

Владимирский государственный университет

Т. А. СКЛИЗКОВА

**ЖАНР «РОМАН ОБ УСАДЬБЕ»
В АНГЛИЙСКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ
ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XX ВЕКА**

Учебно-практическое пособие

Владимир 2021

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

Т. А. СКЛИЗКОВА

ЖАНР «РОМАН ОБ УСАДЬБЕ»
В АНГЛИЙСКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ
ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XX ВЕКА

Учебно-практическое пособие



Владимир 2021

ISBN 978-5-9984-1341-4
© Склизкова Т. А., 2021

УДК 82'01
ББК 83.3(0)3

Рецензенты:

Кандидат филологических наук
доцент кафедры русского языка

Владимирского государственного университета
имени Александра Григорьевича и Николая Григорьевича Столетовых
К. М. Богрова

Кандидат филологических наук
доцент кафедры всемирной литературы
Института филологии

Московского педагогического государственного университета
Н. В. Соболева

Склизкова, Т. А.

Жанр «Роман об усадьбе» в английской литературе первой половины XX века [Электронный ресурс] : учеб.-практ. пособие / Т. А. Склизкова ; Владим. гос. ун-т им. А. Г. и Н. Г. Столетовых. – Владимир : Изд-во ВлГУ, 2021. – 328 с. – ISBN 978-5-9984-1341-4. – Электрон. дан. (2,26 Мб). – 1 электрон. опт. диск (DVD-ROM). – Систем. требования: Intel от 1,3 ГГц ; Windows XP/7/8/10 ; Adobe Reader ; дисковод DVD-ROM. – Загл. с титул. экрана.

Посвящено английскому роману первой половины XX века. Рассматривается литературный образ Англии-Аркадии в английских «романах об усадьбе» начала XX века как образное воплощение английской национальной идеи. С этой точки зрения подробно исследуются романы Г. Уэлса, Э. М. Форстера, И. Во, а также привлекаются романы Дж. Остин и Э. Бронте.

Предназначено студентам-филологам, магистрантам, обучающимся по направлению подготовки 44.03.01 – Русский язык. Литература, а также аспирантам, преподавателям вузов.

Рекомендовано для формирования профессиональных компетенций в соответствии с ФГОС ВО.

Библиогр.: 74 назв.

УДК 82'01
ББК 83.3(0)3

ISBN 978-5-9984-1341-4

© Склизкова Т. А., 2021

ОГЛАВЛЕНИЕ

ВВЕДЕНИЕ	4
Раздел 1. ПОНЯТИЕ НАЦИОНАЛЬНОЙ ИДЕНТИЧНОСТИ, НАЦИОНАЛЬНОГО МИРА В АНГЛИЙСКОЙ КУЛЬТУРЕ И ЛИТЕРАТУРЕ	6
Раздел 2. ФОРМИРОВАНИЕ ЖАНРА «РОМАН ОБ УСАДЬБЕ» В АНГЛИЙСКИХ РОМАНАХ XVIII – НАЧАЛА XIX ВЕКА	60
Раздел 3. ОБРАЗ АРКАДИИ И ЕГО ФУНКЦИОНИРОВАНИЕ В ЖАНРОВОМ КАНОНЕ АНГЛИЙСКОГО РОМАНА ОБ УСАДЬБЕ (COUNTRY-HOUSE NOVEL) ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XX ВЕКА	171
3.1. Жанровые черты романа об усадьбе в «Тоно-Бенге» Г. Уэллса (1908).....	171
3.2. Аркадный мотив противопоставления города и деревни в романе Э. М. Форстера «Говардс Энд» (1910)	203
3.3. «Готическая» Англия как воплощенная Аркадия в романе И. Во «Пригоршня праха» (1934).....	251
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	321
СПИСОК ИСПОЛЬЗУЕМОЙ ЛИТЕРАТУРЫ	321
СПИСОК РЕКОМЕНДУЕМОЙ ЛИТЕРАТУРЫ	326

ВВЕДЕНИЕ

В основе английского романа первой половины XX века лежит литературный образ Англии-Аркадии, который позволяет выделить важную тенденцию в истории жанра, а именно непрекращающийся интерес к осмыслению национальной идентичности как практически обязательной составляющей английского романа XIX – XX веков.

В конце XX века проблема национальной идентичности приобретает особую актуальность. Это связано с тем, что в современном мире художественное сознание формируется в контексте глобализации, которая охватывает все сферы человеческой деятельности. Появляется угроза «растворения» отдельных народов в некое «наднациональное единство», которая ощущается не только этническими меньшинствами, но и нациями, сыгравшими заметную роль в истории западного мира, такими как англичане.

XX век стал для Британии веком крушения империи, с которой в существенной мере была связана национальная картина мира. Процесс осознания национальной идентичности становится в высшей степени интенсивным. Рефлексия по поводу английскости является важным мотивом английского романа XX века, предопределяет его специфику как явления национальной культуры.

В XVIII веке Англия стала ядром надэтнического объединения, получившего название Великобритании. Образование британской нации приводит к тому, что самобытные черты англичан как этнического сообщества постепенно сходят на нет и становятся социокультурными. Разделяя понятия «английскость» и «британскость», английский писатель Джон Фаулз констатирует, что для британскости значимо все, связанное с империей, в то время как английскость ассоциируется с образом сельской Англии (English countryside). В национальной литературе сельская Англия изображается как утопическая идеальная страна, Аркадия.

В английском национальном самосознании образ Аркадии проецируется на сельскую усадьбу, которая воспринимается как средоточие национальной жизни, организующее начало, объединяющее все

сословия. На рубеже XIX – XX веков усадьба ассоциируется с ностальгией по миру порядка и стабильности, который представляется некогда существовавшим, а потом утраченным. В английской литературе первой половины XX века заметным явлением становится роман об усадьбе (country-house novel), в котором образ Аркадии составляет доминирующий элемент жанрового канона.

Учебно-практическое пособие призвано оптимизировать работу студентов при изучении спецкурсов «Английский современный роман», «Особенности жанра «романа об усадьбе» в романах первой половины XX века. При разработке пособия особое внимание было уделено специфике национальной идентичности, национальной картины мира, понятию «englishness», истокам формирования жанра «роман об усадьбе».

Материал расположен таким образом, чтобы у студентов сложилось целостное представление об особенностях формирования понятие «английскости» в английском жанре «роман об усадьбе» первой половины XX века. Значительно облегчает ориентацию студентов в пределах данного курса и то, что в издании учтены и представлены фрагменты концепций известных литературоведов, деятелей искусства, социологов, обращавшихся к этой теме.

Спецкурс «Английский современный роман» традиционно читается студентам педагогического института, обучающимся по направлению подготовки 44.03.01 «Русский язык. Литература». В то же время, исходя из особого значения английского романа для дальнейшего развития европейской культуры, