первую очередь оно касается эстетики «страшного» в готическом романе, который называли черным романом, или романом ужасов. Например, Уолпол «Замок Отранто», А. Рэдклиф «Удольфские тайны», Льюис «Монах», Метьюрин «Мельмонт Скиталец». Главное в них – впечатление от страшного события. Оно базируется на том, что жуткими оказываются самые простые вещи и явления, страшное проистекает из обыденной жизни, - вот основная мысль таких «черных» романов.

В английском романтизме, как известно, тема «черных» романов трансформируется в тему зла. Например, в поэме Кольриджа «Кристабель» и «Старый моряк». Как считает Берковский, страшный мир – это бывший прекрасный мир, в который входит зло. Моряк убил альбатроса – убил всю радость и добро, которое до этого существовало. Кристабель вносит на руках в дом Джеральдин – женщину – змею, погубив тем самым свое прекрасное, доселе радостное, безоблачное существование. На страницах произведений звучит так называемая философия зла. В готическом романе зло исчезает, это была частность, добро и справедливость восстанавливается. Напротив, в романтизме Англии зло торжествует, оно присутствует в самой атмосфере, которая все более сгущается и темнеет.

Кольридж образно представляет зло, картинно изображает его, что позволяет читателю явственно, практически живописно, эмоционально его вообразить, почувствовать посредством поэтического слова. Художник Фюсли воспроизводит темный, пугающий мир посредством цветовой палитры, контрастного освещения художествен-

ного полотна, и непропорциональных фигур. Гармония исчезла, поскольку эмоциональное потрясение слишком сильно. Деформация тела – свидетельство сильнейшей деформации души.

Истина души на картине Фюсли «Ночной кошмар»

Например, одна из самых известных картин «Ночной кошмар»



И.Г. Фюсли. Ночной кошмар

Показана спящая молодая женщина, ей снится кошмарный сон, он охватывает ее целиком, спасения от него нет, пробудиться в ближайшее время практически невозможно. Ее фигура настолько проти-

воестественно изогнута, что возникает вопрос – спит она, или же погружена в некое другое состояние, угрожающее ее жизни. Инкуб (предположительно эротический монстр), или, согласно поверьям, злой дух, который садится ночью на грудь и вызывает удушье, становится зримым воплощением данного кошмара и тех бессознательных страхов, от которых она, возможно, пытается отгородиться днем. Из шторы выглядывает голова слепой лошади, что, как явствует фольклорная традиция, определяет связь с темным, демоническим началом. Однако дело не столько в мистических образах, которые, бесспорно, интересны сами по себе, сколько в общем состоянии кошмара. Он живописуется как нечто реальное, принимает зримые очертания именно ночью, поскольку так называемая дневная жизнь приглушает истину души, намеренно ее затушевывает. Такой кошмар, конечно, может трактоваться как некое зло – состояние женщины настолько ужасно, что заставляет ее тело как бы вывернуться наизнанку. Однако кисть Фюсли не предполагает моральных оценок.

Весьма существенным является другой аспект. При всей видимой деформации тело женщины прекрасно, пропорции ее совершенны, гармонические линии доминируют. Ее красивая фигура является материальным воплощением реального бытия дня, того, в котором нет ни страхов, ни кошмаров, где все светло, ясно и относительно безоблачно. Не случайно ее платье ослепительно белого цвета дается в контрасте с темным фоном, на котором художник изображает ночных демонов. Дневное существование женщины, вероятно, несколько бездумно – наивно. Лишь ночью эта наивность исчезает, великолепные, столь гармоничные днем соотношения частей тела приобретают противоестественную вывернутость, изломанность. Красота при этом не утрачивается, но доминанта ночного бытия привносит в сознание то, от чего столь легко уклониться днем – давящие на психику мысли, приводящие к ужасным видениям, повергающим в почти бессознательное состояние. Поэтому погружение в ночной кошмар следует рассматривать как попытку погружения в недра своей души, раскрытие тайных желаний, мистических стремлений. Иными словами, аура сна, окутывающая индивида, приводит к самопознанию и самопониманию – процесс, как правило, мучительный и болезненный, но столь важный для внутреннего становления личности.

Для понимания художественной манеры Фюсли следует обратиться к годам его учебы на теологическом факультете в Цюрихе, где художник благодаря контакту со швейцарскими писателями И.Я. Бодмером (1698 -1783) и И. Я. Брейтингером (1701 – 1776) узнал много о творчестве Гомера, Данте, Шекспира и Мильтона. Бодмер и Брейтингер говорили о поэтическом творчестве, в котором главный упор, с их точки зрения, надо сделать на фантазию, эмоциональность, а не на рационалистическую эстетику. Швейцарские писатели утверждали прерогативу воображения в противовес рационалистическим принципам классицизма. Так, спор с Готшельдом (1700 - 1766), немецким теоретиком, получил название полемики «старых и новых». Готшельд, выступая на стороне «старых», хотел преобразовать немецкую драму согласно французским образцам, выступал за ясность и, главное, правдоподобность. Швейцарские писатели, определяя свои теоретические положения как новые, считали, что рационалистическая эстетика ушла в прошлое, выдвигали на первый план идею интуитивного мышления, того, что в дальнейшем положат романтики в основу своих поэтических принципов.

Контекстные связи между швейцарскими писателями и романтиками проявляются и в отношении к произведениям средних веков. Бодмер и Брейтинген находили в них то, чего, с их точки зрения, лишена рациональная поэтика – чуда, волшебства, безмерной силы фантазии. Далеко не случайным было их обращение к «Песни о Нибелунгах». Швейцарские писатели подчеркивали необходимость проникновения внутренним взором в поэтический текст, тогда, казалось бы, давно забытые образы оживут, проступят сквозь слово.

Фюсли во время обучения в Цюрихе приобрел чрезвычайно важный опыт. Начинает выстраиваться его художественно - поэтическая система. Главным для него становится визуальная интерпретация литературных произведений, подача их независимо от устоявшихся мнений и оценок. Огромная часть картин Фюсли создана по художественным произведениям, художник как бы вытягивает вверх образ, заключенный во внутреннюю текстовую рамку, извлекает его из произведения и живописует его очертания на своих полотнах.

Внутренний плач Кримхильды на картине Фюсли «Плач Кримхильды по Зигфриду»

На тему «Песни о Нибелунгах» Фюсли написал достаточно много картин. Так, одной из них является «Плач Кримхильды по Зигфриду»



И.Г. Фюсли. Плач Кримхильды по Зигфриду

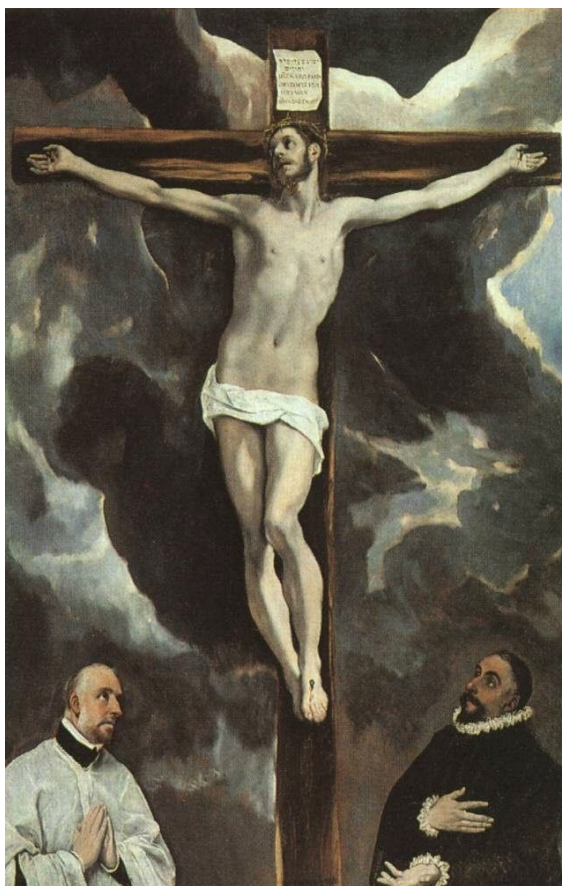
Если не знать название этого художественного полотна, то сложно понять и его содержание, и образную систему. Как видно, какие – либо четкие линии отсутствуют, создается ощущение, что фигур как таковых нет (ни Кримхильды, ни Зигфрида), лицо почти не прорисовано, черты его лишь намечены. Вся композиция состоит из одних вытянутых рук и ног, которые существуют как бы сами по себе, живут собственной жизнью, имеют лишь номинальную связь с телом героев. Особенно показательны в этом отношении ноги Кримхильды, которые она смыкает над головой умершего мужа.

Для осмысления данного художественного полотна необходимо обратить внимание на давнюю традицию, согласно которой сильнейшая удлинённость фигур выступала как прерогатива индивидуального

художественного стиля, была свидетельством его уникальности. Имеется в виду фигура испанского живописца Доменико Теотокопулос, известного как Эль Греко (1541 – 1614). Это религиозный художник, создающий на своих полотнах вытянутые вверх фигуры. Например, «Воскрешение Христа»



Воскрешение Христа



Распятие



Святое семейство



Иоанн Креститель и Иоанн Богослов

Как известно, удлиненные фигуры изображали иконописцы Крита, где долгое время жил Эль Греко. Кроме того, весьма ощутимо влияние венецианской школы, Тинторетто в частности. Его картины «Спасение Арсиной»



Спасение Арсиной



Тайная вечеря

И «Тайная вечеря» разбирались на прошлом курсе. Бесспорно, у Эль Греко много от венецианцев. Однако основная мысль Тинторетто, представляющего земную юдоль в качестве Чистилища (Пургаториум), осознающего человека на периферии между Адом (Инферно) и Раем (Парадиз), не находит отклика у испанского художника. Значение его удлинённых фигур принципиально иное. Оно призвано создать мистическое переживание, касающееся общей концепции духовного царства, которое запечатлевает Эль Греко на своих полотнах. Посредством удлинённых фигур, у которых отсутствуют четкие пропорции, линии тела значительно искажены, художник передает индивидуальное видение мира сверхъестественного. Он живописует его с помощью ярчайшей красочной палитры, ее намеренной цветовой сочностью, которая, и это особенно подчеркивается художником, имеет мало общего с оттенками реального мира.

Сложно говорить о рецепции Эль Греко со стороны художника – романтика Фюсли. Речь может идти не столько о непосредственном влиянии, сколько о внутренней потребности в сходных стилистических приемах. Они оказываются своего рода общим контекстом, благодаря которому протягиваются почти невидимые нити между религиозным художником XVI - начала XVII века Эль Греко и романтическим живописцем конца XVIII – начала XIX столетия И. Фюсли. Ему близка экспрессивность Эль Греко, мистичность и, главное, отсутствие пропорциональной уравновешенности и обилия неестественно вытянутых линий. Но если испанский художник, намеренно искажая природу, иррационализируя колорит, проникает сквозь видимость и воссоздает

мир сверхъестественный, истоком которого является глубокое религиозное чувство, то вытянутость и изломанность фигур Фюсли является визуальным изображением их расшатанного внутреннего мира.

Таков образ Кримхильды на картине Фюсли. В тексте «Песни» состояние героини передается через определенные действия. Кримхильда, еще точно не зная, кем является окровавленный рыцарь у ее дверей, но чувствуя, что это и есть любимый супруг, начинает рыдать, а потом падает без чувств; «Кто это был, супруг ли, она еще не знала. Но ей пришло на память, что Хахену сказала, когда спросил он, как мужа охранять. Пришла беда! Уж с смертью его ей радости не знать. Не вымолвив ни слова, упала вдруг она без чувств на землю, страшной тоской удручена. Пригожая Кримхильда очнулась, пробудилась и вскрикнула так громко, что вся светлица огласилась...К нему она велела вести ее скорей, головушку поднявши его рукой своей, она узнала сразу его, хоть был он весь в крови...Печально королева рыдала над бойцом: «О, горе мне несчастной, твой добрый щит мечом, я вижу, не изрублен, злодейски ты убит. Знай я, кто это сделал, от мести не убежит» (Авентюра XVII).

Фюсли сосредотачивает свое внимание не на внешнем действии, а на состоянии Кримхильды, как бы застывшей, почти окаменевшей в своем горе. Оно не пробивается наружу посредством каких – либо звуков, уста героини сомкнуты, глаза сухие. Это внутренний плач, показанный художником через гротескно удлиненные руки и ноги. Такого горе и отчаяние героини – оно безмерно, извлечено из души, вытянуто из нее и полностью заполняет собою пространство художественного полотна. Фюсли предлагает собственную версию событий «Песни», запечатлевает визуальное индивидуальное видение художественного образа. На картине весьма ощутима общая атмосфера мрака, которая является как бы фоновой заставкой картины. Такой мрачной темнотой окутан весь задний план художественного полотна, из этой мрачной темноты появляется героиня, сливаясь с ней посредством своей скорби и одновременно высвечивая ее силой внутреннего прозрения. Пристально вглядываясь в лицо мертвого супруга, Кримхильда устремляет взор вглубь себя самой, с ужасом осознавая, что не столько Хаген, сколько она является истинной причиной смерти великого героя. Она

пыталась его защитить, уберечь от беды, сомкнуть над ним свою защиту, иллюзорность которой подчеркивается сплетением ног Кримхильды вокруг головы мертвого Зигфрида.

Фюсли изображает то, что неуловимо, что вершится в тайниках души. В данном случае это муки совести Кримхильды, осознание своей вины, которая на картине художника – романтика отражается не столько в мимике лица, сколько в телесном жесте.

Самообвинение героини на картине Фюсли «Кримхильда видит во сне убитого Зигфрида»

Картина Фюсли «Кримхильда видит во сне убитого Зигфрида»



И.Г. Фюсли. Кримхильда видит во сне убитого Зигфрида

Поэтическое своеобразие сходно с предыдущей картиной, что и соответствует проступающей ведущей теме – самообвинение героини. Если на первом художественном полотне мысль о личной вине и ответственности лишь начинала закрадываться в душу героини, то сейчас Кримхильда полностью осознает свою весомую роль в убийстве любимого мужа. Не случайно лица у героини на этом полотне нет совсем. Она его утратила, потеряла свой облик, остались лишь вечные страдания, от которых спасения нет.

Такие страдания героини создают внутренний драматизм – эмоциональное потрясение настолько сильно, что о нем нельзя забыть даже во сне. Напротив, именно во сне муки усиливаются, поскольку ее герой воочию предстает перед очами в окровавленном облике. На темном фоне отчетливо выделяются белое одеяние Кримхильды, ее внутреннее состояние показано через гротескно удлиненные руки, которые она в отчаянии протягивает к фигуре Зигфрида, выступающего из пугающей мглы. Этот жест может трактоваться не столько как желание удержать любимый образ, хотя такой порыв, бесспорно, весьма значим для Кримхильды, сколько как мольба о прощении, о пощаде, которой, понимает героиня, она недостойна. Умерший герой рисуется художником посредством грязно – белой и грязно – красной палитры. Такой же цветовой колорит предназначается художником Кримхильде – ее белая постель и ночное одеяние обгажены кровью Зигфрида, умершего, она уверена в этом, по ее вине. Реального пространства, как это обычно бывает у Фюсли, нет на картине, создается ощущение, что мгла расступается на некоторое время, чтобы в скором времени вновь поглотить героев. Тем более аура Зигфрида – это аура сна, темноты, из которой он появился и в которую вновь погрузится Кримхильда при пробуждении. В то же время Фюсли как художник – романтик визуально запечатлевает хаотическую логику сновиденья. Истинная жизнь вершится во сне: встреча с любимым мужем хотя и мучительна, но создает ощущение внутренней близости, контакта, который навечно утрачен в реальности. Не случайно Зигфрид предстает перед Кримхильдой не как расплывчатый призрак, а в своем телесном облике. Контуры его тела достаточно четко очерчены.

Антропоморфность мучений на картине Фюсли «Кримхильду мучают угрызения совести»

Картина «Кримхильду мучают угрызения совести»

Тема прежняя, но иной способ изображения. Помимо Цюриха Фюсли жил в Великобритании, а с 1770 по 1778 год работал в Италии, в которой при сближении с кружком философа и теоретика искусства Винкельманом, стал изучать античное искусство. Совершенно очевидно, что зримо представленные муки совести Кримхильды, напоминают античных Мойр, или грозных Эриний, столь терзавших несчаст-

ного Ореста за убийство матери. Однако на картине Фюсли антропоморфность мучителей проистекает из сферы подсознания героини. Недаром они указывают перстами на распростертое перед Кримхильдой тело Зигфрида. Сама же она смотрит не на тело умершего супруга, а в ужасе обращает свой взор к тому, что материализуется из тайников ее души.



И.Г. Фюсли. Кримхильду мучают угрызения совести

Жест как доминирующий знак картин Фюсли. «Кримхильда показывает голову Гунтера»

Иная картина «Кримхильда показывает голову Гунтера». В тексте «Песни» Хааген ведет себя в высшей степени достойно, он не желает открывать Кримхильде тайну нахождения клада Нибелунгов, поклялся молчать об этом до тех пор, пока живы его господа. Кримхильда хладнокровно сообщает ему: «От клятв освобожу я вас». И обезглавить брата велела сей же час. И к Хагену обратно вернулась поскорей. Отрубленную голову влача за шелк кудрей. На государя глянул в последний раз вассал, к Кримхильде повернулся и с вызовом сказал: «Напрасно ты ликуешь, что верх взяла в борьбе, знай, я поставил на своем благодаря тебе. Погиб державный Гунтер, король моей страны, млад Гизельхер и Гернот врагами сражены. Где клад – про это знаем лишь я да Царь Небес. Его ты, ведьма, не найдешь, - он навсегда исчез». (Авентюра XXXIX).

Между тем Фюсли интересуется не мужество Хагена, не его вассальная верность, как это явствует из текста «Песни», а полное торжество Кримхильды. Ее фигура заполняет собою практически все полотно. Безмерность горя вырастает в безмерность мести. Художник изображает Хагена ничтожным по сравнению с героиней, его бывшее величие и мощь полностью утрачено в данный момент. Хаген и Кримхильда смотрят друг на друга, но весьма ощутимо преимущество Кримхильды в этом поединке взглядов. Честность и приверженность принципам бургундского двора стали для Хагена оковами, теми цепями, в которые, как видно на картине, прочно заключено сейчас его тело.

Фюсли – художник жеста. Жест придает картине смысл, акцентирует тематику, наглядно выявляет основу всего художественного полотна. Именно жест выводится в центр, благодаря жесту прочитываются эмоции, становятся зримыми внутренние побуждения, а сюжет достигает высшей степени драматизма. На картинах Фюсли, как правило, доминирует ключевое движение, будь то вытянутые, изогнутые ноги Кримхильды, символизирующие безмерность ее горя и глубокое погружение в себя, протянутые руки к умершему возлюбленному, являющемуся во сне, что свидетельствует о желании единения с ним, или же обвиняющие перста каждой из трех рук, угрожающе направленных в сторону Кримхильды. На картине «Кримхильда показывает голову Гунтера» жест вытянутой руки Кримхильды становится доминирующим. Мертвая голова бывшего державного властителя возвышается над Хагеном, как бы доказывая ему, еще живому, всю бессмысленность их прежних деяний: и убийство рогового Зигфрида, и сокрытие клада, и, наконец, кровавую бойню в чертогах сестры.

Так Фюсли визуально излагает свою интерпретацию «Песни о Нибелунгах».

Готические мотивы, изощренный гротеск, акцент на подсознательное, таинственное, мистическое, доминанта темы сновидений и кошмаров, – все это позволяет говорить о Фюсли как о новаторе в зарождающейся романтической живописи.

Глава 2. У. БЛЕЙК – ЖИВОПИСЕЦ НЕВИДИМОГО

У. Блейк (1757 – 1827) – поэт, художник, мистик, ученик Фюсли, творчество которого произвело на Блейка сильнейшее впечатление. Как видно, глаза очень чистые, взгляд глубокий и пронизательный, смотрит сквозь пространство и видит нечто нематериальное, но зримое для самого Блейка. Действительно, при его жизни почти не был признан, современники не знали зачастую, как реагировать на его творения, многие считали его безумцем. Тем более, что сам Блейк не старался выставлять свои картины, а когда такое все-таки происходило, его полотна были встречены молчанием. Однако это молчание совсем не тяготило Блейка, он не был тщеславен, какой-либо внешний успех его совсем не занимал. Главными сюжетами его художественных полотен были повествования из Библии и британской истории, но главное – это видения самого Блейка, именно их он зримо запечатлевал на своих картинах. На видениях основано все творчество Блейка, конечно, его современникам сложно было это принять и понять. Столь же удивительны и некоторые факты его биографии – в 1781 году познакомился с совершенно неграмотной девушкой, дочерью огородника, женился на ней, немного обучил ее чтению и письму. Брак, по свидетельству биографов Блейка, был очень счастливым, хотя отсутствие детей заставляло сильно переживать молодую пару.

Все творения Блейка дышат бунтарством, свободный и независимый дух присущ ему с детства. В первую очередь это касается взглядов Блейка на религию. Он, будучи человеком верующим, не принимает ее навязанные догмы, определенные представления, которые, считает Блейк, авторитетно навязываются людям. Блейк выступает против концепции организованной религии, считая, что она не дает места для свободы, ограничивает мышления. Стандартное восприятие бога неприемлемо для Блейка, однако сама Библия становится для него источником вдохновения и духовного наблюдения.

Рациональное мышление Ульро. Картина Блейка «Творец Вселенной»



У. Блейк. Творец Вселенной

Художник изображает, как бог создает мир. В данном случае надо учитывать следующие факты. Блейк считал, что существует четыре состояния ума: Ульро, Порождение, Беула, Эдем или Вечность. Что касается первого, то в нем заключено материальность, предельная рациональность. Во втором состоянии, Порождение, есть некая доля размышления, но воображение полностью отсутствует. В третьем, Беула, доминируют эмоции, способствующие ощущению красоты мироздания. Лишь последнее, Вечность, доверяет воображению, в результате чего приходит сознание бесконечности бытия, а смерть понимается как часть вечной жизни.

Кроме того, в своей ранней поэме «Видение дочерей Альбиона» (1793 год) Блейк подчеркивает, что человек был сотворен не ветхозаветным Иеговой, или Яхве, а неким «демоном заблуждения». Это злоб-

ный и жестокий тиран, его имя Уризен, вероятно происходит от английского „your reason“ - твой разум. Это разумное божество, но начисто лишенное воображения.

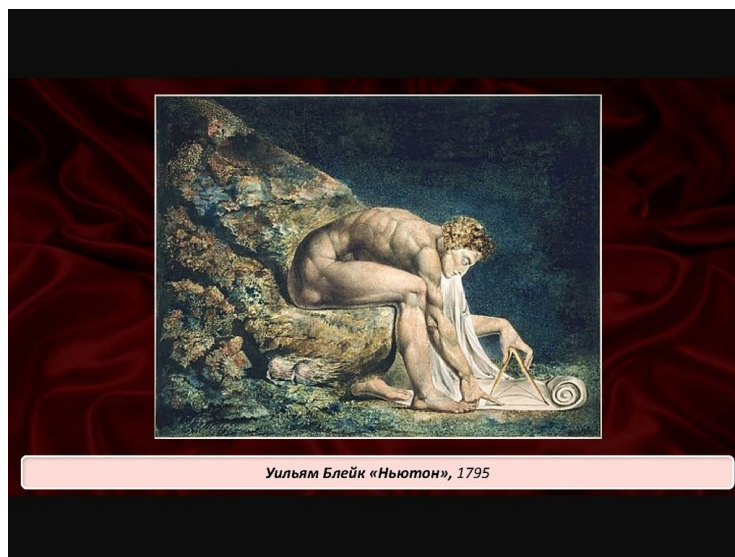
Такое существо и представлено на картине «Творец Вселенной». Это божество, обьятое Ульро – апофеоз рационального мышления. Поэтому он создает Вселенную по принципу Ульро – предельно материальную, логичную, четкую. Далеко не случайно в руках у него циркуль, им он измеряет пространство, в котором должно все подчиняться четким законам, которые вечные и неизблемые. На картине много геометрических предметов, главным из которых является, естественно, циркуль, образующий треугольник, рука божества, держащая этот циркуль, построена по принципу вертикали, развевающаяся борода и волосы творца представляют собой четкую горизонталь. Сам бог тоже ограничен – его фигура вписана в круг, это бытие бога внутри себя самого. Это бытие, бесспорно, яркое, красивое, представленное Блейком в красно – оранжево – желтых тонах. Однако вся эта красота блекнет в силу своей ограниченности, выйти за пределы самого себя божество не в состоянии. Заключение навечно в светящуюся сферу, горящую сочными, теплыми оттенками, не позволяет творцу выйти за ее пределы, познать ту темноту, которая сгустилась вокруг него. Отсутствие признания темноты, по Блейку, не может способствовать ни истинному творению, ни истинной духовности, без которой это творение теряет всю свою силу, мощь и красоту. Поэтому божество, так, как оно рисуется художником, не устанавливает порядок, а ограничивает его. Лишенный воображения творец способен создать только лишенную воображения вселенную. Она не может служить ни Порождению, ни Бегу, ни, тем более, Эдему. В этой вселенной доминирует страх, смерть, боль и отчаяние, с чем все соглашаются и признают за норму.

Ограниченность духовного зрения И. Ньютона (картина Блейка «Исаак Ньютон»)

Мистик Блейк презирает все инструменты, все то, что почиталось со времен Ньютона. Отсюда его картина «Исаак Ньютон»

(приблизительно 1785 год). Ньютон сидит на земле и полностью поглощен своей работой – чертежами, которые он сотворил при помощи циркуля. Во времена Блейка сложился в Англии своеобразный

культ Ньютона, к которому художник относился отрицательно. Его герой – человек без воображения, плоть и кровь той вселенной, которая была сотворена Ульро. Блейк помещает Ньютона на скалистый выступ, в который он как бы врастает. Некоторые полагают, что ученый находится на морском дне, поскольку скала покрыта водорослями. Возможно, это так и есть. Однако важно другое. Для самого Ньютона не имеет значения, где он находится, красоты мира, его неведомые, бесконечные очертания не трогают ученого, будь то атрибуты земли, или же морские глубины. Ученого интересует только рациональное знание, касающееся его чертежей, ко всему остальному он безразличен. Именно на них устремлен его серьезный взгляд, его духовное зрение, считает Блейк, чрезвычайно ограничено. В подсчетах Ньютона нет воображения, а значит, считает Блейк, нет и жизни



Интересно тело Ньютона. Блейк рисует его обнаженным, корпус представлен практически идеальными пропорциями, так, как художник наблюдал на картинах великих мастеров Возрождения, Микеланджело в частности. В работах его Блейк видел образец непревзойденного величия. При этом художник не наблюдал творения великого итальянца в подлиннике, гравюры, которые удавалось рассмотреть Блейку, далеко не всегда были хорошего качества. В этом кроется первое объяснение, почему тело его героя Ньютона при всей кажущейся гармоничности представляется диспропорциональным – руки и ноги кажутся чрезмерно вытянутыми, корпус слишком изогнут. Между тем

есть и второе объяснение. Фигура Ньютона не может быть гармоничной и совершенной, поскольку он сам чрезмерно рационален. Гармония, по Блейку, теснейшим образом связана с воображением, с состоянием Эдема, с тем, чего английский ученый полностью лишен. Его обнаженное тело, конечно, красиво, но это только физическая мощь, обилие мускулов без душевного применения при полном отсутствии духовного видения.

Кажется наиболее значимыми слова поэта Вордсворта о У. Блейке: «Несомненно, этот бедняга был сумасшедшим, но в безумии этого человека есть нечто, что интересует меня больше, чем здравомыслие лорда Байрона, или сэра Вальтера Скотта».

Ночь радости как ночь отчаяния *(картина Блейка «Ночь радости Энитармон»)

Картина Блейка «Ночь Радости Энитармон» (1795).

Это жена Лоса – Воображение, Вдохновение, богиня Луны, магии, колдовства. Хтоническая богиня Геката имела тройной лик, изображалась, как известно, на перекрестке трех дорог, на перепутье. Она, тесно связанная с богиней Луны Селеной, владычицей подземного царства Персефоной, имела земной атрибут, воплощенного через богиню лесов и полей Артемиду.



У. Блейк. Ночь Радости Энитармон

Дуальные начала Гекаты (темное и светлое) касались ее происхождения из хтонической тьмы, связывая ее с Гадесом, и одновременного обитания в небесной вышине, откуда Геката – Луна изливала свой сумрачно – желтый свет на земную обитель.

У Блейка эта богиня – жена Лоса и его женская ипостась. Однако ее тройственность – это не ее идентичность. Напротив, Блейк намеренно подчеркивает различия тройственного облика Гекаты. На первом плане она предстает в так называемом колдовском облике – темные волосы, черная одежда, отчетливо выделяющаяся на светлой коже. Два других ее образа, расположенные по правую и левую сторону от нее, несколько похожи друг на друга. Их светлые волосы, непропорциональные тела, кажущиеся больше отростками рук Гекаты, чем самостоятельными фигурами, позволяют говорить о некой отдаленности от происходящего, об утрате идентичности, о слабости первоначала, наконец, о вероятной утрате магической мощи.

Персонаж Геката – Энитармон впервые появляется у Блейка в книге «Европа: пророчество». В этом произведении Энитармон олицетворяет духовную красоту и женское начало, великую силу которого она рекламирует. Ночь доставляет ей радость, поскольку в ночи она властвует, господствует, диктует свои условия миру, тиранически создает его на основании своей христианской концепции целомудрия, объявляя любовь грехом. Для Блейка любое давление, свод правил, религиозный в первую очередь, неприемлем. Гнет, распространяемый на душу, всегда имеет материальную основу, которая отрицается поэтом и художником Блейком.

Как видно, в книге «Европа: пророчество» Энитармон – Геката со своими ложными представлениями о религии похожа на вершителя вселенной, запечатленного художником на одноименном полотне. Однако на картине «Ночь радости» акценты принципиально иные. Темная Геката, бесспорно, властвует. Это ее сфера, ее пространство. Геката изображается Блейком в окружении символов ночи: летучие мыши, совы, жабы, змея, над головой распростер крылья демон ночи. Есть версия, что Блейк изобразил «бледную Гекату» из трагедии Шекспира «Макбет», или же Блейк имеет в виду «Сон в летнюю ночь», тот эпизод, когда Титания влюбилась в осла. Вероятным доказательством является то, что Геката смотрит на ослика, который мирно щиплет травку рядом с ней.

Думается, объяснение может быть предоставлено на основании идеи воображения, которая является центральной во всей романтической культуре, а у Блейка доминирует в большей степени, чем у кого — либо. Образ Гекаты, как и любой другой, возникает в сознании художника, который стремился не запечатлеть натуру, не изображать события повседневной жизни, а создавать свои духовные видения. Они сложные, противоречивые, и, как любые иррациональные вещи, зачастую не совсем ясны самому Блейку. Он категорически не соглашался со Сведенборгом (1688 — 1772), который, признавая доминанту духовной сферы в окружающем мире, считал, что увидеть ее невозможно. Напротив, все творчество Блейка посвящено воплощению этой духовной сферы, закреплению ее языком красок и художественных образов.

Геката, так, как она представлена художником на картине, может быть навеяна и Шекспиром, и собственным произведением Блейка. Однако дело заключается в том, как она изображена. Вся ее поза свидетельствует о сильнейшем внутреннем напряжении, о душевной подавленности. Кажется, что она сама сомневается в тех принципах, которые вынуждена рекламировать. Не случайно рука фигуры покоится на книге. Можно предположить, что это колдовская, магическая книга, но вполне вероятно, что это произведение самого Блейка «Европа: пророчество». Геката не может абстрагироваться от текста, в нем ее бытие, ее сущность. Но собственные взгляды и убеждения, касающиеся доминирующего положения женщин, с их позицией чистоты и целомудрия, уже не кажутся Гекате верными. Героиня Блейка выходит за грани собственного образа, отрекается от себя самой, понимая относительность всего происходящего в мироздании, где равным образом сосуществуют свет и мрак, радость и горе, истина и ложь, муки и веселье. Гармонии нет в самой Гекате, ее тройственная сущность разделена на разные составляющие, поэтому и взгляд ее отрешенный и пространный. Тело ее вытянуто, мощные ступни ног и кисти рук похожи на мужские. Геката Блейка сама не понимает, кто она — мужчина, или женщина, богиня ночи или богиня дня, существо из плоти и крови или фантом, плод воображения, должного исчезнуть. Образ полностью воплощает принцип Блейка, согласно которому он смотрит не на натуру, а сквозь нее. Художник смотрит сквозь все традиции изображения Гекаты, в том числе и сквозь собственное представление о ней, данную как Геката — Энитармон. Ночь радости становится ночью отчаяния.

Метаморфоза Навуходоносора (картина «Навуходоносор»)

По сходным принципам построена картина «Навуходоносор». Сюжет художник берет из 4 книги пророка Даниила, который рассказывает, что Навуходоносор был наказан за гордыню. Царь Вавилонский, при котором был разрушен святой храм в Иуде, возгордился самим собой и своими достижениями, решил воздвигнуть себе при жизни огромный монумент из чистого золота, чтобы ему поклонялись, как богу.

Бог за это заставил его жить как животное в течение семи лет, прежде чем Навуходоносор раскается, осмыслит свои деяния и займет прежнее положение.

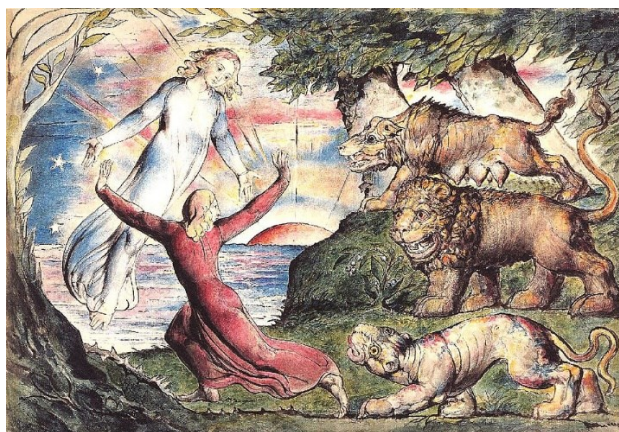


Навуходоносор

Картина Блейка ориентируется на тот момент, когда Навуходоносор переходит из человека в состояние животного. Царь вавилонский совершенно безумен, ползает как зверь в скалах, пытается найти себе какое – либо логово, однако это чрезвычайно трудно сделать, поскольку он уже не человек, но еще и не животное. Его мощное тело утрачивает человеческие очертания, передвигаться на ногах Навуходо-

носор не способен, однако и ходить на четвереньках, как это свойственно животному, доставляет ему невыразимую муку. Глаза у царя совершенно безумные, взгляд ничего не выражающий, кроме душевной боли, причины которой он уже перестал помнить. Его голова вросла в плечи, волосы на голове и борода длинные и касаются самой земли. Блейк акцентирует почти полное безумие Навуходносора, тот момент, когда сознание почти полностью покидает человека.

Кисти Блейка принадлежит серия картин на сюжет «Божественной комедии» Данте. Например, «Данте, бегущий от трех зверей»



Данте, бегущий от трех зверей

Поэт испугался льва, волчиц и рыси, олицетворяющих пороки человечества.

«Данте и Вергилий у врат Ада» с надписью на них: «Входящие, оставьте упования».





Лес самоубийц

Люди, подверженные этому греху, навеки заточены в дерево.

Значимой является картина «Вихрь любви». У Данте, как известно, любовь Пауло и Франчески, при всех трагичности их истории, прослушав которую поэт лишается чувств, преступна с точки зрения христианской церкви. Поэтому, глубоко сострадав им, Данте помещает героев во второй круг Ада. Для Блейка – любовь является самым прекрасным чувством, в нем, по Блейку, царит та гармония, которая практически полностью отсутствует где – либо в мире. На его картине вихрь подхватывает души тех, кто был охвачен пылким чувством при жизни, и уносит их вверх, в свет, в прекрасный божественный эфир.

Глава 3. У. ТЕРНЕР – МАСТЕР СТИХИЙ

У. Тернер (1775 – 1851) – английский живописец, по сравнению, например, с Блейком, был популярным и почитаемым при жизни. Взлет был стремительным. Учился в Королевской академии художеств, в дальнейшем был избран членом – корреспондентом Королевской Академии.

Тернер – мастер романтического пейзажа, превратил его в ведущий жанр живописи в Англии. Пейзаж его особенный. Это не изображение с натуры, хотя художник много путешествовал с палитрой и делал обилие зарисовок. Главное, что характеризует картины Тернера – это его впечатление от реальности, той, которая внезапно открывается перед глазами.



У. Тернер

Недаром существует мнение, что он задолго до импрессионистов отказался от перспективы и сделал свет и цвет доминирующим на своих полотнах. Кроме того, Тернер как художник – романтик показывает обычный мир, который неожиданно перестал быть таковым, обрел черты иной действительности, возвышенной и глубокой. В этом неведомом доселе бытии вдруг начинают происходить необыкновенные

вещи, становятся зримыми, осязаемыми. Таковы стихии Тернера – метель, пожар, бурлящая водная масса, причудливые блики на небе. Эти стихии страшные, ужасные, поражают воображение, но не пугают, напротив, создают ощущение красоты, небывалого чувства прекрасного.

Тернер любил изображать солнце, его увлечение желтым светом небывалое. Он считал, что солнце наиболее пробуждает сильные эмоции, позволяющие увидеть внутренним взором и запечатлеть на художественном полотне свечение во многих его проявлениях. На такую любовь к солнцу повлиял французский живописец Клод Лорен (1600 – 1682). Он считался мастером светопередачи и был первым, кто запечатлел солнечный свет на своих картинах. Например, его работа «Утро». Свет заполняет всю верхнюю часть полотна и пробивается сквозь кроны деревьев.

«Полдень». Это библейский сюжет, касающийся отдыха на пути в Египет. Но ведущим становится сюжет другой – свет, светло – голубой, очень нежный и воздушный, заливающий все пространство картины.

Тарс, как известно, был временной квартирой Марка Антония, которого любила царица Египта. Однако Лорен акцентирует не любовный сюжет, а золотисто – слепящий свет, который проникает из морской дали и как бы затопляет все пространство картины.

Увлеченность передачи светом, представленного на полотнах Лорена, способствовала развитию эстетика Возвышенного Тернера. Художник полагал, что эстетическое восприятие должно лечь в основу работы. Разгул и буйство стихий (воздушной, огненной, водной) и является основой такого эстетического чувства. Сильнейшие эмоции пробуждаются, человеком овладевают возвышенно – прекрасные ощущения, связанные с впечатлением от хаоса мироздания. Этот хаос, полагал Тернер, не превращается в дальнейшем в гармонию, напротив, он сам по себе и есть гармония, именно в хаосе возникает переживание полноты бытия.



Прибытие Клеопатры в Тарс

**Разрушительно-прекрасная сила огня (картина Тернера
«Пожар английского парламента»)**

Так, картина Тернера «Пожар английского парламента» (1835 год)

В 1834 году в Вестминстерском дворце вспыхнул пожар. Тернер был непосредственным наблюдателем, стоял на мосту и делал быстрые зарисовки, которые потом оформились в картину. Зрелище впечатляющее, создается ощущение, что пылающая стихия может вырваться за пределы полотна и охватить своею разрушительной силой все вокруг. Бушующий пожар представлен Тернером как художником – романтиком. Это стихия, не подвергаемая какому – либо контролю, она вырвалась за собственные пределы, стала неуправляемой. Ее разгул и размах – это и есть взрыв жизни, ее своеобразный порыв. Желто – красный цвет пронизывает собою все пространство картины, объединяет ее планы.



Пожар английского парламента

Стихию пожара изображает Тернер на заднем плане, но ее желто-красная мощь, полная экспрессии, достигает такой силы, что охватывает и передний план, делает воду реки красной, насыщая ее поверхность ярко – оранжевыми бликами. Огненная стихия, вырвавшаяся наружу, устремляется в высоту небес, наполняя их темную синеву своим собственным ярчайшим светом. Создается впечатление, что огненный вихрь отныне захватил всю Вселенную, полностью подчинил ее себе, будь то сфера земли - конечное, или же сфера неба - бесконечное. Пожар, как представляет его Тернер, оказывается нечто надмирным, превосходящим все видимые и невидимые сущности бытия. Это стихия самой жизни, которую никто и ничто не может ограничить.

**Буйство морской стихии
(картина Тернера «Кораблекрушение»)**



Кораблекрушение (1805 год)

Эту картину необходимо рассматривать в паре с ранним полотном Тернера «Рыбаки в море» (1796)



Рыбаки в море (1796)

Море беспокойное, на его поверхности находится маленькая лодка с сидящими в ней рыбаками. Темнота охватывает почти все пространство картины, лунный свет кажется еще более зловещим и колдовским на фоне общей темноты, бездна которой, скорее всего, поглотит рыбаков. В то же время ситуация не представляется полностью катастрофической. Берег виден и освещен луной, она как бы указывает рыбакам путь к спасительной гавани.

Иная ситуация на более поздней картине. Уже название говорит о вершащейся на глазах трагедии – парусник терпит бедствие, мало вероятно, что люди смогут спастись. Они предпринимают слабые попытки для этого: пересели в шлюпки, которые кажутся им крепкими, хватаются за корабельные снасти, думая, что они помогут удержаться на поверхности бушующей стихии. Однако для Тернера главным оказывается не действия людей, хотя рисует их с любовью и состраданием, проникается огромным сочувствием к создавшейся в высшей степени трагической ситуации. Основным сюжетом является море, огромные волны которого громоздятся одна на другую и, подобно пожару, представленному на прошлой картине, могут перекатиться через край художественного полотна. Такое ощущение создается посредством тщательно прорисованного сильнейшего движения волн, движения, которое и создает настроение и своеобразный романтический подтекст картины. Тернер изображает загадочное природное действо, которое значимо само по себе, не соотнобразуется с человеком, не может быть ни в коей мере ему подвластно. Человек не в состоянии справиться с морской стихией, каким – либо образом укротить ее, бессилен перед ее властью и могуществом. Тернер показывает природу как хаос, но такой, в котором есть глубинный смысл и особая красота гармонии. Эта гармония на данном полотне вершится глубоко под водой, что на поверхности безбрежных вод принимает форму огромных волн. Постичь этот глубинный смысл никто не в состоянии, считает Тернер. Но его можно и нужно принять и визуально запечатлеть на картине. Поэтому при всем сочувствии к людям, оказавшихся во власти морской стихии, Тернер восхищается небывалой энергией волн, видит и показывает через них ту эстетику возвышенного, которая прослеживается практически на каждом его художественном полотне.

Светлая стихия Карфагена (картина Тернера «Дидона – основательница Карфагена»)

Достаточно часто художник обращался к классическим сюжетам. Об этом его картина «Дидона – основательница Карфагена». Как известно, это сюжет из «Энеиды» Вергилия, тот момент, когда к берегам древнего города приплывает троянец Эней. Царица Карфагена, которую пленил отважный герой, отдает ему ключи и от города, и от собственного сердца.



У. Тернер. Дидона – основательница Карфагена

Эней, однако, вынужден покинуть Дидону, его миссия другая – он станет основателем Рима. Она, не выдержав его отъезда, подобно дева - воительнице Брюнхильде, восходит на костер и пронзает свою грудь мечом. Пафос сюжетной мысли Вергилия направлен на полное забвение Энеем себя самого, своих собственных желаний и стремлений. Он думает только о своей великой миссии – создания новой Родины, хотя так долго оплакивал усопшую жену Креусу, лишь немного успокоился сердцем благодаря любви Дидоны.

Тернера интересует не будущее возвышение Рима, не любовь Дидоны и Энея, а то новое, что сквозит в названии его картины – основание Карфагена. Однако от конкретного города мысль Тернера

лишь отталкивается. Не случайно фигура царицы Карфагена лишь угадывается, предполагается, что прибытие Энея свершится. Строительство города происходит в левой части картины, там же видны древние античные постройки. Основным сюжетом становится вода и небо, которое залито желтым светом солнца. Им все озарено, и небесная, и водная гладь буквально переполнена этим золотым сиянием. Далеко не случайно современники называли Тернера «живописцем золотых видений». Такое видение предстает перед глазами зрителей на картине, посвященной основанию Карфагена царицей Дидоной. Льющийся с неба лучезарный свет и отражающийся в водах придает изображению глубокий смысл. Он связан с мыслью о начале чего – то нового, которое в любом случае всегда есть нечто светлое. Новизна в виде яркого солнечного света, распространяющего свое живительное сияние на все вокруг, придает бытию глобальный смысл, который, высвечиваясь все больше и больше, передает неуловимое движение жизни. Оно, это движение, лишено материальной, осязаемой формы, но ощутимо и зрительно доступно благодаря цвету и свету, которым переполнены картины английского живописца.

Одиссей Гомера и Улисс Тернера. Величие природной стихии (картина «Улисс насмехается над Полифемом»)



Улисс насмехается над Полифемом

Если не знать название картины, то практически невозможно понять, что сюжет связан с «Одиссеей» Гомера. В главе IX речь идет об остановке царя Итаки и его спутников на острове, на котором обитал страшный циклоп. Одиссею удалось хитростью не только усыпить бдительность Полифема, выколоть ему единственный глаз, но и благополучно вызволить всех из пещеры, вход и выход из которой мог открыть только циклоп с его недюжинной силой. В восторге от собственной смекалки Одиссей гордо, достаточно тщеславно, с большим пафосом сообщил Полифему, что его победил Одиссей – царь Итаки. Полифем в ужасе от собственной слепоты и бессилия начал бросать громадные каменные валуны вослед кораблям Одиссея. Некоторые его товарищи погибли, ему с небольшой группой людей удалось спастись.

Такой достаточно известный и распространенный сюжет изображает на своем полотне Тернер. Правда, рисунок почти полностью размыт, контуров, кроме парусного судна, нет. Отдаленно можно различить фигуру Полифема, он изображен в левом углу, почти над кораблем Одиссея, нависает над ним подобно скале, сливаясь с ней с и дымом, исходящего из этой скалы. Вся картина представляет собой перемены солнечного света, пронизывающего это художественное полотно.

На Тернера сильно повлияла теория цвета Гете, в данном случае влияние немецкого художника слова наиболее ощутимо. Тернер, размышляя над цветовой мыслью Гете, оказывается почитателем традиций прошлого и в то же время их модератором, непрестанно занят поисками собственного цветового языка, творя на своих полотнах особую мифологию света. Поэтому столь традиционный сюжет приобретает благодаря кисти Тернера новаторскую трактовку. Столь значимые для Гете переходы и перемены цвета наполняются у Тернера иным, по сравнению с Гете, содержанием. Желто – золотистые, лучезарные оттенки призваны, по Тернеру, не только придавать изображению своеобразное внешнее сияние, которое, бесспорно, и само по себе чрезвычайно важно для художника, поскольку способствует визуальному созданию эстетики возвышенного, но и выявляют внутренний, скрытый смысл этого сияния. Это и есть мифология цвета Тернера, в основу которой закладывается мысль о величии природных стихий и склонности человека к разрушению и воздействию на эту стихию. Но человеческая

природа, считает Тернер, несовершенна, человек бессилен перед окружающим его природным миром. В таком случае трактовка этой картины может быть следующая.

Полифем – часть природы, поэтому насмешка над ним есть насмешка над природой, которой нанесен ущерб. Полифем жил на этом острове, вел определенный - пастушеский образ жизни. Одиссей вторгся в его обитель, желая посмотреть на хозяина дома и получить богатые дары. Циклоп – людоед, он опасен, грозит людям смертью, однако встречи с ним вполне можно было избежать, к чему и призывали Одиссея товарищи. Царь Итаки не послушался их, он в целом всегда слушает только себя самого, мнение других его мало трогает. Однако, несмотря на спасение Одиссея и его товарищей, главным оказывается огромный урон, причиненный природе в лице циклопа. Не случайно, согласно ситуации, лишь слегка намеченной Гомером, именно с этого момента отец Полифема - владыка морских стихий Посейдон «смерти придать Одиссея не властен, но все от Итаки его он отводит».

Для Тернера подобный «отвод» Одиссея заслужен и становится стержневым сюжетным моментом, основой которого является показ величественной природы в сильнейшем контрасте с человеком – ее разрушителем. Природа восстановится, она одухотворена и прекрасна, человеку же предстоят трудности, тяжкие испытания, горе и бедствия.

Бытие природы, ее величие выражено Тернером посредством цветового свечения. Раннее утреннее солнце встает и обволакивает все пробуждающееся бытие своим светом. Распространение этого света Тернер показывает в виде крылатых коней, вырастающих прямо из дневного светила. Световые лошади устремляются вверх, придавая утреннему небу золотисто – белые оттенки. В переливах и бликах водной глади можно заметить морских нимф, похожих на звезды. Нереиды, их сияющая сущность, как и солнечные кони, объяснимы процессом флуоресценции в природе – природная энергия высвобождается в виде света. Тернер прекрасно знал об этом, он вообще интересовался научными открытиями, новыми идеями и технологиями. Например, советовался с Майклом Фарадеем (1791 – 1867), английским физиком и экспериментатором, в отношении химического состава и свойств различных красок. Но при всем своем стремлении к овладению научными открытиями, которые предоставляло его время, Тернер был в первую

очередь человеком, который тонко ощущал и воспринимал прекрасные явления природы. Поэтому процесс флуоресценции значим для него как научное определение красоты, антропоморфная сущность которой предстоит на картине художника в виде солнечных коней и сияющих нимф на водной глади.

Глава 4. Д. КОНСТЕБЛЬ – МАСТЕР ПЕЙЗАЖА

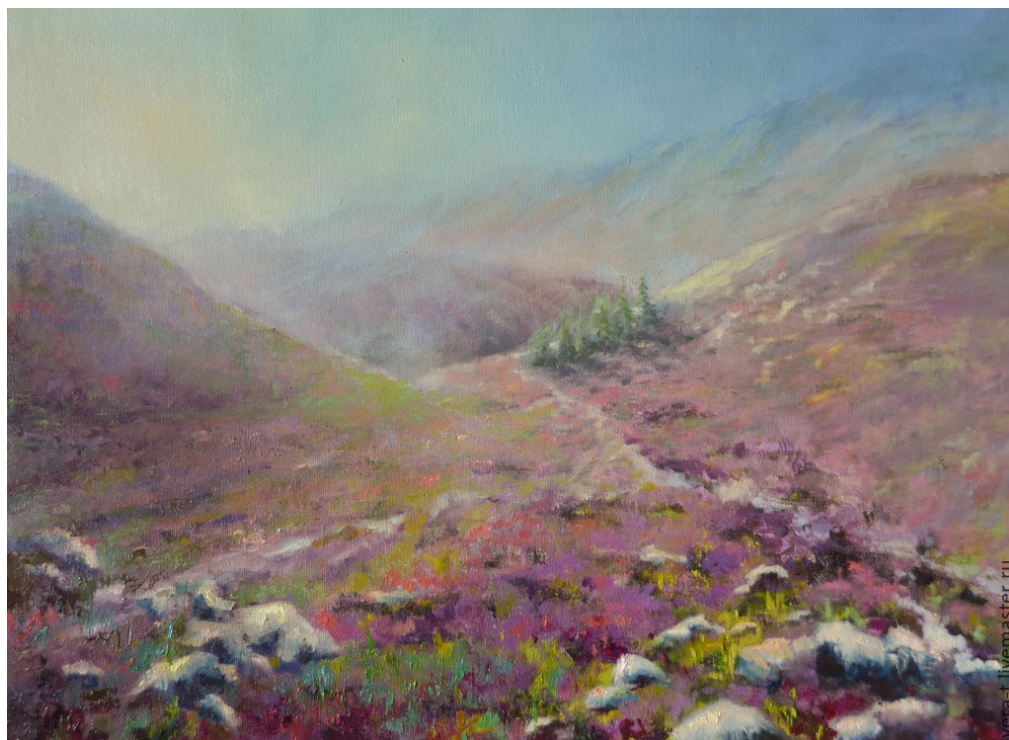
Констебль (1776 – 1837) = английский художник романтик. Но романтизм его принципиально другой, не похож не только на немецких художников, но и на английских. У Констебля нет ни фантастики Фюсли, ни образов – видений Блейка, ни природы в ее мощной бурлящей стихии, как запечатлевал на своих полотнах Тернер. Романтизм Констебля другого свойства – спокойный, отчасти безмятежный, но столь же эмоциональный и страстный, как у его собратьев по живописному изображению. Констебль любит и глубоко чувствует природу, показывает ее в так называемом будничном варианте, но в этой будничности, обыденности проглядывает и ощущается высокое, то бесконечное начало, склонность к которому испытывали практически все романтики. Художник видит красоту в простых вещах, говоря словами Блейка, видит в одном мгновении вечность.

Правда, главный постулат романтической позиции в отношении к миру – идея воображения – полностью, казалось бы, отрицается Джоном Констеблем. Он считал, что воображение не может выдержать конкуренции с действительностью, что настоящий мастер пейзажа должен быть смиренным учеником природы. Создается ощущение, что Констебль расходится в этом плане с романтическими поэтами и художниками. Однако это расхождение кажущееся, поверхностное. Художник запечатлевал свои пейзажи, как и все романтики, на основании внутреннего видения, вернее, на основании особого ракурса видения. Взгляд на ту, или иную природную панораму не мог в любом случае обойтись без воображения – художник особо выделяет то, что другим недоступно, или кажется неинтересным, не достойным внимания. А Констебль, чувствуя красоту в простых природных пейзажах, ощущает их внутреннюю прелесть и эстетическое совершенство.

Вереск как цветок любви

(картина Констебля «Вересковая пустошь в лунном свете»)

Так, его ранняя картина «Вересковая пустошь в лунном свете» (1810).



Вересковая пустошь в лунном свете

Ночь, луна, как известно, любимые темы романтиков. На художественном полотне Констебля доминирует темный цвет – цвет ночи, мрака, особой тайны. Этот мрак ярко высвечен полной луной, представляющей в виде яркого шара со странной темной обводкой вокруг. Констебль, передавая эффект света (лунное сияние) и движения (деревья колышутся) использует особую технику – ломанные мазки, благодаря которым все полотно кажется буквально переполненным темно – серыми штрихами. Они, эти штрихи, и создают особую тайну – тайну вересковых полей. Эта тайна раскрывается через нежность, преданность, чистоту и любовь, - все то, что значит вереск на языке цветов, являющийся столь значимым в романтической культуре. Часто вереск упоминается как растение, обладающее магическими свойствами, а в шотландских легендах вереск используется в качестве талисмана для защиты. Далеко не случайно вереск у древних греков был связан с бо-

гиней любви Афродитой, что подчеркивало его романтическое значение, акцентирующее любовь как доминанту всеобщего бытия. В дальнейшем, как известно, вереск становится неперенным атрибутом произведений сестер Бронте, на творчество которых романтическая культура повлияла сильнейшим образом. Джейн Эйр гуляет по вересковым полям, раздумывая об своих столь сложных отношениях с мистером Рочестером (Шарлота Бронте «Джейн Эйр»), по вересковые заросли являются местом свиданий Кэтрин и Хитклифа (Эн Бронте «Грозовой перевал»).

У английского художника Констебля вереск изначально принимает романтическую окраску – это цветок любви, пышно расцветающий ночью при лунном свете. Вересковые деревья колышутся, словно поют любовные песни двум путникам, маленькие силуэты которых слегка виднеются на дороге. Известно, что свою будущую жену Джон встретил еще в юности, они писали письма почти десять лет и изредка встречались. Поженились они в 1816 году, а в 1826 году Мария умерла от туберкулеза. Констебль всю жизнь носил траур, оставался безутешен, до конца своих дней хранил верность своей столь рано покинувшей его любимой супруге, преданно и трепетно ухаживал за своими детьми (7 человек родилось).

1810 год, время, когда написана картина «Вересковая пустошь при лунном свете», это переписка с Марией, встречи, сладостные ожидания счастливого будущего с ней. Поэтому вересковая пустошь – это надежда на любовь, когда непроглядную тьму озаряет прекрасное ночное светило.

Величие природы на картине Констебля «Пейзаж с двойной радугой»

Эту картину можно трактовать как быстротечность жизни с ее эфемерной красотой, которая возникает и столь же быстро исчезает. Однако вполне допустима и иная трактовка. Бросается в глаза резкий контраст: темный пейзаж вокруг, мрачные деревья на полях и яркая радуга в небе. Все выполнено в технике ломаных мазков, детали намеренно не выписываются тщательно. Данный контраст весьма существенен. Он свидетельствует о величии природы прекрасной Вселенной, которая открывается взору. Это открытие не долгое, красота поблекнет, но она существует, и данное существование наполняет сердце

радостью, привносит в него эстетическое удовольствие созерцания. Радуга (английское „Rainbow“, „rain“ – дождь, „bow“ – лук, изгиб) на картине художника – романтика представляет высший мир в его гармоническом равновесии: после бури, после дождя, наконец, после непроглядной темноты бытие зримо явлено во всем своем великолепии. Поток цветовой энергии радуги – символ надежды, счастья, любви, всего того, что хотел обрести Констебль в отношениях с Марией.

Жизненная цикличность на картине Констебля «Белая лошадь»



Белая лошадь (1819)

Одна из самых любимых картин самого Констебля. Создается ощущение полного отсутствия драматического действия, полнейшего спокойствия, безмятежного серого утра. Лошадь переправляют через реку в обычной деревенской лодке, вдалеке видны пасущиеся коровы. Между тем такой типично английский, сельский пейзаж, столь часто изображаемый Констеблем, показан в сильнейшей контрастной цветовой палитре. Преобладают, как видно, коричневые и зеленые тона. Весьма ощутимое превосходство зелени сам художник объяснял не только явным доминированием его в природе, но и достаточно заметным множественным сочетанием оттенков зеленого, которые, как правило, не передают художники. Такая множественность, полагал Констебль, бросается в глаза и задача художника – запечатлеть ее на своих полотнах, показать единство в многообразии.

На фоне коричневых и зеленых тонов выделяется белый, посредством именно такого цвета запечатлевает Констебль лошадь, которую необходимо переправить через реку. Акцентирование белого цвета, что подчеркнуто названием картины, выделение его свидетельствует об осмыслении Констеблем общего смысла жизни. Этот смысл, с точки зрения художника, состоит в контрастных жизненных переходах и переливах. Кажущееся спокойствие может неожиданно нарушиться, тишина обернуться суетой и бурной деятельностью с криком, гамом и шумом, а безмятежность духа перевоплотиться в тревогу и сильное беспокойство. Самому художнику очень хорошо знакомы подобные жизненные перепады. Он, в отличие от Фюсли и тем более от Блейка, учился в Королевской академии в Лондоне, читал лекции в Академии художеств по истории пейзажной живописи, картины его, пусть не сразу, но принимали. Однако Констебль был уверен не столько в быстротечности жизни, сколько в ее цикличности, которую человек должен и принимать, и воспринимать достойно. Одним из способов подобного принятия является упоение красотой, которая непременно проступает на мрачном жизненном небосклоне. Доказательством такой мировоззренческой позиции и является образ радуги, причем двойной радуги, показанной художником на темном фоне лугов и полей.

Часто на картинах Констебля можно видеть облака, за игрой которых наблюдал живописец. Он приближался при этом к почти научной характеристике погодных условий, желая изобразить физические эффекты атмосферы, например, атмосферу повышенной влажности.

Между тем на подобные научные показатели сильно влияет внутренний настрой художника – романтика. Дело в том, что облака на небе-своде ассоциировались для Констебля с высшими божественными явлениями, являлись грандиозным символом бесконечного, куда, с точки зрения художника, устремляется душа, до поры до времени вынужденная обитать в конечном мире.

Игровое действие Вселенной (картина Констебля «Перистые облака» и «Летний вечер с грозовыми облаками»)



Перистые облака (1821 год)

Облака быстро движутся, клубятся, как бы играют друг с другом, тают и соединяются вновь в причудливые фигуры. Посредством игры света и тени, что составляет особенность техники Констебля, создается ощущение перемен, вершащееся на глазах. В данном случае можно говорить об особом природном состоянии, ощущаемом художником как некое игровое вселенское действо, в самой основе которого заложена глубокая тайна – тайна неведомого, тайна непостижимого, наконец, тайна бесконечного бытия. Разрушение приводит к становлению, к единству, которое, в свою очередь, вновь разлагается на мелкие части

для того, чтобы, подвергаясь процессу эволюции, принять новую гармоническую форму. Такой процесс безмерен, является негласным законом вечного сущего.

«Летний вечер с грозowymi облаками» (1825 год). На этой картине акцентируются сразу два события: и летний вечер, когда постепенно угасает свет дня, и грозвые облака, набегающие на небосвод и предвещающие опасность бури. Мастерство Констебля наиболее проявляется в художественной зарисовке такого двойного действия: красоты и великолепия летнего вечера и надвигающейся грозы.



Летний вечер с грозowymi облаками (1825 год)

Причем, ее может и не быть, на небе, как показывает Констебль, темные, тяжелые облака, а не страшные тучи, из глубины которых сверкает молния, льется дождь, а вдалеке слышатся раскаты грома. Напротив, художник рисует достаточно мирную картину. Природа полна вечернего великолепия, которое, скорее всего, таковым и останется: слишком сочные тона вокруг, разнообразные оттенки серого, белого, светло – синего и голубого поглощаются и заслоняются розовым, желтым, оранжевым. Желто – оранжево – красное небо просвечивает

сквозь облака, которые утрачивают свой устрашающий характер и вместо темной мглы, как это обычно бывает перед грозой, становятся светло – серыми, даже беловатыми.

Размышления Констебля над бытием связаны с его общей жизнеутверждающей установкой. С точки зрения художника, все тревожные моменты жизни преходящи, назревающие несчастья проходят стороной, или же приносят минимальный вред, предстоящие горе и беда носят настолько временный характер, что теряются в общем потоке ярких прекрасных дней. Прелесть летнего вечера не может омрачиться грозовыми облаками, которые невольно впитывают в саму свою сердцевину чудесные оттенки заходящего солнца. Оно, освещающее все вокруг своим розово – красно – желтым светом, проникает в темную сущность облаков, которые, благодаря этому внутреннему озарению заходящего светила, наполняются его энергией и теряют свою прежнюю – грозную, страшную, темную, мрачную.

Меланхолические настроения Констебля (картина «Пляж Хоув»)

После смерти Мари мировоззрение Констебля меняется. Он писал, что для него «лицо мира полностью изменилось. Тревожные мысли поглощают меня». Картина «Пляж Хоув» (1928) является ярким доказательством смены подобного мироощущения.

Кажется, что данное художественное полотно сходно по цветовой гамме с предыдущим – «Летний вечер с грозовыми облаками». Действительно, на картине можно увидеть и заходящее солнце с ее желто – красно – оранжевым высвечиванием, и светлые серо – голубые блики неба и морских волн. Однако солнце садится в темную тучу, волны слишком бушующие, с раскатом обрушивающиеся на берег, представленный в темно желто – коричневых оттенках. Группа людей на пляже еле видна, их темные фигуры обрисованы черными мазками, без явных четких линий. Возникает предположение, что они чего – ищут на этом пляже, об этом свидетельствуют склоненный корпус людей, они нагибаются почти к самой воде, некоторые подошли совсем близко к ней.

Констебль в этот период жизни уже не ощущает того жизнерадостного подъема души, который ранее был ему свойственен. Напротив, думы его грустные, настроение печальное, меланхолия навечно

овладела им. Поэтому на картине столь прекрасное заходящее солнце отныне может прятаться только в грозные тучи, а не пропитывать их своим сиянием. Спокойная гладь реки, живописуемая на полотне «Белая лошадь», сменяется образом бушующего моря с его мощными волнами, а наблюдения за причудливой игрой перистых облаков («Перистые облака») уступают место созерцанию темных туч, которые, казалось бы, навеки воцарились в небесном пространстве.



Пляж Хоув

**Мистическая связь с бесконечностью
(картина Констебля «Вид на собор в Солсбери»)**

Несколько иная картина по цветовой палитре «Вид на собор в Солсбери с лугов» (1831 год). На картине отчетливо видны два плана. На переднем художник изобразил телегу, напоминающую карету, запряженную упряжкой лошадей. Они разных мастей – белая и гнедая. Коляска едет по мелкой речке, вода в которой ярко блестит. Берег реки, расположенный около ближнего края картины, рисуется художником в желто - коричневых тонах. Вокруг видна ограда, сложенная из маленьких колышек. Зеленая крона дерева, мимо которого проезжает повозка, достаточно пышная, но ствол этого дерева пожелтел, видно, что оно старое, дни его сочтены.



Констебль. Вид на собор в Солсбери

На заднем плане показан величественный собор, как бы пронзающий своим шпилем небо. Оно мрачное, грозное, с нависающими тучами. Радуга, явленная на небе, не озаряет своим светом все кругом, а становится как бы дополнением к изображенному пейзажу. Радуга немного выделяется, хотя ее цветовое решение не столь яркое, как показывал художник на своих прежних полотнах.

Стоит обратить пристальное внимание и на название картины. Английское название следующее: “Salisbury Gathedral from the Bishop’s Grounds”. Дословный перевод: «Собор Солсбери с владений епископа». В английском названии нет слова «Вид», однако оно подразумевается. Причем, дело даже не в наличии, или отсутствии какого – либо слова, а в том, что главным оказывается не столько сам собор, сколько определенный ракурс видения, взгляд на него.

Образ собора как мощного, готического памятника дается Констеблем в прямой зависимости от собственного мироощущения в данный период. Устремленность вверх купола собора Солсбери – это не столько свидетельство готической архитектуры, сколько желания художника обрести мистическую взаимосвязь с Марией в бесконечности. Новалис ощущал духовную связь с Софи под покровом ночи, гимны к ней наполняли его душу мыслью о непрерывной встречи с возлюбленной в иной сфере бытия. Констебль устремлен всеми своим помыслами

в бесконечный простор небес. Они мрачные и темные в данный момент, что свидетельствует о скорби и о непреходящей грусти, навеки воцарившейся в душе художника. Однако эта земная грусть отчасти может быть преодолена благодаря движению духа в бесконечность. Духовная сущность индивида проходит сквозь мглу и, подобно готическому шпилью, устремляется вверх, туда, где тучи рассеиваются, и радуга сияет всеми теми цветами, которые, как видно по сюжету картины, поблекли на земле.

Тайна Стоунхенджа (картина Констебля «Стоунхендж»)
Одна из последних картин Констебля «Стоунхендж» (1835 год).



Стоунхендж

Вокруг каменных развалин Стоунхендж сложилось много преданий и легенд, правда, ни одна из них ничем не может быть подтверждена. Одна из легенд связывает камни Стоунхенджа с волшебником Мерлиным, который, как говорят, перенес эти камни из Ирландии (или Африки) в Англию. Камни, установленные по кругу, вероятно, являются символом круглого стола легендарного короля Артура, который, как известно, существовал вне времени и вне пространства, жил везде и нигде, был первым среди равных. Булыжник в центре навевал мысль о святом Граале, о котором в свою очередь сложено немало легенд.

Значение Грааля, его символика не ясна, хотя о нем писались романы. Например, «Парцифаль» Кретьена де Труа, или же продолжение французского источника немецким автором Вольфраном фон Эшенбахом (начало XIII века). В произведении Эшенбаха Грааль является драгоценным камнем, который обладает чудесной силой и подлежит охране рыцарями тамплиерами. Если кому – либо в стране грозит беда, один из тамплиеров отправляется на защиту, но он не может называть свое имя. Так, в опере Р. Вагнера «Лоэнгрин» (1847) герой должен помочь Эльзе - герцогине Брабантской. Он побеждает его врагов, но она интересуется и его именем, и его происхождением. Лоэнгрин должен исчезнуть, он отплывает в ладье, запряженный лебедем.

Грааль связывается и со священным сосудом, обретение которого продолжается всю жизнь, ассоциируется с путем самопознания, и это путь нескончаемый. Рыцарь Парцифаль, случайно попав в замок и увидев, что мимо него несут копье, с которого капает кровь, не задает ни одного вопроса. Согласно рыцарскому кодексу, нельзя проявлять чрезмерное любопытство и спрашивать о том, что тебя интересует. Это недопустимо с точки зрения рыцарского этикета. Лишь в дальнейшем Парцифаль узнает, что если бы он не подменил в своей душе рыцарскую ложную благопристойность требованиям человечности (состраданием к больному королю), поинтересовался бы странными делами, происходящими в замке, то король излечился бы, а он, Парцифаль, стал бы хозяином Грааля. Отныне путь рыцаря состоит в непрерывном развитии его духа, в обретении верного самосознания, касающегося поисков странного замка и сосуда Грааля.

Кроме того, существует и другая легенда, в основе которой заложено сказание о друидах. Это средневековые мудрецы у кельтских народов, маги и жрецы, обладающие мощными знаниями. Они были философами, знали и рассказывали о мире природы, считались своеобразными посредниками между богами и людьми. Друиды занимались врачеванием и астрономией, являлись хранителями мифологических поэм. Их деятельность всегда была окружена тайной и загадкой. Главное, что отличало друидов, это их образ жизни – отшельничество. Лес был их постоянным жилищем, и эта среда обитания способствовала теснейшему контакту с растениями и животными. Возникло предположение, что Стоунхендж стал для друидов ритуальным местом, куда они приходили для обсуждения важных, насущных вопросов. Мистическое

пространство способствовало мистическим разговорам, мистическим думам, наконец, мистическому видению.

Как видно, Стоунхендж – это одно из загадочных сооружений, не имеющего истинной истории возникновения. Интересно, что точный перевод слова «Стоунхендж» отсутствует. Английское слово „Stonehenge” значит «подвешенные камни», или «висячие камни», или «каменный хендж», т. е. каменный круг. Более точный перевод, скорее всего, каменное ограждение. Исторический памятник Стоунхендж расположен в графстве Уилтшир, примерно в 130 километрах от Лондона. В целом место Стоунхендж представляет собой обилие камней, стоящих посреди поля. В конце 1999 года англичанин Дэвид Боун определил возраст этих камней 140000 лет. В современности это выглядит следующим образом.

Констебль дает индивидуальную интерпретацию доселе неразгаданной тайны Стоунхенджа. В интерпретации, как пишет Аствацатуров, «находит свое воплощение древнейшее стремление человека познать в мире смысл, найти в нем сферу осмысленной экзистенции, которая только в интерпретации и раскрывается». На картине художника видны высокие камни, разбросанные в беспорядке по земле, что соответствует хаотическим метаниям и бурям в душе Констебля, который не может найти никакого успокоения после смерти жены. Об этом свидетельствует и композиция художественного полотна, явленная посредством драматических контрастов света и тени: темные, почти черные облака летят в непрестанном вихре, кажется, что такое ураганное движение никогда не закончится. Незначительный свет, проглядывающий в некоторых местах движущегося облачного вихря, приобретает темно – серый оттенок, навсегда воцаряющийся в облачной массе. Этот темно – серый цвет пронзает и камни, оказывающиеся на пути такого мощного, грозного движения, как бы навечно покрывая их своей мертвенной тенью. Создается достаточно четкое ощущение, что гроза распространяется с недюжинной скоростью на всю вселенную, затмив ее светлые тона своею хтонической темнотой.

Между тем человек, одиноко сидящий на одном из камней, устремляет свой взор в ту светлую даль, которая еще не во власти темных туч. Вероятно, он чувствует магическую защиту камней, которую они могут предоставить путнику, несколько смягчив направление его

грустных дум. Каменное ограждение заключает индивида в свое нерушимое кольцо вечности и, не предоставляя полного утешения, даруют, тем не менее, ему некое успокоение, пусть отдаленную, но надежду на ту синеву и свет небес, вдаль которых обращен его тоскующий взгляд. Легенды, связанные со Стоунхенджем, всплывают в сознании Констебля в тот момент, когда он осознает невозможность гармонизации своего сознания. Рисуя мистические камни Стоунхенджа, художник пытается мысленно проникнуть в его благодатный круг, стараясь под его надежной охраной обрести хотя бы долю того покоя, которого столь не хватает ему.

Вопросы для самоконтроля и творческие задания

1. Прочитать фрагмент из комедии Шекспира «Сон в летнюю ночь» и ответить на вопросы

О каком волшебном цветке говорит Оберон?

- Какова магическая сила цветка?

- Почему Оберон хочет, чтобы Титания полюбила первого, кого увидит при пробуждении?

- Кто такой Основа? Почему у него ослиное лицо?

- Как и что говорит Основа? Как его речь контрастирует с музыкальными вибрациями Титании?

- Почему Титании нравится так называемое пение Основы?

- Что Титания хочет подарить Основе?

- Как царица леса пытается организовать досуг Основы?

- Почему Титания хочет, чтобы Основа навсегда остался с ней в лесу?

- Почему романтики в целом, английские в частности, так восхищались Шекспиром?

- Как художник Фюсли воспринимает Шекспира? Что его привлекает в творениях английского драматурга?

Шекспир «Сон в летнюю ночь»

Оберон

*С моим цветком волшебным подкрадусь
К Титании, когда она уснет,
И ей в глаза пущу немного соку.
Он сделает, что первый, кто предстанет
Ее глазам – будь он медведь, иль лев,
Иль волк, иль бык, иль хитрая мартышка –
Тому она предастся всей душой.
И прежде, чем с нее сниму я чары –
Что сделать я могу другой травой –
Мне своего пажа она уступит.
Но кто идет сюда? Я невидим:*

Оберон (выжимая цветок на глаза Титании)

*Кого, проснувшись, ты увидишь,
Того всем сердцем обожай,
Люби его, как только можешь,
И от любви к нему страдай!
Будь он медведь, иль вол, иль кошка,
Будь он кабан, иль барс степной –
Пускай тебе вообразится,
Что одарен он красотой!
Лишь только гадкое творенье
Сюда придет, сбрось усыпление!*

*И зяблик, и щегленок,
И звонкий жаворонок,
И серая пеструшка,
Несносная кукушка,
Которая весь век
Все то же повторяет, –
Ей внемлет человек,
Хоть верить не желает.*

Впрочем, кто же захочет даром терять слова с такой глупой птицей? Кто станет доказывать птице, что она врет, хотя бы она целый век кричала «ку-ку»!

Титания

*О, спой еще, прекраснейший из смертных:
Мой слух влюблен в твой чудный голосок,
Как влюблены мои глаза в твой образ.
Ты силою своих прекрасных качеств
Влечешь меня невольно и признаться,
И клятву дать, что я тебя люблю!*

Титания

*О, не стремись из леса выходить!
Я не пушу: ты должен здесь остаться.
Знай – лето вечное в моих владеньях.
Люблю тебя, – останься же со мной!
Я дам тебе прекрасных эльфов в слуги,
И для тебя они пойдут искать
На дне морском каменья дорогие
И будут петь и песней усыплять
На берегу, усыпанном цветами.
И смертную природу я в тебе
Очищу так, что будешь ты подобен
Воздушному, бесплотному созданию.
Скорей, Горох Душистый, Паутинка,*

Титания

*Любезными прошу быть с этим смертным.
Все прыгайте, резвитесь перед ним,
Его кормить несите абрикосы,
Сморородину, пурпурный виноград,
И шелковицы ягоды, и фиги;
У диких пчел похитьте сладкий мед,
А ножки их, напитанные воском,*

*Повырвите и, факелы наделав,
Зажгите их у светляков в глазах,
Чтоб освещать и сон, и пробуждение
Любезного. У бабочек цветных
Вы крылышки цветные оборвите,
Чтоб отгонять, как веерами, ими
Лучи луны от усыпленных глаз.
Приветствуйте его скорее, эльфы!».*

*Шекспир «Макбет»
«Пустынное место. Гром и молния.*

*Входят три ведьмы².
Первая ведьма*

*Когда средь молний, в дождь и гром
Мы вновь увидимся втроем?*

Вторая ведьма

*Когда один из воевод
Другого в битве разобьет.*

Третья ведьма

Заря решит ее исход.

Первая ведьма

Где нам сойтись?

Вторая ведьма

На пустыре.

Третья ведьма

Макбет там будет к той поре

Первая ведьма

Мурлычет кот, зовет. Иду!

Третья ведьма

Зов жабы³ слышу я в пруду.

Все вместе

*Зло есть добро, добро есть зло.
Летим, вскочив на помело!*

Входят три ведьмы.

Первая ведьма

Где ты была, сестрица?

Вторая ведьма

Мор насылала на свиней.

Третья ведьма

А ты, сестра?

Первая ведьма

*Со шкипершей сидела.
У той каштанов полон был подол.
Сама знай щелк себе да щелк!
«Дай погрызу», – я попросила.*

*А эта тварь как гаркнет: «Вон отсюда,
Проклятая карга!»
Плывет на «Тигре» муж ее в Алеппо,
А я на днище решета
Пушусь, как крыса без хвоста⁷,
За ним, за ним, за ним в погоню.*

Вторая ведьма

А я подую в решето.

Первая ведьма

Благодарю тебя за то.

Третья ведьма

Я тоже ветров напушу.

Первая ведьма

*А я своими угощу.
Дуновеньем их задеты
Все края и страны света,
Как по компасу штурвал
Направление б ни держал.
Я в дорогу моряку
Дам в подруги грусть-тоску,
Чтоб, скучая, ни на час
Не смыкал он ночью глаз,
Чтоб забыл покой и сон
Девяносто девять дён,
Чтобы таял он и сох,
Торопя последний вздох.
Но ни бурям, ни волнам
Потопить его не дам.*

Гляди, что у меня.

Вторая ведьма

Дай я взгляну.

Первая ведьма

Это палец морехода:

Близ земли свалился в воду.

Бой барабана за сценой.

Третья ведьма

Слышишь, слышишь – барабанят!

Скоро нам Макбет предстанет.

Все

Взявшись за руки, бегом

Вкруговую в пляс пойдем.

Замелькает хоровод,

Из-под ног земля уйдет.

Девять раз кругом, кругом

Обежим и круг замкнем.

Круг заклят, и слово наше крепко!

Входят Макбет и Банко.

Макбет

Прекрасней и страшней не помню дня»....

2. Отрывок из поэмы Кольриджа «Старый моряк»

«Все ближе, ближе; прямо к нам

Оно несется по волнам, -

Как будто властною рукой

Им правит некий дух морской...
Все -- ожидание, все -- страх,
С надеждой робкою в очах
Стояли мы без слов, без сил, -
Но вот я руку прокусил,
Напился крови и вскричал:
- Мужайтесь! Помощь Бог послал!..
И, жгучей жаждою томясь,
Толпой угрюмою теснясь,
Смотрели все... Рыданья вдруг
Услышал я везде, вокруг;
И все, кто мог проговорить
Хоть слово, - каждый крикнул: - Пить!..
- Мужайтесь, братья! -- я сказал:
Господь спасенье нам послал, -
Без ветра, не колебля вод,
Корабль навстречу нам плывет!..
Закат зарею пламенел,
Последним светом день горел;
Подняв над бездной вод пожар,
К волнам катился солнца шар...
И парус, будто недвижим,
Встал между нами, между ним...
Я вижу темный ряд снастей, -
Как ребра чудища морей,
К невесте моря золотой
Они подняли остов свой...
Как за решеткою тюрьмы,
Светило дня все видим мы...
Все ближе, ближе!.. Прямо к нам
Корабль несется по волнам...
Вот паруса -- как белых риз
Парча -- повсюду виснут вниз...
Пронзает ярко солнце их
Стрелами жгучих глаз своих;
Кроваво -- красные лучи,
Они -- как лава горячи!..

Корабль плывет... А по бортам
Как будто кто-то бродит там...
То -- призрак смерти!.. Кто-ж еще
Через его глядит плечо?!..
В крови уста ея; она
Тоски загадочной полна;
Как от проказы, все бело
Ея высокое чело...
То -- фея ночи, смерти друг...
От взоров их застынет вдруг
Вся кровь... О, Боже!.. Рядом встал
Корабль их, вспенив синий вал...
Смотрю и вижу я: Вдвоем
Друзья ужасные на нем
Играют в кости, - меж собой
Нас разделяя... Боже мой,
Что вижу!.. Страшный жребий пал,
И призрак смерти всех нас взял;
И только я достался той --
Его подруге молодой...
Погасло солнце... Тьма кругом.
Лишь звезды в сумраке ночном
Блестят по небу над водой,
Где реет призрак роковой...
Его мы слышим на волнах, -
С собою рядом видим... Страх,
Казалось, выпил кровь мою»

У. Блейк «Видение дочерей Альбиона»

«О УРИЗЕН! ТВОРЕЦ ЛЮДЕЙ! ЗАБЛУЖДАЮЩИЙСЯ ДЕМОН
НЕБЕС!

Твои радости есть слезы, тщетен твой труд— формировать людей в
слабые формы.

Как одна радость может поглотить другую? Не разные ли радости
Священные, вечные, бесконечные? И ведь каждая радость есть Лю-
бовь.

Разве не радуется широко рот дарам? И узкие веки не глумятся
Над работой, что выше всех оплат? И разве возьмешь ты обезьяну
Своим советником, или пса как наставника своим детям?
Тот, кто презирует бедность и тот, кто отворачивается с отвращением
От ростовщичества чувствуют ту же страсть, или они одинаковы?
Разве может податель даров пережить радости торговца?
Разве может трудолюбивый гражданин понять боли земледельца?
Разве отличается жирный сытый наемник от богача во фраке,
Который покупает целые поля кукурузные для отходов и радуется ве-
реску!
Как различаются их глаза и уши! Как различается мир для них!
С какими чувствами пастор заявляет о труде фермера?
Каковы его сети, силки и ловушки, и как он окружает его
Холодными потоками абстракций и лесами одиночества,
Чтобы построить ему замки и высокие шпили, где обитают короли и
священники.
Пока она, сжигающая юность и не знающая установленный удел, свя-
зана
Защитами законами с тем, кого она презирует? И должна ли она
нести цепь
Жизни в усталом вожделении? Должны они покоиться, скрывая убий-
ственные
мысли свои,
Ясные небеса ее вечной весны; нести хладную ярость
Сурового ужаса, доведенные до безумия, принужденные нести жезл
Над своими скромными плечами целый день, и целую ночь
Поворачивать колесо притворного желания, и тоски, которые пробу-
дили ее чрево
К отвратительному рождению херувимов в человеческом обличье.
Это жизнь — чума, и умирает она метеором, и ничего более.
Пока дитя обитает с тем, кто ненавидит, и делает дело, которое она
презирует,
И нечистое бедствие направляет его семя в это незрелое рождение
Пока еще его веки могут наблюдать стрелы дня?
Поклоняется ли кит твоим шагам также как голодный пес,
Или чует он добычу в горах, потому что его широкие ноздри

Бороздят океан? Усматривает ли глаз его плывущие облака
Также, как глаз ворона, или меряет он пространство также, как стер-
вятник?
Наблюдает ли покойный паук склоны, где орлы прячут своих детей,
Или ликует ли муха, потому что пир был ей принесен?
Не пренебрегает ли орел землей и презирает ли сокровища внизу?
Но моль знает, что внизу, и червяк тебе тоже расскажет.
Разве не воздвигает червь колонну на развалившемся кладбище
И чертоге вечности в челюстях у жадной могилы?
На его крыльце такие слова написаны: «Возьми свое блаженство, О
Человек!
И сладким пусть будет для тебя вкус, и нежные твои детские радости
пусть возродятся!»

Фрагмент из книги Блейка «Европа – пророчество»

« ПРЕДВАРЕНИЕ

Безымянная темная женщина восстала на груди Орка.
Ее непослушные волосы развевались ветрами Энитхармон.
И так ее голос изрек.

«О Энитхармон-мать, родишь ли ты иных сыновей?
Чтобы исчезло имя мое, и места не могу найти себе,
И я ослаблена скитаниями!
Как темное облако, истерзанное в день мрачного грома,

Мои корни разветвляются в небесах, плоды мои внизу, на земле
Взмываются, пенятся и претворяются в жизнь, перворожденные и
первопоглощенные!
Поглощались и поглощаются!
Так почему тогда моя проклятая мать претворила меня в жизнь?

Я повязываю тюрбан густых завес вокруг моей измученной головы.
И складываю листья вод как мантию вокруг своих членов,
Пока существуют красное солнце и луна,
И все звезды через край изливают свои плодоносные боли.

Не желаю того, но смотрю на небеса! Не желаю считать звезды!
Сидя в своей глубочайшей бездне моего бессмертного святилища
Я пользуюсь энергией их горения
И произвожу воющие кошмары, всепожирающих огненных правителей.

Пожирая и пожирая, шатались они в темных и опустошенных горах
В лесах вечной смерти, визжа в полых деревьях.
Ах, Энитхармон-мать!
Не клейми меня грубой формой этого сильного потомства огней.

Я произвожу из своей переполненной утробы мириады огней,
И ты клеймишь их своей печатью, а затем они шатаются повсюду
И оставляют мне пустоту, похожую на смерть.
Ах! Я утонула в мрачном горе, в радости видения.

И кто свяжет бесконечность вечной лентой?
Обвяжет пеленальными лентами? И кто заботливо вырастит ее
Молоком и медом?
Я вижу, что она улыбается, и я вхожу внутрь и голос мой прекращается»
Она закончила, и унесла свои теневые завесы
В тайное место».

Отрывок из «Божественной комедии» Данте

«И вот, внизу крутого косогора,
Проворная и выющаяся рысь,
Вся в ярких пятнах пестрого узора.
Она, кружа, мне преграждала высь,
И я не раз на крутизне опасной
Возвратным следом помышлял спастись.

37 Был ранний час, и солнце в тверди ясной
Сопровождали те же звезды вновь, [*]
Что в первый раз, когда их сонм прекрасный

40Божественная двинула Любовь.

Доверясь часу и поре счастливой,
Уже не так сжималась в сердце кровь

43При виде зверя с шерстью прихотливой;
Но, ужасом опять его стесня,
Навстречу вышел лев с поднятой гривой.

Он наступал как будто на меня,
От голода рыча освирепело
И самый воздух страхом цепеня.

49И с ним волчица, чье худое тело,
Казалось, все алчбы в себе несет;
Немало душ из-за нее скорбело.

52Меня сковал такой тяжелый гнет,
Перед ее стремящим ужас взглядом,
Что я утратил чаянье высот.

55И как скупец, копивший клад за кладом,
Когда приблизится пора утрат,
Скорбит и плачет по былым отрадам,

58Так был и я смятением объят,
За шагом шаг волчицей неумной
Туда теснимый, где лучи молчат».

- Каких трех зверей встретил поэт в сумрачном лесу?
- Кого герой испугался больше всего? Почему?
- Как поэт описывает рысь? Почему она преграждает путь? Какой порок демонстрирует Данте, давая образ рыси?
- Встреча со львом с «поднятой гривой». Чувства поэта при виде льва.

- Как вы понимаете «немало душ из –за нее скорбело»? Поэт имеет в виду волчицу.

- Почему Данте кажется, что у волчицы «ужасный взгляд»? Он пугается ее как дикого зверя, или надо иметь в виду некий второй пласт повествования?

- С чем связано смятение поэта, которым он объят в лесу при виде трех зверей?

Поэт проходит жизнь до половины и, как пишет Данте, «заблудился в сумрачном лесу». Пространство леса – вполне реальное ме-

сто, однако более важен второй план – это заблуждения поэта, которые бушуют в его душе. Эти противоречия он не знает, как разрешить, поскольку они связаны с ситуацией, которая происходит на его родине – идет война между гвельфами и гибеллинами. Данте в «Божественной комедии» ведет речь о мире и о месте человека в нем, поэтому заблуждения души составляют сущность данного поэтического творения. Соответственно поэт, согласно традициям своего времени, представляет пороки человечества в аллегорической форме: рысь (в некоторых переводах пантера) – ложь, предательство, лев – гордость и насилие, волчица – алчность и себялюбие. Поэт пугается волчицы, хотя ему не свойственна ни алчность, ни себялюбие. Однако он сопоставляет личность и мир, поэтому знает, что многие люди этим пороком поражены. В высшем смысле эти звери представляют злые силы, препятствующие совершенствованию человечества.

На картине У. Блейка «Данте, бегущий от трех зверей» акценты расставлены иначе. Данте в «Божественной комедии» пугается всех: и льва, и рысь, и волчицу, различия между ними он не ощущает. Для него они дикие звери, от которых надо спасаться. Правда, взгляд его обращен в сторону именно волчицы, от нее поэт пытается заслониться рукой, однако в целом все хищники вызывают дикий страх и ужас. Интересно изображение животных Блейком. Художник не придает им природного облика, вид их ненатурален, искусственен, и эту искусственность Блейк намеренно подчеркивает. Так происходит потому, что главным оказывается не правдивая зарисовка внешнего мира (по тексту Данте, сумрачного леса, в котором очутился герой), а показ внутреннего состояния персонажа. Герой Блейка боится не столько зверей, сколько того зримого бытия, к которому они принадлежат, являются его важной частью. Мир внешний наступает на героя, пытается его поглотить, пронзить своими страшными звериными клыками и острыми хищными зубами.

Как видно по картине Блейка, спасает поэта не Вергилий, как было в тексте Данте, а Беатриче.

«Какой-то муж-явился предо мной,
От долгого безмолвья словно томный.

«Не человек; я был им;
Я от ломбардцев низвожу мой род,
И Мантуя была их краем милым.

70Рожден sub Julio, хоть в поздний год,
Я в Риме жил под Августовой сенью,
Когда еще кумиры чтил народ.

73Я был поэт и вверил песнопенью,
Как сын Анхиза отплыл на закат
От гордой Трои, преданной сожженью.

76Но что же к муке ты спешишь назад?
Что не восходишь к выси озаренной,
Началу и причине всех отрад?»

79«Так ты Вергилий, ты родник бездонный,
Откуда песни миру потекли? —
Ответил я, склоняя лик смущенный».

Беатриче упоминается, но косвенно, ее имя не произносится. Вергилий говорит, что станет спутником поэта по Inferno, но если Данте решит подняться выше, то там его ждет достойнейшая душа.

Итак, в тексте «Божественной комедии» от волчицы, льва и пантеры героя спасает Вергилий. Он являлся, как известно, любимым поэтом Данте. Кроме того, языческий автор изначально почитался христианами, считавшими, что Вергилий в своей четвертой эклоге («Буколики») предсказал появление Христа.

У Блейка другое понимание ситуации. Душа поэта устремляется ввысь, в простор небес. Видения для героя оказываются намного реальнее, чем внешний мир. Таким видением оказывается парящая рядом с ним дева – это Беатриче. Она задумчиво смотрит на него, во взгляде девы сквозит мистическая мудрость и мистическое знание, она готова передать их поэту. Интересно, что жест рук Данте и Беатриче почти идентичен – они оба разводят руки в сторону, почти соприкасаясь ладонями. Однако столь сходный жест имеет разное значение. Что касается героя, то он одною рукою старается оттолкнуть волчицу. При всей кажущейся несуразности этого жеста (невозможность спастись от хищного зверя, лишь отстраняясь от него), он исполнен глубокого смысла. Поэт отторгает от себя реальный мир, который хочет завладеть и его телом, и его душой. Данте находится во власти своего видения – прекрасной и пречистой девы, поэтому вторую руку он и протягивает навстречу ей, показывая тем самым, что лишь она одна является владычицей его дум.

Беатриче, в свою очередь, разводя руки в стороны, предлагает поэту свой мир – духовный, мир любви, красоты и высокого божественного совершенства. Она, живописуемая Блейком как сладостное видение, всем своим обликом показывает, что пространство возможного безгранично и безбрежно. Встреча со зверями на художественном полотне Блейка становится для Данте встречей с Беатриче, встречей с самим собой, наконец, встречей с тем миром видений, который столь истинен и важен для самого художника.

«Божественная комедия» Данте (круг 7, кольцо 2, песнь XIII).

«Там бурых листьев сумрачен навес,
Там вьется в узел каждый сук ползущий,
Там нет плодов, и яд в шипах древес.

7Такой унылой и дремучей пуши
От Чечины и до Корнето нет,
Приют зверью пустынною дающей.

10Там гнезда гарпий, их поганный след,
С широкими крылами, с ликом девьим,
Когтистые, с пернатым животом,
Они тоскливо кличут по деревьям.

Я отовсюду слышал громкий стон,
Но никого окрест не появлялось;
И я остановился, изумлен.

25Учителю, мне кажется, казалось,
Что мне казалось, будто это крик
Толпы какой-то, что в кустах скрывалась.

28И мне сказал мой мудрый проводник:
«Тебе любую ветвь сломать довольно,
Чтоб домысел твой рухнул в тот же миг».

31Тогда я руку протянул невольно
К терновнику и отломил сучок;
И ствол воскликнул: «Не ломай, мне больно!»

В надломе кровью потемнел росток
И снова крикнул: «Прекрати мученья!
Ужели дух твой до того жесток?»

37Мы были люди, а теперь растенья.
И к душам гадов было бы грешно
Выказывать так мало сожаленья».

40И как с конца палимое бревно
От тока ветра и его накала
В другом конце трещит и слез полно,

43Так раненое древо источало
Слова и кровь; я в ужасе затих,
И наземь ветвь из рук моих упала.

Спроси его что хочешь, что б могло
Быть мне полезным, — молвил я, смущенный. —
Я не решусь; мне слишком тяжело».

Поведай нам, как душу в плен берут
Узлы ветвей; поведай, если можно,
Выходят ли когда из этих пут».

«Ответ вам будет дан немногосложно.

94Когда душа, ожесточась, порвет
Самоуправно оболочку тела,
Минос -ее в седьмую бездну шлет.

97Ей не дается точного предела;
Упав в лесу, как малое зерно,
Она растет, где ей судьба велела.

100Зерно в побег и в ствол превращено;
И гарпии, кормясь его листьями,
Боль создают и боли той окно.

Пойдем и мы за нашими телами,
Но их мы не наденем в Судный день:
Не наше то, что сбросили мы сами.

6Мы их притащим в сумрачную сень,
И плоть повиснет на кусте колючем,
Где спит ее безжалостная тень».

Предполагаемый ответ. Как видно из текста «Божественной комедии», Данте описывает гарпий — они с широкими крылами, с когтями, с телом птицы, с ликом девы. Больше поэт никого не видит, поэтому весьма понятно его удивление, когда он слышит стоны вокруг, но не понимает, кто издает столь горестные звуки. Лишь отломив ветвь

одного из деревьев, как ему советует Вергилий, Данте понимает, что голос раздается из глубины дерева: «Не ломай, мне больно». Поэт настолько потрясен и голосом, и кровью, которая сочиться из раненого дерева и из отломанного им сучка, что он просит своего наставника и учителя спросить о том, что могло бы быть ему полезно. Сам Данте не в состоянии говорить, он потрясен, охвачен ужасом, ему слишком тяжело. Вергилий так формулирует свой вопрос: «Поведай нам, как душу в плен берут». В «Божественной комедии» показан сам процесс – Минос отправляет душу самоубийцы в седьмой круг, душа падает в лесу, становится зерном, оно превращается в побег и ствол, гарпии кормятся листьями дерева, доставляя невыносимую боль. Данте сосредотачивает внимание на наказании, суть которого заключается в завершённой метаморфозе, воочию представшей перед глазами поэта и его учителя – высшее (человек, его душа) становится низшим (растением). Главное страдание, с точки зрения Данте, заключается в отсутствии тела, которое душа не обретет даже в Ссудный день: «Не наше то, что сбросили мы сами». Поэт в данном случае следует устоявшемуся католическому канону, согласно которому самоубийство считалось равносильно убийству, причем многие богословы считали самоубийство еще большим грехом, поскольку лишение себя жизни означало отказ от божьего дара земного существования. Поэт, сострадая, сожалея, безумно сочувствуя, проникаясь сопереживанием к мучениям самоубийц, тем не менее согласен с устоявшейся католической доктриной и считает самоубийство одним из сильнейших грехов. Недаром он помещает самоубийц в один из самых нижних кругов (в седьмой) вместе с убийцами и тиранами. Данте заключает виновного в дерево, которое может говорить только тогда, когда ему причиняется боль.

Блейк, следуя за текстом Данте, воссоздает в тоже время на полотне свое иное видение ситуации. Художник, пристально всматриваясь в себя самого, живописует на картине личное, индивидуальное восприятие, ориентируясь на доминирующую в его сознании идею воображения, которое, по Блейку, способствует постижению опыта невидимого. Характерно название картины художника на английском языке „The Wood of the Seif – Murderes. The Harpues and the Suicides“. Дословный перевод такой – «Деревья самоубийц. Гарпии и самоубийства». На основании названия картины напрашивается вывод о том, что фигуры поэта и его наставника оказываются побочны. Они изображаются

Блейком, но лишь потому, что об этом повествует текст «Божественной комедии». Однако в трактовке Блейка, на основании его духовного видения и расширенного восприятия мироздания, личности Данте и Вергилия становятся образами второго плана. Главными оказываются самоубийцы, представленные в очертаниях и облике деревьев, и гарпии, которые, что вытекает из заглавия художественного полотна, причастны каким – то неведомым образом к людям, совершившим самоубийство.

В первую очередь следует обратить внимание на то, как выглядят гарпии. Кажется, что Блейк изображает их сходным с Данте образом. Они имеют тело птицы, человеческое лицо, огромные когти на лапах. Между тем, если пристально всмотреться в гарпий на художественном полотне Блейка, то можно заметить, что они, восседая на ветках, хотя и изображены как чудовищные гибриды, что было принято еще с античных времен (полуженщины – полуптицы), но их тела имеют ту форму, которая характерна для совы. Возникают ассоциации с полотнами Босха, который показывает сов практически на каждой картине. Сова для Босха, как вы помните, мудрый ценитель того мира, который предстает перед ее достойным и дальновидным взором. Сова у Босха смотрит с высоты своего знания и понимания на людей, объятых стяжательством, думающих исключительно о материальных благах, лишенных духовности и даже подобия внутренней глубины, занятых своими будничными, в высшей степени примитивными делами. Сова в изображении художника становится бесстрастным наблюдателем над этим миром, будь то творение первых людей в райском саду, пылкие объятия так называемых влюбленных на самом верху стога сена, или же пир на корабле дураков, которые не могут никуда отправиться, даже в страну Глупландию. Сова на картинах Босха олицетворяет точку зрения самого художника – мудрый, но в высшей степени отстраненный взгляд на человеческое бытие, в котором обилие пороков, диссонансов и несоответствий.

Что касается Блейка, то его гарпии, телом напоминающие сов, на первый взгляд, не могут восприниматься ни мудрыми, ни прозорливыми. Напротив, создается ощущение, что гарпии – совы показаны больше по принципам той смеховой культуры, в которой, как писал Бахтин, гротеск «знает страшное только в форме смешных страшилищ». Босх, являющийся современником этой культуры, связан с нею

только косвенно. Если и говорить о смехе Босха, то можно вести речь скорее о насмешке, о едкой иронии, о сарказме, - обо всем том, что карнавальная традиция с ее амбивалентностью, но в целом с доминирующей победой жизнеутверждающего начала, не знала и не могла принять. Между тем в противовес Босху, художнику, с которым у английского романтика прослеживаются отчетливые параллели, Блейк демонстрирует сов - гарпий явно по законам карнавального гротеска, когда «смешное побеждает страшное». При этом только традиция прошлого не может иметь решающее значение для Блейка. Он творит в иное время и в силу этого не сохраняет полную верность ни духу Босха, ни миру карнавала. Босх для Блейка слишком насмешлив, карнавал с его жизнеутверждающим началом чрезмерно оптимистичен. Художник продолжает эти традиции, но на них напластовывается понятие гротеска, как оно трактовалось романтической эстетикой - в едином контексте дисгармонии и гармонии, безобразного и прекрасного, низкого и высокого. Эти понятия не просто переходят друг в друга, но и дополняют друг друга, являются непосредственной частью единого целого.

Таковы совы – гарпии на картине «Деревья самоубийц». Безобразное (гротескный вид ужасных чудовищ) оказывается смешным, и, соответственно, не пугающим и не страшным. Однако именно они являются стражам тех, кто мучаются самим своим существованием после того, как они этого существования себя лишили. Иными словами, гарпии представляются Блейком в качестве хранителей жизни после конца самой жизни. И в этом плане они оказываются древними, бессмертными существами, которые располагают мудростью и пронзительным знанием человеческой природы – те, кто не желают больше жить, жаждут этой жизни превыше всего. Зримым воплощением такой истины для Блейка становятся страшные гарпии. Их гротескный образ воплощает гротескное мироощущение тех, кто решил уйти из бренного, феноменального бытия.

Следует учитывать и другой момент. Блейк, будучи верующим человеком, испытывает благоволение перед Библией, но вступает в непримиримую оппозицию к устоявшимся церковным канонам. Английский романтик уверен, что догматическая религия ограничивает свободу, не позволяет развиваться смелой мысли. Следовательно, художнику не может быть близка позиция Данте, почитавшему, согласно

католическим догматам, самоубийц грешниками, должны быть наказанными самым страшным образом. Причем, у Данте говорят именно деревья, очертания человеческих тел поэт не показывает, подчеркивая, что полное превращение завершено, души самоубийц навеки скрыты в стволах деревьев. На полотне Блейка, напротив, заметны искаженные человеческие фигуры, вросшие в деревья. Справа отчетливо виден сидящий мужчина, слева – женщина, как бы впечатанная в дерево вверх ногами. Можно проследить связь с картиной «Навуходоносор», в которой царь вавилонский превращается в животное, его фигура уже утратила человеческие очертания, сознание почти померкло. На полотне «Деревья самоубийц» Блейк усугубляет ситуацию метаморфозы – тела людей лишь проступают сквозь их новую оболочку. Они, в отличие от библейского Навуходоносора, больше не приобретут человеческий облик, навеки останутся заточенными в деревья. Однако Блейк акцентирует не инволюцию, как Данте (были людьми, стали растениями), а новый виток эволюции. Художник предоставляет тем, кто решил покинуть земное существование, существование иное. Оно, как и всякая новая жизнь, дается с трудом, с мучениями, когда истерзанная прошлым душа сочится кровью, истекающей, как показывает Блейк, из дерева и отломанного от него отростка. Однако художник, считая своей задачей запечатление собственных видений, смотря сквозь пространство, уверен, что бог, изначально предоставил человеку великий дар – жизнь, и не может лишить его этого блага. Изменение существования вполне возможно и вероятно, но такая трансформация в любом случае есть бытие, которое в самой своей основе есть не наказание, а преобразование и становление.

Список рекомендуемой литературы

1. Акرويد П. Тернер //Пер. Меленевская Э. Д. М.: Колибри. 2012. 224 с.
2. Батай Ж. Блейк // Батай Ж. Литература и зло. М.: Издательство МГУ. 1994. С. 59 – 73.
3. Берк Э. Философское исследование о происхождении наших идей возвышенного и прекрасного. М.: Искусство. 1979. 237 с.
4. Бобровкина О. В. Поэтика пейзажа в книге А. Радклиф «Роман в лесу». Журнал «Известия Восточного института». 2018. № 3. С. 73 – 78.

5. Бучилина Ю. Н. Рецепция сказания о Нибелунгах в немецком изобразительном искусстве. Вестник Нижегородского университета им. Н. И. Лобачевского. 2010. № 4 (2). С. 821 – 825.
6. Васильева Т. Н. Поэтическое творчество У. Блейка. А.Д.Д. Л., 1971. 30 с.
7. Вершинин И. В. Эстетика и поэтика английского предромантизма // Известия Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена. 2003. № 5. С. 169 – 180.
8. Виппер Б. В. Английское искусство. Краткий очерк. Издательство ГМИИ им. Пушкина. М., 1945. 64 с.
9. Вольский А. Л. Между природой и культурой: о модернистской концепции гениальности. Вестник Русской христианской гуманитарной академии. 2022. С. 233 – 241.
10. Власов В. Г. Фюсли // Стили в искусстве: Архитектура, графика, живопись. Словарь в 3 томах / В. Г. Власов СПб: Кольно. 1997. С. 658.
11. Дядык Н. Г. Концептуальное искусство как способ философствования: живопись вместо философии. Социум и власть. № 1(81) 2020. С. 104 – 115..
12. Жерновникова О. В. Философские и эстетические взгляды Блейка. Известия Российского государственного университета им. А. И. Герцена. 2008. № 63 – 1. с. 100 – 104.
13. Жерновникова О. В. Творчество У. Блейка – художника. Известия Российского государственного университета им. А. И. Герцена. 2008. № 63 – 1. С. 92 – 100.
14. Зыкова Е. П. Романтическое «Я» и история: пророческие поэмы У. Блейка. Вестник МГЛУ. Гуманитарные науки. Вып. 2 (791). 2018. С. 231 - 246.
15. Казакова И. Б. У. Блейк - неоплатонник. Мир науки, культуры, образования. № 2 (14). 2009. С. 74 – 80.
16. Казакова И. Б. Неоплатоническая концепция созерцания в «Тинтернском аббатстве» У. Вордсворта. Вестник РГГУ. Филологические науки. Литературоведение. Фольклористика. 2012. № 8. С. 147 – 158.
17. Карачаровский В. Ад У. Блейка: апология этики насилия.
18. Красавченко Т. Н. Воображение и фантазия как категории английской поэтики XIX века. Литературоведческий журнал. М.: ИНИЦН РАН. 2013. № 33. С. 83 – 113.
19. Луков В. А. Предромантизм. М.: Наука, 2006. 683 с.

20. Михайлов А. В. Бодмер и его школа / Завершение риторической эпохи. СПб: Издательство Санкт – Петербургского университета. 2007. 239 с.
21. Напцок Б. Р. Английский готический роман: к вопросу об истории и поэтики жанра. Майкоп: Издательство АГУ. 2010. 344 с.
22. Некрасова Е. А. Романтизм в английском искусстве. М.: Искусство. 1975. 256 с.
23. Некрасова Е. А. Поздний период творчества У. Тернера. М.: Искусство. 1975. № 1. С. 62 – 67.
24. Некрасова Е. А. Тернер 1775 – 1851. М.: Изобразительное искусство. 1976. 208 с.
25. Пасаник В. В. Мифология Дракона в творчестве У. Блейка. Вестник культуры и искусства. 2016. № 4 (48). С. 129 – 132.
26. Певзнер Н. Английское в английском искусстве. СПб: Азбука – классика. Серия «Художник и знаток». 2004. 318 с.
27. Рыкунова А. Г. К вопросу о научной и культурной рецепции «Песни о Нибелунгах». Журнал «Шаги». 2015. Т. 1. № 2. С. 131 – 150.
28. Сердечная В. В. Иносказания У. Блейка: аллегория или символ? Журнал «Language. Philology. Culture». 2017. Т. 7. Вып. 3. С. 10 – 19.
29. Скрыбина А. М. Роман «Улисс» Д. Джойса и картина «Улисс» У. Тернера. Вестник СВФУ. № 6 (56) 2016. С. 99 – 109.
30. Сурикова А. С. Потустороннее в западной культуре. СПб; Петрополис. 2021. 496 с.
31. Токарева Г. А. Пол и плоть в поэзии У. Блейка. Мифопоэтический аспект. Вестник Краунц. Гуманитарные науки. 2003. № 2. С. 17 – 29.
32. Токарева Г. А. Лирические шедевры У. Блейка. Опыт интерпретации. Издательство «Флинта». 2003. 98 с.
33. Трубачева А. А. Поздний Тернер. Творчество Тернера конца 1830 – 1840 годов. Проблема стиля Новое искусствознание. № 4. 2023. С. 65 – 70.
34. Шестаков В. П. Фюзели. Дневные мечты и ночные кошмары. М.: Прогресс – Традиция. 2002. 270 с.
35. Шейнс Э. Д. М. У. Тернер. Жизнь и шедевры. Перевод с английского В. Ф. Дюбина. М.: БММ. 2009. 256 с.
36. Хоум Г. Основание критики. М.: Искусство. Серия «история эстетики в памятниках и документах». 1977. 615 с.

Раздел 3. ОСОБЕННОСТИ ЗАРОЖДЕНИЯ ЯЗЫКА ЦВЕТОВ В АНГЛИЙСКОЙ И РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ XIX ВЕКА

Глава 1. ОСОБЕННОСТИ ЗАРОЖДЕНИЯ ЯЗЫКА ЦВЕТОВ В ИСКУССТВЕ

Язык цветов сложился ещё во второй половине XVIII века. Он был просто необходим для выражения чувств, таких как: любовь, ненависть, симпатия, дружба и многие другие. В этом, поистине особом, языке роль слов исполнили цветы, плоды и листья растений, а также их сочетания. Конечно, язык не мог сложиться самостоятельно. Все тайные символы, передающие эмоции, нуждались в структурировании и приведении их в единую систему, способную развиваться. Одной из причин, повлиявших на становление языка цветов, можно назвать влияние литераторов-сентименталистов, уделявших большое внимание внутреннему миру человека. Другой же, менее очевидной, но важной причиной стоит назвать поиски идеального языка. Таким образом, зародился язык чувств, способный удовлетворить потребности поэзии и прозы сентименталистов [29].

Наука, раскрывающая значение, символику различных цветов и растений, называется **флориография**. «Язык цветов (Флориография) — символика, значение, придаваемое различным цветам для выражения тех или иных настроений, чувств и идей» [17].

Язык цветов, по некоторым данным, берёт своё начало на Востоке, а именно в Турции. В этой стране существовала необычная система, с помощью которой представлялось возможным воспроизвести целую поэтическую строку, выражающую чувства, всего одним словом. Чаще всего именно растения выступали в роли ключевых слов. Такая система называлась *селам*. Именно эта система и легла в основу языка цветов европейской культуры к концу XIX в.

Существует также мнение, что на создание восточного языка цветов повлияли именно женщины, лишённые права на общение с окружающим миром. Обитательницам гаремов на Востоке запрещалось открывать лица, поэтому они не могли передавать свои эмоции и настроение. Тогда возникла гениальная идея, переносить свои мысли и чувства на цветы. Возникающие мимолётные ассоциации превращались в

устойчивые символы, которые были известны всем, что позволяло вести диалог. Важным считалось не только совмещение определённых видов цветов, но и их количество, время преподнесения, положение букета и даже рука, в которой находится букет. Кроме того учитывалось наличие посторонних украшений, таких как листья или ветви, а у роз особое внимание уделялось шипам [17].

Конечно, как и все языки, флориография поддавалась влиянию внешних факторов, изменяясь и приспособляясь под новые условия. В каждой стране, в каждой отдельно взятой местности своя, совершенно особенная растительность, что повлекло за собой расширение и перемену символики цветка. Со временем от восточного начала почти ничего не осталось, и язык цветов стал для каждой территории особым.

Мировая тенденция к общению при помощи языка цветов не могла обойти стороной такую важную сферу жизни как искусство. На сегодняшний день не теряет своей актуальности вопрос о поиске зашифрованных посланий в картинах известных мастеров, который разгадывают искусствоведы и особенно увлечённые зрители. Так, людям, углубившимся в суть вопроса, известно, что *красная гвоздика* в христианском искусстве – символ страдания и крови Иисуса Христа, *лилия* – благой вести, а *белая роза* – божественной любви. В XV – XVI веках в портретах возлюбленных появлялся образ розы, символизирующий обручение. В живописи, как и в остальной мировой культуре, язык цветов адаптировался под потребности и возможности той территории, на которой жил и творил автор произведения.

Традиции языка цветов в мировой литературе

Язык цветов развивался и активно использовался в литературе. Европейцы, в большинстве своём, были увлечены веяниями Востока и перенимали их способность общаться подтекстами, понятными всем. Каждому цветку могла быть свойственна стихотворная строка или моностих, последнее слово которого рифмуется с названием предмета. В первой половине XIX века появились книги о языке цветов, в которые входили образцы разнообразных посланий. В этих посланиях изображались растения, расположенные в определённом порядке. У каждого растения своё значение, зная которое можно расшифровать послание и составить собственное.

Конечно, такое сложное культурное явление, как язык цветов не могло сложиться безосновательно. В основу легла европейская эмблематика эпохи Возрождения и Барокко. Эта эмблематика развивалась из средневековых аллегорий, унаследовавших черты античной, народной и христианской культур.

Несмотря на широкую известность барочной эмблемы, родиной языка цветов принято считать Францию, в которой первые книги о языке появились в начале XIX века. К примеру, такие книги как: «Алфавит Флоры, или язык цветов» Б. Делашене, изданная в Париже в 1811 г., или «Язык цветов» автора, писавшего под псевдонимом «Шарлотта де Латур», опубликованная в 1819 г. Позднее эмблематическую традицию переняла Германия, а с языком цветов познакомилась Англия. В 1825 г., собрав опыт французских авторов, был опубликован первый словарь языка цветов под издательством Г. Филлипса. У каждой страны есть своя символика. Изучая тему данной выпускной квалификационной работы, нам удалось рассмотреть книгу Г. Филиппа «Цветочные эмблемы» о значениях цветов на основе произведений известных авторов.

Англия наложила свой отпечаток на общее понимание цветочной символики, положив начало собственному воззрению на язык. Немецкие же словари, в частности, «Язык цветов, или Значение цветов в восточной манере. Восьмое расширенное издание» [3] легли в основу датского языка цветов.

В Россию, а в частности в русскую литературу, язык цветов пришёл во второй половине XVIII века, вместе с лёгкой французской поэзией [21]. Вероятно, именно французские традиции оказали влияние на русское восприятие цветочной символики, особенно сильно это влияние преобладало на рубеже XVIII – XIX веков. Это выражалось в использовании французских словарей цветочных значений, кроме того на русский язык была переведена книга Ипполита Жюль Демольера «Грамматика любви или Искусство любить и быть взаимно любимым» (1829), частью которой был словарь языка цветов (издана в Москве в 1831 г.). Тем не менее, России были хорошо известны не только французские, но и английские и немецкие традиции.

Россия перенимала традиции языка цветов из разных стран, освоение разных языковых особенностей протекало неравномерно, что

также накладывало свой отпечаток. Со временем европейский язык перерабатывался и складывался собственно русский язык цветов. Однако все словари были основаны на иностранных изданиях, в одной из таких книг проглядывается английская форма, вытекающая из знакомства с упомянутой выше книгой Г. Филлипса «Цветочные эмблемы».

Язык цветов в английской литературе

Цветок является символом Англии с периода правления английской королевы Виктории, что даёт нам возможность проследить изменение ценностей, традиций и особенности культуры английского народа в Викторианскую эпоху. Королева Виктория ввела моду на сдержанность, выражение сильных эмоций было под запретом. Строгие правила светского общения, наполненные различными ритуалами и формальностями, следили за общением молодых людей, особенно незамужних девушек. Во избежание осуждений и пересудов, мужчины подбирали бутоньерки с нужными цветами и спрашивали у конкретной дамы мнение о ней, на что дама могла даже в присутствии свидетелей сказать нравятся они ей (чувства взаимны) или нет.

Для англичан, в отличие от других европейцев, растения значили чуть ли не всё. Они делали из них лекарства и питание, изготавливали одежду и сырьё, а также любовались в своих садах, а позднее с их помощью стали даже общаться. В Викторианскую эпоху язык цветов набирает небывалую популярность из-за принятой в светском обществе строгости и становится для людей важным признаком хорошего тона, как знание этикета и умение одеваться. Способностью передавать информацию владеют не только сами виды цветов и растений, но и их ароматы.

Впервые цветочную символику в Англию привнесла удивительная женщина: Мэри Уортли Монтегю. Она была дочерью первого герцога Кингстон-апон-Халла, Ивлина Пиррпонта, любовь отца обеспечила Мэри неплохое образование, которое отлично дополнялось наличием огромной библиотеки в доме графа. Втайне от отца, пророчившего дочери иное будущее, Мэри сбежала и обручилась со своим возлюбленным Эдвардом Уортли Монтегю. Мэри писала стихи и критические статьи с 1713 года, став первой женщиной, вклад которой в литературу признал журнал *Spectator*. В 1716 году Эдвард был назначен

посланником при дворе турецкого султана, и семья отправилась на Восток. Как уже говорилось выше, язык цветов зародился именно там, в гаремах, где строгий надзор не позволял наложницам излишней откровенности. За два года, проведенных в Константинополе, Мэри прекрасно изучила язык и местные обычаи, которые весьма изящно описывала в своих письмах к сестре и друзьям. Впоследствии эти письма легли в основу книги, представляющей особую ценность. «Турецкие письма», опубликованные в 1763 году (уже после смерти Мэри Уортли), стали первым произведением светской женщины о мусульманском Востоке и поведали Британии о тайном языке цветов. В георгианские времена этот язык не был слишком востребован, но позднее, с приходом королевы Виктории и новых порядков, стал очень популярен [27].

Цветами в Викторианскую эпоху было украшено всё: от домашнего убранства и фарфора до мужских костюмов и письменных принадлежностей. Молодой человек мог выразить своё отношение к даме, лишь подарив ей букет с необходимой комбинацией цветов, будь то симпатия или крайнее возмущение. Цветы – безмолвные сообщения в руках того, кто боится говорить о своих чувствах открыто. Роль играло всё: размер, расположение, сочетание запахов, манера подачи букета и даже рука, в которой держали букет. Вертикально поднесённые цветы носили позитивный характер, противоположно поднесённые цветы – негативный. Букет в правой руке означал положительный ответ, в левой – отрицательный [26].

Освоение языка цветов было доступно всем. Создавалось множество специальных словарей с цветочными значениями, конечно, большей популярностью они пользовались у влюблённых. В словарях можно было прочесть обо всех оттенках смыслов *розы*, зависящих от цвета её лепестков, или о спектре значений *лилии*, основанном на разнообразии её видов. Важно было не только верно собрать композиционное сообщение, но и верно истолковать полученное, так как разные словари могли совершенно по-разному трактовать те или иные элементы букета.

Помимо романтического подтекста в английском языке цветов был известен и религиозный символизм, придающий ряду цветов собственное божественное значение. В Библейские времена по-особому рассматривались цветы, растения и травы. В Средние века люди

начали наделять растения мистическими значениями, веря в их обладание магической силой. Так цветы стали почётным украшением садов высокопоставленных господ. Сады высаживались не только для окружения себя магией и наслаждения изысками, но и для более детального изучения тайных значений и символов любившихся цветов.

Ещё до начала Викторианской эпохи вышла одна из самых ранних английских работ 1825 года была «Цветочные эмблемы, или Руководство по языку цветов» британского ботаника, писателя и садовода Г. Филлипса. Филлипс использовал классическую литературу, ассоциации с Шекспиром, ранние французские флориографии и свое собственное воображение, чтобы придать значение различным сортам и видам цветов. Многие другие писатели последовали за ним, и список предполагаемых значений рос на протяжении столетия. Разные авторы придавали растениям разные значения, так, например, *роза* олицетворяет красоту, но, по мнению разных авторов, *белая роза* может символизировать невинность, молчание, святую смерть или то, что кто-то был достоин другого человека [11].

Одна из более поздних и полных работ, которая обрела небывалую популярность – словарь «Язык цветов», опубликованный в 1884 году в Лондоне издательством George Routledge and Sons, которое было основано в 1836 году Дж. Раутледжем и существует, по сей день, хотя и в составе более крупной корпорации. Этот цветочный словарь, проиллюстрированный К. Гринуэй, включает в себя алфавитный перечень многих популярных растений и их разновидностей с символическими значениями, а во второй части даются примеры классических стихотворений с цветочной символикой [6].

Цветы как символика играют значительную роль в литературе и искусстве на протяжении многих веков во всех основных литературных произведениях. Цветы в литературе означают молодость, красоту и краткость жизни. У. Шекспир неоднократно использует образы цветов в «Гамлете». Ещё в 1 акте (сцена 2) нам представлен символ, описывающий состояние Дании: «Это неполотый сад, который растёт до семян». Другим примером может служить эпизод из 4 акта, в котором Офелия даёт цветы суду, выражая свою скорбь и горе. Елизаветинская публика, знакомая с символическими образами, точно поняла бы, какой глубокий смысл она пыталась передать, даря цветы [28]. В Англии принесённые ею цветы можно трактовать так:

- *Розмарин* – это символ памяти и веры. Она дарит этот цветок своему брату Лаэрту, чтобы укрепить его дух и память о его отце.
- *Анютины глазки* символизируют мысли и воспоминания. Офелия дарит их своему брату Лаэрту, чтобы показать, что она никогда его не забудет.
- *Фенхель* символизирует лесть, а *коломбина* означает прелюбодеяние и предательство на языке цветов. Офелия дарит фенхель и коломбину королю, возлагая на него ответственность за смерть ее отца, Полония.
- Символика *Руты* связана с супружеской неверностью, и она передает ее королеве, обвиняя ее в предательстве своего отца.
- *Маргаритка* означает чистоту и невинность, и именно поэтому Офелия никому не дает ее, поскольку «здесь нет невинности».
- *Палец мертвеца, крапива, вороньи цветы* традиционно используются в похоронных ритуалах.

Еще один цветок, широко используемый в «Гамлете», – это *фиалка*, символизирующая краткость жизни. Мы можем видеть символику фиалок несколько раз, включая похороны Офелии и диалог между ней и Лаэртом. Последний сравнивает чувство Гамлета к Офелии с фиалкой, намекая, что оно пройдет так же быстро, как увянет этот цветок.

В «Хризантемах» Дж. Стейнбек рассказывает историю зрелой, сильной женщины, единственной страстью в жизни которой является забота о своих цветах. Ее хризантемы символизируют ее скрытую женственность, которую она не может реализовать со своим бессердечным мужем.

В своем единственном романе «Грозовой перевал» английская писательница Э. Бронте рассказывает трагическую историю любви сироты-подкидыша и дочери его приемных родителей. Одним из важнейших элементов композиции романа является пейзаж. Центральное место в истории занимают вересковые пустоши – дикие и бесплодные земли. *Вересковые пустоши* представлены как опасные и пустынные. Чувствуется опасность в нерешительности рассказчика, идущего по ним ночью. Бронте также использует вересковые пустоши как символ свободы и дикости. Кэтрин и Хитклифф убегают от всех на вересковые поля, и там, в единении с природой, они находят любовь и гармонию [9].

Подводя итог всему вышесказанному, можно отметить, что язык цветов (флориография) – это особое культурное явление, которое начало зарождаться ещё в XVIII веке. Взяв начало на Востоке, язык развивался в совершенно разных сторонах света, позволяя каждой стране познакомиться с ним. В каждой стране своя растительность и менталитет, накладывающий всё новые оттенки значений на уже известные цветочные образы.

Англия не стала исключением и по-своему интерпретировала цветочные символы. Особая популярность языка цветов выросла в Викторианскую эпоху, когда к власти пришла строгая королева Виктория и привнесла в светское общество свои законы. Англичанам хотелось без опасения общаться прилюдно на запрещённые темы, выражая свои чувства, тогда на помощь и пришёл язык цветов.

Многие исследователи старались разгадать загадку цветов, писали словари, углублялись в истоки данного явления, сочиняли всё новые значения. Не осталась в стороне и художественная литература, писатели того времени часто прибегали к понятным для всех символам, которые теперь современным читателям предстоит расшифровать. Цветы стали важным элементом символики в литературе и искусстве на протяжении последующих веков, присутствуя во многих произведениях мировой литературы.

Глава 2. ЯЗЫК ЦВЕТОВ В ХУДОЖЕСТВЕННОМ МИРЕ Ч. ДИККЕНСА

Роман Ч. Диккенса «David Copperfield» написан в Викторианскую эпоху, когда язык цветов в Англии набирал особую популярность. Роман публиковался частями в 1849 году и уже в 1850 вышел отдельной книгой. В оригинале полное название произведения звучит как «The Personal History, Adventures, Experience and Observation of David Copperfield the Younger of Blunderstone Rookery (Which He Never Meant to be Published on any Account)» и является «любимым детищем» автора, хранящим элементы его собственной биографии.

Роман насыщен цветочными символами разных уровней восприятия. Текст произведения переплетается с жизнью автора и символами,

сопутствующими его собственной жизни. Цветы сопровождают героев, помогая глубже понять их характер. Кроме того, знание цветочной символики позволяет предсказать развитие сюжета.

В романе множество цветов, каждый из которых по-своему раскрывает характер того или иного персонажа. Однако есть образ, лейтмотивом проходящий через текст всего произведения; он сопровождает разных героев на протяжении всего повествования, появляясь в разных частях сюжета. Это романтический образ *розы*. Он появляется в различных формах, как бы демонстрируя лишь лёгкий оттенок значения, содержащийся в образе *розы*.

Каждое упоминание розы в произведении рассмотрено через образы персонажей, однако уже сейчас можно сказать, что этот цветок стал неизбежно значимым в двух главных историях любви: Клары Копперфилд с мистером Мэрдстоном и Доры с Дэвидом.

Упоминание цветка позволяет заметить, что в романе *роза* воспринимается как нечто нежное, искреннее и романтическое. Этот цветок сопровождает важные фрагменты сюжета, давая понять, что любовь сопровождает человека на протяжении всей его жизни. Ч. Диккенс воздерживается от конкретики и не указывает цвет лепестков роз, тем самым давая возможность читателю самостоятельно порассуждать какой оттенок значения придать каждому фрагменту.

Рассмотрим подробнее две любовные линии, схожие не только трагичным исходом, но и цветочным наполнением.

Первым цветком, встречающим нас в романе, является герань. Мистер Мэрдстон, провожая Дэвида с мамой из церкви во 2 главе, входит в дом под предлогом посмотреть вышеупомянутый цветок. Уходя, он попросил миссис Копперфилд дать ему один цветок, отказавшись самостоятельно выбирать. *Герань* на языке цветов означает глупость и безрассудство, дарящий этот цветок мог иметь в виду: «*You're very frivolous, it's time to settle down*» («*Ты очень легкомысленная, пора остепениться*») [5]. В романе мужчина просит девушку подарить ему этот цветок и сделать это именно самостоятельно, собственной рукой. Таким образом, этот жест можно трактовать как умелое манипулирование мистера Мэрдстона, считавшего, что Клара легкомысленна. Под его чутким руководством миссис Копперфилд доверяет собственную жизнь этому человеку, как бы позволяя «остепенить» себя. Позднее мы узнаём, что став мужем Мэрдстон, действительно, берёт всё в свои

руки и загоняет Клару в жёсткие рамки. Он диктаторский и жестокий человек, он действует избирательно, аккуратно и чётко, позволяя миссис Копперфилд считать, что все её действия зависят исключительно от её собственного выбора. Вместе с сестрой он пытается научить Клару «твёрдости» – якобы для её же блага, но более вероятно, потому что ему нравится подчинять людей своей воле, а Клара в целом пассивна и умеет прощать. Они манипулируют Кларой до тех пор, пока она не признает, что дом Копперфилдов принадлежит больше не ей, а Мэрдстонам.

Помимо герани в романе мистера Мердстона и миссис Копперфилд фигурирует весенний и поэтический образ *шиповника*. Герои прогуливаются по разные стороны живой изгороди из лесного шиповника дважды за день в эпизоде с поездкой Дэви и мистера Мэрдстона на лошадях (2 глава). Шиповник можно трактовать по-разному, в зависимости от рассматриваемой характеристики и использования того или иного словаря. *Кустарник*, как таковой, в словарях трактуется как подлость [6]. По первому прочтению складывается мнение, что это и есть самое очевидное значение, которое позволяет сразу раскрыть характер героя. Мэрдстон самый жестокий, эгоистичный и лживый персонаж. Всё что он делает – делает исключительно ради собственной выгоды и комфорта. Он жесток не только с женой, но и с её сыном, которого использует как средство манипуляции Кларой. Мэрдстон безжалостно избивает Дэвида за то, что тот отстаёт в учёбе. В ответ Дэвид сильно кусает Мэрдстона за палец. В результате Мэрдстон расценивает это как «угрюмое поведение» и отправляет Дэвида в школу-интернат, которой владеет друг Мэрдстона мистер Крикл, который так же жесток, как и он.

Однако, с кустом шиповника, как и с образом самого героя не всё так однозначно. Сам *шиповник* на языке цветов – это поэзия, он будто говорит: «я ранил, чтобы исцелиться» [6]. Это значение нельзя оставить без внимания, оно позволяет предположить, что Мэрдстон жаждет изменений. В мистере Мэрдстоне есть намёк на человечность: его любовь к Кларе собственническая и извращённая, однако он искренне горюет о её смерти. К сожалению, жизнь научила его только причинять боль. Возможно, герой ищет искупления, однако так его и не находит.

Плоды шиповника, иногда называемые плодами розы, – это плоды растения, которые появляются после того, как цветение увяло и

угасло [12]. Как известно роза имеет много значений в зависимости от цвета, чаще всего это выражение любви. Дарящий цветок шиповника признаётся в том, что он романтик, как бы говоря, что сможет сделать возлюбленного счастливым.

В поэтически романтическом контексте значение шиповника выглядит иронично, так как мистер Мэрдстон совершенно не романтик, а ровно наоборот. Он не дарит цветок, а лишь прогуливается вдоль него. В тексте не сказано цветёт изгородь или покрыта плодами, однако есть уточнение, что это лесной шиповник. Лес – выражение природного, естественного или дикого, чуждого современному человеку. Нам эта деталь даёт возможность предположить, что романтика и поэзия для героя не свойственны. Кроме того до счастья в отношениях тоже было далеко. Мистер Мэрдстон терзал жену, как птицу в клетке. Она зачала, приученная говорить лишь с позволения мужа. Он был «тираном для малютки». Воспользовался её слабостью, чтобы нанести раны, от которых она умерла.

Таким образом, вокруг многозначительного шиповника мы можем сделать несколько выводов. Любовь мистера Мэрдстона была своеобразной и «дикой» как лесной шиповник, тираничной и «колючей» как его шипы. Романтика и поэзия в образе цветов шиповника может означать ту роль, которую герой играет до свадьбы, чтобы влюбить в себя наивную миссис Копперфилд, которой как раз присуща романтичность.

Помимо шиповника, претендующего на образ розы, в этой истории любви присутствует и сама роза. Она, в отличие от других цветов, присутствует не физически, а лишь упоминается в мечтательном потоке мыслей мисс Тротвуд, упрекающем мистера Мэрдстона за его наигранность и лживость в период ухаживаний за миссис Копперфилд (глава 14). Речь идёт о визите, который решили нанести Мэрдстоны мисс Тротвуд после смерти Клары. Бабушка уверенным жестом оставляет Дэвида в комнате, тем самым делая его свидетелем этой неприятной встречи. Мисс Тротвуд в свойственной ей прямолинейной манере высказала мысль, что Мэрдстону было бы лучше «оставить бедное дитя в покое». Бетси говорит, что счастливая семья должна была жить в саду, полном роз: *«...Глупенькая, невинная бедняжка никогда не видела такого мужчину. Он – воплощённая доброта. Он ею восхища-*

ется. Он любит её ребёнка, любит нежно, прямо до безумия! Он заменит ему отца, и все они будут жить в саду, полном роз! Уф! Можете убираться отсюда!» (Дэвид Копперфилд: 244). Она адресует эти ироничные слова Мэрдстону, называя его «тираном для малютки». Её резкое высказывание можно трактовать как искреннее переживание за девушку, которая была достойна настоящей любви. Розы – это романтика, любовь и нежность, то, чего Клара, действительно заслуживала и ждала от Мэрдстона, хорошо игравшего роль романтика. Бетси по-настоящему волновалась за «дитя» и желала ей счастья. Она понимала, какая жизнь для Клары была бы идеальной и это точно не жизнь с Мэрдстоном.

Вторая история любви так же сопровождается символами герани и розы. Однако стоит рассмотреть и другие цветы, сопровождающие образ Доры, так как они позволяют полнее раскрыть её характер и причины трагичного исхода.

Дора, наверное, самый «цветочный» персонаж этого романа. Ч. Диккенс наделяет её лёгкими, цветущими качествами, это проявляется даже в выбранном имени. По меткому заявлению бабушки Дэвида Дора – «цветочек». В буквальной трактовке значение имени Дора звучит как «дар, подарок», она, как и цветы, является настоящим подарком для тех, кто её окружает.

Образ *герани*, уже рассмотренный выше, сопровождал не только мать Копперфилда, но и важную для главного героя девушку – его возлюбленную Дору. Влюблённый Дэви в 26 главе прогуливается с Дорой по оранжерее полной гераней. Это был любимый цветок девушки, что объясняется значением цветка. Дора была легкомысленной и глупой особой, совершенно не готовой к серьёзным разговорам и «взрослым» проблемам. Она лёгкая, воздушная и непосредственная. Дора останавливалась то у одного, то у другого цветка. Она вела себя как ребёнок, поднося собачку к цветам. Дэви был в волшебной стране, и запах герани отныне вызывал *«полукосмическое, полусерьёзное недоумение»*. Такое восприятие, возможно, связано с тем, что герой не мог понять свои чувства. Он находился где-то на грани понимания реальности, но видел в Доре что-то родное и близкое, так похожее на приятный и нежный образ любящей матери. Девушки весьма похожи характерами и восприятием жизни и задачей Дэвида было не стать для Доры тираном, каким был Мэрдстон для Клары.

Дэви в 33 главе подарил Доре *герань*, которую растерзал Джип, когда та дала ему понюхать их. Джип изначально невзлюбил героя, всячески старался продемонстрировать своё отношение к нему, вероятно пытаясь защитить любимую хозяйку. Дора очень опечалилась инцидентом с подаренными цветами. В отличие от примера с матерью, в этой сцене цветы дарит сам юноша, желая порадовать девушку её любимыми цветами. Но так ли всё просто? Как уже упоминалось выше, *герань* символизирует намёк о том, что следует стать более сдержанной и рассудительной в своих поступках. Через язык цветов Ч. Диккенс намекает нам на итоги этого романа.

Преподнесённые цветы можно трактовать, как намерение героя сделать Дору более серьёзной, а значит изменить её «детскую» натуру. Однако немаловажное значение играет в этом эпизоде собачка. Животные, как известно, хорошо чувствуют людей. Питомец ощущает исходящую опасность и всеми силами старается предотвратить неизбежное. Джип рвёт цветы, давая читателю понять, что стремление остепенить Дору, в конце концов, убьёт её.

Герань можно назвать одним из центральных цветов произведения, сопровождающих историю и раскрывающих смысл двух не самых счастливых романов. Романов, в которых мужчины не смогли сохранить хрупкую, невинную, детскую натуру девушки. С одной лишь разницей в том, что Дэвид всё же старался быть для Доры хорошим мужем, в то время как Мэрдстон поступал жестоко с Кларой весьма осознанно. Стараясь переделать возлюбленных под себя, под «взрослый мир» и Дэвид, и Мэрдстон терзают души девушек, у которых не остаётся иного выхода кроме смерти. Герань становится спутником двух главных трагедий произведения.

Второй важный для нас образ, образ розы, в этой истории любви появляется в двух эпизодах. В главе 37 Дора, разнервничалась и расплакалась от разговора с Дэви о небогатой жизни и труде Дэвида «бедным рабочим». Мисс Миллс успокоила поссорившихся. Она отправила Дору освежить лицо *розовой* водой. Вода, как известно из античных текстов, часто выступает в качестве портала в другой мир. Эфирное масло розы, входящее в состав розовой воды, – это концентрация самых важных свойств цветка. Данный фрагмент можно трактовать, как попытку мисс Миллс напомнить Дэвиду, за что он полюбил Дору и ка-

кие нежные, трепетные чувства испытывал к ней в самом начале. Взаимоотношения с Дэвидом будто проводят Дору через портал любви, однако эта любовь разрушает девушку. Дэвид хочет погрузить её в свой мир и свои рамки, но для Доры такая жизнь недопустима.

Когда Дэви ругался, Дора надувала губки, и они становились похожи на *розовый бутон*. Нежные розовые бутоны символизируют мечтательность, доверчивость, обаяние и молодость. Дора была всего лишь «*девочкой-женой*», не способной выносить тяготы семейной жизни и малейшие упрёки в свой адрес. Она полностью доверяла своему мужу и нуждалась в его защите.

Помимо конкретных цветов, в романе присутствуют и общие цветочные мотивы, связанные с образом Доры. На протяжении всего романа Дора рисует цветы. Мебель в её доме также украшена цветочной вышивкой. Цветы в общем смысле могут выражать значение молодости, непосредственности. И это, разумеется, справедливо в отношении Доры. Однако есть и другая сторона. Окружающие люди относятся к Доре как к цветку, за которым нужен постоянный уход, который не приспособлен к самостоятельной жизни и самообеспечению. Бабушка Дэвида называет её «*Цветочек*». Однако вся эта опека и не позволяет Доре стать взрослой, у неё нет шансов на иное мышление. В эпизоде со свадьбой гости, похожие на клумбу цветов из-за ярких нарядов с яркими лентами, прощаются с Дорой так активно, что почти душат её. Дора не могла стать другой в той среде, в которой жила и теперь, став женой, она не способна изменить мышление и самостоятельно поддерживать свою жизнь и дом, заботиться о ком-то. Она заперта в образе «*девочки-жены*» и попросту не умеет воспринимать мир как-то иначе.

Пожалуй, самым ключевым образом является *незабудка*. В основном этот цветок связывается с Дорой, однако его первое упоминание произошло задолго до знакомства с ней. Как мы рассматриваем ниже, впервые этот цветок появляется в жизни Дэвида благодаря мисс Ларкис. И если первая девушка, по его мнению, не нуждается в украшении цветами, то в образе Доры он, напротив, отмечает, что она прекрасна как сам цветок и сравнивает её глаза с незабудками. Это даёт нам возможность предположить, что мисс Ларкис изначально была не доступна для него, так как она слишком самодостаточна, в отличие от хрупкой и мечтательной Доры.

Образ незабудки в отношении Доры не случаен. Дэвид, действительно, искренне влюблён в Дору. Его любовь настоящая, откровенная и воодушевляющая. Он хочет оберегать свою возлюбленную, быть с ней, строить семью и быт. Однако Дэвид не умеет любить такую девушку как Дора. Её хрупкая натура требует особенного отношения и аккуратности, а Дэвид после замужества требует от неё то, что она не в силах исполнить. Она не способна быть хозяйкой дома, надёжной опорой для мужа. Она создана для того, что бы приносить в дом радость, лёгкость и красоту, с которыми Дэвид, к сожалению, не был готов справляться.

Кроме того, именно присутствие незабудки в романе позволяет говорить о его автобиографичности и о том, что эта история любви – личная трагедия автора. Ни для кого не секрет, что роман «Дэвид Копперфилд» насквозь автобиографичен. Страницы романа повествуют о тяжёлом детстве, о вынужденной работе в 10-летнем возрасте, и, конечно, о любви. Юный Ч. Диккенс, отягощённый беспечностью матери и долговыми обязательствами легкомысленного отца, действительно вынужден был с ранних лет содержать семью самостоятельно.

Получив всемирную известность, Ч. Диккенс начал получать почту с разных уголков мира. Конечно, поначалу он имел стремление отвечать всем, выражая благодарность за оказанное внимание, но быстро понял, что для этого придётся отказаться от писательства и посвятить себя только разбору писем. Гениальный Ч. Диккенс нашёл выход. Он пробежал глазами письмо и оставлял пометку для сестры супруги, исполнявшей роль секретарши, что именно ответить на письмо. Один из таких разборов почты стал для Ч. Диккенса звонком из прошлого.

Ч. Диккенс наткнулся на письмо от некоей миссис Винтер и, начав читать послание от миссис «*самое холодное время года*», почти сразу узнал в ней свою юношескую любовь. Миссис Винтер было уже около 40, она имела трёх детей и была уже совсем не та, за кем настойчиво ухаживал когда-то великий писатель. Миссис Винтер писала о том, что не забывала карие глаза и волнистые волосы Ч. Диккенса все эти годы.

С образом именно этой женщины связывают Дору – возлюбленную Дэвида Копперфилда. Девушка-незабудка насквозь пропитана характером миссис Винтер (в юности Марии Биднел), с этим трудно не согласиться.

Волей случая Ч. Диккенс завёл дружбу с молодым джентльменом по имени Генри. Он был завсегдатаем в доме лондонского банкира Биднелла. Генри сватался к одной из его дочерей, Ч. Диккенс, оказавшийся однажды в гостях, заметил Мэри. Голубые глаза-незабудки, так знакомые нам по образу Доры, пленили юного Ч. Диккенса. И он, как Дэвид Копперфид, с первого взгляда решил, что именно эта девушка должна стать лучшей его половиной, составив безмерное счастье его жизни.

На языке цветов *незабудка* – символ вечной любви и памяти. По легенде юноша, собирая цветы у водопада, сорвался и, бросив цветы возлюбленной, прокричал «*не забывай меня!*» (именно так звучит название этого цветка в дословном переводе). Действительно, ни Ч. Диккенс, ни герой его романа не забыли свою первую настоящую любовь, родившуюся в голубых глазах-незабудках.

Ч. Диккенс вечерами часто проходил мимо дома, в котором жила прекрасная девушка Мэри. В доме все уже спали, а юноша впадал в неимоверный восторг и благодарил судьбу за то лишь, что может жить с этой девушкой на одной планете. Ровно такие же чувства испытывает его герой, когда понимает, что без памяти влюблён в Дору Спенлоу.

Сама Мэри была натурой крайне переменчивой, и её отношение к юноше было сомнительным. Она могла быть приветлива и ласкова в один день и резка и холодна – в другой. Мэри была моложе Ч. Диккенса, но это не мешало ей поучать его (в основном за недостаточное внимание к новому платью или не вовремя поданное пальто).

В день своего 21-летия Ч. Диккенс собирает все свои сбережения, нанимает официанта и приглашает в гости приятеля Генри и Мэри с сёстрами. Этим же вечером Ч. Диккенс, отведя Мэри в прихожую, признаётся ей в своих чувствах. Мэри, помолчав, заявляет, что согласна только на дружбу.

Разочарованный Ч. Диккенс пьёт до беспамятства и на утро решает покончить с жизнью, однако вовремя осознаёт, что миссис Биднелл (мать Мэри) будет крайне счастлива, отправить на его могилу букет. Тем же утром Ч. Диккенс сообщает в письме, что их отношения с Мэри пришёл конец. Однако капризная Мэри на такое была не согласна, её больше устраивало многоточие. Она часто приглашает юношу в гости, однако, Ч. Диккенс после нескольких неудачных визитов понимает, что Мэри никогда не станет его женой.

Ч. Диккенс перестаёт принимать приглашения, понимает, что алкоголь не помогает и уходит с головой в литературу. Из этой драматичной истории многое отразилось в романе «Дэвид Копперфилд». В рамках данной работы нас интересует прототип Доры, с образом которой связано так много цветочных мотивов.

Многие считают, что образ прелестной и непредсказуемой возлюбленной главного героя полностью списан с Мэри, такой эксцентричной и милой. Да, конечно, их связывает многое. Голубые глаза-незабудки Ч. Диккенс не смог забыть и решил разделить эту судьбу с героем своего романа Дэвидом Копперфилдом. Однако он решает дать своему герою возможность прожить счастливые моменты со своей бесконечно любимой «*девочкой-женой*». Сам Ч. Диккенс о таком исходе событий мог только мечтать, но, его мечты разбились о жестокую действительность.

Письмо из прошлого навеяло на Ч. Диккенса не только воспоминания и новые мысли. Известие от миссис Винтер, конечно, навеяло на писателя улыбку, но в то же время стало для него потрясением. Вздвигнутый откровением Мери Ч. Диккенс понял, что она всё ещё что-то значит для его сердца. Как и любого другого человека, спустя столько лет, он думал что написать и стоит ли встречаться. Ч. Диккенс поддался порыву сердца и назначил встречу, но к его величайшему разочарованию, на встречу пришла не молодая и прекрасная Мэри, а состарившаяся и подурневшая миссис Винтер.

Вопреки столь популярному мнению нам хотелось бы рассмотреть другую девушку, которая могла бы стать прообразом Доры. Эта девушка – жена Ч. Диккенса Кэтрин.

Изучая семейную жизнь и громкое расставание, складывается впечатление, что Ч. Диккенс практически не сопоставим со своей женой К. Диккенс. И уж тем более эта женщина не похожа на Дору. Кэтрин, в воспоминаниях о её юности, выглядит как милая романтическая натура, однако время и обстоятельства не щадят никого. Миссис Диккенс около 16 лет провела в беременности и кормлении, за эти изнурительные годы она постарела и изрядно отстала от великого интеллектуального супруга.

Супруги познакомились в феврале 1835 года. В это время начинающий 23-летний журналист решил устроить праздник по случаю

публикации очерка. На это мероприятие была приглашена дочь издателя журнала, в котором юный Ч. Диккенс публиковался. Кэтрин была наслышана о Ч. Диккенсе и имела собственное мнение относительно его персоны, однако, после личной встречи сообщила кузине, что он производит благоприятное впечатление.

В апреле 1836 года Кэтрин и Чарлз поженились. Их браку суждено было стать одновременно очень счастливым и безнадежно несчастным. По воспоминаниям одной из дочерей Кэтрин была типичной женщиной викторианской Англии и настоящей кроткой, добродушной леди со своими недостатками. В воспоминаниях о миссис Диккенс проглядывается нежный образ Доры, так трепетно составленный любящим мужем.

До замужества миссис Диккенс была одарённой актрисой, выступающей в домашнем театре и многообещающей писательницей, а также искусным кулинаром. Сам же Диккенс говорил о том, что Кэтрин отличная спутница в его многочисленных путешествиях, хотя однажды прекратил брать её с собой. Как и Дора миссис Диккенс плохо руководила хозяйством, а потому с удовольствием пользовалась помощью младшей сестры.

Ч. Диккенс называл супругу его лучшей половиной в первые годы замужества, о Кэтрин младшая сестра Диккенса говорила, что она стала «прекрасной хозяйкой и совершенно счастлива».

Характер Доры не сопоставим с характером Кэтрин, однако общие черты прослеживаются весьма отчётливо. Новоиспечённая миссис Диккенс плохо управлялась с хозяйством и совершенно не умела вести домашние дела, поэтому доверяла эту работу сёстрам. Кэтрин была для Ч. Диккенса настоящей «девочкой-женой». Однако, в отличие от Доры, Кэтрин хорошо готовила и даже выпустила свою книгу, авторство которой приписывают супругу. Центральный образ *незабудки* не покидает Ч. Диккенса и здесь. О глазах Кэтрин судить сложно, однако по некоторым источникам они были голубого цвета. Кроме того, то самое кольцо из незабудок, которое Дэвид заказывает у ювелира для помолвки с Дорой, отнюдь не выдумка. Именно такое кольцо с голубыми камнями подарил Ч. Диккенс на помолвку своей жене. И, хотя жизнь его привела к разочарованию, не возникает сомнений в том, что он искренне любил свою жену в начале их пути. Дэвид считал честью лю-

бить Дору и быть любимым ею. Это украшение прочно связалось у героя с ручкой Доры. Увидев похожее у собственной дочери, у Дэвида защемило сердце.

Хотелось бы упомянуть ещё один факт, заставляющий иначе взглянуть на образ Доры. Ч. Диккенс любил не только свою жену, но и детей. У писателя получилась большая семья с 10 детьми, однако их могло быть ещё больше. Миссис Диккенс перенесла два выкидыша, и хотелось бы верить, что на этом траурная полоса их семьи закончится, но жизнь распорядилась иначе. Мистер и миссис Диккенс пережили ещё одну потерю: прожив всего 8 месяцев, их покинула дочь по имени Дора. Вероятно, поэтому героиня, получившая её имя, была и навсегда осталась ребёнком, не имея ни малейшего шанса вырасти.

Таким образом, рассмотрев все цветы, сопровождающие две главные любовные линии романа, можно отметить, что они тесно переплетены друг с другом. Именно цветочные символы, сопровождающие героев, позволяют увидеть тесную связь двух разных историй любви. Кроме того, один из ярких символов оказался хорошо знаком самому автору. Ч. Диккенс вводит образ незабудки в роман не напрасно, это демонстрирует его личные романтические переживания. Анализ элементов автобиографии позволяет сделать вывод о том, что для Диккенса цветы имеют особенное значение, и он с трепетом относится к цветочной символике не только в своих произведениях, но и в жизни.

Язык цветов и его роль в раскрытии женских образов в романе «Дэвид Копперфилд»

Рассмотрим цветы, связанные непосредственно с героями и то, как они влияют на восприятие их образа, характера и судьбы. Особое внимание хотелось бы уделить именно женским образам, ведь женщина – символ нежности и красоты и всегда ассоциируется с цветами.

Вначале стоит обратить внимание на Мисс Ларкис. Она далеко не центральный персонаж, однако её образ очень важен для главного героя и романа в целом. Через воспоминания о ней характер Дэвида раскрывается нам полнее, позволяя понять какие чувства он способен испытывать.

В главе 18 описывается первая любовь Дэвида – мисс Ларкис. Она предстаёт в волшебном доме в голубом платье с незабудками в волосах. Эта деталь позволяет читателю сразу понять чувства и мысли героя в этот момент. *Незабудка* в словарях трактуется как «настоящая любовь» [4]. (Образ незабудки подробнее рассмотрен в пункте 2.1). Он сравнивал Ларкис с голубым ангелом. Дэви очарован неземной красотой и бесконечно влюблён, так чисто и искренне, насколько способен любить человек. Эта девушка заставляет героя испытывать высокие, недостижимые чувства. Герой уверен, что своей красотой девушка затмевает цветы. Её образ – нечто божественное, что стоит даже выше человеческого понимания слова «любовь». Этот фрагмент заставляет задуматься над значением этого цветка для самого героя и автора. Описывая мисс Ларкис, герой отмечает, что в украшении цветами эта девушка не нуждается. Можно предположить, что Дэвид осознаёт себя недостойным такой любви. Он не только не может претендовать на взаимность, но и сам не должен «оскорблять» столь ангельскую красоту своими земными чувствами. Дословно незабудка (Forget-Me-Not) переводится как «не забывай меня», и Дэви, действительно, не в силах забыть эту встречу, мисс Ларкис и те чувства, которые она пробудила в нём.

Мисс Ларкис восторгается цветком, сидя в комнате с Дэви. Она рассматривает *розовую японскую камелию*. Этот цветок Дэви выменивает на незабудку из её волос. Демонстрируя, что никакой роскошный цветок, не может сравниться с наслаждением, владеть тем, что принадлежало ей и касалось её. *Камелия* в общем смысле на языке цветов означает восхищение, красоту и совершенство, дарящий этот цветок признаётся в том, что принимающий «*неземное существо*» [16]. *Розовая камелия* – страстное желание, а *японская* – скромное превосходство. Дэвид восхищается своей возлюбленной, признавая её превосходство. При этом выменивает «страстное желание» на воспоминания об этой девушке. Вероятно, это связано с тем, что герой осознаёт своё желание владеть мисс Ларкис или хотя бы просто быть рядом никчёмным. Ведь она «неземная», бесконечно прекрасная, само совершенство, которое невозможно приручить и загнать в рамки спокойной семейной жизни. Для Дэвида великое счастье иметь возможность вспоминать о мисс Ларкис и просто знать, что она существует, хоть и далеко от него.

Следующая интересная героиня романа – Роза Дартл. С мисс Дартл связан лишь один эпизод, однако он достаточно раскрывает истинную сущность довольно закрытого для читателя персонажа. В главе 45 мисс Дартл, говоря о пропавшей Эмили и жестоко надеясь на её смерть, подошла к высокой изгороди из остролиста. *Остролист* на языке цветов означает семейное счастье, защиту [16]. Этот элемент даёт читателю понять, что Роза Дартл не безосновательно жестокая женщина, презирающая девушку, «украдшую» у них Стирфорта. Она по-настоящему переживает за свою семью, ведь Стирфорт и его мать – это всё что у неё есть, и она стремится защитить их. Роза Дартл совмещает в себе нервы, ненависть и любовь. Она была аккуратна и настойчива в интересующих её вопросах, общалась полунамёками, выпытывая всё, что было ей нужно. Эпизод с остролистом даёт читателю понимание, что на самом деле Роза, как и многие женщины, мечтает о семейном счастье, стремится оберегать тех, кто ей действительно дорог.

Важным будет отметить, что в романе присутствует персонаж, сыгравший значительную роль в жизни главного героя – его бабушка, Бетси Тротвуд. С образом этой строгой и прямолинейной героини цветы практически не связаны напрямую, однако они всё же присутствуют в её жизни.

В 13 главе присутствует вставка – воспоминание Дэви о его комнате в доме бабушки. Дэвид помимо убранства отмечает чашу для пунша, наполненную *лепестками роз*. И ветер с моря, насыщенный ароматом цветов. Как многим известно, *роза* в общем смысле – цветок любви и искренности. Это намекает нам об отношении мисс Тротвуд к внуку. За внешней суровостью и неприязнью к рождённому мальчику, она всё же искренне любит внука и старается проявить к нему особое ей внимание и заботу.

Под окнами дома мисс Тротвуд располагались *клумбы с цветами*, на которые то и дело покушались ослы и посетители дома. Бетси вместе со своей служанкой рьяно разгоняла животных, защищая свои клумбы. Бетси Тротвуд женщина открытая и резкая, потому все её слова и действия должны восприниматься истинно верными и правильными (по меньшей мере, для неё). Мы уже упоминали выше о значении цветов в общем смысле. Так мы можем сделать вывод, что ослы – это

не просто упрямые животные, но и метафора на глупых людей, которые покушаются на молодость и наивность Бетси. Эти неоднократные эпизоды с борьбой за клумбы позволяют сделать вывод, что Бетси на самом деле пережила. Мы многое не знаем о её жизни, возможно, во времена своей молодости она была столь же наивна и нежна, как другие девушки в романе. Однако множество факторов повлияли на неё: трудные ситуации, упрямые и злые люди, тяжёлые решения. Жизнь привела её к тому, какой она стала теперь. И защищая свои клумбы с цветами, мисс Тротвуд демонстрирует свою бесконечную борьбу с миром за жизнь, молодость, красоту и внутреннюю нежную девочку, которую ей, возможно, не хотелось бы потерять.

Женские образы романа «Дэвид Копперфилд» пестрят растениями разных видов и значений. Все героини связаны с цветами, какие-то в большей, какие-то в меньшей степени. Но одно можно отметить наверняка: автор очень чётко подбирает подходящие цветы для каждой женщины. Где-то конкретизируя вид цветка, где-то намеренно уходя от деталей. Так или иначе, любое упоминание не может быть оставлено без внимания, ведь через них всё полнее раскрываются даже самые скромные в описании героини.

Язык цветов в образе главного героя в романе «Дэвид Копперфилд»

Гораздо полнее и обширнее представлены цветочные символы в образе главного героя. Они тесно связывают его с другими персонажами, раскрывают его мысли и чувства, позволяют понять его истинную сущность и предсказать дальнейшее развитие событий произведения.

Язык цветов разнообразен и включает в себя не только значения непосредственно цветов, но и значения растений в целом. Так, в 13 главе во время тяжёлого пути в дом бабушки дорога ведёт Дэвида вдоль хмельников и фруктовых садов. В садах уже спели яблоки, и активно начинался сбор хмеля, под которым герой и решил провести ночь. Сбор урожая говорит о том, что действие происходит в августе – сентябре.

Хмель символизирует призыв к сохранению оптимизма, а также ожидание встречи и благоприятных обстоятельств [16]. Плоды яблок имеют множество трактовок, зависящих от мифологии или верования.

Нам кажется уместным представления яблока как священного плода. В Ветхом Завете, *яблоко* символизировало искушение, грех и падение человечества. *Яблоко* – является плодом древа жизни и познания. Перекладывая данные значения на сюжет, можно отметить следующее: юный Дэвид рано познал жизнь, увидел «падение человечества» и в данном эпизоде находится на пороге новой жизни, исход которой может быть разным. Образ хмеля подсказывает ему, что нужно сохранять оптимизм и тогда произойдут приятные перемены. Искушение можно трактовать, как желание сдаться и вернуться назад, волоча тяжёлую, но стабильную жизнь.

Помимо цветов, сопровождающих главного героя, фигурирует также цветок, присвоенный непосредственно ему. В 19 главе Стирфорт, вспоминая школьные годы, впервые называет Дэви *маргариткой*. Считая, что полевая маргаритка на рассвете не столь невинна, чем Дэвид, который совсем не изменился со школы. *Маргаритка* на языке цветов означает невинность, верную любовь, а также воздержание от высказывания своих чувств [5]. Стирфорт считает своего друга невинным человеком, который стоит на уровень выше любого другого человека. Он верен своей любви к нему, хоть и не готов признавать это открыто. Стирфорт на протяжении сюжета неоднократно заставляет Дэвида усомниться в том, что тот испытывает трепетные чувства.

В доме матери Стирфорт произносит тост, предлагая выпить за полевые маргаритки в честь Дэви и за лилии долин, которые «*не трудятся и не прядут*», в честь себя. *Лилия долин* – это христианский символ, выражающий смирение, простоту. Стирфорт говорит о том, что ему должно быть стыдно за такой тост. Действительно, герой совершенно не похож на лилию долин. Он имеет сложный характер и мировосприятие, а так же он слишком самоуверен и дерзок. В минуту произнесения тоста на его чистосердечном лице мелькнула хмурая улыбка. Возможно, он хотел бы быть простым и степенным, но ему не позволяют обстоятельства жизни и внутренние установки.

Многие упоминания цветов или растений кажутся мимолётными и второстепенными, но даже в них можно уловить смысл. В главе 16 из окна кабинета в новой школе Дэвид видит на лужайке две кадки с высокими *алоэ*, широкие и твёрдые листья которых стали для героя символом молчания и уединения [5]. На языке цветов *алоэ* – привязан-

ность, а также печаль. Эта деталь указывает на то, что герой будет привязан к этому месту, на протяжении всей жизни его будут сопровождать люди, которых он здесь узнал, и память об этом месте.

Миссис Крапп, прерывая меланхолию Дэви, попросила у него настойку кардамона с ревенем и 7 каплями гвоздичной эссенции для запаха. Эта настойка помогала ей от приступов хвори. *Гвоздика* на языке цветов означает очарование, женскую материнскую любовь [5]. Миссис Крапп, действительно, старалась заменить Дэви мать на определённом этапе его жизни, проявляла заботу и чуткость. Она сразу поняла, что причина меланхолии кроется в чувствах к девушке.

Ожидая старых друзей в главе 28, Дэви ставит перед зеркалом Флакон лавандовой воды для миссис Микобер. На языке цветов *лаванда* означает недоверие [5]. Но, прежде чем воспринимать значение цветка буквально стоит обратить внимание на то, что лавандовая вода стоит напротив зеркала, а значит, смысл отражается. Дэвид доверяет семейству Микоберов как самым близким.

В день своего рождения Дора сидит под сенью сирени в белой соломенной шляпке и голубом платье, именно такой её застаёт Дэви в главе 33. *Сирень* – радость молодости, красота и первое чувство любви [5]. Значение этого цветка даёт нам понять, что Дора испытывает прекрасное чувство первой любви и наслаждается своей девической жизнью. Её одежда придаёт дополнительный оттенок, она воздушна и чиста как ангел.

В честь именин был устроен пикник на зелёной лужайке, покрытой мягким дёрном, на холме. Там же росли тенистые деревья и вереск. *Вереск* – символ одиночества и безнадёжности. Увидев людей, Дэви испытал безграничную ревность ко всем, кто хотел внимания Доры. На этом празднике жизни он чувствовал себя одиноко и не мог ничего предпринять для привлечения драгоценного внимания девушки.

Тема вереска продолжается в главе 43. Прогулку Дэвида с Дорой украшает цветение: луг, покрытый золотом и снежная пелена, покрывающая вереск. Снежная пелена – это белые цветы вереска. *Белый вереск* – символ исполнения желаний и удачи. Дэвид Копперфилд мечтательно вспоминает этот памятный период жизни с Дорой. В этот день и впрямь сбылось его главное желание: ему, наконец, было позволено видеть Дору и гулять с ней.

Такое настойчивое упоминание вереска даёт читателю понять, что Дэвид добьётся исполнения своего желания быть с Дорой, владеть ею. Однако, в конечном счёте, он всё-таки придёт к одиночеству, то есть утрате своей возлюбленной. Конечно, в финале герой обретает счастье с благородной дочерью мистера Уикфилда – Агнес, любовь которой основана на уважении и дружбе. Это ещё раз подтверждает, что искромётная любовь с первого взгляда и отношения с непрактичной и наивной Дорой не для него.

Таким образом, подробно рассмотрев каждое растение, сопровождающее жизнь главного героя можно отметить, что его образ включает в себя большое разнообразие. Такой широкий спектр значений, позволяет раскрыть характер персонажа, его мысли и даже отношение окружающих к нему. Язык цветов тесно связывает героя не только с возлюбленной, но и со школьным товарищем, бабушкой, хорошими друзьями. Растения наглядно демонстрируют взаимоотношения между персонажами и гораздо полнее раскрывают их чувства друг к другу, чем текст произведения.

Язык цветов в романе «Большие надежды».

Мужские образы

Второй из романов Ч. Диккенса полностью изложенный от первого лица – это роман «Great Expectations». «Большие надежды» впервые изданы отрывками с декабря 1860 года по август 1861 года в журнале Диккенса «Круглый год», а в октябре 1861 года вышел в трёх томах в издательстве Charman & Hall. Анализ этого романа в рамках данной работы интересен тем, что он стал для автора предпоследним, и его сжатая форма изложения демонстрирует вершину зрелости писателя. Оба романа написаны в Викторианскую эпоху, однако «Дэвид Копперфилд» гораздо ярче насыщен цветочными символами, особенно раскрывающимися в женских образах. В то время как в «Больших надеждах» меньше цветов, но достаточно растений, и хорошо просматривается значение языка цветов, более полно проявляющегося через мужские образы.

Жизнь на болоте не предвещает ничего слишком позитивного, поэтому среди растительности там не было каких-то благородных или вычурных цветов. На болотах росла крапива, терновник и репейник. А деревню вблизи, где жил Пип, окружали ольха и ветел. Тем не менее,

каждое растение по особому раскрывает героя, на пути которого встречается, позволяет углубиться в особенности его характера и мыслей.

Первые растения, которые встречают нас в романе – это деревья. В 1 главе упоминаются ольха и ветел, окружающие деревню на болоте, в которой рос главный герой. Значения в словарях найти не удалось, однако это не мешает сделать несколько выводов. *Ольха* – лекарственное растение, а значит, в деревне произойдёт своего рода исцеление героев. Действительно, именно там к персонажам романа приходят мысли и события, которые меняют их жизнь и лечат души. Например, в деревне Пип обрёл покой после долгих размышлений и утраты всех надежд. Он переосмыслил свою жизнь, увидев счастье Джо и Бидди, принял важное для себя решение – продолжать путь в одиночестве. Так же исцеление души настигло и Джо, который долгие годы страдал, а к концу романа обрёл настоящее семейное счастье. *Ветел* – это белая ива, медоносное растение. Навевает цветущие и сладостные чувства, приносит пользу. Деревня помогает и поддерживает всех жителей. У каждого там есть своё предназначение, цель и смысл жить. В деревне всегда спокойно, ведь жизнь понятна и размерена. Людей не пугают даже пушки и каторжники, ведь это тоже часть их обыденной жизни. В некоторых словарях *иву* интерпретируют как печаль. Печаль скорее общего плана, ведь сама жизнь в этой болотистой местности со стороны кажется бесцельной и печальной. Многих жителей ждёт печальная участь, у каторжников печальная судьба. У маленького мальчика, являющегося главным героем, прискорбная участь. Он потерял родителей и много времени проводил у их могил. Но всё же для многих жителей нет ничего лучше дома и привычной работы, ведь стабильность приносит спокойствие и уверенность в жизнь любого человека.

Одно из первых растений, встречающихся на страницах романа – это крапива, с ней тесно связан образ значимого героя – Абея Мэгвича. *Крапива* на языке цветов означает клевету или неприязнь [6]. В двух эпизодах первой главы беглый каторжник жёг ноги крапивой, пробираясь по болоту и на пути к церковной ограде. *«Человек, который, как видно, мок в воде и полз по грязи, сбивал и ранил себе ноги о камни, которого жгла крапива и рвал терновник. <...> Он крепко обхватил обеими руками своё дрожащее тело, словно опасаясь, что оно развалится, и заковылял к низкой церковной ограде. Он продирался сквозь крапиву, сквозь репейник, окаймлявший зелёные холмики...»*

(Большие надежды: 6). Казалось бы, вполне банальное действие, которое в обычной жизни покажется нам совершенно логичным. Однако, дальнейшее развитие сюжета, действительно, позволяет увидеть тесную связь крапивы с этим персонажем. Помимо страха и сиюминутной неприязни Филипа к каторжнику, Абель Мэгвич оказался благодетелем мальчика, спасшего ему жизнь на болоте. Узнав об этом, бедный Пип испытывал глубочайшую неприязнь к этому человеку, его деньгам и всему, что их связывало. Не менее интересно, что крапивой заросло кладбище, на котором похоронены родители главного героя. Конечно, к родителям он не испытывал неприязни, однако, это тоже значимый момент первой главы. Крапива связывает родителей и беглого каторжника не случайно, она показывает, что Мэгвич претендует на звание отца Пипа, стремится оберегать его и воспитать настоящим джентльменом.

Также одним из первых растений в образе этого персонажа стал *репейник*, символизирующий стойкость, выносливость, мужество и силу перед лицом невзгод. Каторжник в 1 главе пробирался сквозь репейник по болоту к церковной ограде. В его жизни было много преград и неприятностей, которые мешали достигать поставленных целей, но он всегда находил выход. Абель на протяжении всего романа демонстрирует свою выносливость и силу. Он не сдался своему смертельному врагу, сбежал из Австралии к своему подопечному, дважды менял имя и держался, как мог, в последнем поединке с Компенсоном. Появление репейника на первых страницах романа позволяет читателю провести аналогию и заранее понять стойкий и мужественный характер персонажа, который он наглядно демонстрирует в дальнейших главах.

В одном из словарей *репейник* трактуется как благодарность [6]. Это значение так же имеет место быть, ведь Мэгвич уже в момент первой встречи с Филипом, скорее всего, осознаёт насколько будет ему благодарен. Пип пошёл на многое, на то, чего боялся больше всего, на обман и воровство ради беглого каторжника. И, конечно, Абель бесконечно благодарен мальчишке за помощь, хоть и наглядно демонстрирует жестокость и непоколебимость. Появление репейника позволяет понять, что на самом деле Мэгвич не такой чёрствый человек, каким хочет казаться.

Последним в образе Мэгвича появляется терновник – растение тесно связанное в нашем сознании с Христом, его добровольной жертвой и искуплением. *Терновник* – одно из самых сакральных растений, символ стойкости и преодоления. Этот кустарник царапал не только каторжника (глава 1), но и Молли (глава 48). Джеггерс, защищая интересы своей будущей экономки в суде, придумал историю о том, что именно терновник расцарапал её руки. Деталь, связывающая двух абсолютно разных персонажей, оказалась совершенно не случайной. Эти герои были настоящими родителями Эстеллы. Молли и Абелю, в действительности пришлось немало преодолеть, а впоследствии встать на путь искупления своих грехов. Молли проявила себя как стойкая женщина, отдавшая себя в жертву благополучию своей дочери. Мэгвич, в свою очередь, преодолел немало препятствий на пути к богатству, а затем к встрече со своим юным джентльменом. В конечном счёте, он тоже приносит себя в жертву счастью и богатству ребёнка, уже привыкшего считать своим. Конечно, кого-то из них тяжело приравнять к святым, однако, они поступали так, как могли им позволить обстоятельства и желание сделать жизнь лучше хоть для кого-то.

Следующий важный персонаж, требующий особого внимания – Филип Пиррип. С образом главного героя связано немного цветов, но это не делает их влияние на сюжет и характеристику менее значимым. В главе 19 Бидди беседовала с Пипом о недостаточно изысканных манерах Джо для Лондона. Бидди сорвала лист чёрной смородины и разглядывала его во время спора. Затем девушка растёрла лист в руках, когда начала говорить о том, что у Джо достаточно гордости, и он не захочет покидать свою мастерскую ради Лондона. *«Прежде чем ответить, Бидди растёрла лист между ладонями, - и с тех пор запах черносмородинового куста всегда напоминает мне этот вечер в нашем садике у проулка./ – А что он, может быть, гордый, об этом ты не подумал?»* (Большие надежды: 117) *Ветка смородины* может трактоваться как «ты всем нравишься», однако у Бидди в руках только лист, что может сужать понятие лишь до неё. Девушка хорошо относится к Пипу, он ей приятен и ей хочется, что бы его жизнь была лучше. Своими высказываниями Пип демонстрирует некоторое высокомерие, что для Бидди очень неприятно. Она демонстрирует своё отношение к нему растиранием листа смородины в руках, как бы сообщая, что в такие моменты ей очень не нравится поведение и слова Филипа.

Кроме того, *смородина* в некоторых словарях трактуется как тревожное воспоминание [6]. Растирание листка в руках действие само по себе нервное, говорящее о том, что человека что-то беспокоит или он старается что-то скрыть. Тревожным воспоминанием для Бидди в этот момент могло быть что угодно: жестокость, а затем беспомощность сестры Пипа, постоянные страдания Джо, детство её воспитанника. Бидди очень хорошая и заботливая девушка, она переживала за эту семью, потому что они были ей дороги. Возможно, она вспомнила что-то, что могло осадить Пипа, но не отела произносить это вслух, ведь тогда она могла его задеть. Ей не свойственна жестокость и резкость, поэтому она не припоминает Пипу ничего, а лишь честно и открыто выражает свои мысли.

В 24 главе гуляя с Эстеллой по запущенному саду Сатис-Хауса Пип представлял, что окружавшие их сорняки расцвели. В словарях не удалось найти значения этого растения, однако общие знания позволяют выдвинуть предположения. *Сорняк* – это, прежде всего, вредитель, это растение, которое растёт само по себе, оно не является желанным. Они живучие и легко распространяются. Эти растения можно сравнить с чувствами Пипа, которые начали «распускаться» в нём по отношению к Эстелле. Герой представлял себе нечто воодушевляющее, ведь расцветающие цветы – это прекрасно, это начало жизни и красоты. Однако, это не просто цветы, а именно сорные, они не благоволят герою ничего позитивного. Эти чувства только зарождаются в нём, они будут быстро нарастать и развиваться, а затем вредить своим присутствием. Пип не сможет избавиться от своих эмоций и трепетных чувств до конца жизни, ведь они такие же сильные и выносливые как сорняки.

В 35 главе Пип узнаёт о смерти сестры и едет в родную деревню, там его встречает успокаивающий запах дрока и клевера. Ароматы обладают удивительной силой, способной пробудить воспоминания, новые мысли или погрузить в приятную негу. Знакомые с детства запахи заставляют Пипа смягчиться, забыть все обиды и даже «щекотуна», которого он так боялся в детстве. Он думает о сестре и о том, что когда-нибудь кто-то также смягчится, вспоминая и его.

С *дроком* связана интересная легенда о династии Плантагенетов, правивших Англией с XII по XV век. Семейство получило своё название из-за того, что отец Генриха II украшал свой шлем веткой дрока. А

делал он это потому, что растение считалось обладателем защитных и благоприятных свойств. Эта связь усилила символический смысл защиты, постоянства и верности. Дрок пахнет мёдом и сеном – это очень знакомые ароматы для деревенского жителя. Здесь, на родных улицах, Пип чувствует себя в безопасности, здесь его всегда ждут. Пока он находится в большом изменчивом мире Лондона, в знакомых краях ничего не меняется: всё те же растения, те же люди, те же обстоятельства. Ему не хочется вспоминать о плохом, ведь нет ничего лучше дома. Дрок в этом эпизоде позволяет читателю понять, что герой останется верен себе и людям, оставшимся в прошлом, потому что этот яркий символ постоянства и верности внушает ему уверенность в том, что это именно то место, в котором его по-настоящему любят и ждут всегда.

Говоря о *клевере*, можно интерпретировать его как ожидание [16]. Джо и Бидди всегда ждали Пипа дома, его ждали новости, новые надежды и их утрата. У Пипа были свои ожидания на жизнь и на отношение людей к нему, которые, к сожалению, не всегда оправдывались. Ожидания Пипа – это ожидание прекрасного будущего. Он мечтает быть джентльменом и покорить сердце девушки своей мечты Эстеллы. В Англии считается, что у клевера сильнейшая энергетика, способная исцелять. Исцеление Пипа происходит через осознание им истинных ценностей жизни. Пип понимает, что все его деньги были основаны на нечестном заработке Мэгвича. Он больше не может жить как молодой джентльмен и решает зарабатывать деньги тяжёлым трудом. В тексте нет уточнения о цвете, однако, если предположить, что клевер был *красным*, то можно говорить об усердии. В таком случае становится очевидным, что Филипп будет изо всех сил стараться достичь своей цели. Однако, если же цветок *белого* цвета, он несёт в себе значение клятвы. Клятвы перед собой и Мэгвичем, к которому в дальнейшем он проникся состраданием и обещал спасти.

В 53 главе появляется эпизод, который отчётливо демонстрирует связь растения с сюжетом. Речь идёт об эпизоде, в котором Пип отправляется на встречу с человеком, отправившим письмо. Пип шёл по болотам и давал встречающимся коровам возможность убрести в траву и камыш. Хотя и *трав*а сама по себе нам мало что даёт без уточнения сорта, она может означать подчинение и покорность [16]. Это дополнительно подтверждает, что Пип без особых опасений соглашается на

эту непредсказуемую авантюру. Он буквально подчиняется своему любопытству, откладывая осторожность на второй план.

Если слепое следование интересу было ясно и до упоминания травы, то с камышом дела обстоят куда интереснее. Это растение, такое привычное для болот, заслуживает особого внимания. *Камыш* на языке цветов означает неосмотрительность [6]. Пип действует опрометчиво, когда избирает этот путь. Идти на встречу с человеком, который может представлять опасность, очень безрассудно, и всё же Пип решает, что это правильно. Упоминание камыша позволяет почувствовать обострение обстановки, неосмотрительность Филипа приводит его к ужасающим последствиям. Камыш мог бы предупредить Пипа, если бы он уделил ему достаточное внимание.

В главе 58 упоминается сразу несколько растений в одном эпизоде. Пип посещает родные места, по пути в кузницу он вдыхает запах знакомой цветущей зелёной липы. Кроме того, рядом рос белый боярышник и каштаны. Рассмотрим каждое растение отдельно и постараемся раскрыть общий смысл. *Липа* в общем смысле трактуется как супружество [16], это отражение мыслей Пипа о браке. Однако сюжет поворачивает нас совсем в другую сторону. Супружеству, и правда, дано было случиться, только не у Пипа. Джо и Бидди позднее сообщат о своей свадьбе, и всё встанет на свои места. В тексте уточняется, что липа цветёт, а это означает счастье. Герой счастлив вернуться домой, ему греют душу мысли о Бидди, и о том, как она станет его женой. Не менее счастлив он и потом. Узнав правду и потеряв очередную надежду, Пип испытывает неподдельную радость за своих друзей, за тех, кто ему так дорог. И пусть Бидди не осчастливила его, зато она подарила заботу и любовь Джо, который этого заслуживает.

В этом эпизоде ярко фигурирует образ *боярышника* – это надежда, последняя надежда Пипа. Белый цвет демонстрирует невинность и чистоту. Его мысли в родных краях чище и светлее. Он думает о Бидди, о том, как уважает и ценит её. Герой буквально прозрел и осознал, что рядом всегда была девушка, которая желала ему лишь добра. *«Я шёл, и воображение рисовало мне картины мирной жизни, которой я здесь заживу, и перемену к лучшему, которая во мне произойдёт, когда эту жизнь будет направлять женщина, чья простая вера и ясный ум уже не раз были мною испытаны»* (Большие надежды: 372). Она светлая, невинная и чистая. Самая настоящая и искренняя. *«Бидди*

вскрикнула, словно ей явилась моя тень, но в следующее мгновение уже бросилась мне на шею. Мы расплакались, глядя друг на друга, я – потому что она была такая цветущая и прелестная, она – потому что я был такой худой и бледный» (Большие надежды: 373). Последняя надежда Пипа – быть с ней, отблагодарить её за всё, что она пережила, и что смогла сделать для него.

Не менее значим здесь *каштан*, означающий несправедливость, и снова возвращающий нас к Бидди. Это растение говорит *«будь справедлив ко мне»* [16], будто отражая мысли девушки. Пип был строг с ней, перечил и злился, когда она говорила то, что он не хотел слышать. Но она была всегда честна с ним и заслуживала того же в ответ. Аромат каштана напоминает Пипу о том, что он должен пересмотреть свои поступки и поступить с девушкой по справедливости.

Взаимоотношения Пипа и Бидди очень напоминают Дэви и Агнес из романа «Дэвид Копперфилд». Написанные в разные годы романы отражают похожие сюжеты взросления личности главного героя и переосмысления своего отношения к тем, кто всегда рядом. Оба героя, так или иначе, промахнулись с выбором возлюбленной, излишне увлѣкшись их внешностью и стремлением добиться расположения непреступной дамы. И только к концу романов осознали, что рядом всегда была та женщина, которая поддерживала и верила. Бидди и Агнес были рядом с героями с самого детства, были источником комфорта, понимания, истинного сочувствия и дружбы. Однако итог у романов кардинально отличается. Дэви осознаёт власть чувств к Агнес и создаёт счастливую семью. *«В любви, в радости и печали, в надежде и разочаровании — словом, во власти любого чувства — сердце моё невольно обращается к ней и там находит своё пристанище и лучшего друга»* (Дэвид Копперфилд: 923). В то время как Пип в своём осознании опоздал, и Бидди обрела счастье с Джо.

Если отношения Бидди и Пипа так или иначе связаны с цветами, то Агнес и Дэвида автор обделяет такой роскошью. Тем не менее, кое-что всё же ненавязчиво упоминается в последних главах романа. Так, в главе 60, носящей говорящее название «Агнес», Дэви, после долгой разлуки посетивший дом Уикфилдов, смотрит в окно. В ожидании встречи с «любимой сестрой» герой вспоминает своё детство в этом доме. В это окно он любил наблюдать за бродягами и *«чувствовал тогда запах сырой земли, мокрых листьев, терновника и ощущал ветер»*

(Дэвид Копперфилд: 947). Как уже упоминалось выше, *терновник* в нашем сознании связан с жертвой, искуплением и преодолением. Это сакральное растение демонстрирует осознание Дэвида, которое привело его в этот дом после долгих странствий. Герой понял, какой сильной всегда была Агнес, сколько ей пришлось преодолеть, и сколько преодолел он сам ради этой встречи с ней. Терновник подсказывает читателю, что оба они стали жертвами. Дэвид – жертва обстоятельств и собственных мыслей, которые не позволили ему сразу принять любовь к Агнес и стать счастливым. Агнес – приносит добровольную жертву, всю жизнь скрывая свои нежные чувства. Им обоим пришлось пережить немало страданий, что бы прийти к истинному счастью и блаженству, которое они достигли, признавшись друг другу в своих чувствах.

Помимо конкретного растения в этой главе упоминается, что Агнес всегда ставит в комнате цветы, всё те же, что и во времена их детства. Такой символ молодости и непосредственности, демонстрирует желание Агнес никогда не забывать о минувших днях, при этом относится к Дэви столь непосредственно, что бы он не догадался о её чувствах. И всё же, эта деталь закладывает Дэвиду мысль, что у него есть шанс на взаимность.

Таким образом, все цветы, связывающие Пипа с Бидди – сопутствующие дополнительные оттенки в размышлениях героя о единственной девушке, которая всегда заботилась о нём и была откровенной. Его решение и надежда на брак окрыляли его и придавали сил. Окружающие его растения позволяют понять, что эти намерения искренни, он честен перед самим собой. Возможно, брак с Бидди не принёс бы ей такой радости и воодушевления как Пипу. Цветы говорят нам о том, что его надежда на счастье искренняя и чистая, но ради справедливости и благополучия Бидди герой должен принять её решение и порадоваться её счастью.

Размышления Дэви об Агнес не наделены цветами, но они так похожи на мысли Пипа. Всё, что связывает эти две пары в цветочной символике, это букет цветов, находящийся в доме, где герои провели детство. Безымянные цветы в романах Ч. Диккенса становятся символом любви, дружбы и брака. В случае Дэви – эти цветы предвещают ему счастье и молодость души рядом с прекрасной девушкой. А вот для Пипа цветы стали венцом чужого счастья.

Речь идёт об эпизоде, в котором Пип, приехав в деревню с надеждой на брак, видит цветы, которые стоят в окне родного дома. Как уже упоминалось выше цветы — это молодость и непосредственность. Бидди с Джо сообщили о своей свадьбе, здесь, в этом доме зародилась новая семья. Бидди всегда молода и прекрасна как цветок и их союз с добродушным Джо обещает быть крепким, счастливым и долговечным.

Этот фрагмент заставляет обратить внимание на важного в жизни главного героя персонажа, его близкого старого друга и самого верного товарища — Джо Гарджери. В его характеристике нет растений, которые не связывали бы двух героев. Однако это не мешает рассмотреть мотивы, поведение и сущность персонажа.

В главе 57 Джо ухаживал за Пипом, у которого были обожжены руки. Он повёз старого друга гулять по зеленеющей траве и раскрывающимся полевым цветам.

Зелёная трава на языке цветов символизирует обновление и рост, жизненную силу. Этот пышный и яркий рост напоминает о красоте и стойкости жизни. Трава позволяет нам понять, что герои проходят через обновление и впереди их ждёт что-то совершенно новое. Для каждого из них произойдёт свой рост. Пипу потребуется проявить стойкость, что бы восстановиться и исполнить свой план по спасению Мэгвича. Жизненная сила Джо находится в его мастерской, в деревне, рядом с Бидди. Он осознаёт это и старается не задерживаться у старого друга дольше, чем необходимо. Жизнь прекрасна, переменчива и наполнена сотнями разных моментов. Этот эпизод стал для героев началом перемен.

Полевые цветы могут символизировать различные вещи, в том числе красоту, свободу, простоту, рост и изменение. В мире, который часто кажется мрачным и непредсказуемым, полевые цветы служат символом надежды. Они напоминают нам о том, что даже в самых трудных обстоятельствах можно найти красоту и силу. Эти скромные создания вдохновляют нас двигаться вперёд и стремиться к лучшему будущему. Часто полевые цветы выступают как символы любви и преданности, именно эти чувства движут Джо. Он проявляет к Пипу терпимость, заботится о нём из большой дружеской любви. Джо хочет показать товарищу, что впереди его ждёт большое будущее, ведь жизнь

переменчива. Пип свободен, в его силах выбрать новый путь и следовать ему. Джо искренне верит, что Филипа ждёт успех и перемены к лучшему, что он способен добиться успеха, ведь происшествие с руками не повод отчаиваться, а совсем наоборот. Трудности должны закалять и придавать сил, что бы двигаться дальше.

Последний мужской образ, которому хотелось бы уделить внимание в данной работе – Герберт Покет. С этим персонажем не связаны растения как таковые, но в своей речи он употребляет одну интересную фразу, в которой использовано растение. В 30 главе Герберт разговаривает с Пипом об Эстелле, обсуждая её характер и сомнительное отношение к Пипу. Герберт говорит, что у него и в мыслях нет «зелёного винограда», когда он говорит о девушке. *«Now, Handel, I am quite free from the flavor of sour grapes, upon my soul and honor! Not being bound to her, can you not detach yourself from her?—I told you I should be disagreeable»*. Скорее всего, эта фраза, связанная с английской идиомой, означающей «зеленеть от зависти». Так, Герберт сообщает другу, что ни в коем случае не претендует на Эстеллу сам. Всё, что он говорит, он говорит искренне, не из зависти, а из желания помочь другу.

Если попытаться интерпретировать данное высказывание через язык цветов, то проявляется не менее интересное значение. На реализацию отдельно взятого значения винограда влияет эпитет, обозначающий цвет [22]. Зелёный появляется в контекстах *«попытка скрыть разочарование»*, *«неумение/неспособность к чему-либо»*. Так, к попытке просто поддержать и оказать хоть какую-то помощь добавляется оттенок разочарования. Герберт явно понимает и видит больше ослеплённого любовью Пипа. Конечно, как хороший друг Герберт не станет говорить прямо о том, что Эстелла ненадёжная девушка и плохой выбор. Она не способна дать Пипу ту любовь, которую он от неё ждёт и желает. Герберта, несомненно, расстраивает тот факт, что его друг выбрал себе такой объект обожания, который не способен на взаимную любовь. Однако все свои печали по этому поводу он оставляет при себе, избрав путь истинной дружеской поддержки, которая была Пипу так необходима.

Мужские образы романа «Большие надежды» отлично поддаются характеристике через язык цветов. Каждого из них сопровождают определённые растения, которые помогают искущённому читателю

понять намерения героя, его мотивы и черты характера. Каждое растение упомянуто не напрасно, оно имеет своё место и назначение, раскрывающее персонажей полнее и глубже, чем показывает их сюжет.

«Цветочная» характеристика женских образов в романе «Большие надежды»

Женские образы у Ч. Диккенса разнообразные и яркие, они не похожи друг на друга. Каждая его героиня индивидуальна и цветы лишь подчёркивают их особенности.

Первый женский образ, которому хотелось бы уделить особое внимание – Мисс Хэвишем. Женщина поистине загадочная и решительная на протяжении всего романа, однако, даже её можно разгадать с помощью языка цветов. В 11 главе описан запущенный сад мисс Хэвишем, в котором росли остатки капустных кочанов и одинокий куст самшита. Уточняется, что куст был подстрижен уже давно и из него уже торчат ветки другого цвета. Этот элемент нам указывает не только на заброшенность сада в целом, но и на дополнительный оттенок значения растения.

Самшит – низость, зависть, угрызения совести. Сложно сказать какое именно значение больше подходит мисс Хэвишем, однако можно сделать несколько предположений. Мисс Хэвишем испытывает угрызения совести из-за того, что её наставления Эстелле приводят к неприятным последствиям. Эстелла стала жертвой своего брака, страдала от рук мужчины, которого выбрала с лёгкой руки мисс Хэвишем. Она вышла за грандиозного болвана, что бы посмеяться над остальными поклонниками. Желание мисс Хэвишем отомстить мужчинам через свою приёмную дочь приводит к страданиям обеих женщин. Этот поступок можно счесть низким, ведь у мисс Хэвишем была возможность дать Эстелле прекрасное воспитание, образование и счастливое будущее, но она избирает другой путь. Стремление вечной невесты мстить мужчинам воплощается в реальность. Красавица дочь разбивает сердце неповинному мужчине, влюблённому в неё с детства. Пип продолжает любить и отпускает Эстеллу, он обещает помнить, он благодарен ей за счастливые минуты и даже за те страдания, которые она ему приносит. Видя эту любовь, такую искреннюю и чистую, мисс Хэвишем осознаёт, как была не права, как умеет любить мужское сердце и как оно может

быть разбито. Она раскаивается в содеянном и на коленях молит о прощении, отпуская обиду и злость. Она понимает, что разбила сердце Пипа так же, как и своё собственное; вместо того, чтобы добиться какой-либо личной мести, она только причинила ещё больше боли. Возможно, в ней просыпается зависть к настоящим чувствам, ей бы хотелось, что бы кто-то так же непоколебимо любил её саму, однако время упущено и лишь она сама виновата в этом.

Есть и другое значение этого растения. В других источниках *самшит* трактуется как верность [16]. Мисс Хэвишем оставалась верна своим принципам, своему выбору, своему дому. Она выбрала себе путь и шла по нему, не отступая, упорно веря в успех. Однажды потерпев неудачу в замужестве, она отреклась от попыток создать счастливую семью и заново полюбить. В её голове зародилась идея воспитания сильной женщины, безжалостно пользующейся мужским вниманием. Эта идея была ей успешно реализована, ведь она непоколебимо следовала по задуманному плану. Однако не стоит упускать из внимания то, что самшит был давно подстрижен. Этот элемент может указывать на то, что мисс Хэвишем сожалеет о своей идее и верности своим принципам. Возможно, она хотела бы жить иначе, стать счастливой и встретить достойно старость. Однако «новые пробивающиеся ветки» не позволяли ей действовать иначе. Верность своим убеждениям оказывается сильнее, чем мысли о спокойной жизни.

Второе выжившее в старом саду растение – *капуста* на языке цветов означает прибыль, выгоду [6]. В запущенном саду были лишь остатки кочанов, что говорит о том, что для этого дома не актуально это значение в полной мере. У мисс Хэвишем уже не осталось того, что приносило бы ей хорошую прибыль, она довольствуется малым и скромно доживает свой век, занимаясь лишь сожалением о прошлом. Нам кажется, что это растение связано с Пипом, который видит старый сад. Мисс Хэвишем даёт мальчику деньги на обучение в кузнице Джо. Для Пипа это не оказывается значимой прибылью, ведь деньги у него забирают. Однако именно ей в дальнейшем он приписывает благодеяния его отправки в Лондон и дальнейшего образования.

Когда-то в этом саду разводили дыни и огурцы. *Дыня* на языке цветов может символизировать изобилие, процветание и удачу [18]. Когда-то в Сатис-Хаусе царило благополучие и достаток. Хозяйка, будучи гордой, решила довольствоваться малым. На языке цветов *огурец*

может трактоваться как детородность [5]. Теоретически хозяйка дома могла стать матерью. Семья могла бы быть полной и счастливой, иметь детей, однако жизнь распорядилась иначе. Предательство со стороны жениха не позволило мисс Хэвишем самой воспроизвести потомство, и она решает стать приёмной матерью.

Таким образом, можно сказать, что надежды юной мисс Хэвишем на процветание, удачу и счастливую большую семью, разбиваются о жестокое предательство и суровый мстительный выбор бесконечного страдания. Она останавливает время, замораживает собственную душу и навечно запоминает минуту отчаяния.

В теплице лежала упавшая наземь виноградная плеть. *Виноградная лоза* на языке цветов может символизировать достаток [16]. Плеть лежит на земле, потому что деньги не интересуют мисс Хэвишем, ей не нужен хороший достаток, ей достаточно того, что она имеет. *Виноград* так же может иметь несколько других значений: «праздник», «радость», «наслаждение», «плотская любовь» [22]. Всё это в совокупности рухнуло «*без двадцати девять*», когда мисс Хэвишем получила письмо от возлюбленного с суровым извещением: свадьбы не будет. В её глазах, ровно как и во всём доме, угасла радость, навсегда стёрлось понятие любви и замер день праздника.

Помимо остатков растений в заброшенном саду с Сатис-Хаусом связано растение, которое упоминается в романе неоднократно. Это растение – плющ, он проявляется в разных состояниях и фрагментах.

В 24 главе, гуляя за городом, Пип мечтал об Эстелле. Он посетил дом мисс Хэвишем и его обвивал зелёный плющ, создавая тайну, сердцем которой была Эстелла, и Пип должен был разгадать её. *Плющ* – это верность, брак; «*усердный, чтобы угодить*» [6]. Пип проявлял немало усердия, в попытках угодить Эстелле. Этот плющ символизирует его надежду на брак, на то, что в голове мисс Хэвишем зреет план, по которому Эстелла предназначалась ему. Плющ ещё зелёный, а значит, надежда ещё жива и только расцветает.

Затем в 58 главе Пип теряет всё, что так долго обретал и отправляется в деревню к старому Сатис-Хаусу и видит, что с дома сорвали плющ. Его старания оказались напрасны, надежда на брак с Эстеллой утрачена. Он верил в верность и чистую дружбу с мисс Хэвишем, но и

это оказалось ложью. Она лишь настраивала Эстеллу против него. Погиб и брак Эстеллы: у неё умер муж, который был к ней жесток, теперь она свободна.

Спустя 11 лет, в 59 главе, Пип приходит к старому дому мисс Хэвишем. Точнее к тому, что от него осталось – лишь стена. Герой видит, что старый плющ снова пустил побеги и затянул своими ветвями мусор и щебень. Растение смогло выжить, как и Пип смог сохранить свою верность этому месту и Эстелле. Он больше никого не смог полюбить так самозабвенно как её. Здесь он встречается с любовью всей своей жизни и понимает, что она так же верна ему. К сожалению, эта история так и не закончилась браком, но она привела героев к исцелению душ. Ещё одно значение *плюща* – это дружба, лишь она и осталась у героев, ведь они не в силах дать друг другу большее. Они любят друг друга, каждый своей, особой любовью, и теперь, спустя столько лет, они пришли к смирению и прощению.

Вторая женщина романа, образ которой связан с растениями – Миссис Джо Гарджери. Пип получает деньги от незнакомого каторжника в «Синем кабане» (глава 10). Сестра забирает деньги на сохранение и убирает под сухие *розовые лепестки* в чайник. Как уже упоминалось выше у розы, в зависимости от цвета, есть множество разных интерпретаций. Одна из самых общих – это выражение нежности, любви. Лепестки вбирают в себя всю ценность значения, однако у миссис Джо они сухие, что говорит нам о том, что значение цветка уже не актуально. Сухие розовые лепестки хрупкие, как и любовь миссис Джо к брату. Ей тяжело говорить о своих нежных чувствах, они давно потерялись где-то в закромах её души. Но о том, что любовь в ней всё же есть можно говорить однозначно. У неё своя, особая, жестокая и ревностная, но всё-таки любовь. Она не бросила Пипа, решила растить его и воспитывать, а значит, в ней есть, хоть и лёгкий, оттенок нежного значения розы.

Таим образом, можно отметить, что в женских образах не прослеживаются явных связей с цветами, все растения упоминаются лишь рядом с женщинами. Язык цветов в характеристике женских образов романа позволяет проследить их отношение к другим, их мысли и душевные терзания. Они не описывают характер персонажей как в романе

«Дэвид Копперфилд», однако являются важной частью сюжета и понимания каждой женщины в романе как личности и индивидуальными проблемами и переживаниями.

Подводя итог всему вышесказанному, можно сделать несколько выводов о двух столь похожих романах Ч. Диккенса.

Элементы автобиографии прослеживаются не только в «Дэвиде Копперфильде», но и в «Больших надеждах». Два романа, написанных в разные годы одной эпохи, показывают читателям всю боль, которую перенёс или мог бы перенести автор. Два героя, две тяжёлые судьбы мальчишек, оставшихся без родителей и вынужденных прокладывать собственный путь к успеху с малых лет. Эти романы о тяготах, лишениях, страданиях, о любви и таких разных людях.

Главные герои повстречали немало людей на своём пути, у каждого из них свой характер, судьба, свой вклад в жизнь героя. Ч. Диккенс мастерски рисует пути исцеления персонажей, их личностных перемен, их взлётов и падений. Кто-то совершает дурные поступки и выходит сухим из воды, а кто-то искренне раскаивается и начинает новую жизнь. Оба романа написаны от первого лица, и читатель знакомится с новыми персонажами только через описания главных героев и речевые характеристики. Однако, анализ романов в рамках данной темы позволяет увидеть намного больше.

Ч. Диккенс заботливо украсил свои романы цветами, аккуратно и чётко подобрав место для каждого. Благодаря цветам мы смогли более подробно рассмотреть трагические истории любви, которые для автора являются личной горечью. Теснее становится связь двух историй в рамках одного романа «Дэвид Копперфилд». Герань и розы позволили увидеть более полную картину характеров Клары и Доры, а также поведения Дэви и Мердстона. Кроме того, проанализировав биографию автора, мы можем отметить, что для Ч. Диккенса цветы – это не просто украшение интерьера, но важный элемент повествования и жизни.

Подробный анализ каждого персонажа также позволяет сделать некоторые общие выводы. Женские образы в романах представлены совершенно по-разному. Героиням «Дэвида Копперфилда» автор предоставляет возможность раскрыться для читателя по-новому и весьма полноценно. Ч. Диккенс прописывает образы цветов практически всем женщинам своего романа. Кому-то больше, кому-то меньше.

Эти образы позволяют раскрыться даже самым замкнутым и противоречивым персонажам как Роза Дартл и Бетси Тротвуд. Что касается женщин в романе «Большие надежды», то автор не наделяет их образы цветами, но и не оставляет их ни с чем. Растения упоминаются ненавязчиво где-то рядом с девушками, навевая лёгкие оттенки значений и скрытых подробностей. Здесь цветочная символика необходима не для раскрытия характера, а для демонстрации отношения женщин к другим героям романа. И, как следствие, для понимания их личных переживаний и проблем.

Нельзя не сказать и о мужских образах, которые, безусловно, ярче представлены в «Больших надеждах». Каждый из ключевых персонажей наделён своим набором растений, раскрывающим характер, мысли, намерения героев. Благодаря языку цветов прослеживается отношение персонажей к окружающим, к себе и миру в целом. В романе «Дэвид Копперфилд» цветочная символика наиболее полно раскрывается через образ главного героя, которого растения связывают с друзьями, девушками, прошлым. Это позволяет глубже проникнуться и прожить каждый момент с персонажем.

Кроме того, связь между романами подкрепляется схожими историями второй любви главных героев. Пип и Дэвид после попытки обрести счастье с непроступной девушкой вдруг осознают, что рядом с самого детства шла та, кто верил, наставлял и был предан. Эти линии ненавязчиво связаны лишь одним упоминанием безымянного букета цветов, стоящего в доме, где они провели детство. Для них значения этих цветов и исход размышлений оказались совершенно разными, но очень значимыми.

Ч. Диккенс не везде конкретизирует вид цветка или цвет его лепестков, он намеренно опускает некоторые подробности, что бы читатель мог сам подумать о том, какой оттенок значения более уместен.

Глава 3. ЯЗЫК ЦВЕТОВ В РОМАНЕ Э. БРОНТЕ «ГРОЗОВОЙ ПЕРЕВАЛ» И РОМАНЕ И.А. ГОНЧАРОВА «ОБЛОМОВ»

Искусство для человека всегда играло важную роль, так как с помощью него он мог запечатлеть окружающую действительность. Посредством красок, нот, глины, и, конечно же, текста возможно было передать свои эмоции, мысли, чувства, донести до других важные посылы. Однако искусство – это не просто передатчик информации для всех, но и способ передачи тайного послания, зашифрованного с помощью символов. Тем искусство и интересно для своего зрителя, читателя, слушателя.

Символ – особый знак или образ, несущий в себе новый определенный смысл. Символы придают произведениям искусства глубину, таинственность и многослойность, раскрывая тайные чувства и мысли своего создателя. Самыми распространёнными носителями особой символики в искусстве были некоторые предметы (например, зеркала – отражение души; песочные часы – скоротечность жизни), цветы и растения, фрукты, овощи, животные, птицы и другие.

Цветы олицетворяют красоту, элегантность и эмоциональную глубину, они являются одними из популярных мотивов в искусстве. Цветы как символы появились ещё в глубокой древности. Они были связаны с богами, были символом их силы или воли, служили приношением во время религиозных обрядов. В рельефах и фресках Древнего Египта часто можно видеть изображение человека, вдыхающего аромат лотоса, который служил символом власти фараона как солнечного божества. Другая область, где уже в ранних культурах использовалась цветочная символика, охватывала всю сферу любовных отношений. В античной Греции покровительницей цветов и садов считалась богиня любви — «фиалкоувенчанная» Афродита. Древние греки пытались при помощи мифологических фигур и историй объяснить красоту цветов, смену сезонов и циклическое возрождение природы. Они верили в одушевленность растений, полагая, что в каждом из них живет волшебное существо — дриада или нимфа.

В античном Риме хранительницей цветов и садов почитали Флору — богиню плодоносящих сил природы, одно из самых древних божеств римского пантеона. Ей были посвящены Флоралии — празд-

ник в честь богини, праздновавшийся между 28 апреля и 3 мая и отличавшийся большой вольностью нравов. Обычай праздновать Флоралии возродился в ренессансной Флоренции (*fiorente* по-итальянски «цветущий»), где был создан самый знаменитый памятник Флоре — картина Боттичелли «Весна». В расшитом цветами платье легкой поступью ступает богиня, разбрасывая белые и красные розы, определяя начало весеннего цветения на земле.

Таким образом, уже в древние века цветы были не только творением природы, но и особыми символами жизни, праздника, божественности. И уже тогда определенные цветы несли в себе некое значение. Например, лилия в Древнем Египте была символом плодородия, а у древних греков лилия воплощала схожее значение богини-матери и была знаком Геры.

Но свои устойчивые значения флора приобрела во время развития религиозного искусства, то есть начиная со средних веков в Европе. С помощью особой силы воздействия этих живописных образов церковь передавала свои знания. Таким образом белая лилия стала символизировать непорочность Девы Марии, поэтому была практически неизменной деталью сцен Благовещения в европейском изобразительном искусстве. В то время как красная роза с шипами — символ пролитой крови Иисуса Христа. Не случайно связано с розами и название четок в европейских языках (*rosary*, *le rosaire*). По старинной средневековой легенде, сама Мария собрала бутоны роз, слетавшие с губ молодого монаха, когда он вновь и вновь повторял молитву в честь Святой Девы, и сплела из них гирлянду, которой и увенчала свою голову.

С развитием геральдики цветы стали элементами данных атрибутов. С XIII века золотые лилии как символы мудрости, преданности и доблести украшали королевский герб французских королей, темно-красная лилия — символ процветания на эмблеме Флоренции. Также, если рыцарь включал в свой герб цветок маргаритки, означавший прекрасную даму, это было знаком, что дама сердца согласна принять его служение. Общепринятым символом доблести и отваги была гвоздика.

Значение цветов могло отличаться в различных странах. Например, в портрете XV–XVI вв., особенно в парном, красная гвоздика имеет значение символа любви и обручения и в руках модели служит напоминанием о помолвке, но именно в Германии таким символом был чертополох.

В нидерландской живописи XV века есть картина Мемлинга Ханса «Vase mit Blumen» (1435 – 1490 г.). Художник представил целую символическую композицию. Мемлинг написал первый цветочный натюрморт на обороте мужского портрета в маленьком триптихе, где центральную створку с изображением Марии с младенцем обрамляли портреты четы донаторов (1490 г.). В нише на персидском ковре, покрывающем стол или алтарь изображена фаянсовая ваза с монограммой Христа (HIS) с букетом из лилии, ириса и колокольчика. Ниша есть знак сакрального пространства; ваза, как указывает монограмма, символизирует Христа, который есть «сосуд жизни вечной»; лилия – символ чистоты, непорочности; ирис – победивший смерть; колокольчик – символ победы жизни над смертью. Таким образом, привычный натюрморт содержит в себе глубинный религиозный смысл.

Или более поздний пример зашифрованного послания через цветочную символику. Картина Джона Эверетта Милле «Офелия» (1852 г.) известна благодаря детализированному изображению растительности реки и на речных берегах. Когда художник рисовал обреченную Офелию Шекспира, в пышной сцене смерти он изобразил все цветы в соответствии с оригиналом текста и ботанической точностью. В каждом из растений закодирован определенный смысл: лютики означают неблагодарность, плакучая ива, склонившаяся над девушкой, — знак отвергнутой любви, крапива обозначает боль, цветы маргариток около правой руки символизируют невинность. Розы традиционно говорят о любви и красоте, кроме того, один из героев трагедии называет Офелию «роза мая»; ожерелье из фиалок знаменует скромность и верность так же, как и растущие на берегу незабудки; алый и похожий на мак адонис, плавающий около правой руки, символизирует горе.

В целом, если рассматривать живопись, то цветы имели особое значение и в натюрмортах, и в портретной живописи, и при изображении сцен религиозного, исторического, художественного характера.

Уже к XIX веку сформировалось такое понятие как «язык цветов», который активно использовался в Викторианской Англии не только в произведениях искусства, но и в повседневной жизни для тайного выражения чувств, в тех случаях, когда о них нельзя было говорить открыто. Таким образом, появляются новые смыслы и прочтения цветочных образов, оттесняющие религиозную символику.

Флориография, или цветочный язык – особая система знаков для выражения чувств, в частности любви и дружбы, в котором роль слов, словосочетаний, предложений исполняли цветы, листья, плоды растений и их сочетание. Наиболее известной и очевидной причиной возникновения языка цветов можно считать влияние литераторов-сентименталистов, в творчестве которых большое внимание уделялось внутреннему миру человека, его чувствам и переживаниям [Ненарокова 2016: 38].

Родиной языка цветов считается Франция. Впервые он был упомянут в 1811 году в книге Б. Делашене «Алфавит Флоры, или язык цветов» и в 1819 году в книге автора, писавшего под псевдонимом Шарлотта Де Ла Тур, «Язык цветов». В книгах давались основные значения цветов, и они сразу же были переведены на немецкий язык, а затем распространились и на остальные страны Европы. В русской культуре язык цветов появился благодаря французскому влиянию. Но, несмотря на это, язык смог получить свою самобытность и в России. Таким образом появились словари языка цветов, что, несомненно, стало важным условием закрепления цветов как символов в искусстве.

Следует сказать, что не только в Европе было распространено использование цветов и растений как символов. Так, например, в странах Азии цветочные мотивы имели свою богатую культуру. В Китае самым популярным цветком считается пион, который также является национальным цветком и входит в пятерку особых цветов фэн-шуй. Красные пионы, «цветы императора», символизируют в восточной традиции любовь, почет и богатство, а также считаются цветами ян. Белые пионы символизируют достоинство, честь и свет.

Ненарокова М.Р. в своей статье «Царица цветов: развитие значений розы в европейском и русском языке цветов (XVII-XIX вв.)» говорит о том, что во французской и английской традициях языка цветов роза и ее разновидности соответствуют однозначным словам, в то время как в немецкой и русской традициях наблюдается многозначность цветка как самого по себе, так и в сочетаниях с другими растениями [Ненарокова 2016: 38]. В первых французских книгах о языке цветов сама по себе роза имела значение «свежесть (лица, мысли, растений и т.п.); нежность; расположение к кому-либо».

В самом начале формирования языка цветов были заданы определенные направления развития значения цветка, при этом значения

могли различаться в зависимости от цвета, формы, раскрытости цветка, наличия или отсутствия листьев, шипов, а также особые значения были и у части цветка, и в сочетании с другими цветами и растениями. Но первые значения цветов во французской литературе появились задолго до появления словаря языка цветов, в XVII веке. Ненарокова М.Р. приводит в пример сборник стихов «Гирлянда Жюли», написанный в 1641 году [Ненарокова 2016: 40]. Так, желтая роза имела значение «Я прощаю Вам Ваши измены» и содержала при этом два смысла – прощение и измена. Впоследствии во многих европейских традициях осталось лишь одно значение, связанное с неверностью, изменой, хотя в той же французской традиции появилось новое значение – «супружеская любовь», а также встречается значение «дружба» в американской традиции. Красная роза, имеющая в «Гирлянде Жюли» значение «Я люблю Вас до безумия», напротив оставила свое значение «пылкая любовь, страсть» и используется повсеместно, до сих пор не утратив его. Белая роза связана с молчанием, сдержанностью, скромностью, «Я люблю Вас в молчании». Со временем значение будет слегка меняться, но основной посыл останется тот же.

С появлением книг о языке цветов французы продолжают традиции «Гирлянды Жюли» в присвоении значений розе, развивая ее за счет выведения новых сортов цветка. Так появляются значения «преlestь, изящество, грация» у розы столистой, «каприз» – роза мускусная, «любовь, сладострастие» – роза моховая и т.д. [Ненарокова 2016: 42] Интересно также отметить, что выделяются отдельно группы значений бутонов роз: бутон с шипами и листьями – «страшусь, но надеюсь», бутон розы без шипов – «можно надеяться на всё», бутоны роз без листьев, но с шипами – «можно страшиться всего» [Ненарокова 2016: 39].

Из Франции язык цветов попадает в Германию и Англию, где под влиянием их культуры значения могли видоизменяться, но направления развития значений розы сохранились. Так, в английской традиции в первой половине XIX века роза стала символизировать красоту, но уже ко второй половине изменила на значение «любовь». В немецкой традиции у розы имелось несколько значений, что отличало уже язык цветов в Германии от других стран. Ненарокова М.Р. ссылается на книгу Иоганна Даниэля Симански «Селам, или Язык цветов», вышедшую в 1821 году. Самая большая группа значений объединены общей

темой «любовь и брак», включающая при этом такие значения, как свидание, возвращение, союз, свадьба. Вторая группа значений связана с предметом чувств – любимой девушкой. Третья группа – добродетель, и т.д. Согласно Симански, роза одновременно является символом не только мягкости и нежности, но ещё и мужества [Ненарокова 2016: 44].

В целом, традиции английского, французского, немецкого языков цветов совпадают. Множественностью значений отличается только немецкий язык. В романе Новалиса «Генрих фон Офтердинген» важную роль играет символика. Самым значительным символом является символ голубого цветка, который появляется в самом начале во сне Генриха и сопровождает нас на протяжении всего романа.

Символ голубого цветка в романе станет символом познания Мировой Души. Цветок является предметом высшего мира, отпечатком макрокосмоса, таким образом, он находится по другую сторону от человека. Новалис обращает внимание, в основном, на соцветие, которое является «символом таинственности нашего духа». Голубой цветок в романе является символом возвышенного сознания, которого стремится достигнуть Генрих фон Офтердинген. Под голубым цветком принимается эдельвейс, который растет в горах, где его тяжело достать, – это символ недостижимого.

Таким образом, образы цветов в мировой культуре имеют глубокую историю, а их символика – важное значение для понимания и трактования идей великих деятелей искусства. Проанализировав литературу, мы видим, что цветы являются особыми символическими деталями, позволяющими раскрыть чувства персонажей и более глубоко понять их внутренние переживания. Но в некоторых произведениях цветы также используются для передачи особого тайного послания читателю.

Английская традиция использования цветов как символов

Если непосредственно обратиться к художественной литературе Англии, можно познакомиться со следующими яркими примерами использования символики цветов.

Уильям Шекспир в трагедии «Гамлет» неслучайно вкладывает в руки Офелии особые травы и цветы: «Вот вам укроп, вот водосбор. Вот

рута. Вот несколько стебельков для меня. Ее можно также звать богородицыной травой. В отличие от моей, носите свою как-нибудь по-другому. Вот ромашка. Я было хотела дать вам фиалок, но все они завяли, когда умер мой отец. Говорят, у него был легкий конец» [Шекспир: акт четвертый сцена пятая]. Согласно сюжету, данные растения преподносятся королю и королеве. Укроп обозначает лесть и притворство, а водосбор — предательство. Оба достались Клавдию, который тайно отравил своего брата и отца Гамлета, чтобы сесть вместо него на престол. Он также обманом соблазнил супругу правителя, Гертруду, и женился на ней. Душистую руту, символ печали и раскаяния, получила королева за измену бывшему мужу. Несколько побегов Офелия оставила себе в знак скорби по отцу, которого случайно заколол ее возлюбленный Гамлет, приняв его за Клавдия.

Значение ромашки в переводе Бориса Пастернака, или маргаритки в других версиях, до конца неясно. Некоторые исследователи предполагают, что она символизирует несчастную любовь. В этом случае цветок предназначался королеве. Другие считают, что ромашка обозначает невинность и девушка никому ее не передала, а лишь показала собравшимся. Фиалки, выражающие любовь и верность, символически увяли после смерти отца Офелии, который преданно служил королю. Их позже упомянул Лаэрт на похоронах сестры: «Пусть из ее неоскверненной плоти взрастут фиалки!» [Шекспир: акт пятый сцена первая]. Поэтому Шекспир также мог видеть в них символ чистоты.

Также у Шекспира в трагедии «Ромео и Джульетта» одним из наиболее известных примеров флористических символов становится использование розы. Джульетта произносит при первой встрече с Ромео «Что значит имя? Роза пахнет розой, хоть розой назови ее, хоть нет». Здесь роза становится символом любви и страсти, а также намеком на её хрупкость. Роза, как цветок, хоть и красива, имеет шипы, что служит напоминанием о том, что любовь может быть как восхитительна, так и болезненна.

В романе Э. Бронте «Грозовой перевал» для Кэтрин вересковые поля являются символом ее внутренней свободы. Будучи уже замужем за Эдгаром Линтоном, она откровенно говорит Нелли о своем состоянии: «Ах, я вся горю! Я хочу в поле! Хочу снова стать девчонкой, полудикой, смелой и свободной... <...> Я уверена, что стала бы вновь

самой собою, – только очутиться среди вереска на тех холмах...» [Бронте, 2014: 157].

Флористические образы занимают важное место в английской литературе, служа не только декоративными элементами, но и глубокими символами, усиливающими эмоциональную и смысловую нагрузку произведений. С помощью растительности и цветов авторы могут передать различные настроения, идеи, а также атмосферу, в которой разворачиваются события.

Символика цветов в произведениях русских писателей и поэтов

Русский язык цветов смог взять в себя традиции Европы в равной степени. Во многом благодаря тому, что язык цветов был характерен для дворянской культуры, в которой иностранный язык был привычен. При этом в большей степени повлияла именно немецкая традиция. В поэзии Батюшкова, Вяземского, Дашкова можно встретить следующие значения розы – «любовь», «предмет любви», «губы», «юность» [Ненарокова 2016: 51]. Особое направление в развитии значений стало значений розы как праздника и связанные с ним эмоции, ощущения, обычаи. Тем самым можно говорить о множественности значений языка цветов в русской традиции.

Одним из ярких примеров использования цветов как символа являются ландыши в повести Н.М. Карамзина «Бедная Лиза». Эти цветы символизируют чистоту и невинность, что отражает и саму Лизу. Однако, несмотря на то что они цветут весной, в повести они появляются лишь к концу этого сезона. Автор, возможно, намекает на окончание чистоты: Лиза не только потеряла свою девичью честь, но и, не выдержав предательства любимого, покинула этот мир.

В статье Егоровой Е.Н. «Флористическая символика в поэзии Пушкина» язык цветов сравнивается с «проекцией» мира человека, с его личностными качествами, чувствами, взаимоотношениями, и растительного мира [Егорова 2006]. В стихотворении «Цветы» (1817) Вяземского П.А. флористическая символика подчинена сатирически-риторическому пафосу: «По видам, лицам и годам // Цветы в своём саду имею: // Невинности даю лилею, // Мак – сонным приторным мужьям, // Душистый ландыш полевой // Другьям смиренной Лизы бедной, // Нарцисс несчастливый и бледный – // Красавцам, занятым собой. <...>

Злых вестовщиц и болтунов // Я колокольчиком встречаю; // В тени от взоров закрываю // Для милой розу без шипов».

Ещё один яркий пример использования языка цветов – роман М.А. Булгакова «Мастер и Маргарита». В начале описания встречи главных героев Булгаков упоминает лишь, что это были «...отвратительные, тревожные желтые цветы. Черт их знает, как их зовут, но они первыми почему-то появляются в Москве» [Булгаков]. Но какие именно это цветы не указано. Ответ можно найти в дальнейшем тексте, когда Маргарита уже представлена как ведьма, «украсившая себя тогда весною мимозами» [Булгаков].

Мимоза становится символом судьбы героев. Желтый цвет традиционно ассоциируется с неверностью и предательством, а в более широком контексте — с бедой. Цветы, выбравшие Маргариту, словно предвещают, что персонажи столкнутся с неприятностями, и ощущение тревоги и напряженности будет только усиливаться. Кроме того, в христианской традиции мимоза символизирует свет, тогда как ведьма Маргарита с радостью отвернулась от света, предпочтя спокойствие. Таким образом, можно сказать, что в самом начале романа мимозы уже намекают на возможное удаление главных героев от этого мира.

Таким образом, русские писатели и поэты также использовали язык цветов для передачи чувств, настроения, дополнительного смысла в своих произведениях.

Цветы как часть мироощущения в романах И.А. Гончарова «Обломов» и Э. Бронте «Грозовой перевал»

Романы Эмили Бронте «Грозовой перевал» и И.А. Гончарова «Обломов» создавались в рамках одного литературно-исторического контекста — первой половины XIX века, в эпоху романтизма и перехода к реализму. Это важно, потому что Бронте представляет собой поздний английский романтизм, насыщенный страстями и мистицизмом. А Гончаров — зрелый реализм, но с ярко выраженными внутренними, почти романтическими конфликтами. Они находятся на стыке эпох и исследуют человеческую природу через пейзаж и символы, включая цветочную символику.

Надо отметить, что Гончаров посещал Англию и представлял образ жизни англичан, их манеры и взгляд на жизнь, что позволила ему в своих романах размышлять о природе человека и различии русского и

европейского дворянина. То есть русские писатели не были оторваны от мирового сообщества при создании персонажей. Что дает нам основание на сопоставление романов может быть осмыслено как сравнение художественного отклика на схожие темы (страсть, одиночество, судьба, мечта) в двух разных национальных традициях.

В романах Бронте и Гончарова герой тесно связан со своим пространством, в котором цветы и природные мотивы становятся частью мироощущения героев, отражают их движение к жизни или смерти, пробуждение или апатию: Хитклиф и Кэтрин — вереск и *Wuthering Heights* (Грозовой перевал, пер. Н. Вольпин); Обломов — с "обломовкой", с садом, с диваном как образом уюта.

Роман Эмили Бронте «Грозовой перевал» — это значимое произведение для мировой литературы. Произведение позднего романтизма представляет собой новаторский сюжет для того времени сюжет с несколькими повествователями. Роман о любви, которой неподвластно время и расстояние и ради которой человек готов идти вперед, невзирая на трудности. Любовь и ненависть, гнев и радость, разрушение и созидание идут рука об руку в данном произведении. Любовь для героев становится одновременно благословением и проклятием.

Образы флоры в романе Э. Бронте «Грозовой перевал» не менее значимы, чем образы людей. Пейзаж — это действующее лицо, которое приобретает самооценку, как и другие персонажи; именно через него происходит раскрытие основной темы и идеи романа. Поэтому важно было рассмотреть их в данной работе.

Главным героем-представителем флоры выступает вереск. Вереск характеризуется маленькими фиолетовыми, розовыми или белыми цветами с фантастическим ароматом, которые растут в скалистых районах и на холмах, растут в кустах диких цветов. Вереск начинает цвести зимой и распускается также весной, поэтому его еще называют «королевой зимы». Поскольку он растет в холмистой местности, цветок вереска считался очень сильным.

В романе вересковые поля служат символом нескольких противоположных значений: одиночество, страсть, самоконтроль, радость, страдание. Вересковые поля стали символом любви главных героев, так как с самого их детства они были излюбленным местом встреч Хитклифа и Кэтрин. Вереск — символ их прошлой счастливой жизни, когда они были счастливы и могли выбирать свою судьбу; вересковые поля

как дом, который они покинули в силу своих страстей и предрассудков, но куда они вернулись после своей смерти. Для других героев романа вересковые поля выступают символом выбора их дальнейшей судьбы, но при этом и показывают безысходность их положения.

Также в романе «Грозовой перевал» встречаются и другие растения, использование которых направлено на понимание отдельных эпизодов и поведения героев. Цветы, кустарники, деревья – все они с ботанической точки зрения традиционные для произрастания на таком типе местности. Но при всем этом, выбор отдельных растений помогает лучше понять героев и их состояние именно через символизм, который в них заложен. Например, в описании местности самого Грозового перевала используются ели и терновник, как символы жизни и смерти; крокусы – символ надежды для Эдгара Линтона.

Роман И.А. Гончарова «Обломов», написанный в 1859 году, представляет собой глубокое исследование сложной природы человеческой жизни. Основной фокус повествования сосредоточен на главном герое, Илье Ильиче Обломове, который олицетворяет типичного русского помещика начала XIX века, погруженного в стагнацию и бездействие. Сюжет романа разворачивается вокруг внутреннего конфликта Обломова, который, несмотря на наличие благосостояния и комфортной жизни, испытывает глубокую апатию и нежелание действовать.

Центральной темой «Обломова» является проблема личной свободы и общественного давления. Гончаров показывает, как условия жизни, традиции и нормы общества могут подавлять индивидуальность, ставя человека в рамки, из которых очень трудно вырваться. Изображая Обломова, автор проникает в глубину его мыслей и переживаний, демонстрируя его эмоциональное и интеллектуальное противоречие: он осознает необходимость изменений, но не способен их осуществить. Роман также затрагивает философские размышления о счастье и смысле жизни. Обломов, попадая в систему стремлений и амбиций окружающих, сталкивается с вопросами, которые выходят за рамки суеты обыденности. В его внутреннем мире происходит постоянная борьба между желанием быть и страхом перед действием. Этот конфликт в конечном итоге приводит к трагическому осознанию неизбежности своего бездействия.

В статье К.И. Шарафадиной «Об одном незамеченном флоролейтмотиве романа «Обломов»» акцентируется внимание на символической нагрузке, которую Гончаров приписывает флоре, наделяя ее мистическим и религиозным смыслом [Шарафадина, 2011]. Наряду с известной «веткой сирени», в романе встречается богатое описание растительности, включающее яблони, липы и акации.

Особое внимание уделяется акации, представленной в двух разновидностях: белой («дьявольский цветок») и желтой, играющей ключевую роль в сцене объяснения Обломова с Ольгой Ильинской. Тактильное взаимодействие героя с акацией («покачивая одной рукой акацию») в момент кульминации беседы отражает его смущение, сожаление и признание ошибок, а также подчеркивает платонический характер его чувств.

Сирень занимает значительное место в художественной системе романа «Обломов», поскольку она сопровождает главного героя на различных этапах его жизни. В Обломовке аромат сирени заполнял комнату его матери, которую он искренне любил: «Мать осыпала его страстными поцелуями <...>. Затем она взяла его за руку и подвела к образу. Там <...> она шептала ему слова молитвы. Мальчик рассеянно повторял их, глядя в окно, откуда в комнату вливался свежий воздух, насыщенный запахом сирени» [Гончаров]. По данным словаря «языка цветов» Д.П. Ознобишина, сирень символизирует красоту, влюбленность и первые переживания любви [Ознобишин 1830: 125]. Это значение проявляется в романе, хотя по мере развития сюжета оно претерпевает изменения, отражая разные этапы отношений Ольги Ильинской и Обломова.

На начальном этапе зарождения их отношений ветка сирени становится важным элементом предметного мира произведения, как видно из таких строк: «Узор очень мил. Это ветка сирени?» [Гончаров]; «Какая ветка? — Вы видите: сиреневая» [Гончаров]. Она служит символом пробуждающихся чувств между героями, о чем свидетельствуют фразы: «любовь <...> носилась в запахе сиреневой ветки» [Гончаров]; «Она слушала рассеянно, мимоходом сорвала ветку сирени и, не глядя на него, подала ему» [Гончаров]; «Она молчала, сорвала ветку сирени и нюхала её, закрыв лицо и нос. — Понюхайте, как хорошо пахнет! — произнесла она, закрыв нос и ему» [Гончаров]. В этих примерах подношение цветка и желание разделить его аромат выступают как

равнозначные признанию в любви, что также подтверждается в словаре «языка цветов».

Заключительный этап отношений персонажей передан через метафору увядания: «Сирень...отошла, пропала!»; «Сирень поблекла, <...> и этот миг <...> поблек»; «о вчерашнем счастье, о поблекшей сирени». Образ сирени сохраняет свою значимость вплоть до смерти героя, поскольку именно она была посажена на могиле Обломова — «Ветки сирени, посаженные дружеской рукой, дремлют над могилой». По мнению У. Луцянь, сирень в произведении И.А. Гончарова становится символом расставания влюбленных [Луцянь 2014]. Однако данное значение не является единственным в романе, так как в некоторых моментах кусты сирени выступают лишь как привычная деталь усадебного мира.

Таким образом, основное значение сирени в романе «Обломов» можно сопоставить с указанным в словаре «языка цветов» — «первая любовь», любовь и признание. Вместе с тем флористический образ принимает новые значения, символизируя для героя все самое дорогое, родное и светлое, что наполняло его жизнь. Важно отметить, что цветы сирени в романе выступают символом чистой, безусловной любви и противопоставлены розам и резеде, которые традиционно символизируют страсть. Негативное отношение Обломова к этим цветам подчеркивает его страх перед серьезными отношениями, как он говорит: «ни резеды, ни роз не люблю».

В конечном итоге, цветы в романе «Обломов» выступают важным коммуникатором эмоций, указывая на внутренние конфликты и противоречия героев. Они помогают раскрыть темы любви, усталости и неиспользованных возможностей, создавая глубокую и многослойную символику, которая пронизывает весь текст. Гончаров использует эти природные образы, чтобы глубже погрузить читателя в атмосферу произведения и создать более яркие и выразительные образы.

Сравнение цветовой символики в романах «Грозовой перевал» Э. Бронте и «Обломов» И. Гончарова позволяет глубже понять, как авторы используют природу для раскрытия внутреннего мира персонажей и их эмоциональных конфликтов. Цветы в обоих произведениях становятся не просто украшением, но важным символическим элементом, отражающим отношения героев и их личные переживания.

В «Грозовом перевале» цветы и растительность играют значительную роль в создании атмосферы дикой, неприрученной природы, которая переплетает жизнь персонажей. Например, усадьба «Грозовой перевал» расположена на возвышенности и окружена малорослыми елями. Считается, что из-за нехватки солнца здесь плохо растут деревья. Растительность в описании усадьбы связана с темой вереска, которая проходит через весь роман. Вересковое поле часто выступает ведущим местом событий, оно упоминается каждый раз, когда в жизни героев происходит нечто важное. Когда герои находятся в трудной ситуации, они каждый раз возвращаются на вересковые поля — это символ их свободной и счастливой жизни. Также в романе упоминается шиповник, который выступает как знак загробного мира. Все описание цветов контрастирует с бурным характером и страстной натурой персонажей. Природа здесь не просто фон, но отражение душевного состояния героев, их горестей и радостей. Фиолетовые цветы вереска, пробивающиеся сквозь крутые скалы и бурные ветры, символизируют устойчивость и силу чувств, сохранившихся даже в самых тяжелых условиях. Эти цветы могут быть метафорой страсти и терзаний, которые испытывают Кэтрин и Хитклиф, погружаясь в свои страстные отношения.

Противопоставляя это с «Обломовым», цветы в романе Гончарова как будто теряют свою дико-красочную символику и становятся более утонченными и меланхоличными. Например, сирень символизирует нежность и красоту, но она также предвещает неизбежное чувство разочарования, которое испытывает Обломов. В произведении природа, в частности цветы, ассоциируются с внутренними конфликтами, отсутствием жизненной силы и стремления к активным действиям. Запущенный сад Обломова, заполненный забытыми деревьями, подобен его жизни, которая не получает должного питания и заботы, и здесь цветы становятся символами упущенных возможностей и внутреннего запустения.

К тому же, если в «Грозовом перевале» цветы отражают силу и страсть, то в «Обломове» они подчеркивают бездействие и тоску. Например, цветы, которые Обломов любил, но не ухаживал за ними, являются ярким символом его поэтического, но бездействующего характера. В то время как очень страстная связь между Кэтрин и Хитклифом в «Грозовом перевале» подчеркивается великолепием природы,

цветы в «Обломове» становятся признаком недостатка чувств и неосуществленных мечтаний.

Стоит отметить, что язык цветов и флористическая символика в произведении «Грозовой перевал» играют важную роль в понимании не только этого романа, но и более глубоких тем в «Обломове». Цветы, обладающие особым значением, становятся своего рода метафорическим языком, позволяющим читателю раскрыть внутренние переживания героев и их отношения.

В «Грозном перевале» флористическая символика часто указывает на чувства и состояния персонажей, создавая эмоциональную атмосферу и подчеркивая важные моменты в их развитии. Например, определенные цветы могут олицетворять страсть, печаль или надежду, что, в свою очередь, помогает читателю лучше понять мотивы и внутренние конфликты героев. Тем самым, аналогичный подход к символике растений в «Обломове» также углубляет восприятие произведения.

Цветы, особенно сирень, становятся символами чистой любви и привязанности, в то время как другие, такие как розы, могут наводить на мысли о страсти и болезненных переживаниях. Это противопоставление подчеркивает сложность отношений между персонажами и их эмоциональные переживания. Таким образом, использование флористики в обоих произведениях создает многослойный контекст, позволяя читателю глубже проникнуться в мир героев, их чувства и внутренние переживания, а также понять, как эти же чувства соотносятся с их поступками и судьбами.

Выражение пространственных характеристик при помощи флористических мотивов в романах Бронте и Гончарова

Действие романа Э. Бронте «Грозной перевал» разворачивается в вересковых пустошах Уэст-Йоркшира и описывает драматические взаимоотношения между несколькими поколениями семейств Эрншо, Линтонов и Хитклиф. Борьба страстей, предубеждений, неравенства, а также любовь, месть и мистицизм – всё это переплетено в новаторском для того времени сюжете. В данном исследовании нас интересен символизм природного ландшафта, на фоне которого происходят важные сюжетные повороты.

Вересковые пустоши, или верещатники, распространены по всей территории Британских островов и настолько характерны для Великобритании, что часто считаются ее символом. Мы встречаем описание данной растительности во многих произведениях английской литературы, например, у Шекспира в «Короле Лире» или Конан Дойла в «Собаке Баскервиллей». С точки зрения ботаники, верещатник [Большая российская энциклопедия] – необработанные холмистые земли, но также низменные водно-болотные угодья. В романе «Грозовой перевал» описание растительности, в частности вересковых полей, является одной из ключевых составляющих пейзажных зарисовок, а также с помощью них Бронте передает психологическое состояние персонажей.

Главные герои романа – Кэтрин Эрншо и Хитклиф – в особенности связаны с символизмом вереска. Хитклиф – дикий, озлобленный на мир из-за своего происхождения, мстительный и мрачный центральный персонаж романа. Он влюблен в Кэтрин Эрншо, с которой вырос в детстве, и любовь эта взаимна. Но Кэтрин, в свою очередь, свободолюбивая, эгоистичная и немного избалованная девушка, и она считает, что Хитклиф не подходит ей в мужа из-за своего происхождения и образования. На этом строится вся драма романа. Герои не могут быть вместе из-за социального статуса обоих и особенностей характера – Кэтрин свободолюбива и страстна, а Хитклиф способен на деспотизм и озлоблен. При этом они ломают не только свои судьбы, но и судьбы других персонажей – семейство Линтонов. Проживают герои в поместьях Wuthering Heights (Грозовой перевал, пер. Н. Вольпин) и Thrushcross Grange (Мыза Скворцов, пер. Н. Вольпин), разделенные вересковой пустошью.

Исходя из значения «Большого толкового словаря русского языка» вереск – это низкий вечнозелёный кустарник с очень мелкими листьями и лилово-розовыми цветками [Кузнецов, 2000]. Вереск имеет маленькие фиолетовые, розовые или белые цветы с непередаваемым ароматом, он растет в скалистых районах и на холмах, в кустах диких цветов. Вереск начинает цвести зимой и распускается также весной, поэтому его еще называют «королевой зимы». Поскольку он растет в холмистой местности, цветок вереска считался очень сильным.

Согласно английским легендам, когда Бог возвел в Англии бескрайние пустоши и холмы, многие растения просто не захотели здесь расти, так край был слишком суров для них. И тогда Бог обратился за

помощью к вереску. В награду вереску были подарены сила дуба, благоухание жимолости и нежность розы. Также известно, что для шотландцев кустарник является своеобразным талисманом. У вереска есть несколько символических значений, сложившихся в культурной среде.

Цветок вереска растет труднодоступных местах, поэтому одно из значений растения – это знак независимости и уверенности. Во втором значении цветы вереска считаются знаком удачи. Также цветок вереска также является знаком восхищения окружающих.

Кроме того, вереск, как символ, также указывает на привязанность к родным местам и природе, что усиливает романтический контекст их любви. Их связь с природой и её элементами добавляет глубины их отношениям, показывая, что их чувства к друг другу такой же неистощимый и живучий, как и вереск, вырастающий на дикой земле.

В романе также присутствуют ещё две женские героини, для которых вересковые поля имеют важное значение. Изабелла Линтон, сестра Эдгара Линтона, также связана с вересковыми полями. По сюжету она влюбляется в Хитклифа назло своему брату. В свою очередь, Хитклиф принимает эту влюбленность и отвечает взаимностью, чтобы отомстить Кэтрин, ставшей на тот момент женой Линтона. Вересковые поля становятся путем, сквозь который Изабелла сбегает к своему тайному возлюбленному. Они также проводят в полях время вместе с Хитклифом, ища яйца птиц. И необходимо в таком случае сделать параллель между двумя героинями: для Кэтрин вересковые поля – это она сама, ее истинная сущность – полудикая, свободная, красивая; тогда как для Изабеллы – это протест, детская влюбленность назло своим родственникам. Изабелла сбегает к Хитклифу, не слушает предостережений, о чем в последствии будет жалеть.

Дочь Кэтрин от Эдгара Линтона – мисс Кэти – как и ее мать проводит много времени, гуляя среди вересковых полей. Неудивительно, что Кэти влюбляется в Гэртона Эрншо, воспитывающегося под «чутким» руководством Хитклифа. Гэртон, как и его воспитатель, не воспитан и не образован. Отец против общения дочери с такими соседями, но Кэтрин вопреки всем влюбляется в Гэртона, начиная с тайной переписки и встреч. И вересковые поля становятся для молодых людей местом встреч, как когда-то были для главных героев романа. Но с ними связан следующий эпизод. Кэти рассказывает Нелли о том, какие они с Гэртоном разные и чуть не поссорились: «Он сказал, что жаркий

июльский день лучше всего проводить так: лежать с утра до вечера в вереске среди поля <...> Таков его идеал райского блаженства. А я нарисовала ему свой: качаться на зеленом шелестящем дереве...и вересковые поля стелются вдаль» [Бронте, 2014: 305]. Можно трактовать данный эпизод таким образом, что Гэртон ищет спокойствия, умиротворения среди полей, тогда как Кэтрин ищет радости и жизни подалеже от полей, среди деревьев, чтобы не повторить судьбу матери. Но, к сожалению, Кэтрин-младшая также попадает в паутину Хитклифа и остается молодой вдовой.

Стоит также сказать, что если Грозовой перевал обрамляли кусты терновника, низкорослые ели, то о Thrushcross Grange (Мыза Скворцов, пер. Н. Вольпин) нужно сказать, что там был сад и парк, по которому любили прогуливаться героини романа. Подразумевается, что за ними следят должным образом, что противопоставляется дикому быту обитателей Перевала. В саду Линтонов есть лиственницы, возле которых Хитклиф будет ожидать вестей от Нелли о состоянии здоровья Кэтрин [Бронте, 2014: 204, 206]. Лиственница у многих народов считается символом бессмертия. У народов Сибири встречается, что это Древо Мира, и может использоваться в траурных церемониях как символ возрождения. Поэтому можно трактовать данный эпизод, как надежду Хитклифа на выздоровление Кэтрин. Интересно, что Линтон дарит подобный символ надежды на возрождение – крокусы – самой Кэтрин, тогда как Хитклиф ожидает вестей, находясь в отдалении от возлюбленной.

Среди цветов, растущих на просторах полей и пустоши, особенно выделился колокольчик. По сюжету юная мисс Кэти, дочка Кэтрин и Эдгара, прогуливается с Нелли. Та в свою очередь и указывает на данный цветок: «Здесь еще нет зимы. Вот и цветок – последний из множества колокольчиков. <...> он смотрит таким же чахлым и худосочным, как вы», отмечает она, обращаясь к юной Кэтрин [Бронте, 2014: 284]. Колокольчик считается символом удачи. Трактовать данное значение в этом эпизоде сложно, но надо сказать, что героиня цветов не сорвала.

После переезда мисс Кэтрин к Эрншо на Грозовой перевал она внесла изменения в сад мистера Хитклифа, расчистив место под растения с Thrushcross Grange (Мыза Скворцов, пер. Н. Вольпин) среди смородины и крыжовника. Как говорилось ранее, крыжовник является

символом праздности, глупого довольства, сытого существования, духовной смерти, тогда как смородина символизирует плодovitость и изобилие во всех сферах жизни, будь то семья и здоровье или же денежная успешность. Данное решение юной хозяйки очень разозлило обитателей Грозного перевала. Скорее здесь стоит взять во внимание не общую символику растений, а их значение для жизни Хитклифа, Джозефа, Гэртонa. Они были против изменений их упорядоченного уклада жизни. В особенности Хитклиф, считавший себя хозяином поместья.

Таким образом, в романе «Грозный перевал» во многом описание пейзажа и рассматриваемой флоры направлено на понимание отдельных эпизодов и поведения героев. Цветы, кустарники, деревья – все они с ботанической точки зрения традиционные для произрастания на таком типе местности. Но при всем этом, выбор отдельных растений, например, крокусов, елей, помогает лучше понять героев и их состояние именно через символизм, который в них заложен.

В романе И.А. Гончарова «Обломов» цветы играют не менее важную символическую роль. Важным элементом являются цветы в саду Обломова. Сад, как символ домашнего уюта и внутреннего мира героя, наполняется растениями, отражающими его эмоциональное состояние. Так, акации играют важную роль как в начале, так и в конце романа, но особенно значимы они в сцене, когда герой общается с Ольгой Ильинской. Илья Обломов написал ей письмо, в котором рассказывает о том, что на её жизненном пути появится настоящая любовь, хотя и не в его лице. Спрятавшись в кустах, он наблюдал, как Ольга читает его послание, и, увидев её слёзы, решает на личную встречу для объяснений. Их разговор в саду становится сложным. В ключевой момент беседы передана важная повествовательная деталь: «Но ему не хотелось уже утверждать её в этой мысли, и он молчал, покачивая одной рукой акацию». Это тактильное действие символизирует внутреннее смущение и сожаление Обломова, одновременно подтверждая его осознание ошибок и указывая на его платонические чувства к Ольге.

Анализ символики цветов в романе «Обломов» позволяет утверждать, что каждый цветок тщательно подобран для раскрытия внутреннего мира персонажей. Так, камелии, упомянутые в начале повествования при встрече с Волковым, символизируют утонченность, арти-

стизм и «детскость», что соответствует образу этого персонажа. Волков, подобно экзотической камелии, чужд русской культурной парадигме, его образ отмечен изысканностью и отсылками к восточной эстетике. Согласно кельтской символике друидов, камелия ассоциируется с эстетической привлекательностью, артистическими наклонностями, изяществом и, что примечательно, инфантильностью [Бауэр, 2000]. Вероятно, именно этот комплекс ассоциаций обуславливает ощущение легкости и искусственности, возникающее в данной сцене. Возникает эффект театральности и некоторой наигранности, что может быть интерпретировано как намеренный художественный прием, призванный подчеркнуть дистанцию между персонажем и окружающей его реальностью.

В беседе с Ольгой, Обломов говорит о своей нелюбви к цветам, особенно тем, что обладают интенсивным ароматом, отдавая предпочтение дикорастущим видам. Ландыш, исторически ассоциирующийся со скрытой любовью и в славянской культуре именуемый «девичьими слезами», преподносится Ольге, предвосхищая потенциальную горечь от его чувств («Вы сделали, чтоб были слёзы...») [Гончаров].

Во время randevу Ольга предлагает варианты цветов, которые могли бы понравиться Илье Ильичу, но он отвергает сирень, словно интуитивно ощущая ее символическую нагрузку. В отличие от трактовки сновидений, где сирень может иметь иные значения, в календаре друидов она олицетворяет одиночество. Обломов подбирает отброшенную Ольгой ветку, принимая, таким образом, свою предрасположенность к уединению.

Резкое неприятие проявляется и к резеде, и к розам. Роза, доминирующий цветок, по наблюдениям Дж. Купера [Купер 1995], роза — очень сложный амбивалентный символ, так как имеет большое количество смыслов, зависящих от цвета и состояния. Она символизирует и небесное совершенство, и земную любовь, время и вечность, жизнь и смерть, плодородие и девственность. Роза отвергается Обломовым, демонстрируя его неприятие к общепринятым романтическим чувствам.

В неприятии Обломовым романтического влечения к розам обнаруживается фундаментальная дихотомия в его личности, искусно введенная Гончаровым. Илья Ильич, стремясь к глубокой эмоциональной

связи, одновременно испытывает страх перед ней, проявляя двойственность между любовью и отстраненным созерцанием. Он осознает любовные устремления Ольги, но предпочитает оставаться в стороне, демонстрируя своего рода «платоническое отрицание».

Если перевести любовную канву Обломова и Ольги в плоскость предметной символики, то доминирующее место займет флора, а именно, сирень, как воплощение чувственности и жизненной силы, а затем уже – музыкальные произведения, эпистолярное наследие и литература [Сахаров, 2008].

Цветовая палитра в эпизоде встречи Обломова с Пшеницыной насыщена символизмом. Уже по пути на Выборгскую сторону Обломов созерцает крапиву, традиционно ассоциирующуюся с печалью и изменой, и выглядывающую из-за заборов рябину («Опять поехал Обломов, любясь на крапиву у заборов и на выглядывавшую из-за заборов рябину»). Рябина, как символ покорности, подчёркивает безволие Обломова, его готовность подчиниться обстоятельствам.

В доме Агафьи Матвеевны окна украшены бархатцами, символизирующими память об ушедших (что соответствует её вдовству), алоэ, олицетворяющим печаль, ноготками, предвещающими душевные страдания, и резедой. Резеда, ассоциирующаяся со скрытностью, возможно, отталкивала Обломова, открытого и искреннего человека. Над могилой Ильи Ильича «безмятежно пахнет полынь», цветок, символизирующий разлуку.

Этот акцент на флористические символы, с их имплицитным смыслом, углубляет понимание взаимоотношений, характеров и эмоционального состояния персонажей.

Раскрытие внутреннего мира героев через язык цветов в романах Бронте и Гончарова

Если обратиться к роману Эмили Бронте, то здесь вересковые поля служат символом нескольких противоположных значений: одиночество, страсть, самоконтроль, радость, страдание. Вересковые поля стали символом любви главных героев, так как с самого их детства они были излюбленным местом встреч Хитклифа и Кэтрин. Обратимся непосредственно к тексту произведения: «Но для них было первой заставой убежать с утра в поля и блуждать весь день в зарослях вереска, а там пускай наказывают – им только смех» [Бронте, 2014: 57]. С детства

вересковые поля были для молодых людей местом радости и единения, их влюбленности.

Для Кэтрин вересковые поля также являются символом ее внутренней свободы. Будучи уже замужем за Эдгаром Линтоном, она откровенно говорит Нелли о своем состоянии: «Ах, я вся горю! Я хочу в поле! Хочу снова стать девчонкой, полудикой, смелой и свободной... <...> Я уверена, что стала бы вновь самой собою, – только очутиться среди вереска на тех холмах...» [Бронте, 2014: 157]. Кэтрин рано ушла в другую семью. Она вынуждена была переехать на Thrushcross Grange (Мыза Скворцов, пер. Н. Вольпин), тем самым между влюбленными создалось расстояние из холмов и полей. Но важнее здесь и то, что эти поля стали символом прошлой жизни героев, главным образом для героини. Воспоминания о былых беззаботных временах, проведенных в вересковых полях, отражаются в ее душе, вызывая тоску и приводя к очередному припадку. Она говорит, что превратилась «в изгнанницу, отторгнутую от всего родного» [Бронте, 2014: 157].

Важным эпизодом является сон Кэтрин, который она рассказывает Нелли. Ей снится рай, но со слов той же Кэтрин «я была бы там бесконечно несчастна»: «Я только хотела сказать тебе, что рай, казалось, не был моим домом; и у меня разрывалось сердце — так мне хотелось заплакать. Я попросилась обратно на землю; и ангелы рассердились и сбросили меня прямо в заросли вереска на Грозовом перевале; и там я проснулась, рыдая от радости. Это тебе объяснит мою тайну, да и все остальное. Для меня не дело выходить за Эдгара Линтона, как не дело для меня блаженствовать в раю; и если бы этот злой человек так не принизил бы Хитклифа, я бы и не помышляла о подобном браке. А теперь выйти за Хитклифа значило бы опуститься до него. Он никогда не узнает, как я его люблю!» [Бронте, 2014: 100]. Сквозь данный эпизод мы понимаем, какое важное значение имеют для Кэтрин вересковые поля, и что они связаны с главной любовью ее жизни – Хитклифом. Они ее дом, ее радость и незабытые чувства. В минуты болезни она просит распахнуть окна, чтобы вдохнуть тот самый запах, доносящийся с вересковых полей, – запах ее жизни.

Что касается Хитклифа, для него вереск – это возможность увидеться с возлюбленной. Сам он по своей натуре «пустошь, поросшая чертополохом и репейником» [Бронте, 2014: 128]. Поэтому вересковые поля скорее будут отражать его эмоциональное состояние, связанное с

Кэтрин. В частности, после смерти Кэтрин он, обезумевший, ищет ее среди полей. А после смерти Хитклифа его дух всё также беспокоен: «Но люди в деревне, если вы их спросите, поклянутся на Библию, что он «разгуливает»: иные говорят, что сами встречали его близ церкви, и в зарослях вереска, и даже в этом доме» [Бронте, 2014: 413].

Вереск становится символом любви между Хитклифом и Кэтрин благодаря своей природе и характеристикам, которые перекликаются с их страстными отношениями. Вереск, как растение, растёт в суровых, иногда даже бесчеловечных условиях, что можно сравнить с жизненной ситуацией главных героев. Он указывает на стойкость и выживание в непростых обстоятельствах. Кэтрин и Хитклиф связаны не просто романтической привязанностью, но и глубоким пониманием друг друга, которое основано на общей боли и страданиях. Вереск, цветущий даже в условиях, которые кажутся неприемлемыми, становится метафорой их любви, которая, несмотря на трудности и преграды, продолжает существовать. Эта связь обостряется на протяжении всего романа: от раннего увлечения до краха их отношений и последующего влияния на их жизни и жизни окружающих.

Таким образом, вересковые поля становятся неотъемлемой частью судеб главных героев – Хитклифа и Кэтрин; вереск – символ их прошлой счастливой жизни, когда они были счастливы и могли выбрать свою судьбу; вересковые поля как дом, который они покинули в силу своих страстей и предрассудков, но куда они вернулись после своей смерти. Для других героев романа вересковые поля выступают символом выбора их дальнейшей судьбы, но при этом и показывают безысходность их положения.

Само название *Wuthering Heights* (Грозовой перевал, пер. Н. Вольпин) встречается в самом начале романа и подчеркивает характер Хитклифа, как жесткого человека и социопата: «Эпитет «грозовой» указывает на те атмосферные явления, от ярости которых дом, стоящий на возвышенности, нисколько не защищен в непогоду. Впрочем, здесь, на высоте, должно быть, и во всякое время изрядно прохватывает ветром. О силе норда, овевающего взгорье, можно судить по низкому наклону малорослых елей подле дома и по чередке чахлого терновника, который тянется ветвями все в одну сторону, словно выпрашивая милостыню у солнца» [Бронте, 2014: 6]. *Wuthering Heights* (Грозовой перевал, пер. Н. Вольпин) – это мрачное место, где всегда холодно. Стоит

также обратить внимание на растения, указанные в цитате: ель – это вечнозелёное растение, которое символизирует вечную жизнь, а терновник, или шиповник, выступает как знак загробного мира, как смерть, то можно предположить, что поместье находится где-то между жизнью и царством мёртвых, тяготея к последнему, где всегда холодно и сыро.

Во многом поэтому Кэтрин, живая и радостная, должна была покинуть это место в детстве. А Хитклиф остался единственным хозяином поместья. Также здесь мы встречаем низкорослый крыжовник [Бронте, 2014: 12], считающийся символом праздности, глупого довольства, сытого существования, духовной смерти, что также отсылает к характеру главного героя.

После переезда Кэтрин к мистеру Линтону отношения героев складывались дружелюбным образом, но Нелли в своем рассказе описывает эту ситуацию следующей метафорой: «Правда, муж и золовка были к ней [Кэтрин] бесконечно внимательны. Так что не репейник склонился к жимолости, а жимолость обвилась вокруг репейника» [Бронте, 2014: 114]. Репейник, или чертополох, является символом Шотландии и символизирует собой стойкость, цепкость, сопротивляемость, собственно, как и сама натура Кэтрин. В то время как жимолость, встречающийся в легендах, символ любви, нежности возвышенности. Данные черты можно присвоить Эдгару Линтону, который любил Кэтрин, понимая, что она его не любит.

Репейник, или чертополох, встречается также и в описании Хитклифа в словах Кэтрин: «грубое создание, лишённое утонченности и культуры; пустошь, поросшая чертополохом и репейником» [Бронте, 2014: 128]. Неудивительно, что для описания характеров двух персонажей выбран один тип цветов, ведь и Кэтрин, и Хитклиф являются половинками одного целого. Сама Кэтрин это и произносит: «Из чего бы ни были сотворены наши души, его душа и моя – одно; а душа Линтона так отлична от наших, как лунный луч от молнии или иней от огня» [Бронте, 2014: 101].

Далее по тексту мы встречаем крокусы – самые ранние цветы, вырастающие на Грозовом перевале. Их дарит мистер Линтон больной Кэтрин: «Мистер Линтон утром положил ей на подушку букетик золотых крокусов; когда она проснулась, ее глаза, давно уже не загоравши-

еся блеском удовольствия, остановились на цветах и радостно просили» [Бронте, 2014: 167]. Эти цветы символизируют надежду и возрождение, стойкость и выносливость, поскольку зацветают они, когда земля еще покрыта снегом. Таким образом, мистер Лinton выразил надежду на выздоровление жены. Но в свою очередь, Кэтрин знает, что скоро умрет: «Я на них поднимусь ещё только раз, и тогда ты покинешь меня, я же останусь там навсегда» [Бронте, 2014: 168]. Она имела в виду именно вересковые поля, о которых говорилось раньше.

Рассмотрим основной флористический символ, пронизывающий весь роман «Обломов» – сирень. В романе встречается сирень как символ красоты, влюбленности, волнения. Так, сирень олицетворяла начало романа между Ольгой и Обломовым. На одной из прогулок девушка ждала от него признания в любви. Но герой так и не решился, и она с досадой бросила сорванную ветку сирени, которую несла в руках. А когда они уже охладели друг к другу, Ольге на ум пришла ассоциация с увядшей сиренью: «Сирени... отошли, пропали! – отвечала она. Вон, видите, какие остались: поблеклые!» [Гончаров]. Так и чувства влюбленности между героями пропали. А в конце куст сирени будет посажен на могиле Обломова «Ветви сирени, посаженные дружеской рукой, дремлют над могилой да безмятежно пахнет полынь. Кажется, сам ангел тишины охраняет сон его», как символ утраченной любви.

Образ сирени не раз становился объектом изучения исследователей как центральный мотив романа Гончарова «Обломов». Этот символ представляет собой жизнь и любовь, но по мере развития сюжета он обретает иное значение, обозначая угасание высоких чувств и предвещая разрыв между влюбленными. Тем не менее, мы считаем, что значение сирени не ограничивается привычным толкованием.

При внимательном прочтении романа можно заметить, что для самого Обломова ветка сирени означает нечто иное – неуловимое ощущение, которое тревожит и раздражает героя. Илья Ильич откровенно признается, что вообще не большой любитель цветов: ни резеды, ни розы не радуют его, а среди них он предпочел бы ландыши, поскольку «они лучше пахнут: полями, рощей; природы больше» [Гончаров].

Первоначально ветка сирени представляется Обломову как символ жизни и любви благодаря Ольге Ильинской, которая настойчиво и почти навязчиво предлагает ему: «Она молчала, сорвала ветку сирени

и нюхала ее, закрыв лицо и нос. Понюхайте, как хорошо пахнет! – сказала она и закрыла нос и ему». При этом герой ощущает «неимоверное» биение сердца, как в преддверии беды: «Мне отчего-то больно, неловко, жжет меня», – делится своими чувствами Обломов. Сирень для него становится ассоциативно связанной со скрытой агрессией: «А сирень все около домов растет, ветки так и лезут в окна, запах приторный».

Все упоминания сиреновой ветки неразрывно связаны с образом Ольги Ильинской: «А Обломов, лишь проснувшись утром, первым образом в воображении – образ Ольги с веткой сирени в руках» [Гончаров]. За любовным чувством скрываются негативные коннотации, которые, однако, не исчезают полностью.

Что же на самом деле «сиреневая ветка» значит для главного героя? Не случайно Илья Ильич задает Ольге вопрос: «Знаю... но что она значит?». Художественный мир Гончарова открывает горизонты мифопоэтического анализа. Многие ученые, включая Ю.М. Лощиц, определяют реалистический метод И.А. Гончарова как «мифологический реализм» [Лощиц 1986: 74]. Так, Гончаров, обращаясь к фольклорным корням, создает многослойные образы, олицетворяющие вечные типы человеческой природы и мудрости, истинное значение которых раскрывается сквозь призму времени.

Прежде чем обрести статус символа в романе, образ сирени претерпел метаморфозу: первоначально в любовной истории фигурировала ветвь березы, а в кладбищенской сцене – вербы [Гейро 1987: 583]. В пушкинскую эпоху, когда за сиренью еще не закрепилось единое наименование, она, известная как синель, сирен или сиринга, была модным украшением русских садов [Шарафадина 2004: 98]. «Садоводство» 1806 года называло сирень «первенствующим кустарником», а «Новый и совершенный руской Садовник» 1793 года рекомендовал высаживать «сирингу» ради ее красоты. На рубеже веков колебался и грамматический род – «сирен» (м.р.) или «сирена» (ж.р.). Пушкин в «Евгении Онегине» использовал форму множественного числа – «сирены», которая, по мнению К.И. Шарафадиной, омонимично отсылала к мифологическим «Метаморфозам» Овидия [Шарафадина 2004: 35]. Этот контекст был знаком Гончарову и его читателям. Сирень вызвала литературные и мифологические ассоциации, напоминая не

только о цветущем кустарнике. В романе Пушкина «сирены» – флоро-эмблема Татьяны, ее единственная индивидуализированная примета сада. Омонимичность названия с мифологическими сиренами провоцировала мифологические параллели и аллюзии [Шарафадина 2003: 98-100].

В отличие от пушкинского, в романе «Обломов» сирень символизирует искушение. Вспомним первое упоминание в главе «Сон Обломова»: аромат сирени манит маленького Илюшу, отвлекая от материнской молитвы. «Мальчик рассеянно повторял их, глядя в окно, откуда лилась в комнату прохлада и запах сирени...» [Гончаров].

Первая встреча с Ольгой сопровождается магией арии *Casta diva*, и в дальнейшем пение Ольги и сирень становятся для Обломова неразделимы: «Любовь... звучала в *Casta diva*, носилась в запахе сиреневой ветки». В начале истории сирени нет, но, подобно сиренам, Ольга очаровывает Обломова пением, заманивая в новые отношения и иную жизнь.

Ю. Лощиц обозначал мифологическую ситуацию искушения, но в фаустовском ключе, приписывая роль искусителя Штольцу. Ильинская же, по сути, лишь орудие Штольца, однако Ильинская играет более значительную роль, чем Штолец; героиня описана подробнее. Важно, что искушение Обломова готовилось с двух сторон: свои планы на Обломова были не только у Штольца, но и у Ольги, Ильинская начинает действовать с подачи Штольца («ветки так и лезут в окна, запах приторный»).

Символика сирени простирается далеко за пределы возвышенной любви и несбыточности романтических грёз, обретая дополнительную глубину в мотиве искушения. Эхо мифологических сирен, вплетённое в ткань романа, наделяет этот образ особым смыслом. Ольга Ильинская, чей образ неразрывно связан с цветущей ветвью сирени, предстает в многогранном облике: одновременно как искусительница, подобная сирене и Еве, и как райская птица Сирин, воплощение неземной красоты и гармонии. Её двойственная природа манит и предостерегает, пленяет и ускользает, отражая сложность и противоречивость самой любви.

Таким образом, флористическая символика в романе И.А. Гончарова становится многослойным инструментом, который помогает глубже понять не только характеры персонажей, но и более широкие

социальные и философские идеи. Растения и цветы в его текстах становятся более чем просто элементами описания — они становятся живыми символами эмоций, надежд и неизменной человеческой природы. Основным флористическим символом любви между Ольгой и Ильей Ильичем становится сирень, она вмещает в себя историю их любви. Аромат сирени впервые настигает Обломова в момент зарождения его чувства к Ольге, он становится осязаемым воплощением свежести, ворвавшимся в его застывшую жизнь. Сирень расцветает вместе с их романом, символизируя надежду на перемены и пробуждение Обломова от ленивой апатии. Ольга видит в нем потенциал, способного на глубокие чувства и деятельную жизнь, и сирень становится своеобразным катализатором этих надежд. Однако, как и цветение сирени недолговечно, так и любовь Ольги и Ильи оказывается непрочной. Символ сирени, некогда полный обещаний, постепенно увядает вместе с их отношениями, напоминая о несбывшихся мечтах и упущенных возможностях. В конечном итоге, сирень становится горьким напоминанием о том, что могло бы быть, но не случилось, подчеркивая трагизм нереализованного потенциала Обломова и его неспособность вырваться из плена обломовщины.

Сравнительный анализ сирени в романе «Обломов» и вереска в «Грозовом перевале» проливает свет на их символическую значимость и связь с внутренним миром персонажей, а также на то, как природа отражает и усиливает основные темы произведений. Сирень в «Обломове» символизирует не только красоту и нежность, но и застойность и изоляцию. Она воплощает в себе атмосферу уюта, которая окружает главного героя, Илью Ильича Обломова, и служит напоминанием о легкости и простоте жизни, которую он предпочитает. Сирень цветет в его саду, но это цветение не влечет за собой никакого действия или изменения. В этом контексте сирень становится метафорой растущего безразличия и апатии Обломова к жизни, его склонности к самоизоляции и нежеланию выходить за пределы собственного мира.

В «Грозовом перевале» вереск, с другой стороны, представляет более сложные эмоции и страсти. Этот цветок ассоциируется с суровостью и романтизмом природы, а также с сильными чувствами, которые переполняют персонажей, особенно Хитклифа и Кэтрин. Вереск, растущий на холмах около Грозового перевала, символизирует не только

красоту, но и дикие, необузданные аспекты любви и ненависти, страсти и мести. В отличие от сирени, вереск наделен динамикой и неустойчивостью, что отражает внутренние конфликты героев, их эмоциональные перепады и неустойчивый характер отношений.

Объединяющим аспектом между сиренью и вереском является их связь с внутренним состоянием персонажей. Оба цветка становятся не только элементами пейзажа, но и символизируют более глубокие эмоциональные и психологические состояния. Сирень, будучи цветком, который окружает Обломова, символизирует покой и нежелание меняться, в то время как вереск, выделяющийся своей дикой красотой, олицетворяет страсть и эмоциональное напряжение героев «Грозового перевала». Оба цветка служат своего рода «зеркалом» внутреннего мира персонажей, отражая их чувства и конфликты, но делают это через совершенно разные призмы: тихую самоизоляцию и динамику страсти соответственно.

Подводя итог, важно отметить, сирень и вереск являются символами любви главных героев романов. При этом, главными символами любви традиционно являются розы. Так, согласно «Языку цветов», роза имеет значение любви. В данном ключе не стоит забывать о том, что в романе Эмили Бронте «Грозовой перевал» символика, связанная с цветами, значительно отличается от традиционных представлений о любви, которую обычно представляют в своем значении розы. Роза часто ассоциируется с романтическими, нежными и утонченными чувствами, однако в контексте «Грозового перевала» отношения между Хитклифом и Кэтрин охватывают гораздо более сложные и противоречивые моменты.

Так, любовь Хитклифа и Кэтрин является фундаментально дикой и разрушительной, что не соотносится с романтическим идеалом, который символизирует роза. Их отношения полны страсти, горечи и мучений. Вереск, напротив, является более подходящим символом для них, так как он растёт в местах, где другие растения не могут выжить. Это отражает страдания, через которые проходят главные герои, и символизирует стойкость их чувств. Вереск идеальный символ их отношений — он жертвует красотой ради выживания, аналогично друг другу, они жертвуют многим ради своих чувств.

В романе «Обломов» символом любви между Обломовым и Ольгой становится сирень, так как в контексте отношений главных героев значение розы (романтизм, нежность, утонченность) не подходит.

Так, Обломов, как персонаж, представляет собой антипод активной и страстной жизни. Его внутренний мир полон бездействия и раздумий, и он противостоит динамичным и бурным проявлениям жизни, которые символизирует роза. Ольга же, хотя и является более активной по сравнению с Обломовым, всё же стремится к стабильности и покою, а не к идеализированному романтизму. Вместо того, чтобы представлять любовь как нечто полное страсти, их отношения больше отражают теплое, спокойное и даже несколько призрачное чувство, которое прекрасно передает образ другого цветка — сирени символизирующего такие качества, как влюблённость, первые волнения любви.

Выбор символа также может быть обусловлен личными особенностями обоих персонажей. Ольга, заботясь об Обломове, представляет собой нежную и сострадательную натуру, но её любовь к нему не лишена практического подхода и желания изменить его. Это показывает, что их связь основана не только на страсти, но и на человеческом понимании, сопереживании и попытках преодолеть бездействие Обломова. Таким образом, цветы, имеющие более мягкие и нежные ассоциации, скорее подчеркивают сложность их отношений и внутренние конфликты, возникающие в результате различий в их характерах.

Кроме того, стоит отметить, что Гончаров предлагает критический взгляд на чаяния и мечты своего времени. В этом контексте он использует любые символы, чтобы показать, что идеализация любви и отношений может привести к разочарованиям и нерешительности, как это происходит с Обломовым. Слабость и неизменность его персонажа, его стремление к бездействию и мечты о лучшей жизни можно воспринимать как антиподы страсти, которые обычно символизируются розой.

В конечном счете, выбор символики в «Обломове» акцентирует внимание на том, что любовь, представленная через Обломова и Ольгу, является глубже, чем просто романтическое увлечение — это сочетание понимания, и, в определенной степени, разочарования и смирения. Роза как символ в этом контексте могла бы исказить истинную природу их чувств.

Таким образом, сравнение цветочной символики в «Грозовом перевале» и «Обломове» демонстрирует, как природа служит зеркалом для внутреннего мира героев. В обоих романах цветы подчеркивают не только индивидуальные переживания и эмоциональное состояние персонажей, но и более глубокие темы, такие как страсть, тоска, запустение и отсутствие действенности в жизни. Вереск становится не просто красивым элементом пейзажа, а символом любви между главными героями «Грозового перевала». Исходя из значения языка цветов, вереск – это восхищение, красота и одиночество. Восхищение, красота и одиночество сопутствуют главным героям «Грозового перевала». Фиолетовые цветы вереска, пробивающиеся сквозь крутые скалы и бурные ветры, символизируют устойчивость и силу чувств, сохранившихся даже в самых тяжелых условиях. Эти цветы могут быть метафорой страсти и терзаний, которые испытывают Кэтрин и Хитклиф, погружаясь в свои страстные отношения.

Сирень занимает значительное место в художественной системе романа «Обломов», поскольку она сопровождает главного героя на различных этапах его жизни. По данным словаря «языка цветов» Д.П. Ознобишина, сирень символизирует красоту, влюбленность и первые переживания любви. Это значение проявляется в романе, хотя по мере развития сюжета оно претерпевает изменения, отражая разные этапы отношений Ольги Ильинской и Обломова.

Вопросы для самоконтроля и творческие задания

1. Прочитайте главу 13 и 18 романа Ч. Диккенса «Дэвид Копперфильд» и ответьте на вопросы.

1. Как описывает Диккенс цветовую палитру в доме тётушки мисс Бетси Тротвуд? Какие эмоции вызывает это описание? Какие значения могут иметь упомянутые цвета с точки зрения языка цветов?

2. Какие цветы или цветовые мотивы появляются в сцене разговора Дэвида с тётей? Как они помогают раскрыть её характер?

3. Можно ли интерпретировать образ мисс Бетси через «цветочную» символику? Какой цвет, по вашему мнению, мог бы её олицетворять, и почему?

4.

2. Прочтите главу глава 45. И ответьте на вопросы.

1. Какие цветы или образы природы сопровождают сцены с Дорой в этой главе? Какую эмоциональную окраску они придают повествованию?

Какое значение имеет цветок в волосах Доры, упомянутый в описании? Как он связан с её образом и характером?

2. Каким цветом, по-вашему, можно было бы передать состояние души Дэвида в сценах с больной Дорой? Как это связано с символикой цветов?

3. Можно ли сказать, что язык цветов используется в этой главе для выражения предчувствия трагедии? Какие слова или детали в тексте это подтверждают?

4. Как меняется цветовая гамма в описании Доры от момента знакомства до этой главы? Что это может символизировать в контексте темы любви и утраты?

3. Прочитайте отрывки романов Диккенса в оригинале и выполните письменный анализ по вопросам.

◆ Отрывки:

- «Дэвид Копперфильд», глава 45 — сцена, где описывается больная Дора: «Она сидела у окна... с голубым цветком в волосах...».

- «Большие надежды», глава 29 — первое появление Эстеллы после взросления: «Её платье было цвета чайной розы... она пахла, как цветущие гиацинты...».

Вопросы для сопоставления:

1. Какие цветы и цвета связаны с каждой героиней? Какова их символика?

2. Что говорят описания внешности и цветочных деталей о внутреннем мире героинь?

3. Можно ли говорить о "цветочном" контрасте между Дорой и Эстеллой? Почему Диккенс выбирает такие разные цветовые коды?

4. Какой образ вам кажется более жизненным, а какой — символическим? Почему?

4. Творческое задание: «Цветочный альбом героинь Диккенса»

- Дора Спенлоу
- Агнес Уикфилд
- Эстелла Хэвишем
- мисс Хэвишем

Задание:

1. Подберите цветок, наиболее точно отражающий характер героини (можно опираться на язык цветов Викторианской эпохи).

2. Найдите в тексте подтверждение, почему именно этот цветок.

Защитите свой выбор в виде мини-презентации.

Задание 5. Прочтите главу 33 романа Ч. Диккенса «Дэвид Копперфильд» и ответьте на вопросы.

- Как изменяется цветовая палитра в описании Доры после свадьбы?

- Почему Диккенс не использует пышных или ярких цветочных образов при описании их совместной жизни?

- Какие образы можно назвать «увядшими» — и в переносном, и в прямом смысле?

- Есть ли в этой главе образ «неживого» или искусственного цветка? Какой у него смысл?

Задание 6. Прочтите главу 43 романа Ч. Диккенса «Дэвид Копперфильд» и ответьте на вопросы»

- Как цветовая гамма помогает автору передать угасание и нежную скорбь?

- Какие растения или природные метафоры используются, чтобы передать состояние Доры?

— Вспомните сравнение с лепестками, дыханием, светом.

- Какой цвет кажется «главным» в этой главе — и почему? Что он символизирует?

- Как меняется отношение Дэвида к цветочной образности Доры?

Задание 7. Как используются образы цветов для создания настроения в сценах любви в романах Гончарова и Бронте?

— *Обломов*: сцены в саду, прогулки Ольги и Ильи Ильича весной, сирень, липы, светлые цветы.

— *Грозовой перевал*: сцены юности Кэтти и Хитклиффа, описания вереска, дикорастущих растений, туманов.

Подвопросы:

- Как цветы отражают характер и судьбу героев?
- Почему у Гончарова преобладают садовые, «культурные» цветы, а у Бронте — дикая, неукротимая природа?

Какие цветочные образы можно связать с Ольгой и Кэтти как символами двух разных моделей женственности?

Примеры:

- Ольга ассоциируется с ясностью, чистотой, почти классическим образом «цветка в вазе».
- Кэтти — с вереском, бурей, природной, необузданной стихией.

Обсудите:

- Что говорят образы цветов о судьбе каждой героини?
- Какие оттенки вложены в их отношения с мужчинами?

Задание 8. Прочтите 1, 24 и 35 главу из романа Ч.Диккенса «Большие надежды» и ответьте на вопросы:

Большие надежды

Глава 1. Вступление (описание кладбища)

1. Какие растения (или их отсутствие) упомянуты на кладбище, где Пип впервые встречает каторжника?

2. Каково значение пустоты, сырости и серости пейзажа в контексте темы «жизнь и смерть»?

3. Почему важно, что в этом эпизоде **цветы не упомянуты вообще**? Что говорит нам эта деталь о мире Пипа?

Глава 24. Появление Эстеллы во взрослом виде

1. Какие цветы и запахи сопровождают Эстеллу в этой сцене? – Обратите внимание на **бледные оттенки**, запах гиацинтов или роз.

2. Что эти цветы говорят о характере Эстеллы? Можно ли назвать их «ядовито-красивыми»?

3. Сравните с Дорой из «*Копперфильда*»: чья цветочная символика ближе к природной, а чья — к холодно-искусственной?

Глава 35. Смерть мисс Хэвишем

1. Какие цветовые и растительные метафоры использует Диккенс, описывая комнату мисс Хэвишем?

2. – Вспомните образы **увядших цветов, пепла, огня**.

3. Можно ли сравнить мисс Хэвишем с высохшим цветком? Или с мёртвым деревом?

4. Почему цветы в этой главе становятся метафорами **прошедшего времени, утраты и внутренней пустоты**?

5. Как вы думаете, почему язык цветов здесь носит **негативный, разрушающий** характер?

Задание 9. Прочтите 8 главу из романа И.А. Гончарова «Обломов» и ответьте на вопросы.

1. Прокомментируйте главу из романа Гончарова «Обломова». Как раскрывается образ героя в данном эпизоде? Какое значение имеет сирень в данном эпизоде? Как можно связать ветку сирени с объяснением в любви, которое происходит между героями.

2. Сравните образ сирени, представленный в главе 8 романа Гончарова «Обломов» и поля вереска из «Грозового перевала»

Задание 10. Задание 1. Таблица сопоставлений

Выберите 3–5 литературных произведений (стихотворение, отрывок из романа, новеллу), в которых упоминаются конкретные цветы. Сопоставьте эти образы с интерпретацией, представленной в книге Озбошного.

Цветок	Произведение	Контекст в тексте	Символ в книге Озбошного	Сходство / Расхождение
Лилия	«Лилию белую...» А. Ахматовой	Цветок — образ чистоты и жертвы	Невинность, скорбь	Совпадает
Роза	«Грозовой перевал» Э. Бронте	Образ страстной и опасной любви	Любовь, ревность	Уточняется автором

Задание 11. Мини-исследование

Тема: *«Трансформация цветочного символа в русской и зарубежной литературе (по книге Озбошного)»*

Примерные темы:

- «Фиалка как символ смирения и тайной любви в романтизме и реализме»
- «Красная роза у Байрона, Шекспира и Блока: знак страсти или утраты?»
- «Сирень у Бунина и Цветаевой: весна или смерть?»

Требование:

- Проанализируйте значение цветка у каждого автора;
- Сравните с данными Озбошного;
- Сделайте вывод: работает ли универсальный язык цветов, или он всегда культурно обусловлен?

Задание 12 Составьте цветочный словарь писателя

Выберите одного автора (например, Гете, Цветаева, Тютчев, Пастернак, Диккенс) и составьте его личный "язык цветов":

1. Найдите все цветочные образы в текстах.
2. Определите, какие функции они выполняют: описательная, символическая, психологическая, ироническая.
3. Сопоставьте с интерпретацией в книге Озбошного.

4. Сделайте вывод: насколько индивидуален язык цвета у выбранного писателя?

Задание 13. Анализ стихотворения через цветочный код
Выберите стихотворение, насыщенное природными или цветочными образами (например, Тютчев, Фет, Ахматова, Шарль Бодлер, Уильям Блейк).

Проведите анализ:

1. Какие цветы упоминаются?
2. Какие чувства или идеи они выражают?
3. Как это соотносится с «официальным» значением у Озбошного?
4. Что меняется в восприятии стиха, если читать его через цветочный символизм?

Задание 14. Интерпретация эпизода

Прочитайте эпизод из художественного текста, где описываются растения или цветы.

Проанализируйте:

- Как автор использует цветочный образ — буквально или метафорически?
- Есть ли в тексте конфликт между внешней красотой цветка и внутренним смыслом сцены?
- Можно ли считать цветовую деталь ключом к эмоциональному подтексту?

Примеры для анализа:

- Гончаров, «Обломов» — сцены прогулок с Ольгой
- Диккенс, «Дэвид Копперфильд», гл. 43
- Лоренс, «Влюблённые женщины» — сцены с садами
- Набоков, «Машенька» — цветущая сирень

К заданию 1. Глава XIII

Кто знает, может быть, и мелькала у меня безумная мысль бежать до самого Дувра, когда я отказался от погони за парнем с тележкой и направил свои стопы к Гринвичу. Если и мелькнула у меня такая мысль, то я быстро опомнился, ибо сделал остановку на Кент-роуд, на площадке с бассейном и какой-то огромной нелепой статуей посредине, трубившей в сухую раковину. Здесь я присел на приступку у чьей-то двери, измученный, ослабевший от непомерного напряжения, и у меня уже не хватало сил оплакивать потерю сундучка и полгиinei.

К тому времени стемнело; я слышал, как пробило десять часов, пока я сидел и отдыхал. Но, к счастью, ночь была летняя и погожая. «Когда я отдышался и стеснение в груди прошло, я встал и пошел дальше. Несмотря на все свое отчаяние, я и не помышлял о том, чтобы вернуться назад. Вряд ли я подумал бы об этом, даже если бы на Кент-роуд возвышались сугробы Швейцарии.

Однако, хотя я и продолжал путь, меня тревожила мысль о том, что всем моим достоянием были три монеты по полпенни (право же, дивлюсь, как они уцелели у меня в кармане до субботнего вечера). Мне представилось, будто я читаю газетную заметку о том, как меня нашли мертвым через день или два под чьим-то забором; и в унынии я плелся дальше, — хотя и старался идти побыстрее, — пока не случилось мне поравняться с лавчонкой, на которой висело объявление, что здесь покупают платье леди и джентльменов и принимают по наивысшей цене тряпки, кости и негодную кухонную утварь. Хозяин, облаченный в жилет, сидел у двери лавчонки и курил, а так как с низкого потолка свешивалось множество сюртуков и штанов и освещены они были только двумя тускло горевшими свечами, то мне почудилось, что этот человек похож на некое мстительное существо, которое перевешало всех своих врагов и теперь радуется и веселится.

Недавний мой опыт, приобретенный благодаря мистеру и миссис Микобер, подсказал мне, что здесь я, пожалуй, найду способ хоть ненадолго отогнать призрак голодной смерти. Я свернул в ближайший переулок, снял жилет, аккуратно сложил его и, сунув под мышку, вернулся к лавке.

— Простите, сэръ, я бы хотел продать это по сходной цене, — сказал я.

Мистер Доллоби, – во всяком случае, это имя значилось на вывеске, – взял жилет, поставил свою трубку стоймя, прислонив ее к дверному косяку, вошел вместе со мной в лавку, снял пальцами нагар с обеих свечей, разложил жилет на прилавке и посмотрел на него, потом стал его рассматривать, держа против света, и в конце концов сказал:

– Какую ты назначаешь цену за эту куцую жилетку?

– О, вам лучше знать, сэр, – скромно ответил я.

– Я не могу быть и покупателем и продавцом, – возразил – мистер Доллоби. – Назначай свою цену за эту куцую жилетку.

– Нельзя ли получить за нее восемнадцать пенсов? – после некоторого колебания осведомился я.

Мистер Доллоби снова свернул жилет и вручил мне,

– Я бы ограбил свое семейство, если бы дал за нее девять пенсов, – сказал он.

Такая манера вести дело была неприятна, ибо на меня, совершенно чужого человека, возлагалась тяжелая обязанность просить мистера Доллоби, чтобы он ради меня ограбил свое семейство. Однако обстоятельства мои были столь затруднительны, что я выразил желание получить девять пенсов, если он на это согласен. Поворчав немного, мистер Доллоби дал девять пенсов. Я пожелал ему спокойной ночи и вышел из лавки, разбогатев на эту сумму и лишившись жилетки. Но когда я застегнул свою куртку, эта потеря оказалась не так уж велика.

В сущности, я уже предвидел, что куртка последует за жилетом и что большую часть пути до Дувра мне придется пройти в рубашке и штанах, и я могу почитать себя счастливым, если доберусь до цели даже в таком одеянии. Но я раздумывал об этом меньше, чем можно было предположить. Если не считать общих соображений касательно длинной дороги и долговязого парня с тележкой, который так жестоко со мной обошелся, мне кажется, у меня не было вполне отчетливого представления об ожидающих меня трудностях, когда я снова тронулся в путь с девятью пенсами в кармане.

В голове у меня зародился план, как устроиться на эту ночь, – план, который я собирался привести в исполнение. Заключался он в том, чтобы примоститься у ограды позади моей старой школы, там, где обычно стоял стог сена. Мне чудилось, что я буду чувствовать себя не

таким одиноким, находясь неподалеку от мальчиков и от дортуара, где я, бывало, рассказывал свои истории, хотя мальчики и не будут знать о моем присутствии, а дортуар не приютит меня в своих стенах.

День выдался для меня тяжелый, и я был уже совсем без сил, когда взобрался, наконец, на Блекхит. Не так легко было отыскать Сэлем-Хаус, но все-таки я нашел его, нашел и стог сена в уголке и улегся, зайдя сначала за ограду, посмотрев вверх, на окна, и убедившись, что всюду темно и тихо. Никогда не забыть мне чувства одиночества, охватившего меня, когда я первый раз в жизни лег спать под открытым небом!

Сон спустился ко мне, как спустился он в ту ночь и ко многим другим отщепенцам, перед которыми были заперты двери домов и на которых лаяли дворовые собаки, и мне снилось, будто я лежу на моей старой школьной кровати, разговаривая с мальчиками; но когда я очнулся, я сидел на земле, шепча имя Стирфорта и дико глядя на звезды, искрившиеся и мерцавшие над моей головой. Тут я вспомнил, где я нахожусь в этот поздний час, и какое-то странное чувство охватило меня; боясь неведомо чего, я встал и побродил вокруг. Но тускнеющее мерцание звезд и бледный свет на небе – там, где занималась заря, – вернули мне спокойствие, а так как веки мои отяжелели, я снова лег и заснул, – хотя я и во сне чувствовал, что было холодно. – и спал, пока меня не разбудили теплые лучи солнца и утренний звон колокола в Сэлем-Хаусе. Если бы я мог надеяться, что Стирфорт еще здесь, я притаился бы где-нибудь, поджидая, когда он выйдет один; но я знал, что он должен был давно уже покинуть школу. Трэдлс, может быть, еще оставался, но это было весьма сомнительно; к тому же у меня не было желания открыться ему, ибо, вполне полагаясь на его доброе сердце, я не очень-то верил в его рассудительность и счастливую звезду. Вот почему я крадучись отошел от ограды в то время, как ученики мистера Крикла поднимались с кроватей, и двинулся по длинной пыльной дороге, которую знал под названием Дуврской еще в ту пору, когда был одним из этих учеников и когда мне и в голову не приходило, что кто-нибудь может увидеть меня, плетущимся по ней так, как плелся я сейчас.

Как непохоже было это воскресное утро на воскресные утра в Ярмуте! Бредя вперед, я слышал в обычный час звон колоколов, встре-

тил людей, идущих в церковь, миновал одну или две церкви, где собрались прихожане и откуда вырывалось наружу пение, в то время как бидл сидел и прохлаждался в тени у входа или стоял под тисовым деревом и, прикрыв рукою глаза от солнца, сердито смотрел на меня, проходящего мимо. Мир и покой воскресного утра осеняли все и всех, кроме меня. И в этом была разница. Грязный, весь в пыли, со спутанными волосами, я чувствовал себя настоящим грешником. Если бы не вызывал я в памяти трогательной картины, — моя мать, юная, и прекрасная, плачет у камина, и, глядя на нее, умиляется душой бабушка, — мне кажется, у меня не хватило бы в тот день мужества продолжать путь. Но эта картина неизменно возникала передо мной и влекла меня за собою.

В то воскресенье я прошел двадцать три мили, хотя и выбился из сил, так как не привык к таким переходам. Как сейчас вижу я себя: вот я иду под вечер по Рочестерскому мосту, усталый, со стертыми ногами, и ем хлеб, который купил себе на ужин. Несколько домиков с вывесками «Комнаты для путешественников» соблазняли меня, но я боялся истратить последние свои пенсы, а еще больше боялся злобных взглядов бродяг, которых встречал или обгонял по пути. Поэтому я не искал другой кровли, кроме небесного свода, и, с трудом дотащившись до Четема — ночью он кажется призрачным сооружением из мела, со своими подъемными мостами и похожими на Ноев ковчег судами без мачт на мутной реке, — я взобрался, наконец, на какую-то поросшую травой площадку для батареи, нависавшую над тропинкой, по которой шагал назад и вперед часовой. Здесь я улегся возле пушки и крепко проспал до утра, обрадованный близостью шагавшего часового, хотя обо мне, расположившемся над его головой, он знал не больше, чем знали мальчишки в Сэлем-Хаусе о том, что я лежу у ограды.

Утром я был весь разбит, ноги ныли, и я был совершенно ошеломлен барабанным боем и топотом маршировавших солдат, которые как будто надвигались на меня со всех сторон, когда я стал спускаться вниз, на длинную и узкую улицу. Чувствуя, что сегодня я могу пройти лишь очень небольшое расстояние, если хочу сберечь силы для завершения моего путешествия, я решил прежде всего продать куртку. Я тотчас снял с себя куртку, чтобы приучить себя обходиться без нее, и, неся ее под мышкой, приступил к осмотру лавок готового платья.

Продать куртку оказалось нетрудным делом: торговцев подержанным платьем было много, и почти все они подстерегали клиентов, стоя в дверях. Но так как многие из них вывесили среди разных других вещей один-два офицерских мундира с эполетами, то солидный характер их торговых операции привел меня в смущение, и я долго шел, не решаясь предложить свой товар.

Скромность побудила меня отдать предпочтение лавкам для матросов и лавчонкам, подобным лавчонке мистера Доллоби. и отвлекла мое внимание от более пристойных заведений. Наконец я отыскал одну, которая показалась мне многообещающей и находилась на углу грязного закоулка, упиравшегося в огороженный пустырь, поросший крапивой; на перекладинах изгороди развевалась поношенная матросская одежда, очевидно переполнившая лавку до отказа, и тут же виднелись складные койки, заржавленные ружья, клеенчатые шапки и несколько подносов, заваленных таким количеством старых, заржавленных ключей всевозможных размеров, что, казалось, они подошли бы ко всем дверям на белом свете.

В эту лавчонку, низенькую и маленькую, которую скорее затемняло, чем освещало завешенное одеждой оконце, я вошел, спустившись на несколько ступеней, вошел с трепещущим сердцем и отнюдь не почувствовал успокоения, когда из грязной конуры позади лавки выскочил безобразный старик, обросший щетинистой седой бородой, и схватил меня за волосы. На вид это был ужасный старик в омерзительно грязном жилете, и от пего несло ромом. В каморке, откуда он вышел, стояла кровать, покрытая измятым и рваным лоскутным одеялом, и было еще одно оконце, за которым виднелись все те же крапива и хромой осел.

— Ох, что тебе нужно? — скривив рот, спросил старик злобным, хнычущим голосом. — Ох, глаза мои, ноги мои, руки, что тебе нужно? Ох, легкие мои, печень, что тебе нужно? Ох, гр-ру, гр-ру!

Я пришел в такой ужас от этих слов — в особенности от последнего, непонятного и произнесенного дважды, которое звучало так, словно у него в горле была трещотка, — что ничего не мог ответить. Тогда старик, все еще держа меня за волосы, повторил:

— Ох, что тебе нужно? Ох, глаза мои, ноги мои, руки, что тебе нужно? Ох, легкие и печень, что тебе нужно? Ох, гр-ру!

Это слово он выкрикнул столь энергически, что глаза его чуть не выскочили из орбит.

— Я хотел узнать, не купите ли вы куртку, — дрожа, пролепетал я.

— Ох, посмотрим эту куртку! — крикнул старик. — Ох, сердце мое в огне, покажи нам эту куртку! Ох, глаза мои, ноги мои, руки, подавай эту куртку!

Он выпустил мои волосы из своих трясущихся рук, похожих на когти огромной птицы, и надел очки, которые отнюдь не украсили его воспаленных глаз.

— Ох, сколько за эту куртку? — крикнул старик, предварительно осмотрев ее. — Ох... гр-ру!.. Сколько за эту куртку?

— Полкроны, — ответил я, немного оправившись.

— Ох, легкие мои и печень, нет! — крикнул старик. — Ох, глаза мои, нет! Ох, ноги мои и руки, нет! Восемнадцать пенсов. Гр-ру!

Каждый раз при этом восклицании его глазам, казалось, грозила опасность выскочить из орбит, и каждую фразу он произносил нараспев, словно на какой-то мотив, всегда один и тот же, больше всего, пожалуй, напоминавший завывание ветра, которое начинается на низких нотах, потом взбирается все выше и, наконец, снова замирает, — другого сравнения я не могу подыскать.

— Ну, что ж, я возьму восемнадцать пенсов, — сказал я, радуясь заключению сделки.

— Ох, печень моя! — воскликнул старик, швырнув куртку на полку. — Ступай вон из лавки! Ох, легкие мои, ступай вон из лавки! Ох, глаза мои, ноги мои и руки... гр-ру! денег не проси! Давай меняться.

Никогда в жизни, ни до, ни после этого, не был я так испуган; все же я смиренно сказал ему, что мне нужны деньги, а все остальное мне ни к чему, но, если ему угодно, я готов подождать денег на улице и торопить его не собираюсь. Затем я вышел на улицу и уселся в углу, в тени. Здесь просидел я много часов, тень уступила место солнечному свету, солнечный свет снова уступил место тени, а я все сидел и ждал денег.

Полагаю, среди подобного рода торговцев не нашлось бы второго такого сумасшедшего пьяницы. Что он хорошо известен в округе и про него идет молва, будто он продал душу дьяволу, это я скоро понял бла-

годаря визитам, наносимым ему мальчишками, которые все время вертелись около лавки и разглашали эту легенду, требуя, чтобы он принес свое золото.

– Не прикидывайся, Чарли, сам знаешь, что ты не бедняк! Тащи-ка сюда свое золото! Тащи золото, за которое продан дьяволу! Живей, Чарли! Оно зашито в тюфяке! А ну-ка, вспори тюфяк и дай нам немножко золота!

Эти выкрики и многочисленные предложения одолжить ему для этой цели нож приводили его в такое исступление, что в течение целого дня он то и дело выбегал из лавки, а мальчишки то и дело пускались наутек. В ярости своей он иной раз принимал меня за одного из них, бросался ко мне с пеной у рта, словно хотел разорвать на куски, потом, узнав меня в последний момент, нырял в лавчонку и, судя по звукам, доносившимся оттуда, валился на кровать и орал, как безумный, распевая на свой лад «Смерть Нельсона» и вставляя перед каждым стихом «ох!», а в промежутках бесчисленные «гр-ру!». В довершение всех бед мальчишки, заметив, с каким терпением и настойчивостью я, полуодетый, сижу у лавки, установили мою связь с этим заведением, принялись швырять в меня камнями и весь день жестоко меня обижали.

Старик делал немало попыток вынудить у меня согласие на меню: то он выходил с удочкой, то со скрипкой, то с треуголкой, то с флейтой. Но я уклонялся от всех предложений и продолжал сидеть, охваченный отчаянием, всякий раз со слезами на глазах умоляя его отдать мне деньги или вернуть куртку. Наконец он начал выплачивать мне по полпенни, и прошло добрых два часа, прежде чем у меня постепенно набрался шиллинг.

– Ох, глаза мои, ноги мои и руки! – после длинной паузы воскликнул он тогда, с отвратительной гримасой выглядывая из лавки. – Уйдешь ты, если я дам еще два пенса?

– Не могу, я умру с голоду, – сказал я.

– Ох, легкие мои и печень! А если еще три пенса, тогда уйдешь?

– Я ушел бы и так, если бы мог, но мне до зарезу нужны деньги, – ответил я.

– Ох, гр-ру!

Право же, невозможно передать, как он вывинчивал из себя это восклицание, когда посматривал на меня из-за дверного косяка, так что было видно только его злое, старое лицо.

– А если четыре пенса, тогда уйдешь?

Я так ослабел и устал, что принял это предложение, взял не без трепета деньги из его когтистой руки и ушел незадолго до заката солнца, терзаемый таким голодом и такой жаждой, каких никогда еще не ощущал. Но, истратив три пенса, я вскоре совсем оправился и, придя в лучшее расположение духа, проковылял семь миль по дороге.

На ночлег я снова расположился у стога сена и спокойно заснул, предварительно вымыв в ручье покрытые волдырями ноги и кое-как обложив их холодными листьями. Наутро, вновь тронувшись в путь, я обнаружил, что дорога тянется вдоль хмельников и фруктовых садов. Лето близилось к концу, в садах рдели спелые яблоки, и кое-где уже начался сбор хмеля. Все это показалось мне удивительно красивым, и я решил провести эту ночь в хмельнике, полагая, что длинные ряды жердей, обвитых изящными гирляндами листьев, составят мне приятную компанию.

В тот день бродяги были еще назойливее, чем раньше, и внушили мне такой страх, что память о нем свежа и по сие время. Некоторые из них походили на разбойников, они таращили на меня глаза, когда я проходил мимо, или останавливались и кричали мне вслед, чтобы я вернулся потолковать с ними; когда же я пускался наутек, они швыряли вдогонку камни. Запомнился мне один молодой парень с женщиной – вероятно, странствующий медник, судя по его сумке и жаровне, – который уставился на меня, а потом заорал таким зычным голосом, приказывая вернуться, что я приостановился и оглянулся.

– Иди, коли зовут! – крикнул медник. – А не то я из тебя все кишки выпущу!

Я почел наиболее благоразумным вернуться. Когда я к ним приблизился, стараясь всем своим видом умиловить медника, я заметил, что у женщины подбит глаз.

– Куда идешь? – спросил медник, закопченной рукой вцепившись в мою рубашку.

– Иду в Дувр, – ответил я.

– Откуда? – спросил медник, закручивая мою рубашку, чтобы покрепче меня держать.

– Иду из Лондона, – ответил я.

– Чем промышляешь? – спросил медник. – Воришка?

– Нет, что вы! – сказал я.

– Что? Не воришка? Черт подери! Если будешь хвастать своей честностью, я тебе голову проломлю! – сказал медник.

Он угрожающе замахнулся свободной рукой, а затем осмотрел меня с головы до пят.

– Есть у тебя деньги на пинту пива? Если есть, выкладывай, покуда я их сам не отобрал!

Несомненно, я отдал бы деньги, если бы не встретился глазами с женщиной, которая слегка покачала головой и беззвучно прошептала: «Нет!»

– Я очень беден, у меня нет денег, – сказал я, пытаюсь улыбнуться.

– Это что еще значит? – крикнул медник, вперив в меня столь грозный взгляд, что я испугался, уж не видит ли он у меня в кармане деньги.

– Сэр!.. – пролепетал я.

– Это что такое? Почему у тебя на шее шелковый платок моего брата? – спросил медник. – Поддай-ка его сюда!

В одну секунду он сорвал с меня платок и швырнул его женщине. Женщина громко захохотала, словно принимая это за шутку, и, швырнув мне назад платок, снова, как и раньше, слегка качнула головой и беззвучно прошептала: «Уходи!» Но не успел я последовать ее совету, как медник с такой силой вырвал у меня из рук платок, что я отлетел, словно перышко; потом он накинул платок себе на шею, с проклятьем повернулся к женщине и ударом кулака сшиб ее с ног. Никогда не забыть мне, как она упала навзничь на каменистую дорогу, как слетел с нее чепец, а волосы побелели от пыли; и не забыть мне, как я, отойдя, оглянулся и увидел, что она сидит на тропинке, тянущейся по придорожной насыпи, и уголком шали вытирает кровь с лица, а медник шагает дальше.

Это приключение нагнало на меня такой страх, что теперь, заведя издали бродяг, я поворачивал назад, прятался в укромном местечке и ждал, пока они не скроются из виду. Случалось это очень часто и являлось нешуточной помехой на моем пути. Но и эту беду, и все другие беды, с какими сталкивался я во время моего путешествия, мне как будто помогала переносить созданная моей фантазией картина – образ моей юной матери перед появлением моим на свет. Он был со мной неотлучно. Он был со мною там, в хмельнике, когда я лег спать; он был со мною утром при пробуждении; он влек меня за собой весь день. С той поры он всегда встает передо мной, когда я вспоминаю солнечную

улицу Кентербери, словно дремлющего в горячем свете, его древние дома и арки, и величественный серый собор, и грачей, летающих вокруг башен. Когда я вышел, наконец, на пустынное широкое плато близ Дувра, этот образ озарил унылый пейзаж лучом надежды, и только на шестой день после побега, когда я достиг главной цели своего путешествия и вступил в самый город, — тогда только покинул он меня. Да, вот что странно: когда я, в рваных башмаках, запыленный, обожженный солнцем, полураздетый, вошел в город, к которому так долго стремился, образ матери исчез, как сновидение, покинув меня, беспомощного и удрученного.

Я начал наводить справки о моей бабушке прежде всего среди лодочников и получал самые разнообразные ответы. Один сказал, что она живет на маяке Саут-Форленд и там опалила себе бакенбарды; другой — что ее привязали крепко-накрепко к большому бакену за гаванью и посещать ее можно только в часы между приливом и отливом; третий — что ее посадили в тюрьму Мейдстон за кражу детей; четвертый — что во время последней бури видели, как она села на помело и полетела прямехонько в Кале. Извозчики, к которым я потом обратился, давали такие же шутливые и такие же непочтительные ответы, а лавочники, не одобряя внешнего моего вида, не желали дослушать до конца и обычно отвечали, что им нечего мне дать. С той поры как я убежал, ни разу еще я не чувствовал себя таким несчастным и обездоленным. Деньги я все истратил, продать было нечего. Меня терзали голод и жажда, силы мои иссякли, а цель казалась все такою же далекой, как если бы я и не покидал Лондона.

Утро ушло на эти расспросы, и, наконец, я присел у порога пустой лавки близ рынка и задумался о том, не направить ли мне свои стопы к другим городкам, упомянутым в письме, как вдруг проезжавший мимо извозчик уронил попону. Когда я поднял ее, добродушное лицо этого человека придало мне храбрости, и я спросил, не может ли он сказать, где живет мисс Тротвуд, хотя этот вопрос я задавал так часто, что слова застывали у меня на губах.

— Тротвуд? — отозвался он. — Постой-ка, я рту фамилию знаю. Старая леди?

— Да, немолодая, — ответил я.

— Держится очень прямо? — продолжал он и сам выпрямился.

— Да, кажется так, — сказал я.

— Носит с собой сумку? — спросил он. — Очень большую сумку? Сердитая особа, так и накидывается на людей?

Сердце у меня екнуло, когда я признал безусловную точность этого описания.

— Ну, так вот что я тебе скажу, — продолжал извозчик, — если ты поднимешься вон туда, — он указал кнутом в сторону холмов, — и пойдешь все прямо, пока не увидишь домов у моря, думаю, там ты услышишь о ней.

Только вряд ли она что-нибудь подаст, так вот возьми пенни.

С благодарностью я принял подаяние и купил себе хлеба. Подкрепляясь на ходу, я побрел в том направлении, какое указал мне добрый человек, и прошел немало, а домов, о которых он говорил, все не было. Наконец я увидел вдали несколько домиков и, приблизившись к ним, вошел в лавочку (такие лавки у нас обычно называли мелочными) и осведомился, не могут ли мне сказать, где живет мисс Тротвуд. Я обращался к мужчине за прилавком, — он отвечивал рис какой-то девице, — но та, думая, что вопрос задан ей, быстро обернулась.

— Моя хозяйка? — воскликнула она. — Что тебе нужно от нее, мальчик?

— Простите, я хотел бы поговорить с ней, — ответил я.

— Верно, выклянчить что-нибудь! — отрезала девица.

— Право же, нет! — сказал я.

Но, вспомнив вдруг, что именно таково было мое намерение, я в смущении замолчал и почувствовал, как румянец залил мне лицо.

Девушка, которая, судя по ее словам, была служанкой моей бабушки, положила рис в корзинку и вышла из лавки, сказав мне, что я могу следовать за ней, если хочу узнать, где живет мисс Тротвуд. Я не ждал вторичного приглашения, хотя меня охватил такой страх и я так волновался, что ноги у меня подкашивались. Я последовал за девицей, и вскоре мы подошли к хорошенькому маленькому коттеджу с веселыми окнами-фонарями; перед коттеджем был четырехугольный усыпанный гравием дворик или садик, где чудесно благоухали цветы, за которыми заботливо ухаживали.

— Это дом мисс Тротвуд, — объявила девица. — Теперь ты его видишь, и больше мне нечего тебе сказать.

С этими словами она убежала в дом, словно снимая с себя ответственность за мое появление, а я остался один у калитки и безутешно

смотрел поверх нее на окно гостиной, где видна была кисейная занавеска, посредине раздвинутая, большой круглый зеленый экран или веер, укрепленный на подоконнике, маленький столик и громадное кресло, внушившие мне опасения, что, быть может, в эту самую минуту в нем восседает величественно и грозно моя бабушка.

К тому времени мои башмаки пришли в печальное состояние. Подметки постепенно отвалились, а сверху кожа потрескалась и лопнула, так что они ни видом своим, ни формой уже не походили на обувь. Шляпа (служившая мне и ночным колпаком) была так сплющена и помята, что самая старая дырявая кастрюля без ручки, валяющаяся в мусорной куче, могла бы преспокойно соперничать с ней. Моя рубашка и штаны, загрязнившиеся от пота, росы, травы и кентской земли, на которой я спал, и вдобавок разорванные, могли бы отпугивать птиц от бабушкиного сада, покуда я стоял у калитки. Волосы мои не знали ни гребня, ни щетки с той поры, как я ушел из Лондона. От непривычно долгого пребывания на открытом воздухе и солнцепеке мое лицо, шея и руки загорели до черноты. С головы до пят я был осыпан меловой пылью, словно вылез из печи для обжигания извести. Вот в каком плачевном состоянии, мучительно это сознавая, я собирался встретиться с моей грозной бабушкой и медлил, прежде чем впервые предстать пред ней.

Спустя некоторое время, когда нерушимая тишина за окном гостиной навела меня на мысль, что бабушки там нет, я поднял глаза к окну во втором этаже, где увидел румяного, симпатичного седовласого джентльмена, который забавно прищурил один глаз, несколько раз кивнул мне головой, столько же раз покачал ею, улыбнулся и скрылся. Я и без того уже был растерян, а теперь, видя такое странное поведение, растерялся еще больше и готов был улизнуть, чтобы поразмыслить, как мне надлежит действовать, но в эту минуту из дома вышла леди в платке, повязанном поверх чепца, в садовых перчатках, с садовой сумкой на животе, напоминающей суму сборщика дорожных пошлин, и с большим ножом. Я тотчас признал в ней мисс Бетси, потому что, выйдя из дома, она прошествовала с такою же важностью, с какой шествовала по нашему саду в бландерстонском Грачевнике, о чем так часто рассказывала моя бедная мать.

— Вон отсюда! — сказала мисс Бетси, потряхнув головой и рассекая воздух ножом. — Вон отсюда! Мальчишек сюда не пускают!

С трепещущим сердцем я смотрел, как она проследовала в угол сада и, наклонившись, принялась выкапывать какой-то корешок. Потом, окончательно упав духом, но движимый отчаянием, я потихоньку вошел в сад и, остановившись подле нее, тронул ее пальцем.

— Простите, сударыня... — начал я. Она вздрогнула и подняла глаза.

— Простите, бабушка...

— Что? — вскричала мисс Бетси таким удивленным юном, какого я никогда еще не слыхивал.

— Простите, бабушка, я ваш внук.

— О господи! — сказала бабушка. И села прямо на дорожку.

— Я Дэвид Копперфилд из Бландерстона в Суффолке, где вы были в ту ночь, когда я родился, и видели мою дорогую маму. Я был очень несчастен с тех пор, как она умерла. Обо мне не заботились, ничему меня не учили, бросили на произвол судьбы, заставили взяться за работу, которая мне никак не подходит. Вот потому-то я и убежал, и пришел к вам. В первый же день меня ограбили, всю дорогу я шел пешком и за все это время ни разу не спал в постели.

Тут я вдруг потерял самообладание и, разведя руками, чтобы показать ей мое оборванное платье и призвать его в свидетели перенесенных мною страданий, разразился рыданиями, которые, вероятно, накопились во мне за всю эту неделю.

Бабушка, лицо которой не выражало решительно никаких чувств кроме беспредельного изумления, сидела на гравии и смотрела на меня во все глаза, пока я не разрыдался, а тогда она быстро встала, схватила меня за шиворот и потащила в гостиную. Там она первым делом открыла высокий стенной шкаф, достала оттуда несколько бутылок и влила мне в рот понемножку из каждой. Должно быть, она хватала их наугад, потому что, помню, я почувствовал вкус анисовой водки, анчоусного соуса и приправы к салату. Угостив меня этими подкрепляющими средствами и видя, что я продолжаю истерически всхлипывать и не могу сдержать себя, она уложила меня на диван, подсунула мне под голову шаль, а под ноги свой собственный платок с головы, чтобы я не запачкал обивки, затем уселась за упомянутым мною зеленым веером или экраном, так что я не видел ее лица, и начала восклицать: «Господи, помилуй!» — словно стреляя из пушки с промежутками в одну минуту. Немного погодя она позвонила в колокольчик.

— Дженет. — сказала бабушка, когда в комнату вошла служанка, — поднимись наверх, передай мой привет мистеру Дику и скажи, что я хочу с ним поговорить.

Дженет как будто удивилась при виде меня, неподвижно лежащего на диване (я не смел пошевелинуться, опасаясь вызвать неудовольствие бабушки), однако пошла исполнять поручение. Бабушка, заложив руки за спину, шагала взад и вперед по комнате, пока не вошел, улыбаясь, тот самый джентльмен, который подмигивал мне из верхнего окна.

— Мистер Дик, — сказала моя бабушка, — не прикидывайтесь дурачком, потому что никто не может быть более рассудителен, чем вы, стоит вам того пожелать. Все мы это знаем. А стало быть — не прикидывайтесь дурачком.

Джентльмен мгновенно сделал серьезное лицо и, показалось мне, посмотрел на меня так, словно умолял не заикаться об окне.

— Мистер Дик, вы слышали от меня о Дэвиде Копперфилде? — продолжала бабушка. — Не притворяйтесь, будто у вас нет памяти, мы-то с вами знаем, что это не так.

— Дэвид Копперфилд? — переспросил мистер Дик, который, по моему мнению, мало что об этом помнил. — Дэвид Копперфилд? О да, конечно! Дэвид... разумеется.

— Ну так вот это его мальчик, его сын, — сказала бабушка. — Он был бы вылитый отец, если бы не был похож также и на свою мать.

— Его сын? — повторил мистер Дик. — Сын Дэвида? Неужели?

— Да, — подтвердила бабушка, — и недурную придумал он проделку. Он убежал. Ах, его сестра, Бетси Тротвуд, никогда бы не убежала!

Бабушка решительно тряхнула головой, вполне полагаясь на характер и поведение девочки, которая так и не родилась.

— О! Вы думаете, она бы не убежала? — спросил мистер Дик.

— Господи, спаси и помилуй этого человека! — сердито воскликнула бабушка. — О чем это он толкует? Да разве я не знаю, что она бы не убежала? Жила бы она со своей крестной матерью, и были бы мы привязаны друг к другу. Сделайте милость, скажите, куда и откуда могла бы бежать его сестра Бетси Тротвуд?

— Никуда, — сказал мистер Дик.

— Ну вот, — отозвалась бабушка, смягченная его ответом, — так зачем же вы прикидываетесь простофилей, когда ум у вас острый, как ланцет

хирурга? Здесь вы видите перед собой Дэвида Копперфилда младшего, и я вам задаю вопрос, что мне с ним делать?

— Что вам с ним делать? — беспомощно повторил мистер Дик, почесывая голову. — О! Что с ним делать?

— Да, — с важной миной подтвердила моя бабушка, подняв указательный палец. — Говорите же! Мне нужен здравый совет.

— Ну, что ж, будь я на вашем месте, — задумчиво начал мистер Дик, устремив на меня рассеянный взгляд, — я бы...

Созерцание моей особы, казалось, внушило ему какую-то мысль, и он бодро добавил:

— Я вымыл бы его!

— Дженет! — произнесла бабушка, обращаясь к служанке с тихим торжеством, которое было мне в ту пору непонятно. — Мистер Дик разрешает все наши сомнения. Согрей воду для ванны. — Хотя я и был глубоко заинтересован этим разговором, но в то же время невольно разглядывал мою бабушку, мистера Дика и Дженет и заканчивал уже начатый мною осмотр комнаты.

Бабушка моя была леди высокого роста со строгим, но благообразным лицом. В ее физиономии, в ее голосе, в ее походке и осанке было что-то непреклонное, чем вполне объясняется впечатление, произведенное ею на такое кроткое существо, как моя мать; однако черты лица у нее были скорее красивые, хотя жесткие и суровые.

Особенно обратил я внимание на ее живые, блестящие глаза. Седые волосы ее были причесаны просто, на пробор, и прикрыты чепцом, который я назвал бы домашним чепчиком; я имею в виду чепец, более принятый в те времена, чем нынче, — чепец с крыльями, завязанными под подбородком. Платье на ней было бледно-лиловое и удивительно опрятное, но узкого покроя, словно она предпочитала не носить на себе ничего лишнего. Помню, оно показалось — мне похожим на амазонку, у которой отрезали ненужный шлейф. У пояса она носила золотые часы — мужские, судя по их величине и форме, — с цепочкой и печатками, на шее у нее был воротничок, напоминающий мужской, а на — запястьях обшлага, вроде манжеток.

Мистер Дик, как я уже говорил, был седовласым и румяным. На этом я бы и закончил описание его, не будь у него странной привычки держать голову понуро (однако не от преклонных лет — так бывало и с учениками мистера Крикла после побоев), а его серые глаза, выпуклые

и большие, со странным водянистым блеском, его рассеянность, покорность моей бабушке и детский восторг, когда она его хвалила, заронили в меня подозрение, не помешан ли он немножко, хотя я и недоумевал, почему же он находится здесь, если он и в самом деле сумасшедший. Одет он был, как и полагается джентльмену, в просторный серый сюртук с жилетом и белые штаны; в карманчике у него были часы, а в боковых карманах деньги, которыми он побрякивал, словно очень ими гордился.

Дженет, хорошенькая краснощекая девушка лет девятнадцати — двадцати, была воплощением опрятности. Хотя в тот момент я никаких других наблюдений, связанных с нею, не сделал, но могу упомянуть здесь о том, что обнаружил впоследствии: она была одной из многих опекаемых моей бабушки, которых та принимала к себе на службу со специальной целью воспитать в них отвращение к мужскому полу и которые обычно завершали свое отречение тем, что выходили замуж за какого-нибудь пекаря.

Комната была такою же опрятной, как Дженет и бабушка. Сейчас, когда я отложил на секунду перо, чтобы подумать о ней, снова воорвался ко мне ветерок с моря, насыщенный ароматом цветов; и снова я увидел старомодную мебель, натертую до блеска, неприкосновенное бабушкино кресло и столик перед круглым зеленым экраном в окне-фонаре, ковер, покрытый дорожкой из грубой шерсти, кошку, подставку для чайника в камельке, двух канареек, старинный фарфор, чашу для пунша, наполненную сухими лепестками роз, высокий шкаф, хранивший всевозможные бутылки и горшочки; увидел я и себя самого, лежащего на диване, такого чужого всему меня окружающему, всего покрытого пылью, увидел, как я лежу и подмечаю все.

Дженет пошла готовить ванну, когда бабушка, к крайнему моему испугу, внезапно оцепенела от негодования и едва могла выкрикнуть: — Дженет! Ослы!

Дженет взлетела по лестнице, словно дом был охвачен пламенем, выскочила на маленькую лужайку перед коттеджем и отогнала двух ослов, осмелившихся ступить копытом на лужайку (на них ехали верхом две леди). Тем временем бабушка, выбежав из дому, схватила за уздечку третьего осла с сидевшим на нем ребенком, круто повернула его, вывела из заповедника и дала пощечину злосчастному юнцу — погонщику, который осмелился осквернить священную землю.

Я и по сей день не знаю, имела ли бабушка какие-нибудь законные права на эту лужайку, но она решила, что имеет, а для нее это было одно и то же. Величайшим для нее оскорблением, требующим немедленного возмездия, было появление осла на сей пречистой лужайке. Чем бы ни занималась бабушка, в каком бы интересном разговоре ни принимала участие, осел мгновенно изменял ход ее мыслей, и она стремительно набрасывалась на него. Кувшины и лейки стояли наготове в укромных уголках, чтобы окатить водой дерзких мальчишек; за дверью были припрятаны палки; во все часы дня совершались воинственные вылазки, и борьба велась непрерывно. Быть может, она была приятным развлечением для погонщиков, возможно также, что наиболее смышленные ослы, уразумев положение дел, устремлялись сюда со свойственным им упрямством. Знаю только, что, пока готовили ванну, таких тревог было три, и во время последней и самой отчаянной вылазки я видел, как моя бабушка вступила в единоборство с рыжеватым подростком лет пятнадцати и стукнула его рыжую голову о калитку, прежде чем он сообразил, что тут происходит. Такие вылазки были тем более уморительны, что в это время бабушка кормила меня бульоном с ложки (твердо уверив себя в том, будто я умираю с голоду и поначалу должен принимать пищу маленькими порциями), я разевал рот в ожидании ложки, а бабушка опускала ее в чашку, кричала: «Дженет! Ослы!» – и бросалась в атаку.

Ванна принесла мне великое облегчение. После ночевки в поле я чувствовал сильную боль во всем теле и такую усталость и сонливость, что то и дело клевал носом. Когда я выкупался, они (я имею в виду бабушку и Дженет) облачили меня в рубашку и панталоны, принадлежавшие мистеру Дику, и обмотали двумя-тремя огромными шальями. В какой узел я тогда преобразился – не знаю, помню только, что мне было очень жарко. Ослабевший и сонный, я вскоре опять улегся на диван и заснул.

Быть может, то был сон, порожденный фантазией, так долго занимавшей мои мысли, но проснулся я под впечатлением, будто бабушка подошла и наклонилась надо мной, откинула мне волосы с лица, поудобнее положила мою голову и постояла рядом с диваном, глядя на меня. Слова «красивый мальчик» или «бедный мальчик» как будто еще звучали в моих ушах, но, разумеется, когда я проснулся, ничто не могло привести на мысль, что они были произнесены моей бабушкой,

сидевшей в окне-фонаре и взиравшей на море из-за зеленого экрана, который был укреплен на чем-то вроде вертлюга и мог поворачиваться в любую сторону.

Вскоре после моего пробуждения мы пообедали жареной курицей и пудингом; сидя за столом, я и сам походил на связанную птицу и с большим трудом мог двигать руками. Но раз бабушка сама запеленала меня, то я и не жаловался на такое неудобство. Все это время я с большой тревогой размышлял о том, что собирается она со мной сделать, но она обедала в глубоком молчании и лишь изредка, посмотрев на меня, сидевшего напротив, произносила: «Господи, помилуй!» – а это отнюдь не рассеивало моей тревоги.

Убрали скатерть, поставили на стол бутылку хереса (мне тоже дали рюмочку), и бабушка снова послала за мистером Диком, который, присоединившись к нам, постарался принять самый глубокомысленный вид, когда она попросила его выслушать мою историю и постепенно вытянула ее из меня, задавая вопросы. Пока я рассказывал, она не спускала глаз с мистера Дика – не будь этого, он, я думаю, погрузился бы в сон, а всякий раз, когда он готов был расплыться в улыбку, его останавливали нахмуренные брови бабушки.

– Понять не могу, что приключилось с этой бедной, злосчастной малюткой, почему она взяла и вышла еще раз замуж! – сказала бабушка, когда я кончил рассказ.

– Может быть, она влюбилась в своего второго мужа, – предположил мистер Дик.

– Влюбилась! – повторила бабушка. – Что вы хотите этим сказать? Зачем ей было это делать?

– Может быть, она это сделала для своего удовольствия, – подумав и глупо улыбнувшись, сказал мистер Дик.

– Удовольствие, как бы не так! – воскликнула бабушка. – Нечего сказать, большое удовольствие для бедной малютки простодушно довериться какому-то негодяю, который, конечно, должен был плохо обращаться с ней. Хотела бы я знать, что она воображала? Один муж у нее уже был. Она проводила до могилы Дэвида Копперфилда, который всегда, с самой колыбели, бегал за восковыми куклами. У нее родился младенец – о! в ту ночь на пятницу, когда она родила на свет вот этого ребенка, который тут сидит, там в доме было двое младенцев – чего же еще ей было нужно?

Мистер Дик украдкой кивнул мне головой, как бы давая понять, что на это нечего ответить.

— Она даже не могла родить такого ребенка, какого родила бы всякая другая! — продолжала бабушка. — Где сестра этого мальчика, Бетси Тротвуд? Нет ее. Ах, полно!

У мистера Дика был совсем испуганный вид.

— А этот докторишка с повисшей набок головой, Джеллипс или как его там зовут, — сказала бабушка, — он-то о чем думал? Только и знал, что твердил мне, как реполов (да он и похож на реполова!): «Это мальчик!» Мальчик! Ох, до чего они все глупы!

Эта энергическая фраза чрезвычайно испугала мистера Дика, да, по правде сказать, и меня.

— А потом, как будто этого еще было мало, как будто она и без того уже не встала поперек дороги сестре этого мальчика, Бетси Тротвуд! — продолжала бабушка. — Она выходит замуж второй раз, — выходит за какого-то убийцу или что-то в этом роде — и встает поперек дороги вот этому мальчику! Каждый, кроме младенца, мог бы предвидеть, каковы будут естественные последствия: мальчик скитается, бродяжничает. Вырасти еще не у спел, а уже уподобился Каину!

Мистер Дик посмотрел на меня в упор, словно стараясь установить мое сходство с Каином.

— А потом эта женщина с языческим именем, — продолжала бабушка, — эта Пегготи, она тоже взяла да и вышла замуж. Вот мальчик рассказывает, что она тоже взяла да и вышла замуж, как будто своими глазами не видела, к какой это приводит беде! Надеюсь только, — тут бабушка затрясла головой, — надеюсь, что ей попалась в мужья какая-нибудь дубина (об этом так часто пишут в газетах) и будет колотить ее как следует.

Я не мог спокойно слушать, как осуждают мою старую няню и высказывают на ее счет такие пожелания, и объявил бабушке, что, право же, она ошибается, объявил, что Пегготи — самый лучший, самый верный, самый надежный, самый преданный и бескорыстный друг и слуга; что она всегда любила меня горячо и любила горячо мою мать; что ее рука поддерживала голову моей умирающей матеря и на ее лице моя мать запечатлела последний благодарный поцелуй. При воспоминании о них обеих у меня захватило дух, и я не совладал с собой, когда

пытался объяснить, что ее дом – все равно что мой дом, и все, что принадлежит ей, – мое, и я пошел бы к ней искать приюта, если бы, зная ее скромные средства, не боялся оказаться в тягость, – повторяю: пытаюсь объяснить все это, я не совладал с собой и, закрыв лицо руками, уронил голову на стол.

– Ну, полно! – сказала бабушка. – Мальчик прав, что заступается за тех, кто за него заступался... Дженет! Ослы!

Я твердо уверен, что, не будь этих злополучных ослов, мы пришли бы к полному согласию, так как бабушка положила мне руку на плечо, а я, набравшись храбрости, ютов был обнять ее и молить о покровительстве. Но этот перерыв и волнение, в которое пришла бабушка после боя на лужайке, положили конец всем нежным излияниям, и до самого чая бабушка с негодованием излагала мистеру Дику свое твердое намерение искать справедливости у отечественных законов и подать в суд на всех владельцев ослов в Дувре за вторжение на чужую землю.

После чая мы сидели у окна – подстерегая, как предположил я, судя по зоркому взгляду бабушки, новых непрошенных гостей. – сидели до сумерек, покуда Дженет не принесла свечи и ящик для игры в триктрак и не спустила шторы.

– А теперь, мистер Дик, – с важной миной сказала бабушка, снова, как и раньше, подняв указательный палец, – я хочу задать вам еще один вопрос. Посмотрите на этого мальчика.

– На сына Дэвида? – спросил мистер Дик с видом сосредоточенным и недоумевающим.

– Вот именно, – сказала бабушка. – Что бы вы сейчас с ним сделали?

– С сыном Дэвида? – спросил мистер Дик.

– Да, – подтвердила бабушка, – с сыном Дэвида.

– О! – сказал мистер Дик. – Так... Что бы я с ним... я уложил бы его спать.

– Дженет! – воскликнула бабушка с тем тихим торжеством, какое я уже подметил раньше. – Мистер Дик разрешает все наши сомнения. Если постель готова, мы отведем его спать.

Когда Дженет доложила, что все готово, меня повели спать – повели ласково, но словно пленника: бабушка шагала впереди, а Дженет замыкала шествие. Одно только обстоятельство вдохнуло в меня но-

вую надежду: остановившись на лестнице, бабушка осведомилась, почему здесь пахнет горелым, а Дженет ответила, что делала в кухне трут из моей рубашки. Но в моей комнате не оказалось никакой одежды, кроме той, что была намотана на мне; а когда меня оставили одного с маленьким огарком восковой свечи, который, как предупредила меня бабушка, будет гореть ровно пять минут, я услышал, что мою дверь заперли снаружи. Раздумывая об этом, я пришел к заключению, что бабушка, ничего обо мне не зная, могла заподозрить, не развилась ли у меня привычка убегать из дому, и теперь принимает меры предосторожности, чтобы удержать меня.

Комната была уютная, в верхнем этаже дома, и выходила окнами на море, сверкавшее в лунном свете. Помню, я прочитал молитвы, свеча догорела, и я долго еще сидел и смотрел на лунный свет, падавший на воду, быть может надеясь прочесть в нем свою судьбу, словно в ослепительной книге, или увидеть мою мать с младенцем, спускающуюся с небес по этой сияющей тропе, чтобы взглянуть на меня, как смотрела она в тот день, когда я в последний раз видел ее кроткое лицо. Помню, благоговейное чувство, с каким я отвел, наконец, взгляд от окна, уступило место чувству благодарности и успокоения при виде кровати с белыми занавесками, и это чувство усилилось, когда я лег в мягкую постель с белоснежными простынями. Помню, я задумался о тех заброшенных уголках, где спал под ночным небом, и молился о том, чтобы никогда мне больше не лишаться крова и никогда не забывать о тех, кто его лишен. И помню, как я словно поплыл в мир сновидений по этой печальной и лучезарной морской тропе.

5. Ч. Диккенс «Девид Копперфилд» Глава XVIII. Взгляд в прошлое

Школьные мои дни! Тихое скольжение моего существования – невидимое, неосязаемое движение жизни – от детства к юности! Оглядываясь назад, на эту струящуюся воду, – теперь это сухое русло реки, засыпанное листьями, – я постараюсь припомнить по некоторым уцелевшим вехам, отмечавшим ее течение, как она некогда текла.

Вот я занимаю свое место в соборе, куда мы отправляемся все вместе каждое воскресное утро, предварительно собравшись для этой цели в школе. Запах земли, воздух, не прогретый солнцем, ощущение, будто ты отрезан от всего мира, гудение органа в белых и черных сводчатых

галереях и боковых приделах, – вот крылья, уносящие меня назад, и на них я парю, не то бодрствуя, не то в полусне.

Я не последний ученик в школе. За несколько месяцев я перегнал многих. Но первый ученик кажется мне могущественным существом, пребывающим далеко-далеко, на головокружительных высотах, и высоты эти недостижимы. Агнес говорит: «Нет!» – но я говорю: «Да!» – и доказываю ей, что она даже и не подозревает, какие запасы премудрости накопило это удивительное создание, чье место со временем могу, по ее мнению, занять я, даже я, жалкий претендент! Он не закадычный мой друг и не явный мой покровитель, каким был Стирфорт, но я питаю к нему благоговейное уважение. Больше всего занимает меня мысль, кем он станет, когда окончит школу доктора Стронга, и что делать людям, чтобы устоять против него и удержать за собой хоть какое-нибудь место.

Но кто это врывается в мои воспоминания? Это мисс Шеперд, которую я люблю.

Мисс Шеперд обучается в пансионе девиц Неттингол. Я обожаю мисс Шеперд. Это маленькая девочка в короткой жакетке, с круглым личиком и кудрявыми льняными волосами. Юные леди из пансиона девиц Неттингол также ходят в собор. Я не могу смотреть в свой молитвенник, потому что должен смотреть на мисс Шеперд. Когда поют певчие, я слышу голос мисс Шеперд. В богослужение я вставляю имя мисс Шеперд; я помещаю ее среди членов королевского дома. У себя в комнате я в порыве любви иной раз готов воскликнуть: «О мисс Шеперд!»

Сначала я не уверен в чувствах мисс Шеперд, но, наконец, Судьба к нам благосклонна – мы встречаемся в школе танцев. Моя дама – мисс Шеперд. Я прикасаюсь к перчатке мисс Шеперд и чувствую, как трепет пробегает по правому рукаву моей курточки и добирается до волос. Я не говорю никаких нежных слов мисс Шеперд, но мы понимаем друг друга. Мисс Шеперд и я живем лишь для того, чтобы соединиться навеки.

Не знаю, зачем я тайком преподношу мисс Шеперд двенадцать американских орехов? Они не пригодны для выражения нежных чувств, их нелегко уложить в аккуратный пакет, их трудно расколоть даже в дверной щели, а когда их расколешь, они такие маслянистые! Однако я чувствую, что они предназначены для мисс Шеперд. Еще я

дарю мисс Шеперд мягкие бисквиты и несметное количество апельсинов. Однажды я целую мисс Шеперд в гардеробной. Какой восторг! И каковы же на следующий день мои муки и мое негодование, когда до меня долетает слух, что девицы Неттингол поставили мисс Шеперд в колодки за то, что она вывертывает ноги носками внутрь!

Мисс Шеперд – единственный смысл и мечта моей жизни. Как же дело доходит до того, что я порываю с ней? Для меня это непостижимо. Но охлаждение чувствуется между мною и мисс Шеперд. Шепотом передают, будто мисс Шеперд выразила желание, чтобы я не так таращил на нее глаза и открыто призналась, что отдает предпочтение юному Джонсу. Джонсу! Ничего не стоящему мальчишке! Пропать между мною и мисс Шеперд расширяется. Наконец однажды на прогулке я встречаю учениц из пансиона девиц Неттингол. Мисс Шеперд, проходя мимо, строит гримасу и смеется, сообщая что-то подруге. Все кончено! Преданная любовь на всю жизнь – кажется, что на всю жизнь и значит на всю жизнь! – умирает: мисс Шеперд исключена из утреннего богослужения, и королевский дом ее больше не признает.

Я делаю успехи в школе, и никто не нарушает мира в моей душе. Теперь я вовсе не учтив с юными леди из пансиона девиц Неттингол и не влюбился бы до безумия ни в одну из них, будь их вдвое больше и будь они в двадцать раз красивее. Уроки танцев я считаю скучнейшей затеей и не понимаю, почему девочки не могут танцевать друг с другом и оставить нас в покое. Я преуспеваю в латинских стихах и пренебрегаю зашнуровыванием башмаков. Доктор Стронг публично говорит обо мне как о подающем большие надежды юном ученом. Мистер Дик вне себя от радости, а бабушка с первой же почтой присылает мне гинею.

Возникает тень молодого мясника, словно в «Макбете» – призрачная голова в шлеме. Кто он, этот молодой мясник? Он – пугало всех юнцов Кентербери. Ходит молва, будто говяжий жир, которым он смазывает себе волосы, наделяет его чудодейственной силой, и потягаться с ним может только взрослый мужчина. Это широколицый молодой мясник с бычьей шеей, у него обветренные румяные щеки, грубый нрав и дерзкий язык. Этим языком он пользуется преимущественно для того, чтобы поносить юных джентльменов доктора Стронга. Он говорит во всеуслышание, что если они хотят, чтобы им всыпали, так он им всыплет. Он называет несколько лиц (в том числе и меня), с которыми

берется расправиться одной рукой, и заявляет при этом, что другая рука будет привязана у него за спиной. Он подстерегает младших учеников и бьет их, беззащитных, по голове и бросает вызов мне вслед на самых людных улицах. По всем этим причинам я решаю сразиться с мясником.

Летний вечер в зеленой ложбине, у школьной стены. В назначенный час я встречаюсь с мясником. Меня сопровождает отборный отряд школьников, мясника сопровождают два других мясника, молодой трактирщик и трубочист. Со всеми приготовлениями покончено, мясник и я стоим лицом к лицу. Один миг — и мясник высекает из левой моей брови десять тысяч звезд. Еще миг — и я не знаю, где стена, где я, где кто. Вряд ли я знаю, кто я, а кто мясник. Мы сплетены в один клубок и наносим удары, катаясь по примятой траве. Порой я вижу мясника — он в крови, но уверен в себе; порой я ничего не вижу и сижу, ловя воздух ртом, на коленях моего секунданта; порой я как бешеный бросаюсь на мясника и рассекаю себе суставы пальцев о его физиономию, но ему это как будто нипочем. Наконец я словно пробуждаюсь от обморочного сна, в голове у меня происходит что-то странное, и я вижу, как удаляется мясник, принимая поздравления двух других мясников, трубочиста и трактирщика и надевая на ходу куртку. Из этого я правильно заключаю, что победа за ним.

Домой меня доставляют в плачевном состоянии, к глазам прикладывают сырые бифштексы, растирают меня уксусом с бренди, а на верхней моей губе появляется большая белая опухоль и разрастается до невероятных размеров. Три-четыре дня я сижу дома с зеленым козырьком над глазами, и вид у меня весьма неприглядный. И я очень бы скучал, если бы не Агнес, — она мне сестра, она очень сочувствует моей беде и читает вслух, и благодаря ей мне хорошо, и я не замечаю, как идет время. Агнес неизменно пользуется полным моим доверием; и я ей рассказываю решительно все о мяснике и обо всех обидах, которые он мне нанес. И она считает, что мне ничего не оставалось делать, как сразиться с мясником, хотя содрогается при мысли об этом сражении.

Время крадется незаметно, и вот уже Адамс — не старшина школы, и много дней прошло с тех пор, как он был старшиной. Адамс так давно покинул школу, что, когда он приезжает навестить доктора Стронга, мало кто помнит его, кроме меня. В ближайшем будущем Адаме получит право выступать в суде, станет адвокатом и будет носить парик. С

удивлением я обнаруживаю, что он скромнее, чем казался мне, и менее внушителен. И до сей поры он еще не потряс мир, ибо жизнь (по-скольку я могу судить) течет все так же, как если бы он и не подвизался на жизненном поприще.

Пробел... Поэзия и история шлют сонмы героев, их величественным полчищам как будто нет конца, — а что же дальше? Теперь старшина школы я! Я смотрю на выстроившуюся внизу передо мной шеренгу мальчиков и чувствую снисходительный интерес к тем из них, кто вызывает в моей памяти того мальчугана, каким был я сам, когда впервые пришел сюда. Но тот мальчик как будто не имеет ко мне никакого отношения, он остался где-то позади на жизненном пути, я никогда им не был, я просто прошел мимо него, и, кажется мне, это кто-то другой, не я...

А где эта девочка, которую я увидел в день моего появления у мистера Уикфилда? Нет и ее. Это уже не девочка, похожая на портрет, — точная копия самого портрета ходит по комнатам старого дома. Это Агнес, моя милая сестра, как называю я ее мысленно, мой советчик и друг, добрый ангел, который всех приближающихся к ней осеняет самоотреченно своим легким, благостным крылом, — это Агнес. Она уже почти женщина.

Какие еще перемены произошли со мной, кроме того, что я вырос, возмужал и многому выучился? Я ношу золотые часы с цепочкой, кольцо на мизинце и фрак, я, не скупясь, смазываю волосы медвежьим жиром, и этот жир, а также и кольцо, не к добру. Неужели я опять влюблен? Да. Я обожаю старшую мисс Ларкинс.

Старшая мисс Ларкинс — не маленькая девочка. Это высокая, смуглая, черноглазая, статная женщина. Старшая мисс Ларкинс отнюдь не птенчик, ибо и самая младшая мисс Ларкинс уже не птенчик, а она моложе своей сестры года на три, на четыре. Может быть, старшей мисс Ларкинс лет под тридцать. Моя страсть к ней безгранична.

Старшая мисс Ларкинс водит знакомство с офицерами. Для меня это ужасно. Я вижу, как они разговаривают с ней на улице. Я вижу, как они переходят через дорогу, чтобы встретиться с ней, когда появляется вдали ее шляпка (она любит яркие шляпки) рядом со шляпкой ее сестры. Она смеется и болтает с ними, ей как будто это нравится. В свободное время я постоянно прохаживаюсь взад и вперед по улице в надежде встретить ее. Если мне удастся поклониться ей хоть раз в день

(я знаком с мистером Ларкинсом и, следовательно, знаю ее достаточно, чтобы поклониться), я чувствую себя счастливым. Иногда я удостоиваюсь ответного поклона. Если только есть на свете справедливость, то я должен быть вознагражден за ту мучительную пытку, какую претерпеваю в день бала, где, как мне известно, старшая мисс Ларкинс будет танцевать с военными.

Страсть лишает меня аппетита и заставляет постоянно носить мой самый новый шелковый галстук. Некоторое облегчение испытываю я только тогда, когда надеваю свой лучший костюм и заставляю без конца чистить себе ботинки. Тогда я кажусь себе более достойным старшей мисс Ларкинс. Все, что принадлежит ей или имеет к ней какое-нибудь отношение, для меня драгоценно. Мистер Ларкинс (ворчливый старый джентльмен, у него двойной подбородок и один глаз неподвижен) представляет для меня величайший интерес. Если мне не удастся встретить его дочь, я иду туда, где могу встретить его. Вопрос: «Как поживаете, мистер Ларкинс? Как здоровье молодых леди и всего вашего семейства?» – кажется столь многозначительным, что я краснею.

Я постоянно думаю о своем возрасте. Допустим, мне семнадцать лет, допустим, я слишком молод для старшей мисс Ларкинс, но что за беда? Оглянуться не успеешь, как мне исполнится двадцать один год! По вечерам я регулярно прогуливаюсь перед домом мистера Ларкинса, хотя сердце у меня разрывается, когда я вижу, как туда входят офицеры и слышу их голоса в гостиной, где старшая мисс Ларкинс играет на арфе. А несколько раз я брожу вокруг дома, унылый и влюбленный, уже после того, как семья улеглась спать, и гадаю о том, где спальня старшей мисс Ларкинс (теперь мне кажется, что я принимал за ее комнату спальню мистера Ларкинса). Мне хочется, чтобы вспыхнул пожар, чтобы вокруг собралась уstraшенная толпа, чтобы я пробился сквозь нее с лестницей, приставил эту лестницу к окну комнаты мисс Ларкинс, спас ее, унеся в своих объятиях, вернулся за какой-нибудь забытой ею вещью и погиб в пламени! Да, ибо, в общем, моя любовь бескорыстна, и мне кажется, что я был бы счастлив предстать героем перед мисс Ларкинс, а затем испустить дух. В общем, но не всегда. Иной раз передо мной возникают более радужные видения. Когда я занимаюсь своим туалетом (на это уходит два часа) перед большим балом у Ларкинсов (его я с нетерпением жду три недели), я услаждаю себя при-

ятными мечтами. Вот я собираюсь с духом и признаюсь в своих чувствах мисс Ларкинс. Вот мисс Ларкинс склоняет головку на мое плечо и говорит: «О мистер Копперфилд, могу ли я верить своим ушам!» Вот навещает меня на следующее утро мистер Ларкинс и говорит: «Дорогой мой Копперфилд, моя дочь открыла мне все. Молодость не является препятствием. Даю вам двадцать тысяч фунтов. Будьте счастливы!» И вот смягчается моя бабушка и дает нам свое благословение, а мистер Дик и доктор Стронг присутствуют на свадьбе. Мне кажется, я юноша рассудительный, — я хочу сказать: так мне кажется теперь, когда я оглядываюсь назад. И, конечно, скромный. Но тем не менее я об этом мечтаю.

Я отправляюсь в волшебный дом, там огни, болтовня, музыка, цветы, офицеры (к моему сожалению) и старшая мисс Ларкинс, сияющая красотой. На ней голубое платье, в волосах голубые цветы — незабудки. Как будто ей могут понадобиться незабудки! Это первый настоящий бал для взрослых, на который меня пригласили, и я немножко смущен: кажется, будто я здесь совсем чужой и никто не обращается ко мне, кроме мистера Ларкинса, который спрашивает меня, как поживают мои школьные товарищи, хотя этот вопрос совсем лишний — ведь я пришел сюда не для того, чтобы меня оскорбляли!

Сначала я стою в дверях и упиваюсь созерцанием кумира моего сердца, как вдруг она приближается ко мне — она, старшая мисс Ларкинс, — и любезно спрашивает меня, танцую ли я.

Я кланяюсь и, запинаясь, отвечаю:

— Только с вами, мисс Ларкинс.

— И больше ни с кем? — осведомляется мисс Ларкинс.

— Мне не доставило бы никакого удовольствия танцевать с кем-нибудь еще.

Мисс Ларкинс смеется, краснеет (или мне только кажется, что она краснеет) и говорит:

— На первый танец я приглашена. Следующий — ваш.

Этот момент наступает.

— Кажется, это вальс, — нерешительно говорит мисс Ларкинс, когда я предстаю перед ней. — Вы вальсируете? Если нет, то капитан Бэйли...

Но я вальсирую (кстати сказать, совсем неплохо) и увожу мисс Ларкинс. С суровым видом я увожу ее от капитана Бэйли. Он страдает,

в этом я не сомневаюсь; но для меня он ничто. Я тоже страдал. Я вальсирую со старшей мисс Ларкинс! Не знаю, где я вальсирую, долго ли и кто вокруг нас. Знаю только, что плыву в эфире с голубым ангелом, пребывая в блаженном экстазе, и вот я уже сижу с нею вдвоем на диване в маленькой комнате. Она восторгается цветком (розовая японская камелия, цена полкроны) в моей петлице. Я преподношу ей цветок и говорю:

— Я требую за него бесконечно много, мисс Ларкинс.

— Неужели? Что же именно? — спрашивает мисс Ларкинс.

— Один из ваших цветов, чтобы я мог беречь его, как скряга — свое золото.

— Вы храбрый мальчик, — говорит мисс Ларкинс, — Пожалуйста.

Она без малейших признаков неудовольствия подает мне цветок, а я прижимаю его к губам, а потом к сердцу. Мисс Ларкинс, смеясь, берет меня под руку и говорит:

— А теперь отведите меня к капитану Бэйли.

Я поглощен мыслями об этом восхитительном разговоре и о вальсе, когда она снова подходит ко мне под руку с некрасивым пожилым джентльменом, который весь вечер играл в вист, и говорит:

— А вот и мой храбрый друг. Мистер Честл хочет познакомиться с вами, мистер Копперфилд.

Я сразу соображаю, что это друг семьи, и чувствую себя весьма польщенным.

— Я восхищаюсь вашим вкусом, сэр, — говорит этот джентльмен. — Он делает вам честь. Вряд ли вы особенно интересуетесь хмелем, — я, видите ли, занимаюсь разведением хмеля, — но, может быть, вам случится побывать в наших краях, близ Эшфорда, мы будем очень рады, если вы заедете к нам и погостите у нас, сколько вам вздумается.

Я горячо благодарю мистера Честла и жму ему руку. Мне кажется, я пребываю в блаженном сне. Снова я вальсирую со старшей мисс Ларкинс. Она говорит, что я так хорошо вальсирую! Домой я уйду, охваченный невыразимым восторгом, и мысленно вальсирую всю ночь напролет, обвивая рукой голубую талию моего драгоценного божества. В течение нескольких дней я погружен в упоительные мечты, но больше я не встречаю ее на улице и не застаю дома, когда прихожу с визитом. Я разочарован, но черпаю некоторое утешение в священном залоге — увядшем цветке.

– Тротвуд, как вы думаете, кто выходит завтра замуж? – говорит однажды после обеда Агнес. – Та, которой вы восхищаетесь.

– Неужели вы, Агнес?

– Я! – Она поднимает веселое личико над нотами, которые переписывает. – Слышите, папа, что он говорит?.. Старшая мисс Ларкинс.

– За... За капитана Бэйли? – едва хватает у меня сил спросить.

– Нет, не за капитана. За мистера Честла, хмелевода.

Недели две я страшно удручен. Я снимаю кольцо с мизинца, ношу самый плохой костюм, не прибегаю больше к медвежьему жиру и часто проливаю слезы над увядшим цветком бывшей мисс Ларкинс. Но в конце концов мне начинает надоедать такая жизнь, и, получив новый вызов от мясника, я выбрасываю цветок, выхожу на бой с мясником и одерживаю славную победу.

Эта победа, кольцо, вновь надетое на палец, и умеренное употребление медвежьего жира – вот последние вехи, какие я могу различить теперь на моем пути к семнадцатилетию.

К заданию 3. Ч. Диккенс «Дэвид Копперфильд»

Глава XLV. Мистер Дик оправдывает надежды бабушки

Прошло уже некоторое время с тех пор, как я перестал работать у доктора. Живя по соседству, я часто встречался с ним, и все мы несколько раз обедали у него и пили чай. Старый Вояка постоянно жил под кровом доктора. Она ничуть не изменилась, и над ее шляпкой по-прежнему порхали бессмертные бабочки.

Подобно кое-каким другим матерям, которых я знал, миссис Марклхем любила развлечения значительно больше, чем ее дочь. И, следуя своим наклонностям, она развлекалась вовсю, но – хитрый Старый Вояка! – делала вид, будто приносит себя в жертву своей дочери. Желание доктора доставить Анни как можно больше удовольствий пришлось, таким образом, особенно по вкусу ее превосходной мамаше, которая не уставала превозносить его мудрость.

Несомненно, сама того не подозревая, она растравляла рану доктора. Единственно лишь из легкомыслия и эгоизма, свойственных нередко людям почтенного возраста, она восхваляла его желание облегчить жизнь своей молодой жены и тем самым укрепляла его боязнь,

что он является для нее обузой и что истинной любви между ними быть не может.

— Вы знаете, душа моя, — обратилась она как-то к нему, в моем присутствии, — нехорошо, если Анни постоянно будет сидеть взаперти.

Доктор доброжелательно кивнул головой.

— Вот когда она достигнет возраста своей матери, тогда дело другое, — продолжала миссис Марклхем, махнув веером. — Я-то могла бы сидеть и в тюрьме и не стала бы даже думать, как оттуда выбраться, будь у меня приятное общество и карты. Но я-то ведь не Анни, а Анни не ее мать!

— Несомненно, несомненно, — подтвердил доктор.

— Вы — лучший из людей! Да, да... прошу прощения, не возражайте! — продолжала она, ибо доктор сделал умоляющий жест. — Я должна вам сказать в глаза то, что говорю за глаза: вы — лучший из людей, но, конечно, вы не можете... у вас... у вас не такие вкусы и стремления, как у Анни.

— Это верно, — грустно согласился доктор.

— Без сомнения это так, — заявил Старый Вояка. — Возьмем, например, ваш словарь. Какая это полезная вещь словарь! Как он всем нужен! Подумать только: какое слово что значит! Без доктора Джонсона[19] или кого-нибудь еще в этом роде мы, пожалуй, бы и теперь называли итальянский уют кроватью. Но разве мы можем ждать, что Анни заинтересуется словарем, в особенности если он еще не готов? Не правда ли?

Доктор кивнул головой.

— И вот почему я вас так хвалю за вашу мудрость, — продолжала миссис Марклхем, похлопывая доктора по плечу сложенным веером. — Вы не стараетесь, как многие пожилые люди, найти старую голову на молодых плечах.

Вы изучали характер Анни, и вы его знаете. Вот это я и нахожу очаровательным.

Мне показалось, что от таких комплиментов даже на лице терпеливого и спокойного доктора Стронга появились признаки душевного страдания.

— И вы можете мной распоряжаться, дорогой доктор, как вам будет угодно, — продолжал Вояка, похлопывая его дружески по плечу. — Знайте, что я вся к вашим услугам. Я готова ходить вместе с Анни и в

оперу, и в концерты, и на выставки, словом, куда угодно, в любое из таких мест. Вы даже и не заметите, что я устаю. Долг прежде всего, дорогой доктор! Он превышает всяких иных соображений!

И она сдержала свое обещание. Она принадлежала к числу тех, кто может развлекаться без конца, и проявляла в этом отношении удивительное постоянство. В газетах она всегда раскапывала что-нибудь такое, что непременно должна была посмотреть Анни, а изучала она газеты ежедневно в течение двух часов, вооружившись лорнетом и расположившись в самом мягком кресле. Тщетно протестовала Анни, ссылаясь на то, что ей все это надоело. Обычно ее мать говаривала так:

— Я всегда считала тебя разумной, дорогая Анни. Должна сказать, милочка, ты не ценишь доброты доктора Стронга.

Это говорилось всегда в присутствии доктора и являлось, мне кажется, основной причиной того, почему Анни большей частью отказывалась от возражений, которые все же иногда делала. Но, в общем, она почти всегда покорялась и шла туда, куда водил ее Старый Вояка.

Теперь мистер Мелдон сопровождал их редко. Иногда приглашали бабушку с Дорой. И они принимали приглашение. Иногда приглашали только Дору. Было время, когда мне не очень хотелось отпустить с ними Дору, но воспоминание о том, что когда-то произошло в кабинете доктора, излечило меня от недоверия. Я уверовал в правоту доктора, и у меня не осталось ни малейших подозрений.

Бабушка, когда ей случалось побыть наедине со мной, иной раз потирала нос и говорила, что ей не все понятно; ей хотелось бы, чтобы они были более счастливы, и, по ее убеждению, наша воинственная приятельница (так она всегда называла Старого Вояку) ничего уладить не может. Она была еще того мнения, что, «если наша воинственная приятельница срежет свои бабочки и подарит их к первому мая трубочистам, это будет первый разумный ее поступок».

Свои надежды она возлагала на Дика. У этого человека, говорила она, несомненно бродит какая-то мысль в голове, и если ему удастся загнать ее в угол, а именно это особенно трудно для него, то он покажет себя с такой стороны, что все ахнут.

Не ведая об этих предсказаниях, мистер Дик занимал по отношению к доктору и миссис Стронг ту же позицию, что и раньше. Казалось,

он не подвигается вперед, но и не отступает. Подобно дому, он утвердился на своем фундаменте. И надо сознаться, я верил в его успех не больше чем в то, что дом тронется с места.

Но вот однажды вечером, через несколько месяцев после моей свадьбы, мистер Дик заглянул в гостиную, где я работал в одиночестве (Дора вместе с бабушкой ушла к обеим птичкам пить чай), и, многозначительно покашливая, сказал:

— Не помешает ли вам, Тротвуд, если я с вами поговорю?

— Конечно нет, мистер Дик. Входите, — сказал я.

— Тротвуд! — обратился ко мне мистер Дик, прикладывая палец к носу после того, как потряс мне руку. — Прежде чем сесть, я хочу сделать одно замечание. Вы знаете свою бабушку?

— Немного, — ответил я.

— Она — самая замечательная женщина на свете!

После этого сообщения, которое мистер Дик выпалил, словно был им заряжен, он уселся с более важным видом, чем всегда, и посмотрел на меня.

— А теперь, мой мальчик, я задам вам один вопрос.

— Сколько вам будет угодно, — сказал я.

— Кем вы меня считаете, сэр? — спросил мистер Дик, скрещивая руки.

— Добрым старым другом, — ответил я.

— Спасибо, Тротвуд! — обрадовался он и весело потянулся ко мне, чтобы пожать руку. — Но я, мой мальчик, спрашиваю, кем вы меня считаете вот в этом смысле. — Тут он коснулся своего лба и снова стал серьезен.

Я не знал, что сказать, но он пришел ко мне на помощь.

— Слабоват?

— Пожалуй... в некотором роде, — нерешительно отозвался я.

— Вот именно! — воскликнул мистер Дик, которого мой ответ, казалось, привел в восторг. — Видите ли, Тротвуд, когда они вынули заботы из головы... ну, вы знаете, из чьей головы, и вложили их... вы знаете куда, тогда там произошло... — Тут мистер Дик стал быстро вращать одной рукой вокруг другой, затем хлопнул в ладоши и снова стал вертеть руками, чтобы изобразить сумятицу. — Вот что со мной сделали! Верно?

Я кивнул ему, а он в ответ тоже кивнул.

– Одним словом, мой мальчик, – сказал мистер Дик, понизив голос до шепота, – я слабоумный.

Я хотел было возразить против такого заключения, но он прервал меня:

– Да, слабоумный! Она утверждает, что это не так. Она и слышать об этом не хочет. Но это так. Я это знаю. Если бы она, сэр, не была моим другом, я очутился бы под замком, и в течение многих лет мне пришлось бы влачить ужасную жизнь. Но я позабочусь о ней. Я никогда не трачу деньги, которые получаю за переписку. Я прячу их в коробку. Я сделал завещание. Я оставлю все ей. У нее будет богатство... почет!

Тут мистер Дик вынул носовой платок и вытер глаза. Затем старательно его сложил, разгладил обеими руками и положил в карман, как будто спрятав туда вместе с платком и бабушку.

– Вы, Тротвуд, образованный человек, – продолжал мистер Дик. – Очень образованный. Вы знаете, какой ученый человек, какой великий человек доктор! Вы знаете, какую он всегда оказывает мне честь. Он не чванится своей мудростью. Он так скромен, так скромен, он снисходит даже к бедному Дику, который слаб умом и ничего не знает. Я написал его имя на бумажке и по бечевке послал воздушному змею, когда тот был в небесах, среди жаворонков. Воздушный змей был так рад это получить, сэр, и небеса стали еще ярче!

Я доставил ему полное удовольствие, сказав, что мы глубоко уважаем и почитаем доктора.

– А его красивая жена – это звезда! – продолжал мистер Дик. – Сверкающая звезда. Я видел, сэр, как она сверкает. Но... – тут он придвинул стул и положил руку мне на колено. – Облака, сэр... Облака...

На лице его выражалась озабоченность, которая отразилась и на моем лице, и я покачал головой в знак согласия.

– Что же это за облака? – спросил мистер Дик.

Он смотрел на меня так пристально и ему так хотелось получить ответ, что мне стоило большого труда сказать медленно и отчетливо, как обычно говорят детям, когда что-нибудь объясняют:

– К несчастью, они далеки друг от друга и для этого есть какая-то причина. Но какая причина – это секрет. Может быть, отчужденность неизбежна при такой разнице в годах. А может быть, она возникла из-за какого-нибудь пустяка.

Мистер Дик после каждой моей фразы задумчиво кивал головой; когда я замолчал, и он перестал кивать, но, размышляя, продолжал смотреть на меня в упор и не снимал руки с моего колена.

– Доктор не сердится на нее, Тротвуд? – наконец спросил он.

– Нет. Он ее обожает.

– Ну, теперь я все понял, мой мальчик, – сказал мистер Дик.

Совершенно неожиданно он с таким торжеством хлопнул рукой меня по колену, откинувшись на спинку стула и высоко подняв брови, что у меня мелькнула мысль, не сошел ли он окончательно с ума. И так же неожиданно он стал серьезен, снова подался вперед на своем стуле, почтительно вынул из кармана носовой платок, словно этот платок в самом деле представлял собой бабушку, и сказал:

– Самая замечательная женщина на свете, Тротвуд! Почему она ничего не сделала, чтобы все уладить?

– Слишком трудное и деликатное дело, чтобы она решилась вмешаться, – ответил я.

– А такой образованный человек, – тут он коснулся меня пальцем, – почему он ничего не сделал?

– По той же самой причине, – сказал я.

– Теперь я все понял, мой мальчик! – сказал мистер Дик.

Тут он вскочил, торжествуя еще более, чем раньше, и начал так кивать головой и с такой силой колотить себя в грудь, что, казалось, вот-вот вышибет из себя дух.

– Бедняга-сумасшедший, сэр! – воскликнул мистер Дик. – Дурак! Слабоумный! Это я о себе говорю, вы знаете! – еще один удар в грудь. – И он может сделать то, чего не могут сделать замечательные люди. Я их помирю, мой мальчик, постараюсь все уладить. На меня они не станут сердиться. Меня они не станут бранить. Если это будет некстати, они не обратят внимания. Ведь я только мистер Дик. А кто обращает внимание на Дика? Дик – это ничто. Пффф!

И он презрительно дунул, словно сдувая самого себя.

К счастью, он уже успел сообщить мне свой тайный замысел, так как послышался стук кареты, остановившейся у ворот сада, – это бабушка вернулась домой вместе с Дорой.

– Ни слова, мой мальчик! – заметил он. – Пусть вина упадет на Дика... На слабоумного Дика... На помешанного Дика... Мне давно

казалось, что я начинаю понимать. А теперь я понял. После того, что вы мне сказали, я все понял. Прекрасно!

Мистер Дик не произнес больше ни слова на эту тему, но на ближайшие полчаса поистине превратился в телеграфический аппарат (к большому беспокойству бабушки), делая мне знаки свято блюсти тайну.

К моему удивлению, в течение двух-трех недель я больше ничего об этом не слышал, хотя и был очень заинтересован результатом его попыток; в принятом им решении, несомненно, был проблеск здравого смысла, а в его сердечной доброте не приходилось сомневаться, так как он всегда ее проявлял. В конце концов я стал подумывать, что мистер Дик, неустойчивый и неуравновешенный, или забыл о своем намерении, или от него отказался.

В один прекрасный вечер Дора захотела остаться дома, а мы с бабушкой отправились в коттедж доктора.

Стояла осень, прения в парламенте не отравляли мне удовольствия дышать вечерним воздухом, и аромат сухих листьев, по которым мы брели, вызывал у меня в памяти наш сад в Бландерстоне, а вздохи ветра навевали знакомую грусть.

Наступили сумерки, когда мы дошли до коттеджа доктора. Миссис Стронг только что вернулась домой из сада, а мистер Дик замешкался там, помогая садовнику заострять колышки. У доктора в кабинете сидел какой-то посетитель, но, по словам миссис Стронг, он должен был скоро уйти, и она просила нас подождать. Вместе с ней мы вошли в гостиную и уселись у окна, за которым сгущалась темнота. Во время наших посещений никаких церемоний не соблюдалось, ведь мы были старые друзья да к тому же соседи.

Не прошло и нескольких минут, как миссис Марклхем, которая всегда умудрялась из-за чего-нибудь суетиться, вошла в комнату с газетой в руке и сказала, задыхаясь:

— Боже мой! Почему ты меня не предупредила, что в кабинете кто-то есть?

— Но откуда же мне было известно, милая мама, что вы хотите об этом знать? — спокойно ответила миссис. Стронг.

— Хочу ли я знать! — повторила миссис Марклхем, опускаясь на софу. — Никогда еще я не бывала так потрясена.

— Значит, вы были в кабинете, мама? — спросила Анни.

— Была ли я в кабинете! — возбужденно воскликнула миссис Марклхем. — Конечно, была! Я застала этого превосходного человека... вы только представьте себе, что я почувствовала, мисс Тротвуд и Дэвид! Я застала его за составлением завещания!

Ее дочь быстро отвела взгляд от окна.

— Да, застала его за составлением завещания, дорогая Анни, — повторила миссис Марклхем, расстилая на коленях газету, как скатерть, и разглаживая ее руками. — Какая предусмотрительность и какая любовь! Я должна рассказать вам, как это было. Я непременно должна воздать должное моему миленькому доктору — о! я не могу называть его иначе! — и рассказать, как это произошло.

Может быть, вам известно, мисс Тротвуд, что в этом доме не зажигают свечей, пока глаза буквально на лоб не вылезут, если вздумаешь вечером почитать газету. И в этом доме, кроме как в кабинете, нет кресла, где можно расположиться и заниматься чтением газеты так, как читаю ее я. Поэтому я пошла в кабинет, где горела свеча. Я открыла дверь. Кроме дорогого доктора, там находились двое мужчин, несомненно имеющих отношение к юриспруденции, и все трое стояли у стола, а у миленького доктора в руке было перо. «Этим я только выражаю», — говорит доктор... Анни, душа моя, слушай, я повторяю к точности каждое его слово! «Этим я только выражаю, джентльмены, свое доверие к миссис Стронг, которой и оставляю все свое состояние без всяких условий». Один из джентльменов повторяет: «Все свое состояние без всяких условий». Вы можете представить себе чувства матери!" Я только сказала: «Боже мой! Простите!» — споткнулась о порог и ушла оттуда задним коридором, тем самым, где кладовая.

Миссис Стронг открыла застекленную дверь, вышла на веранду, где и остановилась, прислонившись к колонне.

— Но вы только подумайте, мисс Тротвуд и вы, Дэвид! — продолжала миссис Марклхем, машинально провожая дочь взглядом. — Разве это не вдохновляющее зрелище — видеть, что человек в возрасте доктора Стронга обладает такой силой духа и способен совершить такой поступок! Это только доказывает, как я была права. Когда доктор Стронг оказал мне честь и, посетив меня, просил ее руки, я сказала Анни: «Что касается твоего обеспечения, моя дорогая, не сомневаюсь, доктор Стронг сделает для тебя еще больше, чем обещает сделать».

Тут зазвонил колокольчик, и мы услышали шаги удалявшихся посетителей.

— Несомненно, уже все кончено, — прислушавшись, сказал Старый Вояка. — Дорогой нам человек подписал, припечатал и вручил завещание, и теперь на душе у него спокойно. Он это заслужил! Какая у него душа! Анни, милочка, я иду в кабинет со своей газетой, потому что без новостей я прямо-таки несчастный человек. Мисс Тротвуд и Дэвид, прошу вас, повидайтесь с доктором.

Следуя за ней вместе с бабушкой в кабинет, я заметил стоявшего в темной комнате мистера Дика, который складывал свой ножик, заметил, что бабушка с ожесточением потирает нос, выражая этим свое возмущение нашим воинственным другом, но кто вошел в кабинет первым и каким образом очутилась в один момент миссис Марклхем в своем удобном кресле, и почему мы с бабушкой замешкались перед дверью (быть может, глаза ее были острее моих, и она меня удержала), — всего этого я не помню. Но я помню, что мы увидели доктора, прежде чем он заметил нас, — он сидел за своим столом среди фолиантов, которые так любил, сидел спокойно, подперев голову рукой. Помню, в тот же самый миг мы увидели, как в комнату проскользнула бледная и трепещущая миссис Стронг. Помню, мистер Дик поддерживал ее. Помню, другой рукой он коснулся руки доктора, который поднял на него отсутствующий взгляд. Помню, как только доктор поднял голову, его жена упала на колени к его ногам и, умоляюще простирая руки, взглянула на него тем неповторимым взглядом, который я никогда не забуду. Помню, как при виде этого миссис Марклхем выронила газету и на лице ее появилось такое выражение, что оно скорей всего подошло бы деревянной голове на носу корабля, который называется «Изумление».

Когда я это пишу, я не вспоминаю, а вижу воочию удивление доктора и его нежность, достоинство, с которым его жена умоляюще простирала руки, трогательное волнение мистера Дика и явственно слышу, как бабушка с самым серьезным видом шепчет про себя: «И вот этот человек — сумасшедший!» — выражая свое торжество по поводу того, что спасла его от большой беды.

— Доктор! — окликнул мистер Дик. — Да в чем же дело? Поглядите-ка!

— Анни! — воскликнул доктор. — Встаньте, встаньте, моя дорогая!

– Нет! – ответила она. – Умоляю, пусть никто не уходит! О мой супруг, мой отец, нарушим это долгое молчание! Мы оба должны знать, что между нами произошло!

Тут миссис Марклхем обрела дар речи и, распираемая фамильной гордостью и материнским негодованием, воскликнула:

– Анни! Немедленно встань! Ты унижаешь себя, и твоим родным стыдно за тебя! Или ты, может быть, решила свести меня с ума?

– Мама! Не надо вмешиваться... – отозвалась Анни. – Я обращаюсь к моему мужу, и даже вы здесь – ничто!

– Ничто! – вскричала миссис Марклхем. – Я – ничто! Моя дочь рехнулась! О, дайте мне стакан воды!

Не отрываясь, я следил за доктором и его женой и не обратил внимания на эту просьбу, на которую, впрочем, никто не отозвался. И миссис Марклхем, выпучив глаза, запыхтела и стала обмахиваться газетой.

– Анни! – сказал доктор, нежно привлекая ее к себе. – Любовь моя! Если в нашей совместной жизни с течением времени произошла неизбежная перемена, вы в этом не повинны. Вина моя, только моя. Но я по-прежнему вас люблю и уважаю, по-прежнему восхищаюсь вами. Я хочу, чтобы вы были счастливы. Я преданно люблю вас и почитаю. Встаньте, Анни, прошу вас, встаньте!

Но она не поднималась с колен. Пристально поглядев на него, она придвинулась к нему ближе, положила ему на колени руку и, склонив на нее голову, сказала:

– Если есть у меня здесь друг, который ради меня или ради моего мужа может отозваться, если есть у меня здесь друг, который может громко высказать те догадки, какие иной раз нашептывало мое сердце, если есть у меня здесь друг, который почитает моего мужа или когда-нибудь был ко мне расположен, и этому другу известно хоть что-нибудь, чем нам можно помочь, – я умоляю его говорить!

Наступило глубокое молчание. После короткого мучительного колебания я его нарушил.

– Миссис Стронг! – сказал я. – Мне кое-что известно, но доктор Стронг настойчиво просил меня держать это в строжайшей тайне. Вплоть до сегодняшнего вечера я это скрывал, но, мне кажется, настало время, когда скрывать дальше – значит совершать ошибку из-за ложной деликатности: ваш призыв позволяет мне нарушить его приказ.

На мгновение она повернула ко мне лицо, и я понял, что прав. Я не мог бы сопротивляться этому умоляющему взгляду, даже если бы уверенность, которую я в нем почерпнул, была менее тверда.

— Наш мир и покой, быть может, в ваших руках, — сказала она. — Я верю, что вы ничего не утаите. Что бы вы или кто бы то ни было другой мне ни сказали, я заранее знаю: ничто не может бросить тень на благородство моего мужа. Если вам кажется, что ваши слова заденут меня, пусть это вас не смущает. Я сама дам ответ ему, а также господу!

После такой страстной мольбы я, не спрашивая разрешения доктора и только немного смягчив грубость Урии Хипа, откровенно рассказал обо всем, что произошло в той же самой комнате в тот памятный вечер. Невозможно описать, как таращила глаза миссис Марклхем и как пронзительно она вскрикивала, прерывая мой рассказ.

Когда я умолк, Анни оставалась безмолвной, голова ее по-прежнему была склонена. Потом она взяла руку доктора (он сидел в той же позе, в какой мы его застали), прижала к своей груди и поцеловала. Мистер Дик осторожно помог ей встать, и, опираясь на него и не сводя глаз с мужа, она заговорила:

— Я открою все, что было у меня на сердце с того дня, как мы стали мужем и женой, — сказала она тихо, покорно и трогательно. — Теперь, после того как я все узнала, я не могла бы жить, если бы что-нибудь утаила.

— Но я никогда не сомневался в вас, Анни, дитя мое, — ласково сказал доктор. — Это лишнее, уверяю вас, это совсем лишнее, дорогая моя.

— Нет, это очень важно, чтобы я открыла всю свою душу перед таким благородным и великодушным человеком, которого, год за годом и день за днем, я любила и почитала все больше и больше, о чем знает господь! — сказала она тем же тоном.

— Ох! — прервала миссис Марклхем. — Если у меня еще есть какое-то благоразумие...

(— Но у тебя его нет, интриганка! — с негодованием прошептала бабушка.)

— ...я должна сказать, что совсем не нужно касаться подробностей.

— Только мой муж может об этом судить, мама, — сказала Анни, не отрывая взгляда от его лица. — И он выслушает меня. Если то, что я скажу, мама, будет вам неприятно, — простите! Я сама нередко и по долгу мучилась.

– Ох, боже мой! – охнула миссис Марклхем.

– Когда я была совсем маленькой, еще в детстве, – продолжала Анни, – все мои знания, даже самые начальные, я получила от терпеливого и всегда дорогого для меня друга и учителя – друга моего покойного отца. О чем бы я ни вспоминала, я всегда вспоминаю и о нем. Это он впервые обогатил мой ум сокровищами знаний и на всем лежит печать его души. Если бы я получила их из других рук, никогда они не были бы для меня так полезны.

– Она ни во что не ставит свою мать! – воскликнула миссис Марклхем.

– Это не так, мама, но я – воздаю ему должное. Я обязана это сделать. По мере того как я подрастала, он занимал в моей жизни все то же место. Я гордилась его вниманием, я глубоко и искренне была привязана к нему. Я смотрела на него... трудно описать... я смотрела на него как на отца, как на руководителя, как на человека, чья похвала дороже любых похвал, я смотрела на него как на человека, которому можно верить даже в том случае, если бы я изверилась во всем на свете. Вы знаете, мама, как я была молода и неопытна, когда неожиданно вы мне сказали, что он ищет моей руки...

– Раз пятьдесят, по меньшей мере, я об этом рассказывала всем присутствующим! – перебила миссис Марклхем.

(– Ну, так хоть теперь, ради бога, придержи язык и помалкивай! – пробормотала бабушка.)

– Для меня это была такая перемена и такая утрата, что сперва я очень волновалась и чувствовала себя несчастной, – продолжала Анни тем же тоном и так же глядя на доктора. – Я была совсем девочкой и, мне кажется, опечалилась, когда произошла такая великая перемена в человеке, на которого я смотрела снизу вверх. Но теперь он уже не мог оставаться тем, кем был для меня раньше, я была горда, что он счел меня достойной его, и мы поженились.

– В церкви святого Элфеджа, в Кентербери, – вставила миссис Марклхем.

(– Будь она неладна, эта женщина! – прошептала бабушка. – Никак не хочет уgomониться!)

– Я никогда не думала о том, что муж принесет мне какие-нибудь земные блага, – слегка покраснев, продолжала Анни. – В моем юном сердце, полном благоговения, не было места для таких низменных

чувств. Простите меня, мама, но вы первая внушили мне мысль, что есть на свете люди, которые могут оскорбить меня и его такими жестокими подозрениями.

– Я?! – вскричала миссис Марклхем.

(– Еще бы! Конечно, ты! И ты от этого не отмахнешься своим веером, мой воинственный друг, – заметила бабушка.)

– Это было первое горе в моей новой жизни, – сказала Анни. – Все мои беды связаны были с этим первым горем. А бед было так много, что мне их не сосчитать. Но нет, мой великодушный супруг, причина совсем не та, какую вы предполагаете! Потому что все мои помыслы, воспоминания, надежды – решительно все связано с вами!

Она подняла глаза и стиснула руки – прекрасное, одухотворенное воплощение верности. И с этого момента доктор не отрывал от нее пристального взгляда, как и она от него.

– Маму нельзя упрекнуть в том, что она выпрашивала у вас что-нибудь для себя, ее намерения были всегда безупречны, я в этом уверена! Но я видела, как много назойливых требований вам предъявляют от моего имени, видела, как злоупотребляют вашей добротой, пользуясь моим именем, как вы великодушны и как недоволен мистер Уикфилд, стоящий на страже ваших интересов. Тогда я впервые поняла, что люди гнусно подозревают, будто мою нежность купили, и кому же ее продали?! И этот незаслуженный позор я заставила вас делить со мной. Я не могу вам рассказать – а мама даже представить себе не может, – чего мне стоило выносить этот ужас, эти мучения и при этом твердо знать в душе, что день моей свадьбы только увенчал любовь и уважение всей моей жизни!

– Вот она благодарность за жертвы, которые приносишь своему семейству! – всхлипнув, воскликнула миссис Марклхем. – Уж лучше бы ноги моей никогда здесь не было.

(– Да, лучше бы ее здесь не было, а ты отправилась восвояси! – вставила бабушка.)

– Как раз в то время мама хлопотала о моем кузене Мелдоне. Мне он очень нравился, – продолжала она тихо, но без колебаний. – Когда-то в детстве мы были даже влюблены друг в друга. Если бы все не пошло по-иному, пожалуй я могла убедить себя в том, будто в самом деле его люблю, я могла выйти за него замуж на свою беду. При несовпадении характеров и взглядов брак не может быть счастливым.

Продолжая внимательно слушать, я задумался над этими словами так, словно они имели для меня особое значение или как-то особо меня касались, но как, мне было неясно. «При несходстве характеров и взглядов брак не может быть счастливым». «При несходстве характеров и взглядов...»

— Между нами нет ничего общего, — продолжала Анни. — Я давно в этом убедилась. Если бы мне не за что было больше благодарить моего мужа, — а как я должна быть ему благодарна за все! — то я была бы ему благодарна хотя бы за то, что он уберег меня от первых обманчивых порывов неопытного сердца.

Она неподвижно стояла перед доктором и говорила с глубокой серьезностью, приводившей меня в волнение. Но голос ее был по-прежнему спокоен.

— Когда он добивался у вас милостей, которыми ради меня вы так щедро его осыпали — ради меня, и когда я, вопреки своей воле, представляла перед вами такой корыстной, я тяжело страдала... Мне казалось, что для него было бы лучше пробивать себе дорогу самому. Мне казалось, будь я на его месте, я попыталась бы это сделать ценой любых лишений. Но я еще не думала о нем дурно вплоть до того вечера, когда он уезжал в Индию. В тот вечер я убедилась, что у него коварное, неблагодарное сердце. И тогда-то я поняла двойной смысл испытующего взгляда, которым следил за мной мистер Уикфилд. Тогда впервые я увидела воочию, как это страшное подозрение тяготеет надо мной.

— Подозрение, Анни! Нет, нет и нет! — сказал доктор.

— Я знаю, у вас его не было, мой дорогой муж, — отозвалась она. — И вот в тот самый вечер я пришла к нам, чтобы сложить к вашим ногам бремя стыда и печали, я пришла к вам, чтобы сказать, что под вашей кровлей некий человек, мой родственник, которому ради меня вы оказали столько благодеяний, осмелился сказать мне слова, какие не следовало произносить даже в том случае, если бы я, по его мнению, была слабым и корыстным существом... Но мой разум восстал против того, чтобы я передавала вам эти позорящие меня слова. Они замерли у меня на устах и до сего дня не срывались с них...

Застонав, миссис Марклхем откинулась на спинку кресла и спряталась за своим веером, решив, по-видимому, больше никогда не показываться.

– С того вечера я говорила с ним только в вашем присутствии, и то лишь в тех случаях, когда это было необходимо, чтобы избежать объяснения с вами. Прошли года, с тех пор как он от меня узнал, какое место он здесь занимает. Ваша тайная забота об его успехах, о которой вы потом мне сообщили, думая, что этим доставляете мне удовольствие, поверьте, еще больше отягчала мне бремя моей тайны...

Хотя доктор всячески пытался ее удержать, она мягко опустилась к его ногам и, смотря на него полными слез глазами, продолжала:

– Нет, пока не отвечайте! Позвольте мне сказать еще несколько слов! Права я была или ошибалась, но, если бы все повторилось снова, мне кажется, я поступила бы точно так же... Вы никогда не поймете, что значит быть преданной вам и знать, что люди помнят о прежних моих отношениях к кому-то другому, знать, что любой человек может оказаться жестоким и заподозрить меня в коварстве, а эти подозрения подкрепляются благодаря стечению обстоятельств. Я была очень молода, и около меня не было никого, кто мог бы мне дать совет. С мамой у меня всегда были разногласия во всем, что касалось вас. Если я замкнулась в себе и никто не знал об оскорблении, которое мне нанесли, то это потому, что слишком уважала вас и мне так хотелось, чтобы вы уважали меня!

– Анни, чистая моя душа! Дорогая моя девочка! – промолвил доктор.

– Погодите, прошу вас! Я скоро кончу. Я не переставала думать о том, что есть много женщин, на которых вы могли бы жениться... Они не были бы вам в тягость, не принесли бы вам столько забот и огорчений и создали семейный очаг, более достойный вас. Я все время со страхом думала, что, пожалуй, было бы лучше, если бы я осталась вашей ученицей, вашей дочерью. Я все время боялась, что не гожусь для вас, такого мудрого и такого ученого... И если я затаила это в душе (а так оно и было!), хотя должна была все рассказать вам, то только потому, что слишком уважала вас и надеялась, что наступит день, когда и вы станете меня уважать.

– Этот день наступил давно уже, Анни, и на смену ему придет только долгая ночь, моя дорогая.

– Еще одно слово! Я решила, твердо решила нести одна свое бремя и никому не говорить о недостойности того, к кому вы были так добры. А теперь последнее, мой самый дорогой, самый лучший друг! Сегодня

вечером я поняла причину происшедшей в вас недавно перемены, которая принесла мне столько боли и так мучила меня... Иногда я приписывала ее прежним моим опасениям, иногда в своих предположениях была близка к истине. И вот сегодня вечером случайно я узнала, как глубоко и как благородно вы верите в меня, хотя и ошибаетесь на мой счет. Я не надеюсь, что смогу когда-нибудь отплатить своею любовью и почитанием за ваше бесценное доверие ко мне, я могу только, после того как это узнала, поднять глаза и взглянуть в дорогое мне лицо, лицо того, кого я почитаю, как отца, люблю, как мужа, и в детстве боготворила, как друга... И я могу только торжественно заявить, что даже в мимолетных своих мыслях никогда не была перед вами виновна, и любовь моя к вам и моя верность всегда были неизменны!

Она обвила руками шею доктора, а он склонил голову к ней, и его седые волосы перемешались с ее темно-русыми кудрями.

— О мой супруг, прижмите меня к своей груди! Не отталкивайте меня никогда! Не думайте и не говорите о том, что мы не подходим друг к другу, ведь это не так, хотя у меня и много недостатков. С каждым годом я убеждалась в этом все больше, по мере того как все больше вас уважала. О! Прижмите меня к своей груди, мой супруг! Потому что моя любовь крепка, как скала, она будет длиться вечно!

В наступившей тишине бабушка торжественно, неторопливо направилась к мистеру Дику, обняла его и звонко поцеловала. И это было как раз вовремя, если принять во внимание его намерение, ибо в этот самый момент, по моим наблюдениям, он собирался от восторга стать на одну ногу.

— Вы — замечательный человек, Дик! — заявила бабушка самым решительным тоном. — Можете не возражать, я лучше знаю!

Тут она потянула его за рукав, а мне дала знак, и мы втроем потихоньку вышли из комнаты.

— Во всяком случае, это удар для нашего воинственного друга, — сказала бабушка по дороге домой. — Теперь я буду лучше спать, даже если бы больше нечему было радоваться.

— Боюсь, что она потрясена, — сказал с жалостью Дик.

— Что такое? Да вы когда-нибудь видели потрясенного крокодила? — спросила бабушка.

— Кажется, я вообще никогда не видал крокодила, — кротко ответил мистер Дик.

– Не будь этого старого крокодила, ничего бы и не случилось, – внушительно сказала бабушка. – Было бы хорошо, если бы кое-какие матери оставляли в покое дочерей, когда те выходят замуж, и не надо-едали им своей любовью. Они, должно быть, думают, что имеют право на награду, породив на свет несчастную молодую женщину (господи помилуй, как будто она об этом просила), а лучшая для них награда – если они могут докучать ей, пока не загонят ее в гроб! О чем ты думаешь, Трот?

Я размышлял обо всем, что пришлось мне услышать. В памяти всплывали некоторые фразы: «При несходстве характеров и взглядов брак не может быть счастливым», «Первые обманчивые порывы неопытного сердца», «Моя любовь крепка, как скала...» Но мы были уже дома. Под ногой шуршали сухие листья, и дул осенний ветер.

К заданию 4. Отрывок из романа Диккенса «Дэвид Копперфильм»

...It was some time now, since I had left the Doctor. Living in his neighbourhood, I saw him frequently; and we all went to his house on two or three occasions to dinner or tea. The Old Soldier was in permanent quarters under the Doctor's roof. She was exactly the same as ever, and the same immortal butterflies hovered over her cap

Like some other mothers, whom I have known in the course of my life, Mrs. Markleham was far more fond of pleasure than her daughter was. She required a great deal of amusement, and, like a deep old soldier, pretended, in consulting her own inclinations, to be devoting herself to her child. The Doctor's desire that Annie should be entertained, was therefore particularly acceptable to this excellent parent; who expressed unqualified approval of his discretion.

I have no doubt, indeed, that she probed the Doctor's wound without knowing it. Meaning nothing but a certain matured frivolity and selfishness, not always inseparable from full-blown years, I think she confirmed him in his fear that he was a constraint upon his young wife, and that there was no congeniality of feeling between them, by so strongly commending his design of lightening the load of her life.

'My dear soul,' she said to him one day when I was present, 'you know there is no doubt it would be a little pokey for Annie to be always shut up here.'

The Doctor nodded his benevolent head. 'When she comes to her mother's age,' said Mrs. Markleham, with a flourish of her fan, 'then it'll be another thing. You might put ME into a Jail, with genteel society and a rubber, and I should never care to come out. But I am not Annie, you know; and Annie is not her mother.'

'Surely, surely,' said the Doctor.

'You are the best of creatures - no, I beg your pardon!' for the Doctor made a gesture of deprecation, 'I must say before your face, as I always say behind your back, you are the best of creatures; but of course you don't - now do you? - enter into the same pursuits and fancies as Annie?'

'No,' said the Doctor, in a sorrowful tone.

'No, of course not,' retorted the Old Soldier. 'Take your Dictionary, for example. What a useful work a Dictionary is! What a necessary work! The meanings of words! Without Doctor Johnson, or somebody of that sort, we might have been at this present moment calling an Italian-iron, a bedstead. But we can't expect a Dictionary - especially when it's making - to interest Annie, can we?'

The Doctor shook his head.

'And that's why I so much approve,' said Mrs. Markleham, tapping him on the shoulder with her shut-up fan, 'of your thoughtfulness. It shows that you don't expect, as many elderly people do expect, old heads on young shoulders. You have studied Annie's character, and you understand it. That's what I find so charming!'

Even the calm and patient face of Doctor Strong expressed some little sense of pain, I thought, under the infliction of these compliments.

'Therefore, my dear Doctor,' said the Old Soldier, giving him several affectionate taps, 'you may command me, at all times and seasons. Now, do understand that I am entirely at your service. I am ready to go with Annie to operas, concerts, exhibitions, all kinds of places; and you shall never find that I am tired. Duty, my dear Doctor, before every consideration in the universe!'

She was as good as her word. She was one of those people who can bear a great deal of pleasure, and she never flinched in her perseverance in the cause. She seldom got hold of the newspaper (which she settled herself

down in the softest chair in the house to read through an eye-glass, every day, for two hours), but she found out something that she was certain Annie would like to see. It was in vain for Annie to protest that she was weary of such things. Her mother's remonstrance always was, 'Now, my dear Annie, I am sure you know better; and I must tell you, my love, that you are not making a proper return for the kindness of Doctor Strong.'

This was usually said in the Doctor's presence, and appeared to me to constitute Annie's principal inducement for withdrawing her objections when she made any. But in general she resigned herself to her mother, and went where the Old Soldier would.

It rarely happened now that Mr. Maldon accompanied them. Sometimes my aunt and Dora were invited to do so, and accepted the invitation. Sometimes Dora only was asked. The time had been, when I should have been uneasy in her going; but reflection on what had passed that former night in the Doctor's study, had made a change in my mistrust. I believed that the Doctor was right, and I had no worse suspicions.

My aunt rubbed her nose sometimes when she happened to be alone with me, and said she couldn't make it out; she wished they were happier; she didn't think our military friend (so she always called the Old Soldier) mended the matter at all. My aunt further expressed her opinion, 'that if our military friend would cut off those butterflies, and give 'em to the chimney-sweepers for May-day, it would look like the beginning of something sensible on her part.'

But her abiding reliance was on Mr. Dick. That man had evidently an idea in his head, she said; and if he could only once pen it up into a corner, which was his great difficulty, he would distinguish himself in some extraordinary manner.

Unconscious of this prediction, Mr. Dick continued to occupy precisely the same ground in reference to the Doctor and to Mrs. Strong. He seemed neither to advance nor to recede. He appeared to have settled into his original foundation, like a building; and I must confess that my faith in his ever Moving, was not much greater than if he had been a building.

But one night, when I had been married some months, Mr. Dick put his head into the parlour, where I was writing alone (Dora having gone out with my aunt to take tea with the two little birds), and said, with a significant cough:

'You couldn't speak to me without inconveniencing yourself, Trotwood, I am afraid?'

'Certainly, Mr. Dick,' said I; 'come in!'

'Trotwood,' said Mr. Dick, laying his finger on the side of his nose, after he had shaken hands with me. 'Before I sit down, I wish to make an observation. You know your aunt?'

'A little,' I replied.

'She is the most wonderful woman in the world, sir!'

After the delivery of this communication, which he shot out of himself as if he were loaded with it, Mr. Dick sat down with greater gravity than usual, and looked at me.

'Now, boy,' said Mr. Dick, 'I am going to put a question to you.'

'As many as you please,' said I.

'What do you consider me, sir?' asked Mr. Dick, folding his arms.

'A dear old friend,' said I. 'Thank you, Trotwood,' returned Mr. Dick, laughing, and reaching across in high glee to shake hands with me. 'But I mean, boy,' resuming his gravity, 'what do you consider me in this respect?' touching his forehead.

I was puzzled how to answer, but he helped me with a word.

'Weak?' said Mr. Dick.

'Well,' I replied, dubiously. 'Rather so.'

'Exactly!' cried Mr. Dick, who seemed quite enchanted by my reply. 'That is, Trotwood, when they took some of the trouble out of you-know-who's head, and put it you know where, there was a -' Mr. Dick made his two hands revolve very fast about each other a great number of times, and then brought them into collision, and rolled them over and over one another, to express confusion. 'There was that sort of thing done to me somehow. Eh?'

I nodded at him, and he nodded back again.

'In short, boy,' said Mr. Dick, dropping his voice to a whisper, 'I am simple.'

I would have qualified that conclusion, but he stopped me.

'Yes, I am! She pretends I am not. She won't hear of it; but I am. I know I am. If she hadn't stood my friend, sir, I should have been shut up, to lead a dismal life these many years. But I'll provide for her! I never spend the copying money. I put it in a box. I have made a will. I'll leave it all to her. She shall be rich - noble!'

Mr. Dick took out his pocket-handkerchief, and wiped his eyes. He then folded it up with great care, pressed it smooth between his two hands, put it in his pocket, and seemed to put my aunt away with it.

'Now you are a scholar, Trotwood,' said Mr. Dick. 'You are a fine scholar. You know what a learned man, what a great man, the Doctor is. You know what honour he has always done me. Not proud in his wisdom. Humble, humble - condescending even to poor Dick, who is simple and knows nothing. I have sent his name up, on a scrap of paper, to the kite, along the string, when it has been in the sky, among the larks. The kite has been glad to receive it, sir, and the sky has been brighter with it.'

I delighted him by saying, most heartily, that the Doctor was deserving of our best respect and highest esteem.

'And his beautiful wife is a star,' said Mr. Dick. 'A shining star. I have seen her shine, sir. But,' bringing his chair nearer, and laying one hand upon my knee - 'clouds, sir - clouds.'

I answered the solicitude which his face expressed, by conveying the same expression into my own, and shaking my head.

'What clouds?' said Mr. Dick.

He looked so wistfully into my face, and was so anxious to understand, that I took great pains to answer him slowly and distinctly, as I might have entered on an explanation to a child.

'There is some unfortunate division between them,' I replied. 'Some unhappy cause of separation. A secret. It may be inseparable from the discrepancy in their years. It may have grown up out of almost nothing.'

Mr. Dick, who had told off every sentence with a thoughtful nod, paused when I had done, and sat considering, with his eyes upon my face, and his hand upon my knee.

'Doctor not angry with her, Trotwood?' he said, after some time.

'No. Devoted to her.'

'Then, I have got it, boy!' said Mr. Dick.

The sudden exultation with which he slapped me on the knee, and leaned back in his chair, with his eyebrows lifted up as high as he could possibly lift them, made me think him farther out of his wits than ever. He became as suddenly grave again, and leaning forward as before, said - first respectfully taking out his pocket-handkerchief, as if it really did represent my aunt:

'Most wonderful woman in the world, Trotwood. Why has she done nothing to set things right?'

'Too delicate and difficult a subject for such interference,' I replied.

'Fine scholar,' said Mr. Dick, touching me with his finger. 'Why has HE done nothing?'

'For the same reason,' I returned.

'Then, I have got it, boy!' said Mr. Dick. And he stood up before me, more exultingly than before, nodding his head, and striking himself repeatedly upon the breast, until one might have supposed that he had nearly nodded and struck all the breath out of his body.

'A poor fellow with a craze, sir,' said Mr. Dick, 'a simpleton, a weak-minded person - present company, you know!' striking himself again, 'may do what wonderful people may not do. I'll bring them together, boy. I'll try. They'll not blame me. They'll not object to me. They'll not mind what I do, if it's wrong. I'm only Mr. Dick. And who minds Dick? Dick's nobody! Whoo!' He blew a slight, contemptuous breath, as if he blew himself away.

It was fortunate he had proceeded so far with his mystery, for we heard the coach stop at the little garden gate, which brought my aunt and Dora home.

'Not a word, boy!' he pursued in a whisper; 'leave all the blame with Dick - simple Dick - mad Dick. I have been thinking, sir, for some time, that I was getting it, and now I have got it. After what you have said to me, I am sure I have got it. All right!' Not another word did Mr. Dick utter on the subject; but he made a very telegraph of himself for the next half-hour (to the great disturbance of my aunt's mind), to enjoin inviolable secrecy on me.

To my surprise, I heard no more about it for some two or three weeks, though I was sufficiently interested in the result of his endeavours; descrying a strange gleam of good sense - I say nothing of good feeling, for that he always exhibited - in the conclusion to which he had come. At last I began to believe, that, in the flighty and unsettled state of his mind, he had either forgotten his intention or abandoned it.

One fair evening, when Dora was not inclined to go out, my aunt and I strolled up to the Doctor's cottage. It was autumn, when there were no debates to vex the evening air; and I remember how the leaves smelt like our garden at Blunderstone as we trod them under foot, and how the old, unhappy feeling, seemed to go by, on the sighing wind.

It was twilight when we reached the cottage. Mrs. Strong was just coming out of the garden, where Mr. Dick yet lingered, busy with his knife, helping the gardener to point some stakes. The Doctor was engaged with someone in his study; but the visitor would be gone directly, Mrs. Strong said, and begged us to remain and see him. We went into the drawing-room with her, and sat down by the darkening window. There was never any ceremony about the visits of such old friends and neighbours as we were.

We had not sat here many minutes, when Mrs. Markleham, who usually contrived to be in a fuss about something, came bustling in, with her newspaper in her hand, and said, out of breath, 'My goodness gracious, Annie, why didn't you tell me there was someone in the Study!'

'My dear mama,' she quietly returned, 'how could I know that you desired the information?'

'Desired the information!' said Mrs. Markleham, sinking on the sofa. 'I never had such a turn in all my life!'

'Have you been to the Study, then, mama?' asked Annie.

'BEEN to the Study, my dear!' she returned emphatically. 'Indeed I have! I came upon the amiable creature - if you'll imagine my feelings, Miss Trotwood and David - in the act of making his will.'

Her daughter looked round from the window quickly.

'In the act, my dear Annie,' repeated Mrs. Markleham, spreading the newspaper on her lap like a table-cloth, and patting her hands upon it, 'of making his last Will and Testament. The foresight and affection of the dear! I must tell you how it was. I really must, in justice to the darling - for he is nothing less! - tell you how it was. Perhaps you know, Miss Trotwood, that there is never a candle lighted in this house, until one's eyes are literally falling out of one's head with being stretched to read the paper. And that there is not a chair in this house, in which a paper can be what I call, read, except one in the Study. This took me to the Study, where I saw a light. I opened the door. In company with the dear Doctor were two professional people, evidently connected with the law, and they were all three standing at the table: the darling Doctor pen in hand. "This simply expresses then," said the Doctor - Annie, my love, attend to the very words - "this simply expresses then, gentlemen, the confidence I have in Mrs. Strong, and gives her all unconditionally?" One of the professional people replied, "And gives her all unconditionally." Upon that, with the natural feelings of a mother, I

said, "Good God, I beg your pardon!" fell over the door-step, and came away through the little back passage where the pantry is.'

Mrs. Strong opened the window, and went out into the verandah, where she stood leaning against a pillar.

'But now isn't it, Miss Trotwood, isn't it, David, invigorating,' said Mrs. Markleham, mechanically following her with her eyes, 'to find a man at Doctor Strong's time of life, with the strength of mind to do this kind of thing? It only shows how right I was. I said to Annie, when Doctor Strong paid a very flattering visit to myself, and made her the subject of a declaration and an offer, I said, "My dear, there is no doubt whatever, in my opinion, with reference to a suitable provision for you, that Doctor Strong will do more than he binds himself to do."'

Here the bell rang, and we heard the sound of the visitors' feet as they went out.

'It's all over, no doubt,' said the Old Soldier, after listening; 'the dear creature has signed, sealed, and delivered, and his mind's at rest. Well it may be! What a mind! Annie, my love, I am going to the Study with my paper, for I am a poor creature without news. Miss Trotwood, David, pray come and see the Doctor.'

I was conscious of Mr. Dick's standing in the shadow of the room, shutting up his knife, when we accompanied her to the Study; and of my aunt's rubbing her nose violently, by the way, as a mild vent for her intolerance of our military friend; but who got first into the Study, or how Mrs. Markleham settled herself in a moment in her easy-chair, or how my aunt and I came to be left together near the door (unless her eyes were quicker than mine, and she held me back), I have forgotten, if I ever knew. But this I know, - that we saw the Doctor before he saw us, sitting at his table, among the folio volumes in which he delighted, resting his head calmly on his hand. That, in the same moment, we saw Mrs. Strong glide in, pale and trembling. That Mr. Dick supported her on his arm. That he laid his other hand upon the Doctor's arm, causing him to look up with an abstracted air. That, as the Doctor moved his head, his wife dropped down on one knee at his feet, and, with her hands imploringly lifted, fixed upon his face the memorable look I had never forgotten. That at this sight Mrs. Markleham dropped the newspaper, and stared more like a figure-head intended for a ship to be called *The Astonishment*, than anything else I can think of.

The gentleness of the Doctor's manner and surprise, the dignity that mingled with the supplicating attitude of his wife, the amiable concern of Mr. Dick, and the earnestness with which my aunt said to herself, 'That man mad!' (triumphantly expressive of the misery from which she had saved him) - I see and hear, rather than remember, as I write about it.

'Doctor!' said Mr. Dick. 'What is it that's amiss? Look here!'

'Annie!' cried the Doctor. 'Not at my feet, my dear!'

'Yes!' she said. 'I beg and pray that no one will leave the room! Oh, my husband and father, break this long silence. Let us both know what it is that has come between us!'

Mrs. Markleham, by this time recovering the power of speech, and seeming to swell with family pride and motherly indignation, here exclaimed, 'Annie, get up immediately, and don't disgrace everybody belonging to you by humbling yourself like that, unless you wish to see me go out of my mind on the spot!'

'Mama!' returned Annie. 'Waste no words on me, for my appeal is to my husband, and even you are nothing here.'

'Nothing!' exclaimed Mrs. Markleham. 'Me, nothing! The child has taken leave of her senses. Please to get me a glass of water!'

I was too attentive to the Doctor and his wife, to give any heed to this request; and it made no impression on anybody else; so Mrs. Markleham panted, stared, and fanned herself.

'Annie!' said the Doctor, tenderly taking her in his hands. 'My dear! If any unavoidable change has come, in the sequence of time, upon our married life, you are not to blame. The fault is mine, and only mine. There is no change in my affection, admiration, and respect. I wish to make you happy. I truly love and honour you. Rise, Annie, pray!'

But she did not rise. After looking at him for a little while, she sank down closer to him, laid her arm across his knee, and dropping her head upon it, said:

'If I have any friend here, who can speak one word for me, or for my husband in this matter; if I have any friend here, who can give a voice to any suspicion that my heart has sometimes whispered to me; if I have any friend here, who honours my husband, or has ever cared for me, and has anything within his knowledge, no matter what it is, that may help to mediate between us, I implore that friend to speak!'

There was a profound silence. After a few moments of painful hesitation, I broke the silence.

'Mrs. Strong,' I said, 'there is something within my knowledge, which I have been earnestly entreated by Doctor Strong to conceal, and have concealed until tonight. But, I believe the time has come when it would be mistaken faith and delicacy to conceal it any longer, and when your appeal absolves me from his injunction.'

She turned her face towards me for a moment, and I knew that I was right. I could not have resisted its entreaty, if the assurance that it gave me had been less convincing.

Our future peace,' she said, 'may be in your hands. I trust it confidently to your not suppressing anything. I know beforehand that nothing you, or anyone, can tell me, will show my husband's noble heart in any other light than one. Howsoever it may seem to you to touch me, disregard that. I will speak for myself, before him, and before God afterwards.'

Thus earnestly besought, I made no reference to the Doctor for his permission, but, without any other compromise of the truth than a little softening of the coarseness of Uriah Heep, related plainly what had passed in that same room that night. The staring of Mrs. Markleham during the whole narration, and the shrill, sharp interjections with which she occasionally interrupted it, defy description.

When I had finished, Annie remained, for some few moments, silent, with her head bent down, as I have described. Then, she took the Doctor's hand (he was sitting in the same attitude as when we had entered the room), and pressed it to her breast, and kissed it. Mr. Dick softly raised her; and she stood, when she began to speak, leaning on him, and looking down upon her husband - from whom she never turned her eyes.

'All that has ever been in my mind, since I was married,' she said in a low, submissive, tender voice, 'I will lay bare before you. I could not live and have one reservation, knowing what I know now.'

'Nay, Annie,' said the Doctor, mildly, 'I have never doubted you, my child. There is no need; indeed there is no need, my dear.'

'There is great need,' she answered, in the same way, 'that I should open my whole heart before the soul of generosity and truth, whom, year by year, and day by day, I have loved and venerated more and more, as Heaven knows!'

'Really,' interrupted Mrs. Markleham, 'if I have any discretion at all -'

('Which you haven't, you Marplot,' observed my aunt, in an indignant whisper.)

- 'I must be permitted to observe that it cannot be requisite to enter into these details.'

'No one but my husband can judge of that, mama,' said Annie without removing her eyes from his face, 'and he will hear me. If I say anything to give you pain, mama, forgive me. I have borne pain first, often and long, myself.'

'Upon my word!' gasped Mrs. Markleham.

When I was very young,' said Annie, 'quite a little child, my first associations with knowledge of any kind were inseparable from a patient friend and teacher - the friend of my dead father - who was always dear to me. I can remember nothing that I know, without remembering him. He stored my mind with its first treasures, and stamped his character upon them all. They never could have been, I think, as good as they have been to me, if I had taken them from any other hands.'

Makes her mother nothing!' exclaimed Mrs. Markleham.

'Not so mama,' said Annie; 'but I make him what he was. I must do that. As I grew up, he occupied the same place still. I was proud of his interest: deeply, fondly, gratefully attached to him. I looked up to him, I can hardly describe how - as a father, as a guide, as one whose praise was different from all other praise, as one in whom I could have trusted and confided, if I had doubted all the world. You know, mama, how young and inexperienced I was, when you presented him before me, of a sudden, as a lover.'

'I have mentioned the fact, fifty times at least, to everybody here!' said Mrs. Markleham.

('Then hold your tongue, for the Lord's sake, and don't mention it any more!' muttered my aunt.)

It was so great a change: so great a loss, I felt it, at first,' said Annie, still preserving the same look and tone, 'that I was agitated and distressed. I was but a girl; and when so great a change came in the character in which I had so long looked up to him, I think I was sorry. But nothing could have made him what he used to be again; and I was proud that he should think me so worthy, and we were married.' - At Saint Alphege, Canterbury,' observed Mrs. Markleham.

('Confound the woman!' said my aunt, 'she WON'T be quiet!')

'I never thought,' proceeded Annie, with a heightened colour, 'of any worldly gain that my husband would bring to me. My young heart had no room in its homage for any such poor reference. Mama, forgive me when I say that it was you who first presented to my mind the thought that anyone could wrong me, and wrong him, by such a cruel suspicion.'

'Me!' cried Mrs. Markleham.

('Ah! You, to be sure!' observed my aunt, 'and you can't fan it away, my military friend!')

It was the first unhappiness of my new life,' said Annie. 'It was the first occasion of every unhappy moment I have known. These moments have been more, of late, than I can count; but not - my generous husband! - not for the reason you suppose; for in my heart there is not a thought, a recollection, or a hope, that any power could separate from you!'

She raised her eyes, and clasped her hands, and looked as beautiful and true, I thought, as any Spirit. The Doctor looked on her, henceforth, as steadfastly as she on him.

'Mama is blameless,' she went on, 'of having ever urged you for herself, and she is blameless in intention every way, I am sure, - but when I saw how many importunate claims were pressed upon you in my name; how you were traded on in my name; how generous you were, and how Mr. Wickfield, who had your welfare very much at heart, resented it; the first sense of my exposure to the mean suspicion that my tenderness was bought - and sold to you, of all men on earth - fell upon me like unmerited disgrace, in which I forced you to participate. I cannot tell you what it was - mama cannot imagine what it was - to have this dread and trouble always on my mind, yet know in my own soul that on my marriage-day I crowned the love and honour of my life!'

'A specimen of the thanks one gets,' cried Mrs. Markleham, in tears, 'for taking care of one's family! I wish I was a Turk!'

('I wish you were, with all my heart - and in your native country!' said my aunt.)

'It was at that time that mama was most solicitous about my Cousin Maldon. I had liked him': she spoke softly, but without any hesitation: 'very much. We had been little lovers once. If circumstances had not happened otherwise, I might have come to persuade myself that I really loved him, and

might have married him, and been most wretched. There can be no disparity in marriage like unsuitability of mind and purpose.'

I pondered on those words, even while I was studiously attending to what followed, as if they had some particular interest, or some strange application that I could not divine. 'There can be no disparity in marriage like unsuitability of mind and purpose' - 'no disparity in marriage like unsuitability of mind and purpose.'

There is nothing,' said Annie, 'that we have in common. I have long found that there is nothing. If I were thankful to my husband for no more, instead of for so much, I should be thankful to him for having saved me from the first mistaken impulse of my undisciplined heart.'

She stood quite still, before the Doctor, and spoke with an earnestness that thrilled me. Yet her voice was just as quiet as before.

'When he was waiting to be the object of your munificence, so freely bestowed for my sake, and when I was unhappy in the mercenary shape I was made to wear, I thought it would have become him better to have worked his own way on. I thought that if I had been he, I would have tried to do it, at the cost of almost any hardship. But I thought no worse of him, until the night of his departure for India. That night I knew he had a false and thankless heart. I saw a double meaning, then, in Mr. Wickfield's scrutiny of me. I perceived, for the first time, the dark suspicion that shadowed my life.'

'Suspicion, Annie!' said the Doctor. 'No, no, no!'

'In your mind there was none, I know, my husband!' she returned. 'And when I came to you, that night, to lay down all my load of shame and grief, and knew that I had to tell that, underneath your roof, one of my own kindred, to whom you had been a benefactor, for the love of me, had spoken to me words that should have found no utterance, even if I had been the weak and mercenary wretch he thought me - my mind revolted from the taint the very tale conveyed. It died upon my lips, and from that hour till now has never passed them.'

Mrs. Markleham, with a short groan, leaned back in her easy-chair; and retired behind her fan, as if she were never coming out any more.

I have never, but in your presence, interchanged a word with him from that time; then, only when it has been necessary for the avoidance of this explanation. Years have passed since he knew, from me, what his situation here was. The kindnesses you have secretly done for his advancement, and

then disclosed to me, for my surprise and pleasure, have been, you will believe, but aggravations of the unhappiness and burden of my secret.'

She sunk down gently at the Doctor's feet, though he did his utmost to prevent her; and said, looking up, tearfully, into his face:

'Do not speak to me yet! Let me say a little more! Right or wrong, if this were to be done again, I think I should do just the same. You never can know what it was to be devoted to you, with those old associations; to find that anyone could be so hard as to suppose that the truth of my heart was bartered away, and to be surrounded by appearances confirming that belief. I was very young, and had no adviser. Between mama and me, in all relating to you, there was a wide division. If I shrunk into myself, hiding the disrespect I had undergone, it was because I honoured you so much, and so much wished that you should honour me!'

'Annie, my pure heart!' said the Doctor, 'my dear girl!'

'A little more! a very few words more! I used to think there were so many whom you might have married, who would not have brought such charge and trouble on you, and who would have made your home a worthier home. I used to be afraid that I had better have remained your pupil, and almost your child. I used to fear that I was so unsuited to your learning and wisdom. If all this made me shrink within myself (as indeed it did), when I had that to tell, it was still because I honoured you so much, and hoped that you might one day honour me.'

That day has shone this long time, Annie,' said the Doctor, and can have but one long night, my dear.'

'Another word! I afterwards meant - steadfastly meant, and purposed to myself - to bear the whole weight of knowing the unworthiness of one to whom you had been so good. And now a last word, dearest and best of friends! The cause of the late change in you, which I have seen with so much pain and sorrow, and have sometimes referred to my old apprehension - at other times to lingering suppositions nearer to the truth - has been made clear tonight; and by an accident I have also come to know, tonight, the full measure of your noble trust in me, even under that mistake. I do not hope that any love and duty I may render in return, will ever make me worthy of your priceless confidence; but with all this knowledge fresh upon me, I can lift my eyes to this dear face, revered as a father's, loved as a husband's, sacred to me in my childhood as a friend's, and solemnly declare that in my lightest

thought I have never wronged you; never wavered in the love and the fidelity I owe you!"

She had her arms around the Doctor's neck, and he leant his head down over her, mingling his grey hair with her dark brown tresses.

'Oh, hold me to your heart, my husband! Never cast me out! Do not think or speak of disparity between us, for there is none, except in all my many imperfections. Every succeeding year I have known this better, as I have esteemed you more and more. Oh, take me to your heart, my husband, for my love was founded on a rock, and it endures!'

In the silence that ensued, my aunt walked gravely up to Mr. Dick, without at all hurrying herself, and gave him a hug and a sounding kiss. And it was very fortunate, with a view to his credit, that she did so; for I am confident that I detected him at that moment in the act of making preparations to stand on one leg, as an appropriate expression of delight.

You are a very remarkable man, Dick!' said my aunt, with an air of unqualified approbation; 'and never pretend to be anything else, for I know better!'

With that, my aunt pulled him by the sleeve, and nodded to me; and we three stole quietly out of the room, and came away.

'That's a settler for our military friend, at any rate,' said my aunt, on the way home. 'I should sleep the better for that, if there was nothing else to be glad of!'

'She was quite overcome, I am afraid,' said Mr. Dick, with great commiseration.

'What! Did you ever see a crocodile overcome?' inquired my aunt.

'I don't think I ever saw a crocodile,' returned Mr. Dick, mildly.

'There never would have been anything the matter, if it hadn't been for that old Animal,' said my aunt, with strong emphasis. 'It's very much to be wished that some mothers would leave their daughters alone after marriage, and not be so violently affectionate. They seem to think the only return that can be made them for bringing an unfortunate young woman into the world - God bless my soul, as if she asked to be brought, or wanted to come! - is full liberty to worry her out of it again. What are you thinking of, Trot?'

I was thinking of all that had been said. My mind was still running on some of the expressions used. 'There can be no disparity in marriage like

unsuitability of mind and purpose.' 'The first mistaken impulse of an undisciplined heart.' 'My love was founded on a rock.' But we were at home; and the trodden leaves were lying under-foot, and the autumn wind was blowing.

К заданию 4. Роман «Большие надежды»

BETIMES in the morning I was up and out. It was too early yet to go to Miss Havisham's, so I loitered into the country on Miss Havisham's side of town -- which was not Joe's side; I could go there to-morrow -- thinking about my patroness, and painting brilliant pictures of her plans for me.

She had adopted Estella, she had as good as adopted me, and it could not fail to be her intention to bring us together. She reserved it for me to restore the desolate house, admit the sunshine into the dark rooms, set the clocks a going and the cold hearths a blazing, tear down the cobwebs, destroy the vermin -- in short, do all the shining deeds of the young Knight of romance, and marry the Princess. I had stopped to look at the house as I passed; and its seared red brick walls, blocked windows, and strong green iron claspings even the stacks of chimneys with its twigs and tendons, as if with sinewy old arms, had made up a rich attractive mystery, of which I was the hero. Estella was the inspiration of it, and the heart of it, of course. But, though she had taken such strong possession of me, though my fancy and my hope were so set upon her, though her influence on my boyish life and character had been all-powerful, I did not, even that romantic morning, invest her with any attributes save those she possessed. I mention this in this place, of a fixed purpose, because it is the clue by which I am to be followed into my poor labyrinth. According to my experience, the conventional notion of a lover cannot be always true. The unqualified truth is, that when I loved Estella with the love of a man, I loved her simply because I found her irresistible. Once for all; I knew to my sorrow, often and often, if not always, that I loved her against reason, against promise, against peace, against hope, against happiness, against all discouragement that could be. Once for all; I loved her none the less because I knew it, and it had no more influence in restraining me, than if I had devoutly believed her to be human perfection.

I so shaped out my walk as to arrive at the gate at my old time. When I had rung at the bell with an unsteady hand, I turned my back upon the gate, while I tried to get my breath and keep the beating of my heart moderately

quiet. I heard the side door open, and steps come across the court-yard; but I pretended not to hear, even when the gate swung on its rusty hinges.

Being at last touched on the shoulder, I started and turned. I started much more naturally then, to find myself confronted by a man in a sober grey dress. The last man I should have expected to see in that place of porter at Miss Havisham's door.

'Otlick!

'Ah, young master, there's more changes than yours. But come in, come in. It's opposed to my orders to hold the gate open.'

I entered and he swung it, and locked it, and took the key out. 'Yes!' said he, facing round, after doggedly preceding me a few steps towards the house. 'Here I am!'

'How did you come here?'

'I come here,' he retorted, 'on my legs. I had my box brought alongside me in a barrow.'

'Are you here for good?'

'I ain't here for harm, young master, I suppose?'

I was not so sure of that. I had leisure to entertain the retort in my mind, while he slowly lifted his heavy glance from the pavement, up my legs and arms, to my face.

'Then you have left the forge?' I said.

'Do this look like a forge?' replied Orlick, sending his glance all round him with an air of injury. 'Now, do it look like it?'

I asked him how long he had left Gargery's forge?

'One day is so like another here,' he replied, 'that I don't know without casting it up. However, I come here some time since you left.'

'I could have told you that, Orlick.'

'Ah!' said he, drily. 'But then you've got to be a scholar.'

By this time we had come to the house, where I found his room to be one just within the side door, with a little window in it looking on the court-yard. In its small proportions, it was not unlike the kind of place usually assigned to a gate-porter in Paris. Certain keys were hanging on the wall, to which he now added the gate-key; and his patchwork-covered bed was in a little inner division or recess. The whole had a slovenly confined and sleepy look, like a cage for a human dormouse: while he, looming dark and heavy in the shadow of a corner by the window, looked like the human dormouse for whom it was fitted up -- as indeed he was.

'I never saw this room before,' I remarked; 'but there used to be no Porter here.'

'No,' said he; 'not till it got about that there was no protection on the premises, and it come to be considered dangerous, with convicts and Tag and Rag and Bobtail going up and down. And then I was recommended to the place as a man who could give another man as good as he brought, and I took it. It's easier than bellowsing and hammering. -- That's loaded, that is.'

My eye had been caught by a gun with a brass bound stock over the chimney-piece, and his eye had followed mine.

'Well,' said I, not desirous of more conversation, 'shall I go up to Miss Havisham?'

'Bum me, if I know!' he retorted, first stretching himself and then shaking himself; 'my orders ends here, young master. I give this here bell a rap with this here hammer, and you go on along the passage till you meet somebody.'

'I am expected, I believe ? '

'Burn me twice over, if I can say!' said he.

Upon that, I turned down the long passage which I had first trodden in my thick boots, and he made his bell sound. At the end of the passage, while the bell was still reverberating, I found Sarah Pocket: who appeared to have now become constitutionally green and yellow by reason of me.

'Oh!' said she. 'You, is it, Mr Pip?'

'It is, Miss Pocket. I am glad to tell you that Mr Pocket and family are all well.'

'Are they any wiser?' said Samh, with a dismal shake of the head; 'they had better be wiser, than well. Ah, Matthew, Matthew! You know your way, sir ?'

Tolerably, for I had gone up the staircase in the dark, many a time. I ascended it now, in lighter boots than of yore, and tapped in my old way at the door of Miss Havisham's room. 'Pip's rap,' I heard her say, immediately; 'come in, Pip.'

She was in her chair near the old table, in the old dress, with her two hands crossed on her stick, her chin resting on them, and her eyes on the fire. Sitting near her, with the white shoe that had never been worn, in her hand, and her head bent as she looked at it, was an elegant lady whom I had never seen.

'Come in, Pip,' Miss Havisham continued to mutter, without looking round or up; 'come in, Pip, how do you do, Pip? so you kiss my hand as if I were a queen, eh? -- Well?'

She looked up at me suddenly, only moving her eyes, and repeated in a grimly playful manner,

'Well? '

'I heard, Miss Havisham,' said I, rather at a loss, 'that you were so kind as to wish me to come and see you, and I came directly.'

'Well?'

The lady whom I had never seen before, lifted up her eyes and looked archly at me, and then I saw that the eyes were Estella's eyes. But she was so much changed, was so much more beautiful, so much more womanly, in all things winning admiration had made such wonderful advance, that I seemed to have made none. I fancied, as I looked at her, that I alipped hopelessly back into the coarse and common boy again. O the sense of distance and disparity that came upon me, and the inaccessibility that came about her!

She gave me her hand. I stammered something about the pleasure I felt in seeing her again, and about my having looked forward to it for a long, long time.

'Do you find her much changed, Pip?' asked Miss Havisham, with her greedy look, and striking her stick upon a chair that stood between them, as a sign to me to sit down there.

'When I came in, Miss Havisham, I thought there was nothing of Estella in the face or figure; but now it all settles down so curiously into the old--'

'What? You are not going to say into the old Estella?' Miss Havisham interrupted. 'She was proud and insulting, and you wanted to go away from her. Don't you remember?'

I said confusedly that that was long ago, and that I knew no better then, and the like. Estella smiled with perfect composure, and said she had no doubt of my having been quite right, and of her having been very disagreeable.

'Is he changed?' Miss Havisham asked her.

'Very much,' said Estella, looking at me.

'Less coarse and common?' said Miss Havisham, playing with Estella's hair.

Estella laughed, and looked at the shoe in her hand, and laughed again, and looked at me, and put the shoe down. She treated me as a boy still, but she lured me on.

We sat in the dreamy room among the old strange influences which had so wrought upon me, and I learnt that she had but just come home from France, and that she was going to London. Proud and wilful as of old, she had brought those qualities into such subjection to her beauty that it was impossible and out of nature -- or I thought so -- to separate them from her beauty. Truly it was impossible to dissociate her presence from all those wretched hankerings after money and gentility that had disturbed my boyhood -- from all those ill-regulated aspirations that had first made me ashamed of home and Joe--from all those visions that had mised her fuce in the glowing fire, struck it out of the iron on the anvil, extracted it from the darkness of night to look in at the wooden window of the forge and flit away. In a word, it was impossible for me to separate her, in the past or in the present, from the innermost life of my life.

It was settled that I should stay there all the rest of the day, and return to the hotel at night, and to London to-morrow. When we had conversed for a while, Miss Havisham sent us two out to walk in the neglected garden: on our coming in by-and-by, she said, I should wheel her about a little as in times of yore.

So, Estella and I went out into the garden by the gate through which I had strayed to my encounter with the pale young gentle- man, now Herbert; I, trembling in spirit and worshipping the very hem of her dress; she, quite composed and most decidedly not worshipping the hem of mine. As we drew near to the place of encounter, she stopped and said:

'I must have been a singular little creature to hide and see that fight that day: but I did, and I enjoyed it very much.'

'You rewarded me very much.'

'Did I?' she replied, in an incidental and forgetful way. 'I remember I entertained a great objection to your adversary, because I took it ill that he should be brought here to pester me with his company.'

'He and I are great friends now.'

'Are you? I think I recollect though, that you read with his father? '

'Yes.'

I made the admission with reluctance, for it seemed to have a boyish look, and she already treated me more than enough like a boy.

'Since your change of fortune and prospects, you have changed your companions,' said Estella.

'Naturally,' said I.

'And necessarily,' she added, in a haughty tone; 'what was fit company for you once, would be quite unfit company for you now.'

In my conscience, I doubt very much whether I had any lingering intention left, of going to see Joe; but if I had, this observation put it to flight.

'You had no idea of your impending good fortune, in those times?' said Estella, with a slight wave of her hand, signifying in the fighting times.

'Not the least.'

The air of completeness and superiority with which she walked at my side, and the air of youthfulness and submission with which I walked at hers, made a contrast that I strongly felt. It would have rankled in me more than it did, if I had not regarded myself as eliciting it by being so set apart for her and assigned to her.

The garden was too overgrown and rank for walking in with ease, and after we had made the round of it twice or thrice, we came out again into the brewery yard. I showed her to a nicety where I had seen her walking on the casks, that first old day, and she said, with a cold and careless look in that direction, 'Did I?' I reminded her where she had come out of the house and given me my meat and drink, and she said, 'I don't remember.' 'Not remember that you made me cry?' said I. 'No,' said she, and shook her head and looked about her. I verily believe that her not remembering and not minding in the least, made me cry again, inwardly -- and that is the sharpest crying of all.

'You must know,' said Estella, condescending to me as a brilliant and beautiful woman might, 'that I have no heart -- if that has anything to do with my memory.'

I got through some jargon to the effect that I took the liberty of doubting that. That I knew better. That there could be no such beauty without it.

'Oh! I have a heart to be stabbed in or shot in, I have no doubt,' said Estella, 'and, of course, if it ceased to beat I should cease to be. But you know what I mean. I have no softness there, no -- sympathy -- sentiment -- nonsense.'

What was it that was borne in upon my mind when she stood still and looked attentively at me? Anything that I had seen in Miss Havisham? No. In some of her looks and gestures there was that tinge of resemblance to

Miss Havisham which may often be noticed to have been acquired by children, from grown persons with whom they have been much associated and secluded, and which, when childhood is passed, will produce a remarkable occasional likeness of expression between faces that are otherwise quite different. And yet I could not trace this to Miss Havisham. I looked again, and though she was still looking at me, the suggestion was gone.

What was it?

'I am serious,' said Estella, not so much with a frown (for her brow was smooth) as with a darkening of her face; 'if we are to be thrown much together, you had better believe it at once. No!' imperiously stopping me as I opened my lips. 'I have not bestowed my tenderness anywhere. I have never had any such thing.'

In another moment we were in the brewery so long disused, and she pointed to the high gallery where I had seen her going out on that same first day, and told me she remembered to have been up there, and to have seen me standing scared below. As my eyes followed her white hand, again the same dim suggestion that I could not possibly grasp, crossed me. My involuntary start occasioned her to lay her hand upon my arm. Instantly the ghost passed once more, and was gone.

What was it?

'What is the matter?' asked Estella. 'Are you scared again?'

'I should be, if I believed what you said just now,' I replied, to turn it off.

'Then you don't? Very well. It is said, at any rate. Miss Havisham will soon be expecting you at your old post, though I think that might be laid aside now, with other old belongings. Let us make one more round of the garden, and then go in. Come! You shall not shed tears for my cruelty to-day; you shall be my Page, and give me your shoulder.'

Her handsome dress had trailed upon the ground. She held it in one hand now, and with the other lightly touched my shoulder as we walked. We walked round the ruined garden twice or thrice more, and it was all in bloom for me. If the green and yellow growth of weed in the chinks of the old wall had been the most precious flowers that ever blew, it could not have been more cherished in my remembrance.

There was no discrepancy of years between us, to remove her far from me; we were of nearly the same age, though of course the age told for more in her case than in mine; but the air of inaccessibility which her beauty and

her manner gave her, tormented me in the midst of my delight, and at the height of the assurance I felt that our patroness had chosen us for one another. Wretched boy!

At last we went back into the house, and there I heard, with surprise, that my guardian had come down to see Miss Havisham on business, and would come back to dinner. The old wintry branches of chandeliers in the room where the mouldering table was spread, had been lighted while we were out, and Miss Havisham was in her chair and waiting for me.

It was like pushing the chair itself back into the past, when we began the old slow circuit round about the ashes of the bridal feast. But, in the funereal room, with that figure of the grave fallen back in the chair fixing its eyes upon her, Estella looked more bright and beautiful than before, and I was under stronger enchantment.

The time so melted away, that our early dinner-hour drew close at hand, and Estella left us to prepare herself. We had stopped near the centre of the long table, and Miss Havisham, with one of her withered arms stretched out of the chair, rested that clenched hand upon the yellow cloth. As Estella looked back over her shoulder before going out at the door, Miss Havisham kissed that hand to her, with a ravenous intensity that was of its kind quite dreadful.

Then, Estella being gone and we two left alone, she turned to me, and said in a whisper:

'Is she beautiful, graceful, well-grown? Do you admire her?'

'Everybody must who sees her, Miss Havisham.'

She drew an arm round my neck, and drew my head close down to hers as she sat in the chair. 'Love her, love her, love her! How does she use you?'

Before I could answer (if I could have answered so difficult a question at all), she repeated, 'Love her, love her, love her! If she favours you, love her. If she wounds you, love her. If she tears your heart to pieces -- and as it gets older and stronger, it will tear deeper -- love her, love her, love her!'

Never had I seen such passionate eagerness as was joined to her utterance of these words. I could feel the muscles of the thin arm round my neck, swell with the vehemence that possessed her.

'Hear me, Pip! I adopted her to be loved. I bred her and educated her, to be loved. I developed her into what she is, that she might be loved. Love her!'

She said the word often enough, and there could be no doubt that she meant to say it; but if the often repeated word had been hate instead of love -- despair -- revenge -- dire death -- it could not have sounded from her lips more like a curse.

'I'll tell you,' said she, in the same hurried passionate whisper, 'what real love is. It is blind devotion, unquestioning self-humiliation, utter submission, trust and belief against yourself and against the whole world, giving up your whole heart and soul to the smiter -- as I did!'

When she came to that, and to a wild cry that followed that, I caught her round the waist. For she rose up in the chair, in her shroud of a dress, and struck at the air as if she would as soon have struck herself against the wall and fallen dead.

All this passed in a few seconds. As I drew her down into her chair, I was conscious of a scent that I knew, and turning, saw my guardian in the room.

He always carried (I have not yet mentioned it, I think) a pocket-handkerchief of rich silk and of imposing proportions, which was of great value to him in his profession. I have seen him so terrify a client or a witness by ceremoniously unfolding this pocket-handkerchief as if he were immediately going to blow his nose, and then pausing, as if he knew he should not have time to do it before such client or witness committed himself, that the self-committal has followed directly, quite as a matter of course. When I saw him in the room, he had this expressive pocket-handkerchief in both hands, and was looking at us. On meeting my eye, he said plainly, by a momentary and silent pause in that attitude, 'Indeed? Singular!' and then put the handkerchief to its right use with wonderful effect.

Miss Havisham had seen him as soon as I, and was (like everybody else) afraid of him. She made a strong attempt to compose herself, and stammered that he was as punctual as ever.

'As punctual as ever,' he repeated, coming up to us. '(How do you do, Pip? Shall I give you a ride, Miss Havisham? Once round?) And so you are here, Pip?'

I told him when I had arrived, and how Miss Havisham had wished me to come and see Estella. To which he replied, 'Ah! Very fine young lady!' Then he pushed Miss Havisham in her chair before him, with one of his large hands, and put the other in his trousers-pocket as if the pocket were full of secrets.

'Well, Pip! How often have you seen Miss Estella before?' said he, when he came to a stop.

'How often?'

'Ah! How many times? Ten thousand times?'

'Oh! Certainly not so many.'

'Twice?'

'Jaggers,' interposed Miss Havisham, much to my relief; 'leave my Pip alone, and go with him to your dinner.'

He complied, and we groped our way down the dark stairs together. While we were still on our way to those detached apart-ments across the paved yard at the back, he asked me how often I had seen Miss Havisham eat and drink; offering me a breadth of choice, as usual, between a hundred times and once.

I considered, and said, 'Never.'

'And never will, Pip,' he retorted, with a frowning smile. 'She has never allowed herself to be seen doing either, since she lived this present life of hers. She wanders about in the night, and then lays hands on such food as she takes.'

'Pray, sir,' said I, 'may I ask you a question?'

'You may,' said he, 'and I may decline to answer it. Put your question.'

'Estella's name. Is it Havisham or --?' I had nothing to add.

'Or what?' said he.

'Is it Havisham?'

'It is Havisham.'

This brought us to the dinner-table, where she and Sarah Pocket awaited us. Mr Jaggers presided, Estella sat opposite to him, I faced my green and yellow friend. We dined very well, and were waited on by a maid-servant whom I had never seen in all my comings and goings, but who, for anything I know, had been in that mysterious house the whole time. After dinner, a bottle of choice old port was placed before my guardian (he was evidently well acquainted with the vintage), and the two ladies left us.

Anything to equal the determined reticence of Mr Jaggers under that roof, I never saw elsewhere, even in him. He kept his very looks to himself, and scarcely directed his eyes to Estella's face once during dinner. When she spoke to him, he listened, and in due course answered, but never looked at her, that I could see. On the other hand, she often looked at him, with interest

and curiosity, if not distrust, but his face never showed the least consciousness. Throughout dinner he took a dry delight in making Sarah Pocket greener and yellower, by often referring in conversation with me to my expectations; but here, again, he showed no consciousness, and even made it appear that he extorted -- and even did extort, though I don't know how -- those references out of my innocent self.

And when he and I were left alone together, he sat with an air upon him of general lying by in consequence of information he possessed, that really was too much for me. He cross-examined his very wine when he had nothing else in hand. He held it between himself and the candle, tasted the port, rolled it in his mouth, swallowed it, looked at his glass again, smelt the port, tried it, drank it, filled again, and cross-examined the glass again, until I was as nervous as if I had known the wine to be telling him something to my disadvantage. Three or four times I feebly thought I would start conversation; but whenever he saw me going to ask him anything, he looked at me with his glass in his hand, and rolling his wine about in his mouth, as if requesting me to take notice that it was of no use, for he couldn't answer.

I think Miss Pocket was conscious that the sight of me involved her in the danger of being goaded to madness, and perhaps tearing off her cap -- which was a very hideous one, in the nature of a muslin mop -- and strewing the ground with her hair -- which assuredly had never grown on her head. She did not appear when we afterwards went up to Miss Havisham's room, and we four played at whist. In the interval, Miss Havisham, in a fantastic way, had put some of the most beautiful jewels from her dressing-table into Estella's hair, and about her bosom and arms; and I saw even my guardian look at her from under his thick eyebrows, and raise them a little, when her loveliness was before him, with those rich flushes of glitter and colour in it.

Of the manner and extent to which he took our trump into custody, and came out with mean little cards at the ends of hands, before which the glory of our Kings and Queens was utterly abased, I say nothing; nor, of the feeling that I had, respecting his looking upon us personally in the light of three very obvious and poor riddles that he had found out long ago. What I suffered from, was the incompatibility between his cold presence and my feelings towards Estella. It was not that I knew I could never bear to speak to him about her, that I knew I could never bear to hear him creak his boots at her, that I knew I could never bear to see him wash his hands of her; it was, that my admiration should be within a foot or two of him-- it was, that

my feelings should be in the same place with him -- that, was the agonizing circumstance.

We played until nine o'clock, and then it was arranged that when Estella came to London I should be forewarned of her coming and should meet her at the coach; and then I took leave of her, and touched her and left her.

My guardian lay at the Boar in the next room to mine. Far into the night, Miss Havisham's words, 'Love her, love her, love her!' sounded in my ears. I adapted them for my own repetition, and said to my pillow, 'I love her, I love her, I love her!' hundreds of times. Then, a burst of gratitude came upon me, that she should be destined for me, once the blacksmith's boy. Then, I thought if she were, as I feared, by no means rapturously grateful for that destiny yet, when would she begin to be interested in me? When should I awaken the heart within her, that was mute and sleeping now?

Ah me! I thought those were high and great emotions. But I never thought there was anything low and small in my keeping away from Joe, because I knew she would be contemptuous of him. It was but a day gone, and Joe had brought the tears into my eyes; they had soon dried, God forgive me! soon dries.

К заданию 5.

Ч. Диккенс «Дэвид Копперфильд»

Как только мы с Дорой были помолвлены, я написал Агнес. Я написал ей длинное письмо, в котором пытался дать ей понять, в каком блаженстве я утопаю и что за прелесть Дора. Я умолял Агнес не рассматривать мою любовь как легкомысленную влюбленность, всегда мимолетную или напоминающую одно из тех детских увлечений, над которыми мы с нею обычно смеялись. Я убеждал ее, что глубина этой любви поистине неизмерима, и выражал полную уверенность, что такой любви свет еще не видел.

И вот, когда я писал Агнес, сидя у открытого окна в чудесный вечер, и вспомнил ее ясные, спокойные глаза и кроткое лицо, при этом воспоминании такой мир и покой снизошли на мою смятенную и взволнованную душу, - а в этих тревожнениях я жил последнее время и с ними отчасти было связано мое счастье, - что я расплакался.

Помнится, я сидел над неоконченным письмом, подперев голову рукой, и мечтал о том, как бы это было хорошо, если бы Агнес была причастна к радостям моего домашнего очага. Мне казалось, что под сенью дома, ставшего для меня священным благодаря присутствию Агнес, мы с Дорой будем счастливы больше, чем где бы то ни было. И казалось мне, что в любви, в радости и печали, в надежде и разочаровании - словом, во власти любого чувства - сердце мое невольно обращается к ней и там находит свое пристанище и лучшего друга.

О Стирфорте я не упомянул. Я написал только, что в Ярмуте случилось большое горе, что Эмили исчезла, а мне ее исчезновение нанесло двойную рану, принимая во внимание обстоятельства, его сопровождавшие. Я знал, как быстро она всегда угадывает правду, и знал я также, что она никогда первая не упомянет его имя.

На это письмо я получил ответ с обратной почтой. Читая его, я словно слышал голос Агнес. Да, это был ее нежный голос! Что могу я еще к этому добавить?

Во время моих последних отлучек из дому Трэдлс заходил раза два-три. Он застал Пегготи, которая ему сообщила, что она моя старая няня (о чем она сообщала решительно всем, кто хотел ее слушать), и он, завязав с ней добрые отношения, оставался поболтать обо мне. Так рассказала мне Пегготи, но боюсь, что болтал не он, а она, да притом весьма много, ибо ей - да благословит ее бог! - бывало трудненько остановиться, когда речь заходила обо мне.

Тут я припоминаю не только о том, что ждал визита Трэдлса в назначенный им день, - а этот день настал, - но и об отказе миссис Крапп от всех обязанностей, связанных с ее службой (но отнюдь не от жалованья), если Пегготи будет у меня бывать. После того как миссис Крапп, ведя на лестнице беседу, - очевидно, с каким-то невидимым духом, ибо по всем признакам, кроме нее, там никого не было, - визгливо поделилась с ним своим мнением о Пегготи, она прислала мне письмо, в котором излагались ее взгляды. Начав с заявления, которое у нее было наготове во всех случаях ее жизни, а именно - что она "тоже мать", она уведомляла меня о том, что знавала и лучшие времена, но во все периоды своей жизни питала врожденное отвращение к шпионам, доносчикам и незванным гостям. Имен она не называет, писала она, но на воре и шапка горит, и особенно она презирует шпионов, доносчиков

и незваных гостей, носящих вдовий траур (эти слова были подчеркнуты). Если джентльмен предпочитает быть жертвой шпионов, доносчиков и незваных гостей (имен она не называет), это его личное дело. Он имеет право поступать, как ему нравится, ну что ж, пусть поступает! Но она, миссис Крапп, выговаривает себе право не "иметь прикосновения" к таким особам. Поэтому она просит освободить ее от присмотра за помещением на верхнем этаже, покуда все не будет так, как было раньше и как было бы желательно. Далее она добавляла, что ее расходную книжку можно найти каждую субботу утром на маленьком столике, и просила производить подсчет расходов немедленно с единственной благодетельной целью избежать раздоров, "неприятных" для обеих сторон.

Затем миссис Крапп принялась устраивать на лестнице капканы, главным образом с помощью кувшинов, добиваясь, чтобы Пегготи переломала себе ноги. Такое осадное положение показалось мне внушающим тревогу, но я слишком боялся миссис Крапп, чтобы искать какого бы то ни было выхода.

- Дорогой Копперфилд! Как вы поживаете? - воскликнул Трэдлс, придя точно в назначенный час, несмотря на упомянутые препятствия.

- Очень рад видеть вас, дорогой Трэдлс, и жалею, что раньше вы меня не заставляли. Но я так был занят...

- Да, да, знаю... Это так понятно! - сказал Трэдлс. - Ваша... мм... живет в Лондоне?

- Вы о ком говорите?

- Она... простите... мисс Д... она живет в Лондоне? - спросил Трэдлс и от избытка деликатности покраснел.

- О да! Под Лондоном.

- Моя... может быть, вы припоминаете... она живет в Девоншире... их, знаете ли, десять... стало быть, я в этом смысле не так занят, как вы, - серьезно сказал Трэдлс.

- Удивительно, как это вы можете так редко с ней видаться, - сказал я.

- О! Да, пожалуй... - согласился Трэдлс с задумчивым видом. - Мне кажется, это потому, что иначе нельзя. Копперфилд...

- Конечно! - согласился я, улыбаясь и слегка краснея. - Но еще и потому, что вы - образец постоянства и терпения, Трэдлс.

- Вы так полагаете? - сказал Трэдлс и снова призадумался. - Не знаю, так ли это. Но она такая удивительная девушка, что, может быть, поделилась этими свойствами со мной. Вот теперь, когда вы об этом заговорили, Копперфилд, мне это не кажется удивительным. Уверяю вас, что она всегда забывает о себе и заботится об остальных девяти...

- Она самая старшая?

- О нет! Старшая - красавица!

Кажется, он заметил, что я улыбнулся, услышав такой простодушный ответ. И с улыбкой на своей бесхитростной физиономии добавил:

- Но, конечно, и моя Софи... Правда, славное имя, Копперфилд?

- Прекрасное! - сказал я.

- Но, конечно, и моя Софи, - продолжал он, - также красива, на мой взгляд, и кому угодно покажется одной из самых лучших девушек на свете - так я думаю... Когда же я говорю, что самая старшая - красавица, это значит, что она...

Тут он как будто очертил обеими руками какое-то облако и энергически закончил:

- Ослепительна!

- Вот как!

- Уверяю вас. Это что-то необычайное! Понимаете ли, она создана, чтобы вызывать восхищение в свете, но ей слишком редко представляется такая возможность, потому что они стеснены в средствах, и она, разумеется, по этой причине немножко раздражительна и иногда бывает слишком требовательна. Софи, знаете ли, ее ублажает.

- Софи - самая младшая? - осведомился я.

- О нет! - ответил Трэдлс, потирая подбородок, - двум самым младшим только девять и десять лет. Софи обучает их.

- Так она вторая? - спросил я.

- Нет, - ответил Трэдлс. - Вторая - Сара. У нее, бедняжки, что-то неладное с позвоночником. Доктора говорят, что это пройдет, но пока она должна лежать в кровати еще год. Софи ухаживает за ней. Софи - четвертая.

- А мать жива?

- О да! Она жива, - сказал Трэдлс. - Это женщина высокой души, но сырой климат вреден для ее организма, и... словом, она не владеет ни руками, ни ногами.

- Да что вы! - воскликнул я.

- Печально, не правда ли? - спросил Трэдлс. - Но если к этому подойти, принимая во внимание только удобства семьи, то это не так ужасно, как могло бы быть, потому что Софи заняла ее место. Она, так сказать, заменяет мать своей собственной матери, а также и девяти сестрам.

Я пришел в восхищение от добродетелей этой молодой леди и, из самых достойных побуждений решив воспрепятствовать тому, чтобы злоупотребляли добротой Трэдлса в ущерб его планам на совместную жизнь с Софи, осведомился, как поживает мистер Микобер.

- Благодарю, Копперфилд, очень хорошо, - ответил Трэдлс. - Я теперь с ними не живу.

- Не живете?

- Нет. Видите ли, дело в том... - зашептал Трэдлс, - что теперь, вследствие временных затруднений, он переменял свою фамилию на Мортимер и не выходит из дому, пока не стемнеет... Да и то только в очках. За невзнос платы за квартиру был наложен арест на наше имущество. Миссис Микобер находилась в таком ужасном состоянии, что я не мог сопротивляться и поручился по второму векселю, о котором мы здесь говорили. Вам легко представить себе, как я обрадовался, когда благодаря этому все уладилось и миссис Микобер снова обрела хорошее расположение духа.

- Гм...

- Но радость ее была непродолжительна, потому что, к несчастью, через неделю наложен был второй арест, - продолжал Трэдлс. - После этого хозяйство у нас распалось. Теперь я живу в меблированных комнатах, а Мортимеры ведут жизнь очень уединенную. Надеюсь, вы не сочтете меня эгоистом, Копперфилд, если я скажу вам, что оценщик увез мой круглый столик с мраморной доской, а также подставку для цветов и цветочный горшок Софи?

- Какая бесчеловечность! - воскликнул я с негодованием.

- Это было... это было больно, - сказал Трэдлс и сделал гримасу, которой он обычно сопровождал эту фразу. - Но я не хочу никого упре-

кать, у меня другая цель. Дело в том, Копперфилд, что я не мог выкупить эти вещи, когда их продавали, во-первых, потому, что оценщик, поняв, что я хочу их купить, назначил непомерно высокую цену, а во-вторых, потому, что у меня совсем не было денег. Но вот... Я следил все время за лавкой оценщика... - Трэдлс был в восторге от своей тайны. - Лавка помещается в самом начале Тоттенхем-Корт-роуд. И, наконец, сегодня они были выставлены на продажу. Я видел их через дорогу, потому что, упаси боже, если меня заметит оценщик - он заломит за них бог знает сколько! Теперь деньги у меня есть, и, может быть, вам нетрудно будет спросить вашу славную няню, не согласится ли она пойти со мной в эту лавку, - я покажу ей лавку из-за угла, - и купить вещи по доступной цене как бы для себя?

Отчетливо помню, с каким удовольствием излагал мне Трэдлс этот план и как гордился своим необычайным хитроумием.

Я ответил ему, что моя старая няня с удовольствием окажет ему эту услугу и что на поле битвы мы отправимся втроем, но при одном условии. Условие это таково: он должен торжественно обещать, что больше не разрешит мистеру Микоберу брать займы от его имени или вообще как бы то ни было использовать это имя.

- Этого больше не будет, дорогой Копперфилд, потому что я уже понял, насколько я был опрометчив и как дурно поступил по отношению к Софи. Я уже себе дал слово, и впредь опасаться нечего, но, если хотите, охотно даю слово и вам. По первому злосчастному обязательству я уже уплатил. Не сомневаюсь, мистер Микобер вернул бы эту сумму, если бы мог, но он не может. Впрочем, должен сказать, Копперфилд, что в одном мистер Микобер очень меня подкупил; это касается второго обязательства, срок которого еще не истек. Теперь он не говорит мне, что обеспечение уже есть, но что оно будет. И я должен признать, что он поступает честно и благородно!

Мне не хотелось охлаждать упования моего славного приятеля, и я согласился с ним. Мы еще немного потолковали, а затем направились к мелочной лавке, чтобы завербовать Пегготи; Трэдлс отказался провести со мной вечер, ибо очень боялся, что его вещи приобретет кто-нибудь другой, прежде чем он успеет их выкупить, да к тому же этот вечер он всегда посвящал писанию письма самой лучшей девушке в мире.

Мне не забыть его взглядов, которые он бросал из-за угла Тоттенхем-Кортроуд, пока Пегготи приценивалась к этим драгоценным вещам; не забыть мне и его волнения, когда Пегготи, так и не сторговавшись с хозяином, медленно шла к нам обратно я вдруг смягчившийся оценщик ее окликнул и она вернулась назад. В конце концов переговоры завершились тем, что она приобрела вещи по сравнительно недорогой цене, и Трэдлс потерял голову от радости.

- О, как я вам благодарен! - воскликнул он, услышав, что вещи будут посланы по его адресу в тот же вечер. - Но что, если я попрошу вас еще об одном одолжении, вы не найдете его нелепым, Копперфилд?

Я заранее сказал, что не найду.

- Если бы вы были так любезны, - обратился он к Пегготи, - и прямо сейчас забрали горшок для цветов, мне хотелось бы (ведь этот горшок, Копперфилд, принадлежит Софи) самому отнести его домой!

Пегготи с удовольствием исполнила его просьбу, а Трэдлс, осыпав ее изъявлениями признательности, с любовью обхватил цветочный горшок руками и понес его по Тоттенхем-Корт-роуд, и лицо его выражало такую радость, какой я еще не видывал.

Затем мы с Пегготи отправились ко мне домой. Я не знал ни одного человека, для которого лавки обладали бы такой же притягательной силой, как для Пегготи, и я шел не спеша, забавляясь тем, как она смотрит на витрины во все глаза, и нисколько ее не торопил. Поэтому прошло немало времени, пока мы добрались до Аделфи.

Поднимаясь по лестнице, я обратил внимание Пегготи на внезапное исчезновение капканов миссис Крапп и на следы чьих-то ног. Мы оба очень удивились, когда, поднявшись выше, увидели мою наружную дверь открытой (я запер ее перед отходом) и слышали голоса, доносившиеся из комнат.

Недоумевая, что это означает, мы переглянулись и вошли в гостиную. Каково же было мое удивление, когда я увидел тех, кого меньше всего на свете ожидал здесь встретить, - мою бабушку и мистера Дика! Бабушка, словно Робинзон Крузо женского пола, сидела на груди чемоданов, перед ней стояли клетки с ее двумя птичками, на коленях лежала кошка, а сама она пила чай. Мистер Дик задумчиво опирался на гигантский змей, подобный тем, какие мы не раз запускали вместе, и около него на полу тоже был нагроможден какой-то багаж.

- Бабушка! Дорогая бабушка! - воскликнул я. - Какая неожиданная радость!

Мы крепко обняли друг друга, затем обменялись сердечным рукопожатием с мистером Диком, а миссис Крапп, которая разливала чай и была исключительно любезна, с жаром заявила, что она заранее отлично знала, в какой восторг придет мистер Копперфулл, когда увидит своих дорогих родственников.

- А! Ну, а ты как поживаешь? - обратилась бабушка к Пегготи, которая задрожала от страха в присутствии этой грозной особы.

- Ты помнишь мою бабушку, Пегготи? - спросил я.

- Заклинаю тебя, дитя мое, не называй эту женщину именем, которое услышишь разве что на островах Южных морей! - воскликнула бабушка. - Если она вышла замуж и отделалась от своей фамилии, - а лучше этого она не могла ничего придумать, - то почему же не дать ей воспользоваться преимуществами такой перемены? Как тебя теперь зовут, Пе?

Это был компромисс, несколько примиривший бабушку с неприятным для нее именем.

- Баркис, сударыня, - приседая, сказала Пегготи.

- Ну что ж! Это звучит по-человечески, - сказала бабушка. - Оно звучит так, что ты уже не нуждаешься в миссионере. Как поживаешь, Баркис? Хорошо, надеюсь?

Услышав эти милостивые слова и увидев протянутую ей руку, Баркис подошла, пожала руку и приседанием выразила свою благодарность.

- Вижу, мы постарели, - сказала бабушка. - Встречались мы с тобой только один раз. Хороши мы были тогда! Трот, дорогой, еще чашку!

Я поспешил подать чашку чаю бабушке, сидевшей, как всегда, прямо, не сгибаясь, и осмелился заметить, что лучше бы ей не сидеть на сундучке.

- Бабушка, позвольте мне пододвинуть сюда софу или кресло. Зачем вам сидеть так неудобно? - сказал я.

- Спасибо, Трот, - ответила она. - Я предпочитаю сидеть на моих вещах. - Тут она пристально поглядела на миссис Крапп и закончила: - Вы, сударыня, можете больше не утруждать себя.

- Подсыпать еще немножко чая в чайник, сударыня? - осведомилась миссис Крапп.

- Нет, благодарю, сударыня, - ответила бабушка.

- Принести еще кружочек масла, сударыня? А не то позвольте предложить вам свежее яичко. Или, может, поджарить ломтик грудинки? Для вашей милой бабушки, мистер Копперфулл, я все готова сделать! - сказала миссис Крапп.

- Мне ровно ничего не нужно, сударыня. Благодарю, я сама справлюсь.

Миссис Крапп, которая все время улыбалась, чтобы выказать свой добрый нрав, все время склоняла голову на плечо, чтобы заявить о своем слабом здоровье, все время потирала руки, чтобы выразить готовность услужить каждому, кто этого достоин, - миссис Крапп была вынуждена, улыбаясь, склонив голову к плечу и потирая руки, покинуть комнату.

- Дик, вы помните, что я говорила вам о людях угодливых и преклоняющихся перед богатством? - спросила бабушка.

У мистера Дика был испуганный вид, словно он забыл об этом, но он поспешил ответить утвердительно.

- Миссис Крапп принадлежит к их числу, - сказала бабушка. - Баркис, будь добра, займись чаем и дай мне еще чашку. Я не хочу, чтобы эта женщина мне наливала.

Я слишком хорошо знал бабушку и понял, что она очень озабочена и что этот приезд имеет гораздо большее значение, чем может показания несведущему наблюдателю. Я заметил, как пристально она на меня посмотрела, когда ей казалось, будто я занят какими-то посторонними мыслями, и как не покидало ее чувство странной нерешительности, хотя внешне она сохраняла спокойствие и невозмутимость. И я стал опасаться, не обидел ли я ее чем-нибудь, а совесть моя подсказала, что я еще не сообщил ей ничего о Доре. Может быть, в этом все дело?

Мне было известно, что она заговорит только тогда, когда сама того захочет, а потому я подсел к ней, занялся птичками, принялся играть с кошкой и держал себя так непринужденно, как только мог. Но мне было совсем не по себе и стало не лучше, когда я увидел, что мистер Дик, стоявший позади бабушки, опираясь на огромный змей, пользуется каждым удобным случаем, чтобы с мрачным видом кивнуть мне головой и указать на бабушку.

- Трот! - обратилась ко мне бабушка, когда допила чай, и, тщательно разгладив на коленях платье, вытерла губы. - Ты, Баркис, можешь остаться. Трот! Ты приобрел твердость духа и уверенность в себе?

- Надеюсь, бабушка.

- А как тебе кажется? - спросила мисс Бетси.

- Кажется, что приобрел

- Тогда скажи, мой милый, - продолжала бабушка, серьезно глядя на меня, - как по-твоему, почему я предпочитаю сидеть сегодня вечером на своих вещах?

Я покачал головой, ибо не мог догадаться.

- Потому что это все, что у меня осталось. Потому что я разорена, мой дорогой.

Если бы дом со всеми нами свалился в реку, я не был бы так потрясен.

- Дик это знает, - продолжала бабушка, спокойно кладя мне на плечо руку. - Да, я разорена, дорогой Трот. Все, что у меня осталось, находится здесь, в этой комнате, если не считать коттеджа. Я поручила Дженет сдать его внаем. Баркис, я хочу, чтобы этому джентльмену было где сегодня переночевать. А для меня, может быть, вы устройте что-нибудь здесь, во избежание лишних расходов. Мне решительно все равно. Только на сегодняшнюю ночь. Подробней мы поговорим обо всем этом завтра.

Я опомнился от изумления и от огорчения за нее, - да, могу сказать с уверенностью, за нее! - лишь тогда, когда она бросилась мне на шею, восклицая, что ей тяжело только из-за меня. Но уже через секунду она справилась со своим волнением и сказала с видом скорее торжествующим, чем удрученным:

- Надо стойко выносить превратности судьбы, мой дорогой, и не дать им нас запугать. Надо играть свою роль до конца. Надо устоять перед бедой, Трот!

К заданию 6. Прочтите главу 43 из романа Ч.Диккенса «Дэвид Копперфильд»

Снова я хочу помедлить, остановиться на одном памятном периоде моей жизни. Я хочу встать в стороне и поглядеть, как туманной вереницей проходят мимо призраки тех дней, а с ними прохожу и я сам.

Минуют недели, месяцы, времена года. Они кажутся немногим длиннее, чем летний день и зимний вечер. Вот сейчас общественный выгон, где я гуляю с Дорой, весь в цвету; это луг, покрытый ярким золотом, но вот уже снежная пелена погребает под собой вереск, и поле вздувается какими-то шишками и горбами. Река, вдоль которой мы гуляем по воскресеньям, сверкает в лучах летнего солнца, но еще мгновение - и она покрывается рябью под зимним ветром, а вот уже плывут по ней ледяные глыбы. Быстрее, чем когда-либо, река стремится к морю, она вспыхивает, темнеет и катит свои воды.

Ничто не меняется в доме, двух маленьких леди, похожих на птичек. Тикают часы над камином, висит барометр в холле. И часы и барометр всегда ошибаются, но мы свято им верим.

Я достиг совершеннолетия. Мне двадцать один год - возраст достойный. Впрочем, такого рода достоинство может выпасть на долю каждого. Посмотрим, чего я достиг собственными силами.

Я укротил этого дикого зверя - таинственную стенографию. Она дает мне приличный заработок. Своими успехами я снискал высокое уважение всех, имеющих отношение к сему искусству, и теперь состою в числе двенадцати стенографов, записывающих парламентские прения для утренней газеты. Вечер за вечером я записываю предсказания, никогда не сбывающиеся, исповедания веры, от которых всегда отрекаются, объяснения, преследующие одну лишь цель - ввести в заблуждение. Я барахтаюсь в словах. Британия, это злосчастное существо женского пола, всегда перед моими глазами, в виде домашней птицы, приготовленной для вертела: пронзенная канцелярскими перьями, связанная по рукам и ногам красной тесьмой. Я достаточно хорошо знаком с закулисной стороной политической жизни, чтобы знать ей настоящую цену. У меня нет веры в политику, и никогда мне не быть обращенным.

Мой славный старина Трэдлс пробовал заняться тою же работой, но она не по его натуре. Он с полным добродушием относится к своей

неудаче и напоминает мне, что всегда считал себя тупицей. В той газете, где работал я, ему иногда поручают собирать факты, голые факты, которые умы, более плодовитые, затем излагают и приукрашивают. Он получил право заниматься адвокатской практикой и с изумительным усердием и самоотречением наскреб еще сотню фунтов, чтобы вручить их нотариусу, при чьей конторе он состоит. Много было выпито весьма горячего портвейну по случаю получения им прав, и, судя по счету, я бы сказал, что Иннер-Тэмпл извлек из сего немалую выгоду.

Я выступил на другом поприще. Со страхом и трепетом я принялся за сочинительство. Я тайком написал какую-то безделку, отослал ее в один из журналов, и она была напечатана. С той поры я обрел мужество и стал писать. За эти пустячки (а их набралось уже немало) мне аккуратно платят. Вообще, дела мои идут хорошо: подсчитывая свои доходы по пальцам левой руки, я переваливаю через средний палец, останавливаясь на втором суставе безымянного *.

Мы переехали с Бэкингем-стрит в хорошенький маленький коттедж поблизости от того, на который я загляделся, когда впервые охватил меня энтузиазм. Однако бабушка (выгодно продавшая свой дом в Дувре) не намерена остаться здесь, а думает перебраться в еще более крохотный коттедж, по соседству. Что же это предвещает? Мою женитьбу? Да!

Да! Я женюсь на Доре! Мисс Лавиния и мисс Кларисса дали свое согласие, и они трепещут от волнения, если только могут трепетать от волнения канарейки. Мисс Лавиния, взяв на себя заботу о приданом моей ненаглядной, неустанно вскрывает пакеты из твердой, как кираса, бумаги и расходится во мнениях с весьма уважаемым молодым человеком, который держит под мышкой длинный сверток и сантиметр. Портниха, чья грудь всегда пронзена иглой с ниткой, живет и столуется в доме и, по моему мнению, ест, пьет и спит, не снимая с пальца наперстка. Мою ненаглядную они превращают в манекен. Вечно посылают они за ней, чтобы она пришла и что-то примерила. По вечерам мы и пяти минут не можем спокойно посидеть вдвоем; тотчас какая-нибудь назойливая особа стучится в дверь и говорит:

- Ах, простите, мисс Дора! Не подниметесь ли вы наверх?

Мисс Кларисса и бабушка бродят по всему Лондону, выискивая предметы обстановки, чтобы затем мы с Дорой обозрели их. Лучше бы они покупали вещи сразу, без этой церемонии осмотра, ибо, когда мы

идем покупать решетку для кухонной плиты или металлический экран, заслоняющий мясо от огня, Дора обращает внимание на китайский домик для Джипа, домик с колокольчиками на крыше и отдает предпочтение ему. А когда мы его покупаем, долгонько приходится приучать Джипа к его новой резиденции; входит он в свой домик или выходит оттуда, все колокольчики начинают звенеть, и он ужасно пугается.

Приезжает на подмогу Пегготи и тотчас берется за дело. По-видимому, в ее ведомство входит неустанная чистка. Она перетирает решительно все, что только можно перетирать, пока каждая вещь не начинает блестеть и лосниться, как и ее собственный славный лоб. В ту пору я начинаю время от времени встречать ее брата - по вечерам он бродит один по темным улицам и всматривается в лица прохожих. Я никогда не заговариваю с ним в такие часы. Когда он с сосредоточенным видом проходит мимо, я слишком хорошо знаю, кого он ищет и чего страшится.

Почему Трэдлс выглядит так внушительно, когда в один прекрасный день он приходит ко мне в Докторс-Коммонс, куда я все еще иной раз забегаю, так, для порядка, если у меня есть свободное время? Потому что вот-вот сбудутся мои сны наяву. Я беру лицензию на брак.

Маленькая бумажка, а какая в ней сила! Она лежит на моей конторке, и Трэдлс созерцает ее с восторгом и благоговейным страхом. Вот два имени, по обычаю доброго старого времени навеки связанные одно с другим, - Дэвид Копперфилд и Дора Спенлоу. А вот из уголка взирает на наш союз сие отеческое учреждение - Департамент гербовых сборов, столь великодушно интересующееся всеми перипетиями человеческой жизни. А вот и архиепископ кентерберийский печатным шрифтом призывает на нас благословение и делает это по самой дешевой цене.

И все-таки для меня это сон, сон тревожный, счастливый, быстротечный. Я не могу поверить, что это свершится; однако я верю - каждый, кого бы я ни встретил на улице, несомненно предчувствует, что послезавтра я женюсь. Чиновник епископской канцелярии, ведающий юридической частью, узнает меня, когда я прихожу принести клятву, и обходится со мной так непринужденно, словно между нами какая-то масонская связь. В присутствии Трэдлса нет никакой нужды, но он меня сопровождает, всегда готовый прийти на помощь.

- Надеюсь, в следующий раз, дружище, - говорю я Трэдлсу, - вы придете сюда уже по своему делу, и, надеюсь, это случится скоро.

- Благодарю вас за доброе пожелание, дорогой мой Копперфилд, - отвечает он. - Я тоже на это надеюсь. Утешительно знать, что она будет ждать меня, сколько бы ни понадобилось, и что она - самая чудесная девушка во всем...

- Когда вы должны ее встретить? В котором часу приезжает карета? - спрашиваю я.

- В семь часов, - говорит Трэдлс, посмотрев на свои дешевые, старые серебряные часы, - те самые часы, из которых он когда-то, в школе, вынул колесико, чтобы сделать водяную мельницу. - Пожалуй, тогда же, когда и мисс Уикфилд?

- Немного раньше. Мисс Уикфилд приедет в половине девятого.

- Дорогой мой, - говорит Трэдлс, - я почти так же рад, как будто сам женюсь. Подумать только, что все так счастливо завершилось! И как я вам благодарен за нашу дружбу и за внимание, с которым вы отнеслись к Софи, пригласив ее участвовать в радостном празднестве и быть подружкой вместе с мисс Уикфилд! Я растроган до глубины души.

Да. я слышу то, что он говорит, я пожимаю ему руку, и мы идем, разговариваем, обедаем... но я ничему не верю. Все это - словно сон.

В назначенный час Софи появляется в доме тетюшек Доры. У нее очень приятное личико - может быть, не безупречно красивое, но удивительно милое, - редко когда увидишь такое простодушное, доброе, искреннее, привлекательное создание. Трэдлс с великой гордостью представляет ее нам, и в течение десяти минут по часам потирает руки, и каждый волосок у него на голове поднимается на цыпочки, когда я, отведя его в уголок, приношу ему поздравления с таким удачным выбором.

Я привожу Агнес, приехавшую с кентерберийской каретой, и снова появляется среди нас ее веселое и прекрасное лицо. Агнес очень расположена к Трэдлсу, и приятно видеть их встречу и наблюдать, как сияет Трэдлс, знакомя с нею самую чудесную девушку в мире.

И все-таки я не верю. Мы проводим восхитительный вечер и бесконечно счастливы. Но я все еще не верю. Я не могу прийти в себя. Я не могу осознать свое счастье. Я пребываю в состоянии затуманенном, смутном, как будто недели две назад я проснулся рано поутру и с той

поры не ложился спать. Я не могу сообразить, много ли времени прошло со вчерашнего дня. Мне кажется, я уже много месяцев ношу в кармане лицензию на брак.

Да и на следующий день, когда мы всей компанией идем осматривать дом - наш дом, дом Доры и мой! - я совершенно неспособен смотреть на себя как на его владельца. Мне кажется, что я здесь у кого-то в гостях. Я словно жду настоящего хозяина, который вот-вот придет и скажет, что рад меня видеть. Какой это красивый домик, в нем все так ярко и ново! У цветов на ковре такой вид, как будто они только что расцвели, а обои как будто едва успели покрыться зелеными листьями; чистейшие муслиновые занавески, мебель, зарумянившаяся, обитая розовой материей; летняя шляпка Доры с голубыми лентами уже висит на своем гвоздике, - могу ли я забыть, как я полюбил ее, когда увидел впервые в такой же точно шляпке! Футляр с гитарой уже стоит, как у себя дома, в своем углу. И все натываются на пагоду Джипа, которая слишком велика для нашей квартиры.

Еще один счастливый вечер, такой же фантастический, как и все эти вечера, и я перед уходом прокрадываюсь в знакомую комнату. Доры там нет. Вероятно, еще не закончили с примеркой. Мисс Лавиния заглядывает в дверь и таинственно сообщает мне, что Дора скоро придет. Однако она медлит, но вот я слышу шорох, и кто-то стучит в дверь.

Я говорю: "Войдите!" - но кто-то стучит снова.

Я иду к двери, недоумевая, кто же это может быть. И вот я вижу блестящие глаза и зардевшееся лицо - это глаза и лицо Доры. Мисс Лавиния нарядила ее в платье и шляпку, предназначенные на завтра, чтобы показать их мне. Я прижимаю к сердцу мою маленькую жену, и мисс Лавиния взвизгивает, потому что я мну шляпку, а Дора смеется и плачет, видя мою радость. А я все не верю - верю меньше, чем когда бы то ни было.

- Вам нравится, Доди? - спрашивает Дора. Нравится! Может ли мне не нравиться?

- И вы убеждены, что очень любите меня?

Эта тема чревата слишком опасными последствиями для шляпки, и мисс Лавиния снова взвизгивает и просит меня запомнить, что на Дору можно только смотреть, но ни под каким видом нельзя к ней прикасаться. И вот минуты две Дора в очаровательном смущении стоит,

позволяя восхищаться ею, а потом снимает шляпку - какой привычной и родной кажется она без нее! - и убегает, держа ее в руке. Приплясывая, она возвращается в своем обычном платье, спрашивает Джипа, красивая ли у меня маленькая жена и простит ли он ее за то, что она выходит замуж, и в последний раз в своей девичьей жизни, опустившись на колени, заставляет Джипа стоять на поваренной книге.

Я ухожу, еще менее, чем раньше, веря в то, что меня ждет, и отправляюсь в комнату, которую нанял по соседству, а встаю спозаранку, чтобы заехать на Хайгет-роуд за бабушкой.

Никогда еще не видывал я бабушку в таком парадном наряде. На ней платье светло-лилового шелка и белая шляпка, и она великолепна. Дженет помогла ей одеться и стоит тут же, чтобы поглазеть на меня. Пеггоги уже готова ехать в церковь, намереваясь созерцать церемонию с галереи. Мистер Дик, посаженный отец моей любимой, который у алтаря "отдаст ее мне в жены", завил себе волосы. Трэдлс, который, как было условлено, ждал нас у заставы, являет собою ослепительное сочетание светло-голубых и кремовых тонов. И он и мистер Дик имеют такой вид, словно с головы до пят затянуты в перчатку.

Несомненно, я все это вижу, ибо знаю, что именно так оно и есть; но я сбился с пути и словно ничего не вижу. И решительно ничему не верю. Однако, пока мы едем в открытой коляске, эта волшебная свадьба становится в достаточной мере реальной, чтобы я почувствовал какое-то недоумевающее сострадание к тем несчастливцам, которые, не принимая никакого участия в ней, только подметают лавки и занимаются своими повседневными делами.

Бабушка сидит и всю дорогу держит мою руку в своей. Когда мы останавливаемся неподалеку от церкви, чтобы посадить Пеггоги, которую мы привезли на козлах, бабушка стискивает мою руку и целует меня.

- Да благословит тебя бог, Трот! Мой родной сын не был бы мне дороже. Все утро я думаю о бедной дорогой малютке.

- Я тоже думаю о ней. И обо всем, чем я обязан вам, дорогая бабушка.

- Полно, дитя! - говорит бабушка и, преисполненная дружеских чувств, протягивает руку Трэдлсу, а тот подает руку мистеру Дику, который в свою очередь протягивает руку мне, а я протягиваю руку Трэдлсу, и вот мы подъезжаем к воротам церкви.

В церкви тихо, я в этом уверен, но эта тишина успокаивает меня не больше, чем паровая машина, пушенная во весь ход. Мне уже не до спокойствия.

Все, что следует потом, - сновидение, сновидение более или менее бессвязное.

Снится мне - они входят с Дорой; сторожика, на обязанности которой лежит отпирать загородку перед скамьями, словно сержант, выстраивает нас у решетки, отделяющей алтарь; и снится мне, что даже в ту минуту я недоумеваю, почему эти сторожики должны быть самыми неприятными особами женского пола, каких только можно выбрать, и почему какой-то священный ужас пред гибельной заразой добросердечия повелевает расставлять на пути к небу эти сосуды с уксусом.

Мне снится - появляются священник и клерк; несколько лодочников и прочий люд заходят в церковь; ветхий моряк у меня за спиной наполняет церковь сильным запахом рома; густой бас начинает богослужение, и все мы внимательно слушаем.

Мне снится - мисс Лавиния, нечто вроде вспомогательной подружки, первая начинает всхлипывать и плакать (как полагаю я, в память Пиджера); мисс Кларисса прибегает к флакончику с нюхательной солью; Агнес берет на себя заботу о Доре; бабушка изо всех сил старается быть образцом суровости, и слезы струятся по ее щекам; а маленькая Дора вся трепещет и слабым шепотом отвечает на вопросы.

Мне снится - мы вместе, бок о бок, преклоняем колени; Дора дрожит все меньше и меньше, но все время сжимает руку Агнес; спокойно и торжественно проходит служба; а когда она заканчивается, мы смотрим друг на друга и улыбаемся сквозь слезы, точь-в-точь как апрель, который и улыбается и плачет, и вот мы уже в ризнице, и моя юная жена начинает рыдать, оплакивая своего бедного папу, дорогого папу.

Мне снится - она приходит в себя, и мы все по очереди расписываемся в книге, и я поднимаюсь на галерею за Пегготи, чтобы и она тоже расписалась. А Пегготи обнимает меня в уголке и говорит, что она видела, как выходила замуж моя дорогая мать. И вот все кончено, и мы уходим.

Мне снится - с гордостью и любовью я веду по проходу между скамьями мою милую жену, и, словно сквозь дымку, я вижу и не вижу людей, кафедру, памятники, скамьи, купель, орган, церковные окна, а

откуда-то возникают слабые воспоминания о родной церкви, куда меня водили в детстве, так давно-давно.

Мне снится - нам шепчут вслед: какая мы юная пара и как прелестна моя маленькая жена! Но вот отъезжает коляска, и все мы веселы и болтаем без умолку. И Софи рассказывает нам, как ей чуть было не сделалось дурно, когда она услышала, что у Трэдлса требуют лицензию (которую я ему доверил), ибо была убеждена, что он ухитрился ее потерять или ее вытащили у него из кармана. И снится мне - Агнес весело смеется, а Дора так любит Агнес, что не хочет расставаться с ней и все еще держит ее за руку.

Снится мне завтрак, изобилие сытных, вкусных блюд и напитков, я принимаю участие в завтраке, но не имею ни малейшего представления о вкусе блюд и напитков, как бывает в любом сне; я ем, я пью и, если можно так выразиться, насыщаюсь любовью и браком и верю в реальность яств на столе не больше, чем во все остальное.

Снится мне - в том же дремотном состоянии, кажется, я произношу речь, но понятия не имею о том, что хочу сказать, и даже твердо убежден, что вообще не произносил ее. И все мы очень веселы и счастливы (хотя все это по-прежнему сон), а Джип поел свадебного пирога, после которого его тошнит.

Мне снится - подана почтовая карета, запряженная парой, и Дора уходит переодеться. Бабушка и мисс Кларисса остаются с нами, мы прогуливаемся по саду, и бабушка, которая произнесла за завтраком самую настоящую речь, обращенную к тетушкам Доры, от души смеется над собой и в то же время чуточку гордится своим красноречием.

И снится мне - Дора совсем готова к отъезду и вокруг нее вертится мисс Лавиния, которой ужасно не хочется расставаться с красивой игрушкой, доставившей ей столько приятных забот. А Дора делает множество удивительных открытий - она забыла и то и се - всякие мелочи, и все бегают взад-вперед в поисках забытых вещей.

И вот все окружают Дору, когда, наконец, она начинает прощаться; в своих ярких платьях и с яркими лентами они похожи на клумбу цветов! А моя ненаглядная, почти задушенная этими цветами, вырывается на свободу и, смеясь и плача, бросается ко мне, и я ревниво заключаю ее в свои объятия.

Мне снится - я хочу нести Джипа (он едет вместе с нами), а Дора говорит, что понесет его сама, иначе он подумает, что теперь, выйдя

замуж, она его разлюбила, и сердце его разорвется. Мне снится - мы идем рука об руку, а Дора останавливается, озирается, говорит: "Если кому-нибудь я причинила зло, была неблагодарной, забудьте об этом!" - и заливается слезами.

Мне снится - она машет своей маленькой ручкой, и мы отправляемся в путь. И снова она останавливает карету, оглядывается, бросается к Агнес и, предпочитая ее всем другим, отдает ей свой последний, прощальный поцелуй.

Мы уезжаем, и я пробуждаюсь ото сна. Наконец-то я верю: рядом со мною моя дорогая, дорогая маленькая жена, которую я так горячо люблю!

- Теперь-то уж ты счастлив, мой глупенький мальчик? - говорит Дора. - И ты уверен, что не будешь раскаиваться?

Я посторонился, чтобы посмотреть, как проходят мимо меня призраки той поры. Они прошли, и я возобновляю свое повествование.

К заданию 8.

Ч. Диккенс «Большие надежды»

Глава I

Фамилия моего отца была Пиррип, мне дали при крещении имя Филип, а так как из того и другого мой младенческий язык не мог слепить ничего более внятного, чем Пип, то я называл себя Пипом, а потом и все меня стали так называть.

О том, что отец мой носил фамилию Пиррип, мне достоверно известно из надписи на его могильной плите, а также со слов моей сестры миссис Джо Гарджери, которая вышла замуж за кузнеца. Оттого, что я никогда не видел ни отца, ни матери, ни каких-либо их портретов (о фотографии в те времена и не слыхивали), первое представление о родителях странным образом связалось у меня с их могильными плитами. По форме букв на могиле отца я почему-то решил, что он был плотный и широкоплечий, смуглый, с черными курчавыми волосами. Надпись «А также Джорджиана, супруга вышереченного» вызывала в моем детском воображении образ матери — хилой, веснушчатой женщины. Аккуратно расположенные в ряд возле их могилы пять узеньких каменных надгробий, каждое фута в полтора длиной, под которыми покоились пять моих маленьких братцев, рано отказавшихся от попыток уцелеть во всеобщей борьбе, породили во мне твердую уверенность, что

все они появились на свет, лежа навзничь и спрятав руки в карманы штанишек, откуда и не вынимали их за все время своего пребывания на земле.

Мы жили в болотистом крае близ большой реки, в двадцати милях от ее впадения в море. Вероятно, свое первое сознательное впечатление от окружающего меня широкого мира я получил в один памятный зимний день, уже под вечер. Именно тогда мне впервые стало ясно, что это унылое место, обнесенное оградой и густо заросшее крапивой, — кладбище; что Филип Пиррип, житель сего прихода, а также Джорджиана, супруга вышереченного, умерли и похоронены; что малолетние сыновья их, младенцы Александер, Бартоломью, Абраам, Тобиас и Роджер, тоже умерли и похоронены; что плоская темная даль за оградой, вся изрезанная дамбами, плотинами и шлюзами, среди которых кое-где пасется скот, — это болота; что замыкающая их свинцовая полоска — река; далекое логово, где родится свирепый ветер, — море; а маленькое дрожащее существо, что затерялось среди всего этого и плачет от страха, — Пип.

— А ну, замолчи! — раздался грозный окрик, и среди могил, возле паперти, внезапно вырос человек. — Не ори, чертенок, не то я тебе горло перережу!

Страшный человек в грубой серой одежде, с тяжелой цепью на ноге! Человек без шапки, в разбитых башмаках, голова обвязана какой-то тряпкой. Человек, который, как видно, мок в воде и полз по грязи, сбивал и ранил себе ноги о камни, которого жгла крапива и рвал терновник! Он хромал и трясся, таращил глаза и хрипел и вдруг, громко стуча зубами, схватил меня за подбородок.

— Ой, не режьте меня, сэр! — в ужасе взмолился я. — Пожалуйста, сэр, не надо!

— Как тебя звать? — спросил человек. — Ну, живо!

— Пип, сэр.

— Как, как? — переспросил человек, сверля меня глазами. — Повтори.

— Пип. Пип, сэр.

— Где ты живешь? — спросил человек. — Покажи!

Я указал пальцем туда, где на плоской прибрежной низине, в доброй миле от церкви, приютилась среди ольхи и ветел наша деревня.

Посмотрев на меня с минуту, человек перевернул меня вниз головой и вытряс мои карманы. В них ничего не было, кроме куска хлеба. Когда церковь стала на место, — а он был до того ловкий и сильный, что разом опрокинул ее вверх тормашками, так что колокольня очутилась у меня под ногами, — так вот, когда церковь стала на место, оказалось, что я сижу на высоком могильном камне, а он пожирает мой хлеб.

— Ух ты, щенок, — сказал человек, облизываясь. — Надо же, какие толстые щеки!

Возможно, что они и правда были толстые, хотя я в ту пору был невелик для своих лет и не отличался крепким сложением.

— Так бы вот и съел их, — сказал человек и яростно мотнул головой, — а может, черт подери, я и взаправду их съем.

Я очень серьезно его попросил не делать этого и крепче ухватился за могильный камень, на который он меня посадил, — отчасти для того, чтобы не свалиться, отчасти для того, чтобы сдержать слезы.

— Слышь ты, — сказал человек. — Где твоя мать?

— Здесь, сэр, — сказал я.

Он вздрогнул и кинулся было бежать, потом, остановившись, оглянулся через плечо.

— Вот здесь, сэр, — робко пояснил я. — «Также Джорджиана». Это моя мать.

— А-а, — сказал он, возвращаясь. — А это, рядом с матерью, твой отец?

— Да, сэр, — сказал я. — Он тоже здесь: «Житель сего прихода».

— Так, — протянул он и помолчал. — С кем же ты живешь, или, вернее сказать, с кем жил, потому что я не решил еще, оставить тебя в живых или нет.

— С сестрой, сэр. Миссис Джо Гарджери. Она жена кузнеца, сэр.

— Кузнеца, говоришь? — переспросил он. И посмотрел на свою ногу.

Он несколько раз переводил хмурый взгляд со своей ноги на меня и обратно, потом подошел ко мне вплотную, взял за плечи и запрокинул назад сколько мог дальше, так что его глаза испытующе глядели на меня сверху вниз, а мои растерянно глядели на него снизу вверх.

— Теперь слушай меня, — сказал он, — и помни, что я еще не решил, оставить тебя в живых или нет. Что такое подпилочек, ты знаешь?

— Да, сэр.

— А что такое жратва, знаешь?

— Да, сэр.

После каждого вопроса он легонько встряхивал меня, чтобы я лучше чувствовал грозящую мне опасность и полную свою беспомощность.

— Ты мне достанешь подпилоч. — Он тряхнул меня. — И достанешь жратвы. — Он снова тряхнул меня. — И принесешь все сюда. — Он снова тряхнул меня. — Не то я вырву у тебя сердце с печенкой. — Он снова тряхнул меня.

Я был до смерти перепуган, и голова у меня так кружилась, что я вцепился в него обеими руками и сказал:

— Пожалуйста, сэр, не трясите меня, тогда меня, может, не будет тошнить и я лучше пойму.

Он так запрокинул меня назад, что церковь перескочила через свою флюгарку. Потом выпрямил одним рывком и, все еще держа за плечи, заговорил страшнее прежнего:

— Завтра чуть свет ты принесешь мне подпилоч и жратвы. Вон туда, к старой батарее. Если принесешь, и никому ни слова не скажешь, и виду не подашь, что встретил меня или кого другого, тогда, так и быть, живи. А не принесешь или отступишь от моих слов хоть вот на столько, тогда вырвут у тебя сердце с печенкой, зажарят и съедят. И ты не думай, что мне некому помочь. У меня тут спрятан один приятель, так я по сравнению с ним просто ангел. Этот мой приятель слышит все, что я тебе говорю. У этого моего приятеля свой секрет есть, как добраться до мальчишки, и до сердца его, и до печенки. Мальчишке от него не спрятаться, пусть лучше и не пробует. Мальчишка и дверь запрет, и в постель залезет, и с головой одеялом укроется, и будет думать, что вот, мол, ему тепло и хорошо и никто его не тронет, а мой приятель тихонько к нему подберется, да и зарежет!.. Мне и сейчас-то, знаешь, как трудно сделать, чтобы он на тебя не бросился. Я его еле держу, до того ему не терпится тебя сцапать. Ну, что ты теперь скажешь?

Я сказал, что достану ему подпилоч, и еды достану, сколько найдется, и принесу на батарею, рано утром.

— Повтори за мной: «Разрази меня Бог, если вру», — сказал человек.

Я повторил, и он снял меня с камня.

— А теперь, — сказал он, — не забудь, что обещал, и про того моего приятеля не забудь, и беги домой.

— П-покойной ночи, сэр, — пролепетал я.

— Покойной! — сказал он, окидывая взглядом холодную мокрую равнину. — Где уж тут! В лягушку бы, что ли, превратиться. Либо в утря.

Он крепко обхватил обеими руками свое дрожащее тело, словно опасаясь, что оно развалится, и заковылял к низкой церковной ограде. Он продирался сквозь крапиву, сквозь репейник, окаймлявший зеленые холмики, а детскому моему воображению представлялось, что он увертывается от мертвецов, которые бесшумно протягивают руки из могил, чтобы схватить его и утащить к себе, под землю.

Он дошел до низкой церковной ограды, тяжело перелез через нее, — видно было, что ноги у него затекли и онемели, — а потом оглянулся на меня. Тогда я повернул к дому и пустился наутек. Но, пробежав немного, я оглянулся: он шел к реке, все так же обхватив себя за плечи и осторожно ступая сбитыми ногами между камней, набросанных на болотах, чтобы можно было проходить по ним после затяжных дождей или во время прилива.

Я смотрел ему вслед: болота тянулись передо мною длинной черной полосой; и река за ними тоже тянулась полосой, только поуже и посветлее; а в небе длинные кроваво-красные полосы перемежались с густо-черными. На берегу реки глаз мой едва различал единственные во всем ландшафте два черных предмета, устремленных вверх: маяк, по которому держали курс корабли, — очень безобразный, если подойти к нему поближе, словно бочка, надетая на шест; и виселицу с обрывками цепей, на которой некогда был повешен пират. Человек ковылял прямо к виселице, словно тот самый пират воскрес из мертвых и, прогулявшись, теперь возвращался, чтобы снова прицепить себя на старое место. Мысль эта привела меня в содрогание; заметив, что коровы подняли головы и задумчиво смотрят ему вслед, я спросил себя, не кажется ли им то же самое. Я огляделся, ища глазами кровожадного приятеля моего незнакомца, но ничего подозрительного не обнаружил. Однако страх снова овладел мною, и я, уже не останавливаясь больше, побежал домой.

Глава 24

Дня через три, после того как я устроился в своей комнате, несколько раз побывал в Лондоне и заказал своим поставщикам все необходимое, мы подробно побеседовали с мистером Покетом о наших делах. Он был осведомлен о моей будущности лучше меня самого, потому что мистер Джеггерс, по его словам, сообщил ему, что меня не нужно готовить к какой-нибудь определенной профессии, а будет вполне достаточно, если я «не ударю лицом в грязь» в обществе других обеспеченных молодых людей. Я, разумеется, согласился, поскольку ничего иного не мог предложить.

Мистер Покет назвал несколько школ в Лондоне, где я мог приобрести основы необходимых мне знаний, на себя же собирался взять общее руководство моими занятиями. Он выразил надежду, что при умелой помощи я не встречу особенных затруднений и вскоре мне уже не потребуется ничего, кроме его указаний. Все это, и многое другое к том же духе, он сумел сказать так, что сразу завоевал неограниченное мое доверие; и мне хочется здесь отметить, что он с начала до конца выполнял свои обязанности по отношению ко мне так ревностно и честно, что и меня заставил ревностно и честно выполнять свои обязанности по отношению к нему. Будь он равнодушным учителем, я платил бы ему той же монетой как ученик; но он не дал мне для этого повода и тем обеспечил взаимное уважение между нами. И никогда он, в своей роли наставника, не казался мне хоть сколько-нибудь смешным, а только вдумчивым, благородным и добрым.

Когда мы обо всем договорились и я всерьез приступил к занятиям, мне пришло в голову, что, если бы я мог сохранить за собой мою комнату в Подворье Барнарда, это внесло бы приятное разнообразие в мою жизнь, а общение с Гербертом благотворно влияло бы на мои манеры. Мистер Покет ничего не имел против такого плана, но решительно заявил, что, прежде чем что-либо предпринимать, следует посоветоваться с моим опекуном. Я почувствовал, что его слова продиктованы деликатностью, поскольку такое устройство немножко сокращало расходы Герберта; поэтому я, не откладывая, отправился на Литл-Бритен и сообщил о своем желании мистеру Джеггерсу.

— Если бы я мог купить ту мебель, которая сейчас взята напрокат, — сказал я, — и еще кое-какие мелочи, я чувствовал бы себя там совсем как дома.

— Что ж, действуйте! — сказал мистер Джеггерс с коротким смешком. — Я ведь говорил, что вы быстро развернетесь. Ну? Сколько же вам нужно?

Я сказал, что не знаю.

— Полно! — возразил мистер Джеггсрс. — Сколько? Пятьдесят фунтов?

— Нет, что вы, куда так много?

— Пять фунтов?

Это был такой неожиданный скачок, что я совсем смешался и сказал:

— Ох, нет, больше.

— Больше, говорите? — сказал мистер Джеггорс; он засунул руки в карманы, нагнул голову набок, глаза устремил в стену, словно подстерегая меня, как охотник — дичь. — На сколько же больше?

— Очень трудно назначить сумму. — сказал я нерешительно.

— Полно! — сказал мистер Джеггерс. — Давайте смелее. Дважды пять — хватит? Трижды пять — хватит? Четырежды пять — хватит?

Я сказал, что хватит за глаза.

— Четырежды пять хватит за глаза, так? — сказал мистер Джеггерс, сдвинув брови. — Ну, а сколько, по-вашему, будет четырежды пять?

— По-моему?

— Вот-вот, — сказал мистер Джеггерс. — Сколько?

— Нужно полагать, что, по-вашему, это будет двадцать фунтов, — сказал я, улыбаясь.

— Забудем о том, сколько это будет по-моему, друг мой, — заявил мистер Джеггерс, тряхнув головой с упрямым и хитрым видом. — Я хочу знать, сколько это будет по-вашему.

— Двадцать фунтов, разумеется.

— Уэммик! — сказал мистер Джеггерс, отворяя дверь в контору. — Примите от мистера Пипа письменный приказ и выдайте ему двадцать фунтов.

Такой определенный способ вести дела произвел на меня не менее определенное впечатление, не скажу чтобы приятное. Мистер Джеггерс никогда не смеялся; но он носил большущие, до блеска начищенные сапоги со скрипом, и когда он, бывало, стоял в ожидании ответа, нагнув свою массивную голову, сдвинув брови и покачиваясь с

носки на пятку, сапоги эти начинали скрипеть, словно они-то посмеивались, сухо и подозрительно. Воспользовавшись тем, что мистер Джеггерс куда-то ушел, а Уэммик показался мне более обычного оживленным и разговорчивым, я признался ему, что мистер Джеггерс просто ставит меня в тупик своим обращением.

— Ему было бы лестно это слышать, — сказал Уэммик. — Он только того и добивается... Да вы не думайте, — ответил он на мой удивленный взгляд. — здесь нет ничего личного; это у него профессиональное, чисто профессиональное.

Сидя за своей конторкой, Уэммик завтракал — с хрустом разламывал жесткую галету и кусками отправлял в щель, служившую ему ртом, словно опускал в почтовый ящик.

— Мне всегда представляется, — сказал Уэммик, — будто он наставил капкан и следит. А потом вдруг — хлоп! — и ты попался!

Оставив при себе замечание, что капканы на людей отнюдь не украшают жизнь, я спросил, — верно, мистер Джеггерс большой мастер в своем деле?

— Еще бы, — подтвердил Уэммик. — Другим до него далеко, как до Австралии. — Он указал пером на пол конторы, тем поясняя свою мысль, что Австралия — самая отдаленная от нас точка земного шара. — Или как до неба, — добавил Уэммик, водворяя перо на конторку, — потому что это еще дальше, чем Австралия.

— В таком случае, — сказал я, — дела у него, наверно, идут хорошо? — И Уэммик ответил: — Пре-вос-ходпо!

Я спросил, много ли в конторе клерков.

— Много клерков нам держать нет смысла, потому что Джеггерс-то один, а посредники никому не нужны. Нас всего четверо. Хотите взглянуть на остальных? Вы ведь, можно сказать, свой человек.

Я принял его предложение. Мистер Уэммик опустил и почтовый ящик остатки галеты, выплатил мне деньги из стальной шкатулки, хранившейся в кассе, ключ от которой он держал где-то у себя на спине и вытаскивал из-за ворота как железную косичку, и мы отправились наверх. Помещение конторы было темное, обшарпанное; засаленные плечи, оставившие свои следы и в кабинете мистера Джеггерса, видимо, годами терлись о стены, спускаясь и поднимаясь по лестнице. На втором этаже, в комнате окнами на улицу, сидел огромный, бледный и

опухший клерк — некая помесь трактирщика с крысоловом, — принимавший трех обшарпанных посетителей, с которыми он обращался так же бесцеремонно, как, по-видимому, обращались здесь со всеми, кто нес свою лепту в сундуки мистера Джеггерса. — Собирает показания для Бейли^[*], — сказал мистер Уэммик, выйдя на площадку. Этажом выше щупленький, похожий на терьера, сильно обросший клерк (его, видимо, стригли в последний раз еще щенком) тоже был занят с посетителем — подслеповатым человеком, о котором мистер Уэммик сказал, что это плавильщик, и котел у него всегда кипит, так что он расплавит вам все на свете, и который обливался потом, точно совсем недавно пробовал свое искусство на самом себе. В комнате окнами во двор сутулый человек с распухшей щекой, которую он завязал грязной фланелевой тряпкой, и в старом черном костюме, блестевшем так, словно его долго терли воском, сидел, согнувшись над конторкой, и переписывал набело записи двух других клерков для последующего представления их самому мистеру Джеггерсу.

Это и был весь штат конторы. Спустившись обратно в нижний этаж, Уэммик заглянул в кабинет моего опекуна и сказал:

— Здесь вы уже бывали.

— Объясните мне, — попросил я, ибо взгляд мой опять упал на те два отвратительных усмехающихся слепка, — кто это такой?

— Это? — сказал Уэммик. Он влез на стул и снял с полки страшные головы, предварительно сдунув с них пыль. — Это в своем роде знаменитости. Наши клиенты, прославленные личности, и нас прославили. Вот этот молодчик (ты что это, негодяй, не иначе как ночью с полки слезал и в чернильницу заглядывал — бровь-то вся в чернилах!) убил своего хозяина, да так ловко обделал это дельце, что труп даже найти не удалось.

— Он тут похож? — спросил я, невольно отодвигаясь подальше, в то время как Уэммик плюнул злодею на бровь и энергично вытер ее рукавом.

— Похож ли? Да он тут как живой. Слепок сделали в Ньюгете, как только его вынули из петли. А я тебе крепко полюбился, верно, мошенник ты этакый, а? — и в виде комментария к этому нежному обращению Уэммик потрогал брошь с изображением девицы и плакучей ивы, склоненных над погребальной урной, и сказал: — Специально для меня была заказана!

— А кто эта леди, известно? — спросил я.

— Нет, — отвечал Уэммик. — Просто его фантазия (а ты любил пофантазировать, верно?). Нет: в этом деле, мистер Пип, дамы не были замешаны, кроме только одной, а та была не красавица и не знатного рода, и она не стала бы интересоваться этой урной, разве что в ней было бы налито спиртное. — Временно сосредоточив свое внимание на брошке, Уэммик отложил слепок и протер ее носовым платком.

— А этот, второй, умер такой же смертью? — спросил я. — Выражение у него точно такое же.

— Совершенно верно, — сказал Уэммик. — Выражение самое натуральное. Как будто одну ноздрю зацепили рыболовным крючком и дернули за леску. Да, он умер такой же смертью; в нашей практике это вполне естественная смерть, можете мне поверить. Этот красавец, видите ли, подделывал завещания, а к тому же, по всей вероятности, сокращал жизнь мнимым завещателям. А ведь у тебя были джентльменские замашки, приятель! (Мистер Уэммик снова обращался не ко мне.) Ты уверял, что умеешь писать по-гречески. Эх ты, хвастунишка несчастный! Ну и врал же ты! Никогда еще не встречал такого враля!

Прежде чем водворить своего покойного друга обратно на полку, Уэммик потрогал самый широкий из своих траурных перстней и сказал:

— Он всего за день до смерти посылал за этим к ювелиру.

Пока Уэммик убирал второй слепок и слезал со стула, у меня возникла догадка, уж не все ли его драгоценности приобретены подобным образом. И поскольку он не проявлял на этот счет ни малейшей скрытности, я отважился спросить его об этом, когда он снова очутился на полу и стал обтирать пыльные руки.

— Да, разумеется, — отвечал он, — это все подарки такого же рода. Один тянет за собою другой, так оно и идет. Я от них никогда не отказываюсь. Это интересные сувениры. А кроме того, это имущество. Пусть цена им невелика, по это имущество, к тому же движимое. Вам, при наших блестящих перспективах, это может показаться мелочью, а я так всегда руководствуюсь правилом: «Чем больше движимого имущества, тем лучше».

Когда я выразил полное свое одобрение такой политике, он продолжал весьма дружелюбно:

— Если бы вам вздумалось как-нибудь навестить меня в Уолворте, я сочту это за честь и в любое время буду рад предоставить вам ночлег. Удивить мне вас нечем, но, возможно, вам интересно будет взглянуть на мою маленькую коллекцию; и в саду и в беседке сейчас приятно посидеть.

Я сказал, что с радостью воспользуюсь его гостеприимством.

— Очень вам обязан, — сказал он. — Так, значит, как только вам будет удобно — милости просим. У мистера Джеггера вы еще никогда не обедали?

— Нет.

— Он вас угостит вином, — сказал Уэммик, — отменным вином. А я вас угощу пуншем, и не плохим. И еще я вам вот что скажу: когда будете у мистера Джеггера, обратите внимание на его экономку.

— Что-нибудь исключительное?

— Да, пожалуй, — отвечал Уэммик. — Это — укрощенная тигрица. Вы скажете — не такое уж исключение, но это смотря по тому, насколько дикой была тигрица и долго ли ее пришлось укрощать. Ваше восхищение талантами мистера Джеггера еще возрастет. Так что не забудьте обратить внимание.

Я сказал, что не забуду, тем более что его слова разожгли мое любопытство. Мы стали прощаться, но тут он спросил, не хочу ли я потратить пять минут на то, чтобы посмотреть, как орудует мистер Джеггерс?

По некоторым причинам, и прежде всего потому, что мне было не совсем ясно, над чем это мистер Джеггерс «орудует», я согласился. Мы нырнули в Сити и вынырнули в битком набитой зале полицейского суда, где единокровный (в смертоубийственном смысле) брат покойника, любившего замысловатые брошки, хмуро что-то жевал, ожидая решения своей участи, в то время как мой опекун допрашивал какую-то женщину, повергая и трепет и ее, и судей, и всех присутствующих. Всякое слово, приходившееся ему не по вкусу — кем бы оно ни было произнесено, — он тут же приказывал «записать». Всякий раз, как кто-нибудь от чего-нибудь отпирался, он говорил: «Я из нас это вытяну!», а на всякое признание отвечал: «Вот вы и попались!» Стоило ему куснуть свой палец, как судей бросало в дрожь. Воры и сыщики, точно замороженные, ловили каждое его слово и ежились, когда он поводил на них бровью. От какой стороны он выступал, я так и не понял, потому

что на мой взгляд он всех одинаково стирал в порошок; знаю только, что в ту минуту, когда я на цыпочках пробирался к выходу, он был не на стороне суда, потому что даже ноги старого джентльмена, сидевшего на председательском месте, судорожно дергались под столом, — так беспощадно мистер Джеггерс доказывал, что поведение его недостойно представителя английского закона и правосудия.

Глава 35

Впервые на моем пути разверзлась могила, и удивительно, какую резкую перемену это внесло в мое беспечное существование. Образ сестры, неподвижной в своем кресле у огня, преследовал меня днем и ночью. Мысль, что ее место в кухне опустело, просто не укладывалась в голове; и хотя последнее время я почти не думал о ней, теперь мне постоянно чудилось, что она идет мне навстречу по улице или вот-вот постучит в дверь. Даже в нашу квартирку, с которой она уж никак не была связана, вошла пустота смерти, и мне постоянно мерещилось то лицо сестры, то звук ее голоса, словно она была жива или при жизни часто здесь бывала.

Как бы ни сложилась моя судьба, я едва ли стал бы вспоминать сестру с большой любовью. Но, очевидно, сожаление может потрясти нас и без любви. Под влиянием его (или как раз за недостатком более теплого чувства) меня охватило бурное возмущение против обидчика, от которого она приняла столько страданий; и я чувствовал, что, будь у меня надежные улики, я бы ни перед чем не отступил, лишь бы Орлик или кто бы то ни было понес заслуженную кару.

Отправив Джо письмо со словами утешения и с обещанием непременно быть на похоронах, я провел следующие дни в том странном состоянии духа, которое я только что описал. Из Лондона я выехал рано утром и слез с дилижанса у «Синего Кабана», имея в запасе достаточно времени, чтобы не спеша дойти до деревни.

Снова наступило лето; я шел полями, и в памяти у меня возникали те времена, когда я был маленьким беспомощным мальчуганом и мне так жестоко доставалось от миссис Джо. Но возникали они словно за легкой дымкой, смягчавшей даже боль от Щекотуна. Потому что теперь самый запах дрока и клевера нашептывал мне, что настанет день,

когда памяти моей будет отрадно, если в мире живых кто-то, бредущий полями по солнцу, тоже смягчится душою, думая обо мне.

Наконец я завидел впереди наш дом и сразу понял, что Трэбб и К° хозяйничают там, взяв на себя роль бюро похоронных процессий. У парадной двери, как часовые на посту, торчали две нелепые унылые фигуры; каждая держала впереди себя костыль, обвернутый чем-то черным, — словно такой предмет мог хоть кому-нибудь принести утешение. В одной из этих фигур я узнал форейтора, уволенного из «Синего Кабана» за то, что он вывалил в канаву новобрачных, возвращавшихся из церкви, ибо был до того пьян, что мог держаться на лошади только обхватив ее обеими руками за шею. Любоваться этими траурными стражами и закрытыми окнами кузницы и дома сбежались все ребяташки и почти все женщины нашей деревни. При моем появлении один из стражей (фореитор) постучал в дверь, как будто я совсем изнемог от скорби и у меня не было сил постучать в нее самому.

Еще один траурный страж (плотник, который однажды съел на пари двух гусей) отворил дверь и провел меня в парадную гостиную. Здесь мистер Трэбб, завладев большим столом, раздвинув его во всю длину и засыпав черными булавками, устроил своего рода черный базар. Когда я вошел, он только что запеленал в черный коленкор, словно африканского младенца, чью-то шляпу, и сразу протянул руку за моей. Я же, не поняв его намерений и растерявшись в необычной обстановке, схватил его руку и горячо пожал.

Бедный Джо, в нескладном черном плащике, завязанном на шее огромным бантом, сидел один в дальнем конце комнаты, куда Трэбб, очевидно, поместил его как главного героя дня. Когда я наклонился к нему и сказал: — Милый Джо, ну как ты себя чувствуешь? — он ответил: — Пип, дружок, ты знал ее, когда это была такая видная женщина... — и, сжав мою руку, умолк.

Бидди, очень миленькая в скромном черном платье, без шума и суеты делала все, что нужно. Я поздоровался с ней, а потом, считая, что сейчас не время для разговоров, сел рядом с Джо и задумался о том, где же лежит оно... она... моя сестра. Уловив в воздухе слабый запах сдобы, я поискал глазами стол с угощением, который не сразу заметил, войдя со света в темную комнату. Теперь я увидел на нем нарезанный пирог со сливами, нарезанные апельсины, печенье и сэндвичи, а также два графина хорошо мне знакомых как украшения для буфета, но,

сколько я помнил, никогда раньше не бывших в употреблении. В одном из них налит был портвейн, в другом херес, а возле стола маячил льстивый Памблчук, в черном плаще и весь обмотанный крепом; он то набивал себе рот, то пытался привлечь мое внимание подобострастными жестами. Как только это ему удалось, он подошел ко мне и, обдав меня ароматом хереса и сухарей, сказал громким шепотом: — Сэр, дозвоьте мне... — и привел свой замысел в исполнение. Затем я разглядел в углу мистера Хабла и миссис Хабл, застывшую в немом отчаянии, как и подобало случаю. Всем нам предстояло следовать за гробом на кладбище, для каковой цели Трэбб каждого в отдельности укутывал и связывал в несуразный черный узел.

— Я то хочу сказать, Пип, — шепнул мне Джо, пока мистер Трэбб, по его собственному выражению, «строил» нас парами в гостинной — точно мы, прости господи, собирались исполнить какой-то зловещий танец, — я то хочу сказать, сэр, что, будь моя воля, я бы лучше отнес ее в церковь сам, или, скажем, помогли бы двое-трое друзей, кто захотел бы потрудиться от чистого сердца; да, видно, нельзя, говорят — соседям не понравится, скажут, чего доброго, что это вроде как недостаток уважения.

— Приготовить носовые платки! — возгласил в эту минуту мистер Трэбб тоном печальным, но деловитым. — Приготовить носовые платки! Выступаем!

И вот все мы приложили платки к лицу, словно у нас шла носом кровь, и вышли на улицу пара за парой: Джо и я; Бидди и Памблчук; мистер и миссис Хабл. Останки моей бедной сестры уже вынесли из дому через кухонную дверь, и так как похоронный церемониал требовал, чтобы шесть человек, несущих гроб, задыхались под отвратительной попоной из черного бархата с белой каймой, все это сооружение смахивало на неуклюжее слепое чудовище о двенадцати человеческих ногах, еле ползущее вперед под присмотром двух погонщиков — фрейтора и плотника.

Впрочем, соседи отнеслись к этим фокусам с полным одобрением и очень восхищались нами, когда мы проходили по деревне. Наиболее юные и предприимчивые ее обитатели время от времени бросались нам наперерез или устраивали в удобных местах засады, а когда мы появлялись из-за угла, приветствовали нас восторженными воплями: «Вот они! Вот они идут!» — и чуть что не кричали «ура». Особенно много

крови испортил мне в этот день противный Памблчук, который шел позади меня и оказывал мне тонкие знаки внимания тем, что всю дорогу поправлял креп, свисавший с моей шляпы, и разглаживал складки моего плаща. Бесил меня и самодовольный вид мистера и миссис Хабл, которые совсем загордились и воображали себя бог знает кем, оттого что участвовали в столь торжественном шествии.

И вот уже перед нами широко раскинулись болота с выраставшими из-за них парусами речных кораблей, и, вступив на кладбище, мы прошли к могилам, где покоились никогда не виденные мною родители — Филип Пиррип, житель сего прихода, а также Джорджиана, супруга вышереченного. Здесь тело моей сестры тихо опустили в Землю, пока в вышине над нами заливались жаворонки и легкий ветерок гнал по траве причудливые тени облаков и деревьев.

О том, как держал себя в это время нечестивец Памблчук, я скажу лишь одно, каждое его движение, каждое слово было адресовано мне; и даже когда читались величавые строки, напоминающие людям, что человек ничего не принес в этот мир — ничего не может и вынести из него — что человек убегает, как тень, и не останавливается, — мистер Памблчук довольно громко кашлянул, тем давая понять, что это правило не распространяется на одного известного ему молодого джентльмена, неожиданно получившего большое состояние. Когда мы воротились домой, он имел наглость вслух пожалеть, что моя сестра не знает, какую честь я ей оказал, и намекнуть, что ради такой чести ей не жалко было бы и умереть. После этого он допил остатки хереса, а мистер Хабл допил остатки портвейна, и они стали беседовать между собою так (я и впоследствии нередко наблюдал это в подобных случаях), словно сами они существа совсем не той породы, что покойница, и им обеспечено бессмертие. Наконец он ушел и увел с собой мистера и миссис Хабл, — скорее всего отправился к «Веселым Матросам» пить пиво и рассказывать всем собравшимся, что он был моим первым благодетелем и только ему я обязан своим счастьем.

Когда они ушли и когда Трэбб с подручными (мальчишки его среди них не было, в этом я удостоверился) сложили свое маскарадное имущество в мешки и тоже ушли, дышать в доме стало много легче. Мы остались втроем, и скоро Бидди подала нам холодный обед; но обедали мы не в кухне, а в парадной гостиной, и Джо так осторожно обращался с ножом и вилкой, солонкой и тарелками, что всем нам было не

по себе. Зато после обеда, когда я уговорил его закурить трубку и мы побыли в кузнице, а потом сели рядышком на большом камне у двери, языки у нас развязались. Придя с похорон, Джо переоделся в нечто среднее между воскресным и рабочим платьем, и теперь это был настоящий Джо, такой, какого и уважал и любил.

Он был очень доволен, что я попросил у него разрешения переночевать в моей прежней комнатухе, и я тоже был доволен: я чувствовал, что поступил похвально, обратившись к нему с этой просьбой.

Когда по земле протянулись вечерние тени, я улучил минутку, чтобы поговорить с Бидди, и мы вышли в сад.

— Бидди, — сказал я, — мне кажется, что ты могла бы сообщить мне эти печальные новости.

— Разве, мистер Пип? — сказала Бидди. — Если бы мне так казалось, я бы сообщила.

— Я не хочу упрекать тебя, Бидди, но, по-моему, это было бы естественно.

— Разве, мистер Пип?

Она говорила так тихо, в ней было столько тихой прелести и доброты, что мне не захотелось снова доводить ее до слез. Мы молча шли рядом по дорожке, и, глянув на ее потупленные глаза, я решил оставить эту тему.

— Теперь, я полагаю, тебе будет неудобно здесь жить, милая Бидди?

— О, разве можно, мистер Пип, — сказала Бидди с сожалением, но очень решительно. — Я уже условилась с миссис Хабл и завтра переберусь к ней. Надеюсь, что вдвоем мы сможем позаботиться о мистере Гарджери, пока он не наладит свою жизнь.

— А ты как будешь жить, Бидди? Если тебе нужны деньги...

— Как я буду жить? — перебила меня Бидди и вся вспыхнула румянцем. — Сейчас я вам расскажу, мистер Пип. Я постараюсь получить место учительницы в нашей новой школе, она уже почти достроена. Все соседи могут дать мне хорошие рекомендации, и я надеюсь, что буду работать усердно и терпеливо и, уча других, сама учиться. Вы ведь знаете, мистер Пип, — продолжала Бидди, с улыбкой поднимая на меня глаза, — новые школы не то, что старые, но я многому выучилась у вас, и после вашего отъезда успела кое в чем продвинуться.

— Я думаю, Бидди, что ты сумела бы продвинуться при любых обстоятельствах.

— Да, только вот если есть дурная черта в характере, тут уж ничего не поделаешь.

Это прозвучало не как упрек, а скорее как мысль, высказанная вслух. Ну что ж, подумал я, лучше оставить и эту тему. И я молча прошел еще несколько шагов рядом с Бидди, глядя на ее потупленные глаза.

— Расскажи мне, Бидди, как умерла моя сестра?

— Рассказывать-то почти нечего. Она, бедняжка, четыре дня была не в себе — хотя последнее время это у нее бывало не чаще, скорей даже реже, — а тут вечером, как раз когда чай пить, очнулась и совсем ясно сказала: «Джо». Перед этим она давно ни слова не говорила, ну, я скорей и побежала в кузницу за мистером Гарджсрп. Она мне показала знаками, что пусть, мол, он сядет возле нее и чтобы я могла ей обнять его за шею. Я так и сделала, а она положила голову ему на плечо и сразу успокоилась. Потом, спустя немного, опять сказала «Джо», и один раз сказала «прости», и один раз «Пип».

Так она больше и не поднимала голову, а ровно через час мы положили ее на кровать, потому что видим — она уже не дышит.

Бидди заплакала; я и сам едва различал сквозь слезы темнеющий сад, и дорогу, и первые звезды.

— Так ничего и не удалось узнать, Бидди? — Ничего.

— А что случилось с Орликом?

— Судя по тому, какой он теперь ходит, он, наверно, работает в каменоломне.

— Значит, ты его видела?.. Почему ты смотришь на то темное дерево у дороги?

— Я видела его там в день ее смерти, вечером.

— И это было не в последний раз, Бидди?

— Нет; вот и сейчас я его там видела... не нужно, ни к чему это, — сказала Бидди, удерживая меня за руку, так как я хотел выбежать на дорогу. — Вы же знаете, я бы не стала вас обманывать; он только показался и сразу исчез.

Меня до глубины души возмутило, что этот негодяй все еще преследует ее, и я еще больше его возненавидел. Я сказал это Бидди и добавил, что не пожалел бы ни трудов, ни денег, чтобы убрать его из

нашей округи. Бидди мало-помалу меня успокоила и заговорила о том, как Джо меня любит и как он никогда не жалуется (она не сказала на кого, но я и так ее понял), а делает свое дело, честно трудится, не жалея сил, не трата лишних слов, не ожесточаясь сердцем.

— Да, другого такого человека поискать, — сказал я. — И знаешь, Бидди, нам нужно почаще вот так с тобой беседовать, ведь теперь я, разумеется, буду часто сюда наезжать. Я не оставлю бедного Джо совсем одного.

Бидди промолчала.

— Бидди, ты слышала, что я сказал?

— Да, мистер Пип.

— Во-первых, как тебе не стыдно называть меня мистер Пип, а во-вторых, что это значит, Бидди?

— Что значит? — тихо переспросила Бидди.

— Бидди, — сказал я тоном оскорбленной добродетели, — я решительно желаю знать, что означает твое молчание.

— Мое молчание?

— Да что ты все повторяешь, как попугай! — рассердился я. — Раньше этого за тобой не водилось.

— Раньше! — сказала Бидди. — Ах, мистер Пип! Раньше!

Я решил, что делать нечего — эту тему тоже лучше оставить. Молча пройдясь еще раз по саду, я вернулся к прерванному разговору.

— Бидди, — начал я, — будь добра объяснить мне, почему ты так упорно молчала, когда я сказал, что буду часто наезжать к Джо?

— А вы уверены, что будете часто наезжать к нему? — спросила Бидди, останавливаясь на узкой дорожке под звездами и глядя на меня своими ясными, честными глазами.

— Ах, боже мой! — воскликнул я, чувствуя, что спорить с Бидди бесполезно. — Вот уж это действительно у тебя дурная черта. Пожалуйста, Бидди, не говори больше ни слова. Мне все это крайне неприятно.

После чего я счел себя вправе очень высокомерно держаться с Бидди за ужином, а прощаясь с ней перед тем как уйти в свою комнату, проявил всю холодность, какую позволяла мне беспокойная совесть и воспоминание о кладбище и печальных событиях этого дня. И

ночью, не находя себе покоя, я просыпался каждые четверть часа и всякий раз вспоминал, как нехорошо, как оскорбительно, как несправедливо обошлась со мной Бидди.

Рано утром мне предстояло пуститься в обратный путь. И рано утром, выйдя из дому, я тихонько заглянул в окошко кузницы. Я простоял несколько минут, глядя на Джо. Он уже взялся за работу, и лицо его светилось здоровьем и силой, словно озаренное ярким солнцем жизни, ожидавшей его впереди.

— Прощай, милый Джо!.. Да нет, не вытирай руку... дай мне пожать ее какая есть. Я скоро приеду, Джо, я буду часто навещать тебя.

— Чем скорее, тем лучше, сэр, — сказал Джо. — И чем чаще, тем лучше, Пип!

Бидди ждала меня в дверях кухни с кружкой парного молока и ломтем хлеба.

— Бидди, — сказал я, пожимая ей на прощанье руку, — я не сержусь, но я очень обижен.

— Ох, пожалуйста, не нужно обижаться, — взмолилась она чуть не со слезами, — пусть уж одной мне будет обидно, если я вас не пожалела.

Снова туман уплывал вверх, открывая передо мной дорогу. Если он, как я смутно догадываюсь, хотел показать мне, что я не вернусь и что Бидди была совершенно права, — мне остается признать одно: он тоже был совершенно прав.

К заданию 9.

И.А. Гончаров «Обломов»

VIII

Весь этот день был днем постепенного разочарования для Обломова. Он провел его с теткой Ольги, женщиной очень умной, приличной, одетой всегда прекрасно, всегда в новом шелковом платье, которое сидит на ней отлично, всегда в таких изящных кружевных воротничках; чепец тоже со вкусом сделан, и ленты прибраны кокетливо к ее почти пятидесятилетнему, но еще свежему лицу. На цепочке висит золотой лорнет. Позы, жесты ее исполнены достоинства; она очень ловко драпируется в богатую шаль, так кстати обопрется локтем на шитую подушку, так величественно раскинется на диване. Ее никогда не увидишь за работой: нагибаться, шить, заниматься мелочью ей не идет к

ее лицу, важной фигуре. Она и приказания слугам и служанкам отдавала небрежным тоном, коротко и сухо. Она иногда читала, никогда не писала, но говорила хорошо, впрочем больше по-французски. Однако ж она тотчас заметила, что Обломов не совсем свободно владеет французским языком, и со второго дня перешла на русскую речь. В разговоре она не мечтает и не умничает; у ней, кажется, проведена в голове строгая черта, за которую ум не переходил никогда. По всему видно было, что чувство, всякая симпатия, не исключая и любви, входят или входили в ее жизнь наравне с прочими элементами, тогда как у других женщин сразу увидишь, что любовь, если не на деле, то на словах, участвует во всех вопросах жизни и что все остальное входит стороной, настолько, насколько остается простора от любви. У этой женщины впереди всего шло умение жить, управлять собой, держать в равновесии мысль с намерением, намерение с исполнением. Нельзя было застать ее неприготовленную, врасплох, как бдительного врага, которого, когда ни подкараульте, всегда встретите устремленный на вас, ожидающий взгляд. Стихия ее была свет, и оттого такт, осторожность шли у ней впереди каждой мысли, каждого слова и движения. Она ни перед кем никогда не открывает сокровенных движений сердца, никому не поверяет душевных тайн; не увидишь около нее доброй приятельницы, старушки, с которой бы она шепталась за чашкой кофе. Только с бароном фон Лангвагеном часто остается она наедине; вечером он сидит иногда до полуночи, но почти всегда при Ольге; и то они все больше молчат, но молчат как-то значительно умно, как будто что-то знают такое, чего другие не знают, но и только. Они, по-видимому, любят быть вместе — вот единственное заключение, какое можно вывести, глядя на них; обходится она с ним так же, как и с другими: благосклонно, с добротой, но так же ровно и покойно. Злые языки воспользовались было этим и стали намекать на какую-то старинную дружбу, на поездку за границу вместе: но в отношениях ее к нему не проглядывало ни тени какой-нибудь затаившейся особенной симпатии, а это бы прорвалось наружу. Между тем он был опекун небольшого имения Ольги, которое как-то попало в залог при одном подряде, да там и село. Барон вел процесс, то есть заставлял какого-то чиновника писать бумаги, читал их сквозь лорнетку, подписывал и посылал того же чиновника с ними в присутственные места, а сам связями своими в свете давал этому процессу удовлетворительный ход. Он подавал надежду

на скорое и счастливое окончание. Это прекратило злые толки, и барона привыкли видеть в доме, как родственника. Ему было под пятьдесят лет, но он был очень свеж, только красил усы и прихрамывал немного на одну ногу. Он был вежлив до утонченности, никогда не курил при дамах, не клал ногу на другую и строго порицал молодых людей, которые позволяют себе в обществе опрокидываться в кресле и поднимать коленку и сапоги наравне с носом. Он и в комнате сидел в перчатках, снимая их, только когда садился обедать. Одет был в последнем вкусе и в петлице фрака носил много ленточек. Ездил всегда в карете и чрезвычайно берег лошадей: сядясь в экипаж, он прежде обойдет кругом его, осмотрит сбрую, даже копыта лошадей, а иногда вынет белый платок и потрет по плечу или хребту лошадей, чтоб посмотреть, хорошо ли они вычищены. Знакомого он встречал с благосклонно-вежливой улыбкой, незнакомого — сначала холодно; но когда его представляли ему, холодность заменялась также улыбкой, и представленный мог уже рассчитывать на нее всегда. Рассуждал он обо всем: и о добродетели, и о дороговизне, о науках и о свете одинаково отчетливо; выражал свое мнение в ясных и законченных фразах, как будто говорил сентенциями, уже готовыми, записанными в какой-нибудь курс и пущенными для общего руководства в свет. Отношения Ольги к тетке были до сих пор очень просты и покойны: в нежности они не переходили никогда границ умеренности, никогда не ложилось между ними и тени неудовольствия. Это происходило частью от характера Марьи Михайловны, тетки Ольги, частью от совершенного недостатка всякого повода для обеих — вести себя иначе. Тетке не приходило в голову требовать от Ольги что-нибудь такое, что б резко противоречило ее желаниям; Ольге не приснилось бы во сне не исполнить желания тетки, не последовать ее совету. И в чем проявлялись эти желания? — В выборе платья, в прическе, в том, например, поехать ли во французский театр или в оперу. Ольга слушалась настолько, насколько тетка выражала желание или высказывала совет, отнюдь не более, — а она всегда высказывала его с умеренностью до сухости, насколько допускали права тетки, никогда более. Отношения эти были так бесцветны, что нельзя было никак решить, есть ли в характере тетки какие-нибудь притязания на послушание Ольги, на ее особенную нежность или есть ли в характере Ольги послушание к тетке и особенная к ней нежность. Зато с первого раза, видя их вместе, можно было решить, что

они — тетка и племянница, а не мать и дочь. — Я еду в магазин: не надо ли тебе чего-нибудь? — спрашивала тетка. — Да, *ma tante*, мне нужно переменить лиловое платье, — говорила Ольга, и они ехали вместе; или: — Нет, *ma tante*, — скажет Ольга, — я недавно была. Тетка возьмет ее двумя пальцами за обе щеки, поцелует в лоб, а она поцелует руку у тетки, и та поедет, а эта останется. — Мы опять ту же дачу возьмем? — скажет тетка ни вопросительно, ни утвердительно, а так, как будто рассуждает сама с собой и не решается. — Да, там очень хорошо, — говорила Ольга. И дачу брали. А если Ольга скажет: — Ах, *ma tante*, неужели вам не наскучил этот лес да песок? Не лучше ли посмотреть в другой стороне? — Посмотрим, — говорила тетка. — Поедем, Оленька, в театр? — говорила тетка, — давно кричат об этой пьесе. — С удовольствием, — отвечала Ольга, но без торопливого желания угодить, без выражения покорности. Иногда они слегка и спорили. — Помилуй, *ma chère*¹, к лицу ли тебе зеленые ленты? — говорила тетка. — Возьми палевые. — Ах, *ma tante*! уж я шестой раз в палевых, наконец приглядится. — Ну, возьми *pensée*². — А эти вам нравятся? Тетка вглядывалась и медленно трясла головой. — Как хочешь, *ma chère*, а я бы на твоём месте взяла *pensee* или палевые. — Нет, *ma tante*, я лучше вот эти возьму, — говорила Ольга мягко и брала, что ей хотелось. Ольга спрашивала у тетки советов не как у авторитета, которого приговор должен быть законом для нее, а так, как бы спросила совета у всякой другой, более ее опытной женщины. — *Ma tante*, вы читали эту книгу — что это такое? — спрашивала она. — Ах, какая гадость! — говорила тетка, отодвигая, но не пряча книгу и не принимая никаких мер, чтоб Ольга не прочла ее. И Ольге никогда не пришло бы в голову прочесть. Если они затруднялись обе, тот же вопрос обращался к барону фон Лангвагену или к Штольцу, когда он был налицо, и книга читалась или не читалась, по их приговору. — *ma chère* Ольга! — скажет иногда тетка. — Про этого молодого человека, который к тебе часто подходит у Завадских, вчера мне что-то рассказывали, какую-то глупую историю. И только. А Ольга как себе хочет потом: говори или не говори с ним. Появление Обломова в доме не возбудило никаких вопросов, никакого особенного внимания ни в тетке, ни в бароне, ни даже в Штольце. Последний хотел познакомить своего приятеля в таком доме, где все было немного чопорно, где не только не предложат соснуть после обеда, но где даже неудобно класть ногу на ногу, где надо быть свежеедетым, помнить, о

чем говоришь, — словом, нельзя ни задремать, ни опуститься, и где постоянно шел живой, современный разговор. Потом Штольц думал, что если внести в сонную жизнь Обломова присутствие молодой, симпатичной, умной, живой и отчасти насмешливой женщины — это все равно, что внести в мрачную комнату лампу, от которой по всем темным углам разольется ровный свет, несколько градусов тепла, и комната повеселеет. Вот весь результат, которого он добивался, знакомя друга своего с Ольгой. Он не предвидел, что он вносит фейерверк, Ольга и Обломов — и подавно. Илья Ильич высидел с теткой часа два чинно, не положив ни разу ноги на ногу, разговаривая прилично обо всем; даже два раза ловко подвинул ей скамеечку под ноги. Приехал барон, вежливо улыбнулся и ласково пожал ему руку. Обломов еще чиннее вел себя, и все трое как нельзя более довольны были друг другом. Тетка на разговоры по углам, на прогулки Обломова с Ольгой смотрела... или, лучше сказать, никак не смотрела. Гулять с молодым человеком, с франтом — это другое дело: она бы и тогда не сказала ничего, но, с свойственным ей тактом, как-нибудь незаметно установила бы другой порядок: сама бы пошла с ними раз или два, послала бы кого-нибудь третьего, и прогулки сами собою бы кончились. Но гулять «с мсьё Обломовым», сидеть с ним в углу большой залы, на балконе... что ж из этого? Ему за тридцать лет: не станет же он говорить ей пустяков, давать каких-нибудь книг... Да этого ничего никому и в голову не приходило. Притом тетка слышала, как Штольц накануне отъезда говорил Ольге, чтоб она не давала дремать Обломову, чтоб запрещала спать, мучила бы его, тиранила, давала ему разные поручения — словом, распоряжалась им. И ее просил не выпускать Обломова из вида, приглашать почаще к себе, втягивать в прогулки, поездки, всячески шевелить его, если б он не поехал за границу. Ольга не показывалась, пока он сидел с теткой, и время тянулось медленно. Обломова опять стало кидать в жар и холод. Теперь уж он догадывался о причине той перемены Ольги. Перемена эта была для него почему-то тяжелее прежней. От прежнего промаха ему было только страшно и стыдно, а теперь тяжело, неловко, холодно, уныло на сердце, как в сырую, дождливую погоду. Он дал ей понять, что догадался о ее любви к нему, да еще, может быть, догадался невпопад. Это уже в самом деле была обида, едва ли исправимая. Да если и впопад, то как неуклюже! Он про-

сто фат. Он мог спугнуть чувство, которое стучится в молодое, девственное сердце робко, садится осторожно и легко, как птичка на ветку: посторонний звук, шорох — и оно улетит. Он с замирающим трепетом ждал, когда Ольга сойдет к обеду, что и как она будет говорить, как будет смотреть на него... Она сошла — и он надивиться не мог, глядя на нее; он едва узнал ее. У ней другое лицо, даже другой голос. Молодая, наивная, почти детская усмешка ни разу не показалась на губах, ни разу не взглянула она так широко, открыто, глазами, когда в них выражался или вопрос, или недоумение, или простодушное любопытство, как будто ей уж не о чем спрашивать, нечего знать, нечему удивляться! Взгляд ее не следил за ним, как прежде. Она смотрела на него, как будто давно знала, изучила его, наконец как будто он ей ничего, все равно как барон, — словом, он точно не видел ее с год, и она на год созрела. Не было суровости, вчерашней досады, она шутила и даже смеялась, отвечала на вопросы обстоятельно, на которые бы прежде не отвечала ничего. Видно было, что она решилась принудить себя делать, что делают другие, чего прежде не делала. Свободы, непринужденности, позволяющей все высказать, что на уме, уже не было. Куда все вдруг делось? После обеда он подошел к ней спросить, не пойдет ли она гулять. Она, не отвечая ему, обратилась к тете с вопросом: — Пойдем ли *мы* гулять? — Разве недалеко, — сказала тетка. — Вели дать мне зонтик. И пошли все. Ходили вяло, смотрели вдаль, на Петербург, дошли до леса и воротились на балкон. — Вы, кажется, не расположены сегодня петь? Я и просить боюсь, — спросил Обломов, ожидая, не кончится ли это принуждение, не возвратится ли к ней веселость, не мелькнет ли хоть в одном слове, в улыбке, наконец в пении луч искренности, наивности и доверчивости. — Жарко! — заметила тетка. — Ничего, я попробую, — сказала Ольга и спела романс. Он слушал и не верил ушам. Это не она: где же прежний, страстный звук? Она пела так чисто, так правильно и вместе так... так... как поют все девицы, когда их просят спеть в обществе; без увлечения. Она вынула свою душу из пения, и в слушателе не шевельнулся ни один нерв. Лукавит, что ли, она, притворяется, сердится? Ничего нельзя угадать: она смотрит ласково, охотно говорит, но говорит так же, как поет, как все.... Что это такое? Обломов, не дождавшись чаю, взял шляпу и раскланялся. — Приходите чаще, — сказала тетка, — в будни мы всегда одни, если вам не скучно, а в воскресенье у нас всегда кое-кто есть —

не соскучитесь. Барон вежливо встал и поклонился ему. Ольга кивнула ему, как доброму знакомому, и когда он пошел, она повернулась к окну, смотрела туда и равнодушно слушала удалявшиеся шаги Обломова. Эти два часа и следующие три-четыре дня, много неделя, сделали на нее глубокое действие, двинули ее далеко вперед. Только женщины способны к такой быстроте расцветания сил, развития всех сторон души. Она как будто слушала курс жизни не по дням, а по часам. И каждый час малейшего, едва заметного опыта, случая, который мелькнет, как птица, мимо носа мужчины, схватывается неизъяснимо быстро девушкой: она следит за его полетом вдаль, и кривая, описанная полетом линия остается у ней в памяти неизгладимым знаком, указанием, уроком. Там, где для мужчины надо поставить поверстный столб с надписью, ей довольно прошумевшего ветерка, трепетного, едва уловимого ухом сотрясения воздуха. Отчего вдруг, вследствие каких причин, на лице девушки, еще на той недели такой беззаботной, с таким до смеха наивным лицом, вдруг ляжет строгая мысль? И какая это мысль? О чем? Кажется, все лежит в этой мысли, вся логика, вся умозрительная и опытная философия мужчины, вся система жизни! *Cousin*³, который оставил ее недавно девочкой, кончил курс ученья, надел эполеты, завидя ее, бежит к ней весело, с намерением, как прежде, потрепать ее по плечу, повертеться с ней за руки, поскакать по стульям, по диванам... вдруг, взглянув ей пристально в лицо, оробеет, отойдет смущенный и поймет, что он еще — мальчишка, а она — уже женщина! Откуда? Что случилось? Драма? Громкое событие? Новость какая-нибудь, о которой весь город знает? Ничего, ни *matan*, ни *mon oncle*, ни *ma tante*⁴, ни няня, ни горничная — никто не знает. И некогда было случиться: она протанцевала две мазурки, несколько контрдансов да голова у ней что-то разболелась; не поспала ночь... А потом опять все прошло, только уже в лице прибавилось что-то новое: иначе смотрит она, перестала смеяться громко, не ест по целой груше зараз, не рассказывает, «как у них в пансионе»... Она тоже кончила курс. Обломов на другой, на третий день, как *cousin*, едва узнал Ольгу и глядел на нее робко, а она на него просто, только без прежнего любопытства, без ласки, а так, как другие. «Что это с ней? Что она теперь думает, чувствует? — терзался он вопросами. — Ей-богу, ничего не понимаю!» И где было понять ему, что с ней совершилось то, что совершается с женщиной в двадцать пять лет при помощи двадцати пяти профессоров, библиотек, после шатанья

по свету, иногда даже с помощью некоторой утраты нравственного аромата души, свежести мысли и волос, то есть что она вступила в сферу сознания. Вступление это обошлось ей так дешево и легко. — Нет, это тяжело, скучно! — заключил он. — Перееду на Выборгскую сторону, буду заниматься, читать, уеду в Обломовку... один! — прибавил потом с глубоким унынием. — Без нее! Прощай, мой рай, мой светлый, тихий идеал жизни! Он не пошел ни на четвертый, ни на пятый день; не читал, не писал, отправился было погулять, вышел на пыльную дорогу, дальше надо в гору идти. «Вот охота тащиться в жар!» — сказал он сам себе, зевнул и воротился, лег на диван и заснул тяжелым сном, как бывало сыпал в Гороховой улице, в запыленной комнате, с опущенными шторами. Сны снились такие смутные. Проснулся — перед ним накрытый стол, ботвинья, битое мясо. Захар стоит, глядя сонно в окно; в другой комнате Анисья гремит тарелками. Он пообедал, сел к окну. Скучно, нелепо, все один! Опять никуда и ничего не хочется! — Вот посмотрите, барин, котеночка от соседей принесли; не надо ли? Вы спрашивали вчера, — сказала Анисья, думая развлечь его, и положила ему котенка на колени. Он начал гладить котенка: и с котенком скучно! — Захар! — сказал он. — Чего изволите? — вяло отозвался Захар. — Я, может быть, в город перееду, — сказал Обломов. — Куда в город? Квартиры нет. — А на Выборгскую сторону. — Что ж это будет, с одной дачи на другую станем переезжать? — отвечал он. — Чего там не видали? Михея Андреича, что ли? — Да здесь неудобно... — Это еще перевозиться? Господи! И тут умаялись совсем; да вот еще двух чашек не доищусь да половой щетки; коли не Михей Андреич увез туда, так, того и гляди, пропали. Обломов молчал. Захар ушел и тотчас воротился, таща за собою чемодан и дорожный мешок. — А это куда девать? Хоть бы продать, что ли? — сказал он, толкнув ногой чемодан. — Что ты, с ума сошел? Я на днях поеду за границу, — с сердцем перебил Обломов. — За границу! — вдруг, усмехнувшись, проговорил Захар. — Благо что поговорили, а то за границу! — Что ж тебе так странно? Поеду, да и конец... У меня и паспорт готов, — сказал Обломов. — А кто там сапоги-то с вас станет снимать? — иронически заметил Захар. — Девки-то, что ли? Да вы там пропадете без меня! Он опять усмехнулся, от чего бакенбарды и брови раздались в стороны. — Ты все глупости говоришь! Вынеси это и ступай! — с досадой отвечал Обломов. На другой день, только что Обломов проснулся в десятом часу утра, Захар,

подавая ему чай, сказал, что когда он ходил в булочную, так встретил барышню.— Какую барышню? — спросил Обломов.— Какую? Ильинскую барышню, Ольгу Сергеевну.— Ну? — нетерпеливо спросил Обломов.— Ну, кланяться приказали, спрашивали, здоровы ли вы, что делаете.— Что ж ты сказал?— Сказал, что здоровы; что, мол, ему делается?.. — отвечал Захар.— Зачем же ты прибавляешь свои глупые рассуждения? — заметил Обломов. — «Что ему делается!» Ты почем знаешь, что мне делается? Ну, еще что?— Спрашивали, где вы обедали вчера.— Ну?..— Я сказал, что дома, и ужинали, мол, дома. «А разве он ужинает?» — спрашивает барышня-то. Двух цыпят, мол, только скушали...— Дур-р-р-ак! — крепко произнес Обломов.— Что за дурак! разве это неправда? — сказал Захар. — Вон я и кости, пожалуй, покажу...— Право, дурак! — повторил Обломов. — Ну, что ж она?— Усмехнулись. «Что ж так мало?» — промолвили после.— Вот дурак-то! — твердил Обломов. — Ты бы еще рассказал, что ты рубашку на меня надеваешь наизуворот.— Не спрашивали, так и не сказал, — отвечал Захар.— Что еще спрашивала?— Спрашивали, что делали эти дни.— Ну, что ж ты?— Ничего, мол, не делают, лежат все.— Ах!.. — с сильной досадой произнес Обломов, подняв кулаки к вискам. — Поди вон! — прибавил он грозно. — Если ты когда-нибудь осмелишься рассказывать про меня такие глупости, посмотри, что я с тобой сделаю! Какой яд — этот человек!— Что ж мне, лгать, что ли, на старости лет? — оправдывался Захар.— Поди вон! — повторил Илья Ильич. Захару брань ничего, только бы «жалких слов» не говорил барин.— Я сказал, что вы хотите переехать на Выборгскую сторону, — заключил Захар.— Ступай! — повелительно крикнул Обломов. Захар ушел и вздохнул на всю прихожую, а Обломов стал пить чай. Он отпил чай и из огромного запаса булок и кренделей съел только одну булку, опасаясь опять нескромности Захара. Потом закурил сигару и сел к столу, развернул какую-то книгу, прочел лист, хотел перевернуть — книга оказалась неразрезанною. Обломов разорвал листы пальцем: от этого по краям листа образовались фестоны, а книга чужая, Штольца, у которого заведен такой строгий скучный порядок, особенно насчет книг, что не приведи бог! Бумаги, карандаши, все мелочи — как положит, так чтоб и лежали. Надо бы взять костяной ножик, да его нет; можно, конечно, спросить и столовый, но Обломов предпочел положить книгу на свое место и направиться к дивану; только что он оперся рукой в шитую подушку,

чтоб половчей приладиться лечь, как Захар вошел в комнату.— А ведь барышня-то просила вас прийти в этот... как его... ох!.. — доложил он.— Что ж ты не сказал давеча, два часа назад? — торопливо спросил Обломов.— Вон велели идти, не дали досказать... — возразил Захар.— Ты губишь меня, Захар! — произнес Обломов патетически.«Ну, никак опять за свое! — думал Захар, подставляя барину левую бакенбарду и глядя в стену. — По-намеднишнему... ввернет словцо!»— Куда прийти? — спросил Обломов.— А вон в этот, как его? Да в сад, что ли...— В парк? — спросил Обломов.— В парк, точно так, «погулять, дескать, если угодно; я там буду»...— Одеваться!Обломов избегал весь парк, заглядывал в куртины, в беседки — нет Ольги. Он пошел по той аллее, где было объяснение, и застал ее там, на скамье, недалеко от того места, где она сорвала и бросила ветку.— Я думала, что вы уж не придете, — сказала она ему ласково.— Я давно ищу вас по всему парку, — отвечал он.— Я знала, что вы будете искать, и нарочно села здесь, в этой аллее: думала, что вы непременно пройдете по ней.Он хотел было спросить: «Почему вы это думали?», но взглянул на нее и не спросил.У ней лицо было другое, не прежнее, когда они гуляли тут, а то, с которым он оставил ее в последний раз и которое задало ему такую тревогу. И ласка была какая-то сдержанная, все выражение лица такое сосредоточенное, такое определенное; он видел, что в догадки, намеки и наивные вопросы играть с ней нельзя, что этот ребяческий, веселый миг пережит.Многое, что не досказано, к чему можно бы подойти с лукавым вопросом, было между ними решено без слов, без объяснений, бог знает как, но воротиться к тому уже нельзя.— Что вас не видать давно? — спросила она.Он молчал. Ему хотелось бы опять как-нибудь стороной дать ей понять, что тайная прелесть отношений их исчезла, что его тяготит эта сосредоточенность, которою она окружила себя, как облаком, будто ушла в себя, и он не знает, как ему быть, как держать себя с ней.Но он чувствовал, что малейший намек на это вызовет у ней взгляд удивления, потом прибавит холодности в обращении, может быть и совсем пропадет та искра участия, которую он так неосторожно погасил в самом начале. Надо ее раздуть опять, тихо и осторожно, но как — он решительно не знал.Он смутно понимал, что она выросла и чуть ли не выше его, что отныне нет возврата к детской доверчивости, что перед ними Рубикон и утраченное счастье уже на другом берегу: надо перешагнуть.А как? Ну, если он шагает один?Она понимала яснее его, что

в нем происходит, и потому перевес был на ее стороне. Она открыто глядела в его душу, видела, как рождалось чувство на дне его души, как играло и выходило наружу; видела, что с ним женская хитрость, лукавство, кокетство — орудия Сонечки — были бы лишние, потому что не предстояло борьбы. Она даже видела и то, что, несмотря на ее молодость, ей принадлежит первая и главная роль в этой симпатии, что от него можно было ожидать только глубокого впечатления, страстно-ленивой покорности, вечной гармонии с каждым биением ее пульса, но никакого движения воли, никакой активной мысли. Она мигом взвеси́ла свою власть над ним, и ей нравилась эта роль путеводной звезды, луча света, который она разольет над стоячим озером и отразится в нем. Она разнообразно торжествовала свое первенство в этом поединке. В этой комедии или трагедии, смотря по обстоятельствам, оба действующие лица являются почти всегда с одинаковым характером: мучителя или мучительницы и жертвы. Ольга, как всякая женщина в первенствующей роли, то есть в роли мучительницы, конечно, менее других и бессознательно, но не могла отказать себе в удовольствии немного поиграть им по-кошачьи; иногда у ней вырвется, как молния, как неожиданный каприз, проблеск чувства, а потом, вдруг, опять она сосредоточится, уйдет в себя; но больше и чаще всего она толкала его вперед, дальше, зная, что он сам не сделает ни шагу и останется неподвижен там, где она оставит его. — Вы заняты были? — спросила она, вышивая какой-то лоскуток канвы. «Сказал бы занят, да этот Захар!» — простонало у него в груди. — Да, я читал кое-что, — небрежно отозвался он. — Что ж, роман? — спросила она и подняла на него глаза, чтоб посмотреть, с каким лицом он станет лгать. — Нет, я романов почти не читаю, — отвечал он очень покойно, — я читал «Историю открытий и изобретений». «Слава богу, что я пробежал сегодня лист книги!» — подумал он. — По-русски? — спросила она. — Нет, по-английски. — А вы читаете по-английски? — С трудом, но читаю. — А вы не были ли где-нибудь в городе? — спросил он больше затем, чтобы замять разговор о книгах. — Нет, все дома. Я все здесь работаю, в этой аллее. — Все здесь? — Да, мне очень нравится эта аллея, я благодарна вам, что вы мне ее указали: здесь никто почти не ходит.... — Я вам ее не указывал, — перебил он, — мы, помните? случайно оба встретились в ней. — Да, в самом деле. Они замолчали. — У вас ячмень совсем прошел? — спросила она, глядя ему прямо в правый глаз. Он покраснел. —

Прошел теперь, слава богу, — сказал он. — Вы примачивайте простым вином, когда у вас зачесется глаз, — продолжала она, — ячмень и не сядет. Это няня научила меня. «Что это она все о ячменях?» — подумал Обломов. — Да не ужинайте, — прибавила она серьезно. «Захар!» — шевелилось у него в горле яростное воззвание к Захару. — Стоит только поужинать хорошенько, — продолжала она, не поднимая глаз с работы, — да полежать дня три, особенно на спине, непременно сядет ячмень. «Ду...р...р...ак!» — грянуло внутри Обломова обращение к Захару. — Что это вы работаете? — спросил он, чтоб переменить разговор. — Сонетку, — сказала она, развертывая свиток канвы и показав ему узор, — барону. Хорошо? — Да, очень хорошо, узор очень мил. Это ветка сирени? — Кажется... да, — небрежно отвечала она. — Я выбрала наугад, какой попался... — и, покраснев немного, проворно свернула канву. «Однако это скучно, если это так продолжится, если из нее ничего добыть нельзя, — думал он. — Другой — Штольц, например, — добыл бы, а я не умею». Он нахмурился и сонно смотрел вокруг. Она посмотрела на него, потом положила работу в корзинку. — Пойдемте до рощи, — сказала она, давая ему нести корзинку, сама распустила зонтик, оправила платье и пошла. — Отчего вы не веселы? — опросила она. — Не знаю, Ольга Сергеевна. Да отчего мне веселиться? И как? — Занимайтесь, будьте чаще с людьми. — Заниматься! Заниматься можно, когда есть цель. Какая у меня цель? Нет ее. — Цель — жить. — Когда не знаешь, для чего живешь, так живешь как-нибудь, день за днем; радуешься, что день прошел, что ночь прошла, и во сне погрузишь скучный вопрос о том, зачем жил этот день, зачем будешь жить завтра. Она слушала молча, с строгим взглядом, в сдвинутых бровях таилась суровость, в линии губ, как змей, ползала не то недоверчивость, не то пренебрежение... — Зачем жил! — повторила она. — Разве может быть чье-нибудь существование ненужным? — Может. Например, мое, — сказал он. — Вы до сих пор не знаете, где цель вашей жизни? — спросила она остановясь. — Я не верю: вы клеветеете на себя; иначе бы вы не стоили жизни... — Я уж прошел то место, где она должна быть, и впереди больше ничего нет. Он вздохнул, а она улыбнулась. — Ничего нет? — вопросительно повторила она, но живо, весело, со смехом, как будто не веря ему и предвидя, что есть у него что-то впереди. — Смейтесь, — продолжал он, — а это так! Она тихо шла вперед, наклонив голову. — Для чего, для кого я буду жить? — говорил он, едучи за ней. —

Чего искать, на что направить мысль, намерения? Цвет жизни опал, остались только шипы. Они шли тихо; она слушала рассеянно, мимоходом сорвала ветку сирени и, не глядя на него, подала ему. — Что это? — спросил он оторопев. — Вы видите — ветка. — Какая ветка? — говорил он, глядя на нее во все глаза. — Сиреневая. — Знаю... но что она значит? — Цвет жизни и... Он остановился, она тоже. — И?... — повторил он вопросительно. — Мою досаду, — сказала она, глядя на него прямо, сосредоточенным взглядом, и улыбка говорила, что она знает, что делает. Облако непроницаемости слетело с нее. Взгляд ее был говорящ и понятен. Она как будто нарочно открыла известную страницу книги и позволила прочесть заветное место. — Стало быть, я могу надеяться... — вдруг, радостно вспыхнув, сказал он. — Всего! Но... Она замолчала. Он вдруг воскрес. И она, в свою очередь, не узнала Обломова: туманное, сонное лицо мгновенно преобразилось, глаза открылись; заиграли краски на щеках; задвигались мысли; в глазах сверкнули желания и воля. Она тоже ясно прочла в этой немой игре лица, что у Обломова мгновенно явилась цель жизни. — Жизнь, жизнь опять отворяется мне, — говорил он как в бреду, — вот она, в ваших глазах, в улыбке, в этой ветке, в *Casta diva*... все здесь... Она покачала головой: — Нет, не все... половина. — Лучшая. — Пожалуй, — сказала она. — Где же другая? Что после этого еще? — Ищите. — Зачем? — Чтоб не потерять первой, — досказала она, подала ему руку, и они пошли домой. Он то с восторгом, украдкой кидал взгляд на ее головку, на стан, на кудри, то сжимал ветку. — Это все мое! Мое! — задумчиво твердил он и не верил сам себе. — Вы не переедете на Выборгскую сторону? — спросила она, когда он уходил домой. Он засмеялся и даже не назвал Захара дураком.

К заданию 2.

Глава 32

1802. В сентябре этого года я был приглашен на север опустошать поля одного моего друга, и, совершая путешествие к его местожительству, я неожиданно оказался в пятнадцати милях от Гиммертона. Конюх на заезжем дворе поил из ведра моих лошадей, когда мимо прокатил воз, груженный зеленым свежескошенным сеном, и конюх сказал: — Из Гиммертона, поди! У них там всегда покос на три недели позже, чем у людей.

— Гиммертон! — подхватил я; моя жизнь в тех местах уже превратилась для меня в смутный сон. — Как же, знаю! Это далеко отсюда?

— Миль четырнадцать будет, по горушкам, по бездорожью, — отвечал он.

Что-то вдруг толкнуло меня навестить Скворцы. Еще не перевалило за полдень, и мне подумалось: чем заезжать в гостиницу, я могу переночевать под собственным кровом. К тому же стоило потратить день на устройство своих дел с домохозяином и таким образом избавить себя от труда нарочно приезжать опять в эти края. Передохнув немного, я отрядил своего слугу, чтоб он расспросил, как проехать в ту деревню; и, сильно истомив наших лошадей, мы за три часа кое-как одолели эти четырнадцать миль.

Слугу я оставил в деревне и двинулся дальше один вниз по долине. Серая церковка показалась мне еще серее, нелюдимое кладбище еще нелюдимей. Я видел, как овцы, забредшие с поля, щипали невысокую траву на могилах. День был ясный, жаркий — слишком жаркий для путешествия; но жара не мешала мне любоваться восхитительной картиной подо мной и надо мной; если б я увидел ее ближе к августу, она, наверно, соблазнила бы меня провести здесь месяц в уединении. Зимой ничего не может быть печальней, летом ничего очаровательней этих ложбин, запертых в холмах, и этих гордых, одетых вереском круч.

Я добрался до Мызы засветло и постучал в дверь; все домочадцы удалились в задние пристройки, рассудил я, приметив одинокий голубой дымок, тонким завитком висевший над кухней, и не услышали стука. Я проехал во двор. Под навесом крыльца сидела девочка лет девяти-десяти и вязала, а на ступеньках, сгорбившись, задумчиво покуривала трубку престарелая женщина.

— Миссис Дин дома? — спросил я старуху.

— Миссис Дин? Нет! — ответила та. — Она тут не живет; она живет там, наверху, на Перевале.

— Значит, вы тут за ключницу? — продолжал я.

— Да, я присматриваю за домом, — был ответ.

— Отлично. Я — мистер Локвуд, хозяин. Скажите, тут найдутся комнаты, где я мог бы расположиться? Я хочу здесь переночевать.

— Хозяин! — вскричала она, пораженная. — Как же так? Кто же знал, что вы приедете? Хоть бы словом известили наперед! Тут нет ничего — ни сухого угла, ни места пристойного...

Она засуежилась, отшвырнула трубку, бросилась в дом; девочка побежала за ней, а следом прошел и я. Убедившись вскоре, что мне сказали истинную правду и что старуха вдобавок чуть с ума не своротила от моего неожиданного приезда, я стал ее успокаивать: я, мол, пойду прогуляюсь, а она тем часом пускай приготовит мне уголок в гостиной, где бы мне поужинать, да спальню, где я мог бы выспаться; ни мести, ни пыль вытирать не нужно, — был бы только жаркий огонь и сухие простыни. Она, казалось, рада была всячески стараться, хоть и сунула сгоряча в камин половую щетку вместо кочерги и так же не по назначению пустила в ход другие атрибуты своего ремесла; все же я удалился, поверив, что ее усердие обеспечит мне к возвращению место для отдыха. Целью затеянной мною прогулки был Грозовой Перевал. Но, крепкий задним умом, я, едва выйдя со двора, тут же вернулся.

— На Перевале все благополучно? — спросил я у ключницы.

— Да, как будто, — ответила она и прошмыгнула мимо с полной сковородой горячих углей.

Мне хотелось спросить, почему миссис Дин рассталась с Мызой, но невозможно было задерживать женщину в такую критическую минуту; итак, я повернул назад, опять переступил порог и неторопливым шагом пустился в путь. Передо мной разливалось мягкое сияние восходящего месяца, ширясь все ярче, по мере того как догорал пожар заката за моей спиной — в час, когда я вышел из парка и стал подниматься по каменистому проселку, забиравшему вправо к жилищу Хитклифа. Дом еще не встал перед моими глазами, когда день и вовсе угас и осталась от него только тусклая янтарная полоса на западе; но в ярком свете месяца я различал каждый камушек на тропе, каждый стебель травы. Мне не пришлось ни перелезать через ворота, ни стучать: они уступили первому усилию моей руки. Перемена к лучшему! — подумалось мне. И я отметил еще одну, о которой мне поведали ноздри: под приветливыми плодовыми деревьями носился в воздухе сладкий запах левкоя и желтофиоля.

И двери, и окна были распахнуты; а все же, как это обычно можно видеть в краю каменноугольных рудников, приятный красный отсвет огня стоял над дымоходом; радость, которую пламя доставляет глазу,

позволяет мириться с излишним жаром. Впрочем, дом на Грозовом Перевале так велик, что его обитателям хватает места, чтобы держаться подальше от жара, и все, кто был в доме, расположились у окон. Я мог их видеть и слышать их разговор раньше, чем переступил порог; и я стал наблюдать и слушать, толкаемый любопытством, не свободным от зависти, все возраставшей, пока я медлил.

— Контуры?! — сказал голос, нежный, как серебряный колокольчик. — В третий раз, тупая голова! Я не стану повторять еще раз. Изволь вспомнить, или я оттаскаю тебя за волосы.

— Ну, контуры, — сказал другой голос, басистый, но мягкий. — А теперь поцелуй меня за то, что я так хорошо помню.

— Нет, сперва перечти все правильно, без единой ошибки.

Обладатель низкого голоса начал читать. Это был молодой человек, прилично одетый и сидевший за столом над раскрытой книгой. Его красивое лицо горело от удовольствия, а глаза то и дело нетерпеливо перебегали со страницы на белую ручку, которая лежала на его плече и легким шлепком по щеке каждый раз давала ему знать, что от ее владелицы не ускользнул этот признак невнимания. А сама владелица стояла за его спиной, и кольца мягких светлых ее волос время от времени перемешивались с его каштановыми кудрями, когда она наклонялась, чтобы проверить своего ученика; и ее лицо... хорошо, что ученик не видел ее лица, а то едва ли он был бы так прилежен. Но я видел, и я кусал губы от досады, что упустил возможность, которая, быть может, позволила бы мне не довольствоваться одним лишь созерцанием ясной красоты этого лица.

Урок был завершен — не без новых ошибок. Все же ученик потребовал награды, и ему подарено было не меньше пяти поцелуев; он их, впрочем, не скупясь, возвратил. Потом он направился вместе с нею к дверям, и я понял из их разговора, что они собираются выйти побродить по полям. Я подумал, что Гэртон Эрншо, коли не на словах, то в душе пожелает мне провалиться на самое дно преисподней, если сейчас моя злосчастная особа появится подле него; и я с чувством унижения и обиды шмыгнул за угол, чтоб искать прибежища на кухне. С той стороны вход был так же доступен, и в дверях сидела Нелли Дин, мой старый друг, и шила, напевая песенку, которую часто прерывали резкие окрики, доносившиеся из дому, совсем уже не мелодичные, звучащие презрением и нетерпимостью.

— По мне, лучше пусть чертыхаются с утра до ночи над самым моим ухом, чем слушать вас! — сказал голос из кухни в ответ на недослышанное мною замечание Нелли. — Стыд и срам! Только я раскрою святую книгу, как вы начинаете славословить сатану и все самые черные пороки, какие только рождались на свет! Ох! Вы — подлая негодница, и она вам под стать: бедный мальчик погибнет через вас обеих. Бедный мальчик! — повторил он со вздохом, — околдовали его, я знаю наверняка! Господи, соверши ты над ними свой суд, раз что нет у наших правителей ни правды, ни закона!

— Ясно, что нет, — не то нас, без сомнения, жгли бы на пылающих кострах, — возразила певунья. — Но ты бы лучше помалкивал, старик, и читал свою Библию, как добрый христианин, а меня бы не трогал. Я пою «Свадьбу волшебницы Энни» — чудесная песня, под нее так и подмывает в пляс пойти.

Миссис Дин запела было вновь, когда я подходил. Сразу меня признав, она вскочила и закричала:

— Господи, да никак это вы, мистер Локвуд! С чего это вы надумали вернуться в наши края? На Мызе все заперто. Вы бы хоть дали нам знать.

— Я уже распорядился, чтобы меня устроили с удобствами на то короткое время, что я там пробуду, — ответил я. — Утром я опять уезжаю. А как случилось, что вы переселились сюда, миссис Дин? Объясните.

— Зилла взяла расчет, и мистер Хитклиф вскоре после вашего отъезда в Лондон пожелал, чтобы я перебралась в дом и оставалась тут до вашего возвращения. Но заходите же, прошу вас. Вы пришли сейчас из Гиммертона?

— С Мызы, — ответил я. — Пока они там готовят мне комнату, я решил сходить к вашему хозяину и закончить с ним дела, потому что едва ли мне в скором времени представится другой удобный случай.

— Какие дела, сэр? — сказала Нелли, вводя меня в дом. — Его сейчас нет, и он не скоро вернется.

— Насчет платы за дом, — ответил я.

— Ох, так это вам нужно уладить с миссис Хитклиф, — заметила она, — или, пожалуй, со мной. Она еще не научилась вести свои дела, так что за нее веду их я, больше никому.

Я смотрел на нее в недоумении.

— Ах! Вы, я вижу, еще не слышали о смерти Хитклифа? — продолжала она.

— Хитклиф умер! — воскликнул я, пораженный. — Давно ли?

— Три месяца тому назад. Но садитесь, дайте сюда вашу шляпу, и я вам все расскажу по порядку. Погодите, вы, верно, ничего еще не ели?

— Ничего мне не нужно, я заказал ужин дома. Садитесь и вы. Вот уж не думал, не гадал, что он умрет. Расскажите мне, как это произошло. Вы сказали, что нескоро ждете их домой, вашу молодежь?

— Да. Мне каждый вечер приходится бранить их за позднюю прогулку, но они меня не слушают. Ну, выпейте хоть нашего доброго эля; это вам будет кстати, — у вас усталый вид.

Она поспешила за элем, не дав мне времени отказаться, и я слышал, как Джозеф вопрошал, «не вопиющий ли это срам, что она, в ее то годы, принимает кавалеров, да еще подносит им угощение из хозяйского погреба! Просто стыдно смотреть на такое дело и молчать!».

Она не стала вступать с ним в пререкания и в одну минуту воротилась с пенящейся через край серебряной пинтой, содержимое которой я, как подобает, похвалил со всей серьезностью. А затем она выложила мне дальнейшую историю Хитклифа. Он, по ее словам, «кончил странно».

— Меня вызвали на Грозовой Перевал через две недели после вашего отъезда, — сказала она, — и я охотно подчинилась — ради Кэтрин. Мое первое свидание с ней огорчило меня и потрясло, — так сильно она изменилась за время нашей разлуки. Мистер Хитклиф не стал объяснять, с чего это он вдруг решил по-иному вопрос о моем переезде; он только сказал, что я ему нужна и что ему надоело смотреть на Кэтрин: я должна сидеть со своей работой в маленькой гостиной и держать его невестку при себе, хватит с него, если он по необходимости видит ее раза два в день. Кэтрин как будто обрадовалась такому распорядку; и одну за одной я перетаскала к нам много книжек и других вещей, когда-то доставлявших ей удовольствие на Мызе, и тешилась надеждой, что мы заживем с ней не так уж плохо. Обольщение длилось недолго. Кэтрин, довольная вначале, вскоре сделалась раздражительной и беспокойной. Во-первых, ей запрещалось выходить за ограду сада, и когда наступила весна, ей становилось все обидней, что

она заперта в таких тесных границах. Во-вторых, хлопоты по дому часто принуждали меня оставлять ее одну, и она жаловалась на тоску. Ей милей бывало ссориться на кухне с Джозефом, чем мирно сидеть в одиночестве. Меня не тревожили их стычки, но Гэртону тоже часто приходилось удаляться на кухню, когда хозяин хотел посидеть у очага один. Спервоначально она либо уходила при появлении Гэртона, либо спокойно принималась помогать мне в моих занятиях, стараясь не замечать его, никогда к нему не обращаясь. А он, со своей стороны, был всегда так угрюм и молчалив, что дальше некуда. Однако через некоторое время она переменила свое поведение и уже не оставляла беднягу в покое: она заговаривала с ним, отпускала замечания насчет его тупости и лени, выражала удивление, как терпит он такой образ жизни — сидит целый вечер, уставившись в огонь, и подремывает.

— Он совсем как собака, правда, Эллен? — сказала она раз, — или как ломовая лошадь. Только и знает: отработал, поел — и спать! Как пусто и уныло должно быть у него на душе!.. Вам когда-нибудь что-нибудь снится, Гэртон? И если снится, то что? Но вы же не можете разговаривать со мной!

Она поглядела на него; но он не разомкнул губ и не ответил на ее взгляд.

— Вот и сейчас ему, верно, что-нибудь снится, — продолжала она. — Он дернул плечом точь-в-точь, как Юнона. Спроси его, Эллен.

— Мистер Гэртон попросит хозяина отправить вас наверх, если вы не будете держать себя пристойно, — сказала я. (Он не только дернул плечом, но и сжал кулаки, как будто в искушении пустить их в ход.)

— Я знаю, почему Гэртон всегда молчит, когда я на кухне! — объявила она в другой раз. — Боится, что я стану над ним смеяться. Эллен, что ты скажешь? Он как-то начал сам учиться читать, а когда я посмеялась над ним, он сжег свои книги и бросил это дело. Ну, не дурак ли он?

— А вы? Не злой ли проказницей вы были? — спросила я. — Вот вы мне на что ответьте.

— Возможно, — не унималась Кэтрин, — но я не ожидала, что он окажется таким глупеньким... Гэртон, если я дам вам книгу, вы примете ее теперь? Я попробую.

Она вложила ему в руку книгу, которую читала. Он отшвырнул ее и проворчал, что, если Кэтрин не замолчит, он свернет ей шею.

— Хорошо, я положу книгу сюда, — сказала она, — в ящик стола, и пойду спать.

Затем она шепнула мне, чтоб я проследила, возьмет ли он книгу, а сама вышла вон. Но он и близко не подошел к столу; и я так и доложила ей утром — к ее большому разочарованию. Я видела, что она раскаивается в своей упрямой озлобленности и холодности. Совесть укоряла ее, что она его отпугнула, когда он захотел учиться. В этом она действительно преуспела. Но ум ее усердно искал средства исправить сделанное зло. Когда я, бывало, стану гладить или займусь другой тяжелой работой, которую неудобно делать наверху в гостиной, Кэтрин принесет какую-нибудь хорошую книгу и начнет читать мне вслух. И если случится при этом Гэртон, она, бывало, оборвет на интересном месте и оставит книгу на кухне — и делала это не раз и не два; но он был упрям, как мул, и, вместо того чтобы кинуться на ее приманку, он в сырую погоду подсаживался к Джозефу и курил; и они сидели, точно истуканы, у огня: тот — по одну сторону, этот — по другую. И хорошо, что старший был слишком глух, чтобы понимать ее «греховный вздор», как он это называл бы, а младший старался, как мог, не обращать внимания. В погожие вечера он уходил поохотиться, а Кэтрин зевала и вздыхала и приставала, чтобы я поговорила с ней, но, только я начну, выскакивала во двор или в сад; и под конец прибегала к последнему средству: плакала и говорила, что ей надоело жить — жизнь ее никому не нужна.

Мистер Хитклиф, становясь все более нелюдимым, почти совсем изгнал Эрншо из комнат. А после несчастного случая, произошедшего с беднягой в начале марта, парень на несколько дней прочно засел на кухне. Когда он бродил по холмам, ружье у него выстрелило само собой; ему поранило осколком руку, повыше локтя, и он, пока добрался до дому, потерял много крови. Таким образом Гэртон силой обстоятельств, пока не поправился, был осужден сидеть без дела у печки. Его двоюродной сестре это было на руку: во всяком случае, ее комната стала ей после этого еще более ненавистна; и Кэтрин все время при- нуждала меня выискивать себе работу на кухне, чтобы и ей самой можно было сидеть там со мною.

В Фомин понедельник Джозеф погнал скот на гиммертонскую ярмарку, я же после обеда занялась на кухне бельем. Эрншо, как всегда мрачный, сидел в углу у окна, а моя маленькая госпожа, чтобы как-нибудь заполнить время, выводила рисунки на стеклах окна или для разнообразия вдруг начнет тихонько напевать или что-нибудь проговорит вполголоса и с досадой и вызовом бросит быстрый взгляд на своего двоюродного брата, который упорно курил и смотрел на уголь в топке. Когда я сделала замечание, что так у меня дело не пойдет, если она то и дело будет загораживать мне свет, Кэтрин отошла к очагу. Я не стала больше обращать внимания на ее затеи, когда вдруг услышала такие слова:

— Я сделала открытие, Гэртон, что я хочу... что я рада... что теперь меня бы радовало, что вы — мой двоюродный брат, если бы только вы не были таким сердитым со мной и таким грубым.

Гэртон не отвечал.

— Гэртон, Гэртон, Гэртон! вы слышите? — не унималась она.

— Отвяжитесь! — проворчал он с недвусмысленной резкостью.

— Позвольте мне убрать это, — сказала она, осторожно занесла руку и вынула трубку у него изо рта.

Не успел он даже попытаться отобрать трубку обратно, как та была уже сломана и брошена за печь. Он выругался и взял другую.

— Стойте! — закричала Кэтрин. — Сперва вы должны меня выслушать, а я не могу говорить, когда мне пускают клубы дыма в лицо.

— Ну вас к черту! — крикнул он в ярости. — Можете вы оставить меня в покое?

— Нет, — заупрямилась она, — не могу. Я уж не знаю, что и делать, чтоб заставить вас поговорить со мной; а вы решили не понимать меня. Когда я называю вас глупым, это ничего такого не значит. Это вовсе не значит, что я вас презираю. Бросьте, Гэртон, вам нельзя не замечать меня. Вы мой двоюродный брат, и пора вам признать меня.

— Мне пора послать вас к черту с вашей проклятой гордостью и подлым издевательством! — ответил он. — Пусть дьявол живьем уволочет меня в ад, если я еще раз хоть краем глаза погляжу на вас. Убейтесь вон, сию минуту!

Кэтрин насупилась и отошла к окну, кусая губу и мурлыча смешную песенку, чтобы скрыть, как сильно хочется ей разрыдаться.

— Вы с вашей двоюродной сестрой должны стать друзьями, мистер Гэртон, — вмешалась я, — раз она раскаивается в своей заносчивости. Вам это очень пойдет на пользу: вы станете совсем другим человеком, если она будет вам добрым товарищем.

— Товарищем! — вскричал он. — Когда она меня ненавидит и считает меня недостойным стереть грязь с ее башмака! Нет! Хотя сделайте меня королем, не соглашусь я опять сносить насмешки за свое старание понравиться ей.

— Не я вас — это вы меня ненавидите! — расплакалась Кэти, не скрывая больше своего волнения. — Вы меня ненавидите не меньше, чем мистер Хитклиф, и даже сильнее.

— Гнусная ложь! — начал Эрншо. — Зачем же тогда я сто раз выводил его из себя, принимая вашу сторону? да еще когда вы только фыркали на меня и презирали и... Если вы не перестанете меня изводить, я пойду в дом и скажу, что меня выжили из кухни.

— Я не знала, что вы принимали мою сторону, — ответила она, вытирая глаза, — и я была несчастна и озлоблена против всех. Но теперь я вас благодарю и прошу у вас прощения: что еще я могу сделать?

Она подошла к очагу и чистосердечно протянула руку. Гэртон нахмурился, почернел, как туча, и, решительно сжав кулаки, уставился в пол. Кэтрин, должно быть, чутьем угадала, что такое поведение вызвано не враждой, а закоренелым упрямством: постояв с минуту в нерешительности, она наклонилась и тихонько поцеловала его в щеку. Плутовка думала, что я ничего не видела, и, отойдя, преспокойно заняла свое прежнее место у окна. Я укоризненно покачала головой, и тогда она вспыхнула и прошептала:

— Ну, а что же мне было делать, Эллен? Он не хочет пожать мне руку, не хочет смотреть на меня: должна же я как-нибудь показать ему, что он мне мил... что я готова подружиться с ним.

Убедил ли Гэртона поцелуй, я не скажу вам. Несколько минут он всячески старался, чтоб мы не видели его лица, а когда поднял голову, был сильно смущен задачей, куда отвести глаза.

Кэтрин нашла себе дело: она аккуратно завертывала в белую бумагу красивую книгу. Затем, обвязав ее ленточкой и сделав надпись — «мистеру Гэртону Эрншо», попросила меня быть ее посредницей и передать подарок тому, кому он назначен.

— И ты ему скажи, что, если он примет, я приду и поучу его правильно это читать, — добавила она, — а если не примет, то я уйду наверх и больше никогда не буду ему докучать.

Я понесла и повторила сказанное под внимательным взглядом от-правительницы. Гэртон не разжал кулаков, и я положила пакет ему на колени. Он его все же не скинул. Я вернулась к своей работе. Кэтрин сидела, скрестив руки на столе и склонив на них голову, пока не услышала легкий шелест разворачиваемой обертки. Тогда она тихонько подошла и села рядом со своим двоюродным братом. Он дрожал, и лицо его горело: вся его грубость и вся угрюмая резкость сошли с него. Он сперва не мог собраться с мужеством, чтобы хоть полслова выговорить в ответ на ее пытливый взгляд и тихонько вымолвленную просьбу:

— Скажите, что вы меня прощаете, Гэртон! Да? Вы можете сделать меня такой счастливой, сказав одно только маленькое словечко.

Он что-то невнятно пробурчал.

— И вы станете моим другом? — добавила Кэтрин полувопросительно.

— Нет, вам придется за меня краснеть каждый день вашей жизни, — ответил он, — и тем сильнее, чем больше вы будете узнавать меня; а этого я не снесу.

— Так вы не хотите быть моим другом? — сказала она с медовой улыбкой и под села совсем близко.

Что говорили они дальше, мне не было слышно; но когда я снова оглянулась, я увидела два сияющих лица, склоненных над страницей принятой в подарок книги; так что у меня не осталось сомнения, что договор утвержден обеими сторонами и враги стали отныне верными союзниками.

В книге, которую они рассматривали, было много чудесных картинок; и это, да и самое соседство заключало в себе достаточно очарования, чтоб ни он, ни она так и не двинулись с места, пока не явился Джозеф. А тот, бедняга, пришел в суеверный ужас, когда увидел, что Кэтрин сидит на одной скамейке с Гэртоном Эрншо, положив руку ему на плечо, — и в крайнее смущение, что его любимец терпит эту близость; это так глубоко задело старика, что в тот вечер он не позволил себе на их счет ни одного замечания. Его волнение выдавали только отчаянные вздохи, которые он выпускал, когда, торжественно раскрыв на столе свою огромную библию, стал раскладывать на ней грязные

банкноты, вынимаемые им из записной книжки — дневная выручка от торговых сделок. Наконец он подозвал к себе Гэртона.

— Отнести это хозяину, мой мальчик, — сказал он, — и оставайся там. Я ухожу в свою комнату. А это помещение не про нас — тут нам сидеть не по чину: мы должны посторониться и подыскать себе другое.

— Идемте, Кэтрин, — сказала я, — нам тоже пора «посторониться». Я все переглядила. Вы готовы?

— Еще нет восьми, — ответила она, неохотно вставая. — Гэртон, я оставляю эту книгу на камине и принесу вам завтра еще несколько.

— Всякую книгу, какую вы тут оставите, я снесу в *дом*, — сказал Джозеф, — и хорошо еще, если вы после того найдете ее опять. Так что как вам будет угодно!

Кэти пригрозила, что ему придется поплатиться за ее книги собственной библиотекой; и, улыбнувшись Гэртону, когда проходила мимо, пошла, напевая, к себе наверх. И еще никогда, я посмею сказать, у нее под этой крышей не было так легко на сердце; разве что при первых ее свиданиях с Линтоном.

Дружба, так завязавшаяся, быстро крепла; иногда происходили и короткие размолвки. Эрншо не мог по первому велению стать культурным человеком, а моя молодая госпожа не была ни философом, ни образцом терпения. Но так как у них у обоих все силы души были устремлены к одной и той же цели — потому что одна любила и желала уважать любимого, а другой любил и желал, чтоб его уважали, — они в конце концов достигли своего.

Вы видите, мистер Локвуд, не так это было трудно — покорить сердце миссис Хитклиф. Но теперь я рада, что вы и не пытались. Их союз будет венцом моих желаний. В день их свадьбы я ни одному человеку на свете не буду завидовать: в Англии тогда не сыщется женщины счастливей меня!

На другой день, то есть во вторник утром, Эрншо все еще не мог приступить к своим обычным занятиям и, значит, оставался дома; и я быстро убедилась, что мне никак не удастся удержать мою подопечную возле себя, как я держала ее до тех пор. Она сошла вниз раньше

моего, а затем и в сад, где Гэртон выполнял кое-какую нетрудную работу; и когда я вышла позвать их к завтраку, я увидела, что она его уговорила расчистить довольно большой кусок земли среди смородины и крыжовника, и теперь они обсуждают вдвоем, какую рассаду перенести сюда из Скворцов. Я была в ужасе от опустошения, произведенного за какие-нибудь полчаса; кустами черной смородины Джозеф дорожил как зеницей ока, и среди них-то Кэтрин и надумала разбить свой цветник!

— Ну вот! — закричала я. — Это, как только откроется, будет в тот же час показано хозяину, и чем вы станете тогда оправдываться, что позволяете себе так хозяйничать в саду? Не миновать нам грозы, вот увидите... Мистер Гэртон, меня удивляет, что у вас только на то и достало ума, чтобы взять да и наделать бед по ее указке!

— Я и забыл, что кусты — Джозефа, — ответил Эрншо, несколько смутившись, — но я ему скажу, что это сделал я.

Мы ели всегда вместе с мистером Хитклифом. Я исполняла роль хозяйки — разливала чай, резала мясо и хлеб; так что без меня за столом обойтись не могли. Обычно Кэтрин сидела подле меня, но сегодня она пододвинулась поближе к Гэртону; и я сразу поняла, что она так же не намерена скрывать свою дружбу, как раньше не скрывала вражды.

— Смотрите не разговаривайте много с двоюродным братом и не слишком его замечайте, — шепнула я ей в предостережение, когда мы входили в столовую. — Это, конечно, не понравится мистеру Хитклифу, и он разъярится на вас обоих.

— Я и не собираюсь, — был ее ответ.

Минуту спустя она бочком наклонилась к соседу и стала тыкать ему первоцвет в тарелку с овсяным киселем.

Гэртон не смел заговорить с ней, даже не смел взглянуть; и все же она продолжала его дразнить и дважды довела до того, что он чуть не рассмеялся. Я насупилась, и тогда она покосилась на хозяина, чьи мысли были заняты чем угодно, только не окружавшим его обществом, как ясно выдавало выражение его лица; и она остепенилась на минутку и с глубокой серьезностью всматривалась в него. Потом отвернулась и снова принялась за свои глупости. У Гэртона вырвался наконец сдав-

ленный смешок. Мистер Хитклиф вздрогнул, глаза его быстро пробежали по нашим лицам. Кэтрин ответила свойственным ей беспокойным и все-таки вызывающим взглядом, который так его злил.

— Хорошо, что мне не дотянуться до вас, — крикнул он. — Какой черт в вас сидит, что вечно вы глядите на меня этими бесовскими глазами? Пропади они пропадом! И больше не напоминайте мне о своем существовании. Я думал, что давно отучил вас от смеха.

— Это я смеялся, — пробормотал Гэртон.

— Что ты сказал? — спросил хозяин.

Гэртон устался в свою тарелку и не повторил признания. Мистер Хитклиф поглядел на него, потом молча вернулся к еде и к прерванному раздумью. Мы почти уже кончили, и молодые люди благо-разумно отодвинулись подальше друг от друга, так что я не предвидела новых неприятностей за столом, когда в дверях появился Джозеф, дрожащие губы которого и яростный взгляд показывали, что нанесенный его драгоценным кустам ущерб раскрыт. Он, верно, видел Кэти и ее двоюродного брата на том месте в саду и пошел проверить, не натворили ли они чего-нибудь. Работая челюстями, как корова, когда жует свою жвачку, так что трудно было разобрать хоть слово, он начал:

— Я вынужден просить свое жалованье, потому что вынужден уйти! Я располагал умереть там, где прослужил шестьдесят лет. И я думал: убегу-ка я свои книги к себе на чердак и все свои пожитки, а кухня пускай остается им, вся целиком, спокойствия ради. Нелегко отказываться от своего насиженного места у очага, но я все-таки решил уступить им свой угол. Так нет же: она отобрала у меня и сад, а этого, по совести скажу, хозяин, я не могу снести. Кому другому, может, и способно гнуться под ярмом, и он согнется — я же к этому непривычен, а старый человек не скоро свыкается с новыми тяготами. Лучше я пойду дорогу мостить — заработаю себе на хлеб да на похлебку.

— Ну, ну, болван, — перебил Хитклиф, — говори короче: чем тебя обидели? Я не стану мешаться в твои ссоры с Нелли. Пусть она тебя хоть в угольный ящик выбросит, мне все равно.

— Да я не о Нелли, — ответил Джозеф, — из-за Нелли я бы не стал уходить, хоть она и злая негодница. Нелли, слава богу, ни у кого не может выкрасть душу! Она никогда не была так красива, чтоб на нее глядели, глаз не сводя. Я об этой богомерзкой распутнице, которая

околдовала нашего мальчика своими наглыми глазами и бесстыжей повадкой до того, что он... Нет, у меня сердце разрывается! Позабывши все, что я для него сделал, как для него старался, он пошел и вырыл лучшие смородинные кусты в саду! — И тут старик разохался без удержу, сокрушаясь о горьких своих обидах и неблагодарности юного Эрншо, вступившего на гибельный путь.

— Дурень пьян? — спросил Хитклиф. — Гэртон, ведь он винит тебя?

— Да, я выдернул два-три кустика, — ответил юноша, — но я собирался высадить их в другом месте.

— А зачем тебе понадобилось их пересаживать? — сказал хозяин.

Кэтрин вздумалось вмешаться в разговор.

— Мы захотели посадить там цветы, — крикнула она. — Вся вина на мне, потому что это я его упросила.

— А вам-то какой дьявол позволил тронуть тут хоть палку? — спросил ее свекор в сильном удивлении. — И кто приказывал тебе, Гэртон, слушаться ее? — добавил он, обратившись к юноше.

Тот молчал, как немой; за него ответила двоюродная сестра:

— Вы же не откажете мне в нескольких ярдах земли для цветника, когда сами забрали всю мою землю!

— Твою землю, наглая девчонка? У тебя ее никогда не было, — сказал Хитклиф.

— И мои деньги, — добавила она, смело встретив его гневный взгляд и надкусив корку хлеба — остаток своего завтрака.

— Молчать! — вскричал он. — Доедай — и вон отсюда!

— И землю Гэртона и его деньги, — продолжала безрассудная упрямица. — Мы с Гэртоном теперь друзья, и я все ему о вас расскажу!

Хозяин, казалось, смутился: он побелел и встал, глядя на нее неотрывно взглядом смертельной ненависти.

— Если вы меня ударите, Гэртон ударит вас, — сказала она, — так что лучше вам сесть.

— Если Гэртон не выпроводит тебя из комнаты, я его одним пинком отправлю в ад, — прогремел Хитклиф. — Проклятая ведьма! Ты посмела заявить, что поднимешь его на меня? Вон ее отсюда! Слышишь? Вышвырнуть ее на кухню!.. Я ее убью, Эллен Дин, если ты согласишься ей попатьсь мне хоть раз на глаза!

Гэртон шепотом уговаривал Кэти уйти.

— Тащи ее прочь! — яростно крикнул хозяин. — Ты еще тут стоишь и разговариваешь? — И он подошел, чтобы самому выполнить свой приказ.

— Больше он не станет, злой человек, подчиняться вам, — сказала Кэтрин. — И скоро он будет так же ненавидеть вас, как я.

— Тише, не надо! — забормотал с укоризной юноша, — я не хочу слышать, как вы с ним так разговариваете. Довольно!

— Но вы не позволите ему бить меня? — крикнула она.

— Уходите, — прошептал он серьезно.

Было уже поздно. Хитклиф схватил ее.

— Нет, ты уходи! — сказал он Гэртону. — Ведьма окаянная! Она раздражила меня — и в такую минуту, когда это для меня нестерпимо. Я раз навсегда заставлю ее раскаяться!

Он запустил руку в ее волосы. Эрншо пробовал высвободить их, убеждая хозяина не бить ее на этот раз. Черные глаза Хитклифа пылали — казалось, он готов был разорвать Кэтрин на куски; я собралась с духом, хотела прийти к ней на выручку, как вдруг его пальцы разжались. Теперь он ее держал уже не за волосы, а за руку у плеча и напряженно смотрел ей в лицо. Потом прикрыл ладонью ее глаза, минуту стоял, словно стараясь прийти в себя, и, снова повернувшись к Кэтрин, сказал с напускным спокойствием:

— Учитесь вести себя так, чтоб не приводить меня в бешенство, или когда-нибудь я в самом деле убью вас! Ступайте с миссис Дин и сидите с ней. И смотрите — чтоб никто, кроме нее, не слышал ваших дерзостей. Что же касается Гэртон Эрнишо, то, если я увижу, что он слушает вас, я его отошлю, и пусть ищет, где заработать свой хлеб. Ваша любовь сделает его отверженцем и нищим... Нелли, убери ее, и оставьте меня, все вы! Оставьте меня!

Я увела свою молодую госпожу: она была слишком рада, что дешево отделалась, и не стала противиться. Остальные последовали за нами, а мистер Хитклиф до самого обеда сидел в столовой один. Я приговаривала Кэтрин пообедать наверху; но, как только он заметил, что ее место пусто, он послал меня за ней. Он не говорил ни с кем из нас, ел очень мало и сразу после обеда ушел, предупредив, что не вернется до вечера.

Новоявленные друзья, пока его не было, расположились в *доме*, и я слышала, как Гэртон сурово оборвал свою двоюродную сестру, когда та попробовала раскрыть, как поступил ее свекор с Хиндли. Юный Эрншо сказал, что не допустит ни одного слова в осуждение хозяина. Пусть он дьявол во плоти — ничего не значит: он, Гэртон, все равно будет стоять за него горой; и пусть уж лучше она ругает его самого, как раньше, чем принимается за мистера Хитклифа. Кэтрин сперва разозлилась на это. Но он нашел средство заставить ее придержать язык: он спросил, как бы ей понравилось, если б он стал худо говорить о ее отце. Тогда она поняла, что Эрншо считает себя оскорбленным, когда чернят его хозяина; что он привязан к нему слишком крепкими узами, каких не разорвут никакие доводы рассудка, — цепями, выкованными привычкой, и жестоко было бы пытаться их разбить. Она показала доброту своего сердца, избегая с этого часа жаловаться на Хитклифа или выражать свою неприязнь к нему; и она призналась мне, что сожалеет о своей попытке поселить вражду между ним и Гэртоном: в самом деле, мне кажется, Кэти с тех пор никогда в присутствии двоюродного брата не проронила ни слова против своего угнетателя.

Когда это небольшое разногласие уладилось, они стали опять друзьями, и были оба — и ученик и учительница — как нельзя более прилежны в своих разнообразных занятиях. Управившись с работой, я зашла посидеть с ними; и так мне было любо и отрадно смотреть на них, что я не замечала, как проходит время. Вы знаете, они оба для меня почти как родные дети. Я долго гордилась одною, а теперь у меня явилась уверенность, что и другой станет источником такой же радости. Его честная, горячая натура и природный ум быстро стряхнули с себя мрак невежества и приниженности, в котором его воспитали, а искренние похвалы со стороны Кэтрин, поощряя юношу, побуждали его удвоить усердие. По мере того как просветлялся ум, светлело и лицо, и от этого внешность Гэртона стала одухотвореннее и благородней. Я едва могла себе представить, что предо мной тот самый человек, которого я увидела в памятный день, когда нашла нашу маленькую барышню на Грозовом Перевале после ее поездки к Пенистон-Крэгу.

Пока я любовалась ими и они трудились, надвинулись сумерки, а с ними пришел и хозяин. Он застал нас врасплох, войдя с главного хода, и не успели мы поднять головы и взглянуть на него, он уже увидел всю картину — как мы сидим втроем. Что ж, рассудила я, не было

еще никогда более приятного и безобидного зрелища; и это будет вопиющий срам, если он станет бранить их. Красный отблеск огня горел на их склоненных головах и освещал их лица, оживленные жадным детским интересом, потому что, хоть ему было двадцать три, а ей восемнадцать, им обоим еще предстояло узнать и пережить много неизведанного: ни в нем, ни в ней еще не выявились, даже не возникли, чувства, свойственные трезвой разочарованной зрелости.

Они вместе подняли глаза на мистера Хитклифа. Вы, может быть, не замечали никогда, что глаза у них в точности те же, и это глаза Кэтрин Эрншо. У второй Кэтрин нет других черт сходства с первой — кроме разве широкого лба и своеобразного изгиба ноздрей, придающего ей несколько высокомерный вид, хочет она того или нет. У Гэртона сходство идет дальше. Оно всегда удивляло нас, а в тот час казалось особенно разительным, оттого что его чувства были разволнованы и умственные способности пробуждены к необычной деятельности. Уж не это ли сходство обезоружило мистера Хитклифа? Он направился к очагу в явном возбуждении; но оно быстро опало, когда он взглянул на юношу — или, вернее сказать, приняло другой характер, — потому что Хитклиф все еще был возбужден. Он взял у Гэртона книгу из рук и посмотрел на раскрытую страницу; потом вернул, ничего не сказав, только сделав невестке знак удалиться. Ее товарищ не долго медлил после нее, и я тоже поднялась, чтоб уйти, но хозяин попросил меня остаться.

— Не жалкое ли это завершение, скажи? — заметил он, поразмыслив минуту о той сцене, которой только что был свидетелем. — Не глупейший ли исход моих отчаянных стараний? Я раздобыл рычаги и мотыги, чтоб разрушить два дома, я упражнял свои способности, готовясь к Геркулесову труду! И когда все готово и все в моей власти, я убеждаюсь, что у меня пропала охота сбросить обе крыши со стропил. Старые мои враги не смогли меня одолеть. Теперь бы впору выместить обиду на их детях. Это в моих силах, и никто не может помешать мне. Но что пользы в том? Мне не хочется наносить удар; не к чему утруждать себя и поднимать руку. Послушать меня, так выходит, что я хлопотал все время только затем, чтобы в конце концов явить замечательное великодушие. Но это далеко не так: я просто утратил способность наслаждаться разрушением — а я слишком ленив, чтоб разрушать впустую.

Нелли, близится странная перемена: на мне уже лежит ее тень. Я чувствую так мало интереса к своей повседневной жизни, что почти забываю есть и пить. Те двое, что вышли сейчас из комнаты, — только они еще сохраняют для меня определенную предметную сущность, представляются мне явью, и эта явь причиняет мне боль, доходящую до смертной муки. О девчонке я не буду говорить, и думать о ней не желаю! Я в самом деле не желаю ее видеть: ее присутствие сводит меня с ума. А он — он вызывает во мне другие чувства; и все же, если б я мог это сделать, не показавшись безумцем, я бы навсегда удалил его с глаз. Ты, пожалуй, решила бы, что я и впрямь схожу с ума, — добавил он, сиюсь улыбнуться, — если б я попробовал описать тебе все представления, которые он пробуждает или воплощает, тысячу воспоминаний прошлого. Ведь ты не разболтаешь того, что я тебе скажу; а мой ум всегда так замкнут в себе, что меня наконец берет искушение выворотить его перед другим человеком.

Пять минут тому назад Гэртон мне казался не живым существом, а олицетворением моей молодости. Мои чувства к нему были так многообразны, что невозможно было подступиться к нему с разумной речью. Во-первых, разительное сходство с Кэтрин — оно так страшно связывает его с нею! Ты подумаешь, верно, что это и должно всего сильнее действовать на мое воображение, — но на деле в моих глазах это самое второстепенное: ибо что же для меня не связано с нею? Что не напоминает о ней? Я и под ноги не могу взглянуть, чтоб не возникло здесь на плитах пола ее лицо! Оно в каждом облаке, в каждом дереве — ночью наполняет воздух, днем возникает в очертаниях предметов — всюду вокруг меня ее образ! Самые обыденные лица, мужские и женские, мои собственные черты — все дразнит меня подобием. Весь мир — страшный паноптикум, где все напоминает, что она существовала и что я ее потерял. Так вот, Гэртон, самый вид его был для меня призраком моей бессмертной любви, моих бешеных усилий добиться своих прав; призраком моего унижения и гордости моей, моего счастья и моей тоски...

Список рекомендуемой литературы

1. Бронте Э. Грозовой перевал / Э. Бронте; пер. с англ. Н. Вольпин. — СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2014. — 416 с.

2. Гейро Л.С. История создания и публикации романа «Обломов» / Л.С. Гейро // Гончаров И.А. Обломов: роман в четырех частях. - Л.: Наука, Ленингр. отд-ние, - 1987. - С. 551-646.
3. Гончаров И.А. Обломов [Электронный ресурс] Режим доступа: <https://ilibrary.ru/text/475/p.1/index.html>.
4. Гончаров И.А. в жизни и творчестве: учебное пособие для школ, гимназий, лицеев и колледжей / В. И. Сахаров. - Москва: Русское слово, 2008. - 110 с.
5. Гулакова Е.С. Лексика, номинирующая объекты растительного мира, и ее художественные функции в описании пейзажа в романах сестер Э. и Ш. Бронте / Е.С. Гулакова [Электронный ресурс] Режим доступа: <https://eso.brgu.ru/mod/resource/view.php?id=157143>.
6. Доманский В.А. Функции топоса сада в романах И.А. Гончарова / В.А. Доманский [Электронный ресурс] Режим доступа: https://real.mtak.hu/25404/1/SSS_2013.017_Domanskij_u.pdf.
7. Доманский В.А. Русская усадьба в художественной литературе XIX века: культурологические аспекты изучения поэтики / В.А. Доманский // Вестник Томского гос. ун-та. - 2006. - No 291. - Сер. Филология». - Томск. - С. 56-60.
8. Доманский В.А. Сюжет и метасюжет усадебных романов И.С.Тургенева: Спасское-Лутовиново / В.А. Доманский // Спасский вестник. - 2007. - Вып. 14. - Спасское-Лутовиново. - С. 20-31.
9. Звизняцкий В.Я. Крымская глава «Обломова» / В.Я. Звизняцкий // И.А. Гончаров: Материалы IV Международной научной конференции, посвященной 195-летию со дня рождения И.А. Гончарова. - Ульяновск, 2008. - С. 88–91.
10. Ильинская Т.Б. Категория времени в романе «Обломов» (К истории вопроса) / Т.Б. Ильинская // Русская литература. - 2002. - No 3. - С. 38-43.
11. Ионкис, Г. Магическое искусство Эмили Бронте / Г. Ионкис // Бронте Э. Грозовой перевал: роман; стихотворения. – М., 2016. – 232 с.
12. Иоскевич М.М. Интерпретация романа Э. Бронте «Грозовой перевал»: аспекты, итоги, перспективы / М.М. Иоскевич. – Гродно : ГрГУ, 2011. – 173 с.

13. Камардина Ю.С. Роль пейзажа в романе Э. Бронте «Грозой перевал» / Ю.С. Камардина // Международный научный журнал «Символ науки». – 2016. – №2. – С. 81-84.
14. Киреева И.И. Фитонимическая символика в британской лингвокультуре / И.И. Киреева // Вестник ИГЛУ. – 2014. – С. 70-75.
15. Кафанова О.Б. И.А. Гончаров и Жорж Санд: творческий диалог / О.Б. Кафанова // Гончаров И.А. Материалы Международной конференции, посвященной 190-летию со дня рождения И.А. Гончарова. Сборник русских и зарубежных авторов. - Ульяновск, 2003. - С. 260-261.
16. Краснощекова Е.А. И.А. Гончаров: Мир творчества / Е.А. Краснощекова. - СПб.: Пушкинский фонд, 1997. — 492 с.
17. Кузнецов С.А. Большой толковый словарь русского языка. Авторская редакция, 2000. 1536 с. [Электронный ресурс] Режим доступа: <https://gramota.ru/biblioteka/slovari/bolshoj-tolkovyj-slovar>.
18. Лощиц Ю.М. Гончаров / Ю.М. Лощиц. - М.: Мол. гвардия, 1986. - 367 с.
19. Луцянь У. «Цветы» в идиостиле И. А. Гончарова / У. Луцянь // Филологические науки. Вопросы теории и практики. – 2014. – № 3 (33). – С. 191–194.
20. Ляпушкина Е.И. Идиллический хронотоп в романе И.А. Гончарова «Обломов» / Е.И. Ляпушкина // Вестник ЛГУ. - 1989. - Сер. 2. - Вып. 2.
21. Маркова Н. О символике цветов в классическом искусстве // Искусство: Газета Издательского дома «Первое сентября». – 15/02/2006. – N3. – С. 21-23. [Электронный ресурс] Режим доступа: <https://art.1sept.ru/article.php?ID=200600315>.
22. Михальская, Н.П. История английской литературы: учебник. / Н.П. Михальская. – 2-е изд., стер. – М.: Издательский центр «Академия», 2007. – 480 с.
23. Недзвецкий В.А. Тоска Ольги Ильинской в «крымской» главе «Обломова»: интерпретации и реальность» / В.А. Недзвецкий // И.А. Гончаров: Материалы IV Международной научной конференции, посвященной 195-летию со дня рождения И.А. Гончарова. - Ульяновск, 2008.

24. Ненарокова М. Р. «Царица цветов»: развитие значений розы в европейском и русском языке цветов / М.Р. Ненарокова // Современные тенденции развития науки и технологии, 2016. – № 6–5. – С. 38–66.
25. Новалис. Генрих фон Офтердинген. М.: Ладомир; Наука, 2003. 288 с.
26. Ознобишин Д.П. Селам, или Язык цветов / Д.П. Ознобишин. – СПб.: тип. Деп. нар. Просвещения, 1830. – 132 с.
27. Солоницына М. Н. Символика лилии в европейской художественной культуре // Научно-методический электронный журнал «Концепт». – 2015. – № S18. – С. 121–125.[Электронный ресурс] Режим доступа: <https://e-koncept.ru/2015/75262.htm>.
28. Шарафадина К.И. Сад, цветов, книга в ассоциативном ореоле пушкинской Татьяны / К.И. Шарафадина // Книга как художественное целое: различные аспекты анализа и интерпретации. Филологические студии. – № 3. - Омск, 2003. - С. 97-105.
29. Шарафадина К.И. «Язык цветов» в русской поэзии и литературном обиходе первой половины XIX века (источники, семантика, формы): автореф. дисс. ... д. филол. н. / К.И. Шарафадина. - СПб., 2004. - 48 с.
30. Шарафадина К.И. Об одном незамеченном флоролейтмотиве романа «Обломов» / К.И. Шарафадина: сб. науч. ст. «Обломов: константы и переменные». - Санкт-Петербург: изд-во «Нестор-История», 2011. – С. 96–108.
31. Шекспир У. Гамлет. Пер. Б. Пастернак [Электронный ресурс] Режим доступа: <https://poemus.ru/shekspir/gamlet-2/>.
32. Щукин В.Г. Тургеневское гнездо и Обломовка / В.Г. Щукин // Гений просвещения. - М. - 2007. - С. 272-296.
33. Щукин В.Г. Усадебный текст русской литературы / В.Г. Щукин // Гений просвещения. - М. - 2007. - С. 316-368.
34. Энциклопедия символов / Сост. В. М. Рошаль. - М.; СПб, 2008.
35. Энциклопедия символов / Сост. В. Бауэр. – М.: Издательство: Крон-Пресс, 2000. - 897 с.
36. Borowec, Ch. (1994) Time after Time: The Temporal Ideology of “Obломov” // Slavic and East European Journal. Vol. 38. No 4.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Итак, в литературе и живописи романтической эпохи воссоздается единая концепция бытия – представление о жизни в ее непрекращающемся движении. Идея становления как ключевое слово романтической культуры проявляет себя через креативное слово в поэтическом тексте и цветовую палитру на художественном полотне. Посредством воображения – ведущего постулата, в полный голос явленного в конце XVIII – начале XIX столетия, познается высшая правда, высшая мудрость всего бытия, осмысляемого романтиками в неразрывном единении конечного и бесконечного. Такое единение, благодаря которому происходит возвышение духа над повседневностью, позволяет романтикам осознать непрестанный путь субъекта – путь вовнутрь, своеобразный уход от себя прежнего и обретение себя иного. Об этом разными голосами говорят писатели и поэты, которые действуют в неразрывной связи с художниками, воссоздающими на полотнах свое представление о мире, который мыслится в качестве откровения божественного духа.

В Германии понимание природной речи Абсолюта, попытка проникновения в тайну божественной природы вершится под пером Л. Тика («Белокурый Экберт», «Рунеберг»), идеи которого оказываются чрезвычайно близки художникам О. Рунге и К. Д. Фридриху. Преклонение перед теософией мистика Я. Беме, учением о цвете Гете, концепцией природы Шеллинга, осмыслением религии как функции духа Шлейермахера, – все подобные мировоззренческие созвучия являются свидетельством того синтеза искусств, который наиболее явно проявляется в эпоху романтизма. Литература и живопись, говоря на разных языках, придерживаются сходных взглядов на мир как одухотворенное всеединство. Под пером художников слова и живописцев воссоздается мысль о целительной силе прекрасного, посредством которой возможно приобщение к бесконечному бытию. Процесс восхождения к бесконечному, духовное движение к нему, потеря или же, напротив, обретение его явственно прочитывается в произведениях Л. Тика и красочно запечатлевается на полотнах О. Рунге («Мы трое», «Утро»). Сходным образом открытие темы детства, прочитываемой в поэтических текстах писателей-романтиков («Эльфы» Тика, а в дальнейшем «Щелкунчик или мышиный король» Гофмана), живописуется Рунге.

Он, визуально изображая детство в целом, представляет образ ребенка, которому доступна вера в неведомое, что и позволяет ему прорвать посредством духовного восприятия границу видимого и невидимого («Портрет детей Хюльзенбека», «Маленькая Пертес», «Портрет жены с сыном»).

Концепция личности, касающаяся субъекта как объекта познания и понимания, наиболее полно и ярко представленная в теоретических воззрениях и художественных текстах романтиков Иены, претворяется художником К. Д. Фридрихом показом мира внутреннего. Этот мир, раскрываемый индивидом в состоянии одиночества, когда только наедине с собой постигается бесконечность бытия и осознается антропоморфная сущность Вселенной, живописуется художником в контексте общеромантической концепции странничества. Его картины («Женщина, смотрящая на горы», «Странник у моря») посредством цветовой палитры раскрывают тайну души индивида так, как Л. Тик в романе «Странствие Франца Штернбальда» с помощью художественного слова и яркого поэтического высказывания воссоздает обостренное духовное восприятие своего героя, отправляющегося странствовать. Сходным образом обращение к ночи как одной из ведущих романтических категорий бытия позволяет говорить о тесном мировоззренческом контакте Фридриха с теми художниками слова, в творчестве которых звучала мысль о мистической жажде цельности, обретаемой именно в ночи. «Гимны к ночи» Новалиса и, к примеру, полотно Фридриха «Гавань ночью» служат прекрасным тому примером.

Осмысление романтиками Средневековья как Золотого века человечества, в котором доминирует высшая гармония, находит отклик в живописи художников-назарейцев. Они, подобно романтическим писателям и поэтам, рассматривают Средневековье как эпоху вневременной религиозности. Ощущение утраты в современности способствует ее обретению заново. Такое обретение под пером Новалиса знаменует погружение духа в мир вечной ночи, уход в которую мыслится поэтом как возвращение домой. Художник Корнелиус, рекламируя на своих полотнах сходную с Новалисом мистическую интуицию, в основе которой заложено глубокое религиозное чувство, обращается к средневековому сюжету о Нибелунгах. Отчетливо прослеживаемый на его картинах («Прощание Зигфрида», «Смерть Зигфрида», «Хаген топит клад Нибелунгов») сюжет утраты-обретения свидетельствует не только о

мощном погружении в эпоху, но и интерпретации данного времени в контексте религиозных романтических постулатов.

Мистико-религиозная живопись назарейцев, явленная посредством сближения христианских идей Рафаэля и Дюрера (картина Овербаха «Италия и Германия»), осознаваемых как истинно верующих художников, явилась визуальной переработкой трактата Гете «Античное и современное», произведения Вакенродера «Сердечные излияния монаха – любителя искусств» и аналитических мыслей Фр. Шеллинга о символической природе искусства. Данная концепция философа предстает в живописном исполнении Овербаха на его художественном полотне «Триумф религии в искусстве». Художник, в полном согласии с убеждениями Шеллинга о двойной природе искусства, подчеркивает значимость видимых форм для воплощения высокой небесной духовности.

Отсутствие в английском романтизме непосредственного контакта среди художников слова и художников-живописцев не отменяет тесных мировоззренческих связей между ними, равным образом, как и типологического сходства с общей установкой немецких романтиков. Трагические коллизии, явленные на полотнах Фюсли, его эстетика страшного, родоначальником которой он являлся в живописи (картина «Ночной кошмар»), тесно сопрягаются с темой зла, раскрываемой в произведениях Кольриджа («Старый моряк», «Кристабель»). Сходным образом желание Фюсли романтически интерпретировать тексты средних веков, что было предпринято немецкими художниками конца XVIII – начала XIX века, свидетельствует об общем интересе немецких и английских романтиков к эпохе прошлого. Показ внутреннего мира героев, противопоставление их окружающему бытию, акцент на мистическое, таинственное, доминанта темы сновидений, – все это позволяет сопоставить картины Фюсли («Плач Кримхильды по Зигфриду», «Кримхильда видит во сне убитого Зигфрида», «Кримхильда показывает голову Гунтера») с художественными полотнами назарейца Корнелиуса.

Свободный и независимый дух У. Блейка, способствующий доминанте идеи воображения, акцентированию личного видения, позволил художнику выявить трагедию мира, связанную с ограниченностью духовного зрения (картины «Творец Вселенной», «Исаак Ньютон») и

утратой идентичности («Ночь радости Энитармон», «Навуходоносор»). Визуальная интерпретация как собственных произведений («Видение дочерей Альбиона», «Европа – пророчество»), так и творений прошлого («Божественная комедия» Данте) касается следования за общим смысловым сюжетом художественного текста и одновременной его мировоззренческой корректировкой. Картины Блейка репрезентируют отторжение от видимого мира, что влечет за собой принятие видения за единственную истинную реальность («Данте, убегающий от трех зверей»). Поэт и художник, вступая в оппозицию по отношению к церковным догматам, что было свойственно большинству немецких романтиков, провозглашает веру в жизнь, в которой иное существование становится не наказанием, а преобразованием и становлением («Лес самоубийц»).

Подобно Блейку художник-романтик Тернер видит красоту в самом движении жизни, однако его, в отличие от Блейка, интересует не плавная метаморфоза, а, напротив, мощь жизненной стихии, ее порывы, вихри и раскаты. Показывая стихии (водные, огненные, небесные и земные) как нечто внушительное и экспрессивное, Тернер представляет их неким надмирным деянием, энергия которого выходит далеко за пределы феноменального сущего («Пожар английского парламента», «Кораблекрушение»).

Отличие художественной манеры Констебля от художников-романтиков (отрицание воображения, фантастики, стихий, видений) не говорит об отрицании романтической позиции в целом. Иные акценты художника (не возвышение над повседневностью, а проникновение в ее глубины, в рудиментарные недра, ощущение бесконечного прекрасного начала в будничности) свидетельствуют о его романтическом восприятии жизни не менее, чем ночные кошмары Фюсли, доверие собственному внутреннему голосу Блейка, природные катаклизмы Тернера. Показывая жизненную цикличность («Белая лошадь»), любовное томление («Вересковая пустошь»), игровое действие Вселенной («Перистые облака», «Летний вечер с грозовыми облаками»), Констебль размышляет о бытии, в котором в равной степени велика роль радости и горя, счастья и беды, восторга и уныния. Мистическая связь с бесконечностью, явленная на его картинах «Пляж Хоув», «Взгляд на собор епископа», «Стоунхендж», свидетельствует о романтическом желании Констебля приблизиться к тайне всего сущего, понять в мире смысл.

БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК

1. Азадовский К. М. Пейзаж в творчестве К. Д. Фридриха // Проблемы романтизма. М., 1971. С. 100 – 118.
2. Азбука Цветов (Планета Цветов) [Электронный ресурс] // Стихи.ру : сайт. URL: <https://stihi.ru/2012/06/30/4377> (дата обращения: 25.11.2024)
3. Астварищ Б. И. Группа произведений Фридриха в собрании Эрмитажа: к проблеме романтического пейзажа // Проблемы пейзажа в европейском искусстве XIX века. М., 1978. С. 166 – 178.
4. Агеева П. Р. Эволюция монументальной живописи Ф. Овербаха // Человек и культура. 2022 № 5. С. 1 -19.
5. Акرويد П. Тернер // Пер. Меленевская Э. Д. М.: Колибри. 2012. 224 с.
6. Батай Ж. Блейк // Батай Ж. Литература и зло. М.: Издательство МГУ. 1994. С. 59 – 73.
7. Берк Э. Философское исследование о происхождении наших идей возвышенного и прекрасного. М.: Искусство. 1979. 237 с.
8. Берковский Н. Я. Романтизм в Германии. Л., 2001. 510с.
9. Бобровкина О. В. Поэтика пейзажа в книге А. Радклиф «Роман в лесу». Журнал «Известия Восточного института». 2018. № 3. С. 73 – 78.
10. Бронте Э. Грозовой перевал / Э. Бронте; пер. с англ. Н. Вольпин. – СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2014. – 416 с.
11. Бучилина Ю. Н. Рецепция сказания о Нибелунгах в немецком изобразительном искусстве. Вестник Нижегородского университета им. Н. И. Лобачевского. 2010. № 4 (2). С. 821 – 825.
12. Бучилина Ю. Н. Рецепция сказания о Нибелунгах в немецком изобразительном искусстве. Вестник Нижегородского университета им. Н. И. Лобачевского 2010 № 4. С. 812 – 823.
13. Бычков В. В. Художники – романтики об искусстве. «Культура и искусство». 2023. № 12. С. 195 – 210.
14. Вакенродер В. Г. Фантазии об искусстве. М.: Искусство. 1977. 263 с.
15. Ванслов В. В. Эстетика романтизма. М., 1988. 403 с.
16. Ван Мандер. Книга о художниках. СПб: Азбука – классика. 2007. 542 с.

17. Васильева Т. Н. Поэтическое творчество В. Блейка. А.Д.Д. Л., 1971. 30 с.
18. Вершинин И. В. Эстетика и поэтика английского предромантизма // Известия Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена. 2003. № 5. С. 169 – 180.
19. Виппер Б. В. Английское искусство. Краткий очерк. Издательство ГМИИ им. Пушкина. М., 1945. 64 с.
20. Власов В. Г. Фюсли // Стили в искусстве: Архитектура, графика, живопись. Словарь в 3 томах / В. Г. Власов СПб: Кольно. 1997. С. 658.
21. Вольский А. Л. Между природой и культурой: о модернистской концепции гениальности. Вестник Русской христианской гуманитарной академии. 2022. С. 233 – 241.
22. Вольтер Анджела. К. Д. Фридрих. Берлин, 1983. 220 с.
23. Вольф Н. К. Д. Фридрих – художник спокойствия. Москва: «АРТ – Родник». 2006. 96 с.
24. Галинская И. Л. Художник Ф. Отто Рунге. «Вестник культурологии» 2015 № 12. С. 90 =93.
25. Гейро Л.С. История создания и публикации романа «Обломов» / Л.С. Гейро // Гончаров И.А. Обломов: роман в четырех частях. - Л.: Наука, Ленингр. отд-ние, - 1987. - С. 551-646.
26. Гончаров И.А. в жизни и творчестве: учебное пособие для школ, гимназий, лицеев и колледжей / В. И. Сахаров. - Москва: Русское слово, 2008. - 110 с.
27. Гулакова Е.С. Лексика, номинирующая объекты растительного мира, и ее художественные функции в описании пейзажа в романах сестер Э. и Ш. Бронте / Е.С. Гулакова [Электронный ресурс] Режим доступа: <https://eso.brgu.ru/mod/resource/view.php?id=157143>.
28. Данилина С. В. Традиция сентиментализма в творчестве К. Д. Фридриха // Проблемы развития зарубежного искусства. Л., 1985. С. 54 – 63.
29. Доманский В.А. Функции топоса сада в романах И.А. Гончарова / В.А. Доманский [Электронный ресурс] Режим доступа: https://real.mtak.hu/25404/1/SSS_2013.017_Domanskij_u.pdf.
30. Доманский В.А. Русская усадьба в художественной литературе XIX века: культурологические аспекты изучения поэтики / В.А.

Доманский // Вестник Томского гос. ун-та. - 2006. - № 291. - Сер. Филология». - Томск. - С. 56-60.

31. Доманский В.А. Сюжет и метасюжет усадебных романов И.С.Тургенева: Спасское-Лутовиново / В.А. Доманский // Спасский вестник. - 2007. - Вып. 14. - Спасское-Лутовиново. - С. 20-31.

32. Дэвис Д., Сондерс Д. Тайный язык цветов / пер. О. Лисенкова. М : Колибри, 2023. 128 с.

33. Дядык Н. Г. Концептуальное искусство как способ философствования: живопись вместо философии. Социум и власть. № 1(81) 2020. С. 104 – 115..

34. Жерновникова О. В. Философские и эстетические взгляды Блейка. Известия Российского государственного университета им. А. И. Герцена. 2008. № 63 – 1. с. 100 – 104.

35. Жерновникова О. В. Творчество У. Блейка – художника. Известия Российского государственного университета им. А. И. Герцена. 2008. № 63 – 1. С. 92 – 100.

36. Жеребин А. И. От Виланда до Кафки. Очерки по истории немецкой литературы. СПб.: Издательство имени Н. И. Новикова; Издательский дом «Галина скрипит», 2012. 480 с.

37. Жирмунский В. М. Немецкий романтизм и современная мистика. СПб. Издательство «Новатор Аксиома» 1996. 232 с.

38. Звиняцковский В.Я. Крымская глава «Обломова» / В.Я. Звиняцковский // И.А. Гончаров: Материалы IV Международной научной конференции, посвященной 195-летию со дня рождения И.А. Гончарова. - Ульяновск, 2008. - С. 88–91.

39. Зелёная трава – значение символики [Электронный ресурс] // astroMeridian : символизм предметов и явлений. URL: <https://www.astromeridian.ru/magic/what-does-green-grass-symbolize.html> (дата обращения: 10.04.2024)

40. Золотарева Л. Р. Художественные взаимосвязи в контексте изучения истории искусства. «Мир науки, культуры, образования» 2012 № 3 (34).

41. Зыкова Е. П. Романтическое «Я» и история: пророческие поэмы У. Блейка. Вестник МГЛУ. Гуманитарные науки. Вып. 2 (791). 2018. С. 231 - 246.

42. Ильинская Т.Б. Категория времени в романе «Обломов» (К истории вопроса) / Т.Б. Ильинская // Русская литература. - 2002. - № 3. - С. 38-43.
43. Ионкис, Г. Магическое искусство Эмили Бронте / Г. Ионкис // Бронте Э. Грозовой перевал: роман; стихотворения. – М., 2016. – 232 с.
44. Иоскевич М.М. Интерпретация романа Э. Бронте «Грозовой перевал»: аспекты, итоги, перспективы / М.М. Иоскевич. – Гродно : ГрГУ, 2011. – 173 с.
45. Казакова И. Б. У. Блейк - неоплатонник. Мир науки, культуры, образования. № 2 (14). 2009. С. 74 – 80.
46. Казакова И. Б. Неоплатоническая концепция созерцания в «Тинтернском аббатстве» У. Вордсворта. Вестник РГГУ. Филологические науки. Литературоведение. Фольклористика. 2012. № 8. С. 147 – 158.
47. Казакова И. Б. Идея Золотого века у Шеллинга, Гельдерлина и Новалиса. Вестник Нижегородского университета им. Н. И. Лобачевского. 2009 № 6 (2), с. 52 – 58.
48. Карельский А. В. От героя к человеку. Москва «Советский писатель», 1990. 397 с.
49. Карельский А. В. Немецкий Орфей. Москва «Издательский центр РГГУ». 2007. 604 с.
50. Карташова И. В. Романтизм. Итоги и перспективы // Проблемы романтизма. Тверь. 1990. С. 30 – 51.
51. Киреева И.И. Фитонимическая символика в британской лингвокультуре / И.И. Киреева // Вестник ИГЛУ. – 2014. – С. 70-75.
52. Карачаровский В. Ад У. Блейка: апология этики насилия.
53. Красавченко Т. Н. Воображение и фантазия как категории английской поэтики XIX века. Литературоведческий журнал. М.: ИНИЦН РАН. 2013. № 33. С. 83 – 11
54. Корзина Н. А. Тема «окна» в немецком романтизме // Проблемы романтизма. Тверь. 1990. С. 19 – 25.
55. Михайлов А. В. Природа и пейзаж. Пространство картины. М., 1977.
56. Михайлов А. В. Бодмер и его школа / Завершение риторической эпохи. СПб: Издательство Санкт – Петербургского университета. 2007. 239 с.

57. Напцок Б. Р. Английский готический роман: к вопросу об истории и поэтики жанра. Майкоп: Издательство АГУ. 2010. 344 с.
58. Некрасова Е. А. Романтизм в английском искусстве. М.: Искусство. 1975. 256 с.
59. Некрасова Е. А. Поздний период творчества У. Тернера. М.: Искусство. 1975. № 1. С. 62 – 67.
60. Некрасова Е. А. Тернер 1775 – 1851. М.: Изобразительное искусство. 1976. 208 с.
61. Немецкая живопись. СПб.: Издательство «Аврора». 2004
62. Ненарокова М. Р. Виноград в европейском и русском языке цветов (XVIII-XIX вв.) // Вестник Костромского государственного университета им. Н.А. Некрасова. 2021. №2. С. 117-122.
63. Ненарокова М. Р. Язык цветов: лавр в русской поэзии XIX века // Учёные записки Крымского федерального университета им. В. И. Вернадского. Филологические науки. 2021. №2. С. 62-70.
64. Ненарокова М.Р. Язык цветов: олива в русской поэзии XVIII – первой половины XIX в. // Вестник Костромского государственного университета им. Н.А. Некрасова. 2015. №1. С. 63-66.
65. Ознобишин Д. П. Селам, или Язык цветов. СПб : тип. Деп. Нар. Просвещения, 1830. 132 с.
66. Пасаник В. В. Мифология Дракона в творчестве У. Блейка. Вестник культуры и искусства. 2016. № 4 (48). С. 129 – 132.
67. Певзнер Н. Английское в английском искусстве. СПб: Азбука – классика. Серия «Художник и знаток». 2004. 318 с.
68. Прощина Е. Г. Природный мистицизм в художественной системе раннего немецкого романтизма. Вестник Нижегородского университета им. Н. И. Лобачевского. № 4 (2). 2010. С. 935 – 947.
69. Ру Дж. Флориография. Иллюстрированное руководство по викторианскому языку цветов / пер. Г. С. Баробина. М : Бомбора, 2022. 224 с.
70. Рыкунова А. Г. К вопросу о научной и культурной рецепции «Песни о Нибелунгах». Журнал «Шаги». 2015. Т. 1. № 2. С. 131 – 150.
71. Сердечная В. В. Иносказания У. Блейка: аллегория или символ? Журнал «Language. Philology. Culture». 2017. Т. 7. Вып. 3. С. 10 – 19.
72. Скрябина А. М. Роман «Улисс» Д. Джойса и картина «Улисс» У. Тернера. Вестник СВФУ. № 6 (56) 2016. С. 99 – 109.

73. Сурикова А. С. Потустороннее в западной культуре. СПб; Петрополис. 2021. 496 с.
74. Стефенс Х. Ф. Эстетик немецкого романтизма. М., СПб: Центр гуманитарных инициатив: Университетская книга. 2014.
75. Тарасов Ю. А. Из истории немецкого романтизма. СПб: Издательство Санкт – Петербургского университета. 2006. 238 с.
76. Токарева Г. А. Пол и плоть в поэзии У. Блейка. Мифопоэтический аспект. Вестник Краунц. Гуманитарные науки. 2003. № 2. С. 17 – 29.
77. Токарева Г. А. Лирические шедевры У. Блейка. Опыт интерпретации. Издательство «Флинта». 2003. 98 с.
78. Томашевская В. Мэри Монтегрю [Электронный ресурс] // Проза.ру : сайт. URL: <https://proza.ru/2015/04/19/1338> (дата обращения: 12.03.2024)
79. Трубачева А. А. Поздний Тернер. Творчество Тернера конца 1830 – 1840 годов. Проблема стиля Новое искусствознание. № 4. 2023. С. 65 – 70.
80. Фролова Л. В. Культ и критика Рафаэля у поздних назарейцев. «Художественная культура». 2021 № 4 (39) С. 184 – 197.
81. Фролова Л. В. Образ А. Дюрера в теории и практике назарейцев и их последователей. «Художественная культура». 2023 № 2. С. 304 – 323.
82. Шестаков В. П. Фюзели. Дневные мечты и ночные кошмары. М.: Прогресс – Традиция. 2002. 270 с.
83. Шейнс Э. Д. М. У. Тернер. Жизнь и шедевры. Перевод с английского В. Ф. Дюбина. М.: БММ. 2009. 256 с.
84. Ходаковский Е. В. К. Д. Фридрих и архитектура. «ДБ» СПб. 2003. 118 с.
85. Ходаковский Е. В. Немецкая живопись. Санкт – Петербург. Издательство «Аврора». 2004. 284 с.
86. Хоум Г. Основание критики. М.: Искусство. Серия «история эстетики в памятниках и документах». 1977. 615
87. Чавчанидзе Д. Л. Соотношение идеала и действительности в немецкой литературе первой трети XIX века // Метод и мастерство. Выпуск 2. Вологда. 1970. С. 78 – 91.

88. Чавчанидзе Д. Л. Феномен искусства в немецкой романтической прозе: средневековая модель и ее разрушение. М.: издательство МГУ. 2007. 296 с.

89. Человек эпохи модерна: герменевтика субъекта в немецкоязычной культуре XVIII – XX веков. Монография / под редакцией А. Л. Вольского. Москва – Берлин: Директ – Медиа, 2020. 518 с.

90. Adams H. G. The Language and Poetry of Flowers : University of California Libraries. L, NY : Derby & Jackson, 1858. 346 p.

91. Charlotte de la Tour. Le Langage des Fleurs. Paris : Garnier freres, 1858. 310 p.

92. Die Blumensprache, oder Bedeutung der Blumen nach orientalischer / art. Ein Toilettengeschenk. Berlin : Achte vehrmerte Auflage, 1823. 32 p.

93. Edgarton S. The Victorian Language of Flowers [Электронный ресурс] : 139 sentiments from The Flower Vase: Containing the Language of Flowers, and Their Poetic Sentiments / revised by Irene Davis / 1850. romancemfa.co

94. Flower Meanings: The Language of Flowers, Herbs, and More Plants [Электронный ресурс] // The Old Farmer's Almanac : сайт. URL: <https://www.almanac.com/flower-meanings-language-flowers> (дата обращения: 05.12.2022)

95. Greenaway K. Language of flowers. L, NY : F. Warne, 1884. 80 p.

96. Ildrewe M. The Language of Flowers. Boston : De Vries, Ibarra, and Company, 1865. 218 p.

97. Laufer G. A. Tussie-Mussies. The Victorian Art of Expressing Yourself in the Language of Flowers. NY : Workman Publishing, 1993. 160 p.

98. Nature Symbolism in Literature: Overview & Examples [Электронный ресурс] // Custom-Writing.org : сайт. URL: <https://custom-writing.org/blog/nature-symbolism-in-literature> (дата обращения: 21.12.2022)

99. Occasional Papes from RHS Lindley Library : The Victorian Language of Flowers / The Royal Horticultural Society. L : 80 Vincent Square, 2013. 136 p.

100. Phillips H. Floral emblems. L : printed for saunders and otle, 1825. 414 p.

101. Rosa (Rose) [Электронный ресурс] // A to Z Flowers : сайт.
URL: <https://www.atozflowers.com/flower/rosa/> (дата обращения:
12.01.2023)
102. The Lady's Book of Flowers and Poetry. NY : J. C. Riker, 1842.
264 p.
103. The Language of Flowers. An Alphabet of Floral Emblems /
Getty Research Institute 1. L, NY : T. Nelson and Sons, 1875. 76 p.
104. Voices from the Garden, The Christisn Language of Flowers. L
: Partridge, Samuel William, 1849. 40 p.

Учебное электронное издание

СКЛИЗКОВА Алла Персиевна
СКЛИЗКОВА Тина Алексеевна

ПОЭТИКА ЦВЕТА: ЛИТЕРАТУРНЫЕ И ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ
ОБРАЗЫ В ЕВРОПЕЙСКОЙ КУЛЬТУРЕ

Учебно-методическое пособие

Издается в авторской редакции

Системные требования: Intel от 1,3 ГГц; Windows XP/7/8/10; Adobe Reader;
дисковод CD-ROM.

Тираж 8 экз.

Издательство Владимирского государственного университета
имени Александра Григорьевича и Николая Григорьевича Столетовых
600000, Владимир, ул. Горького, 87.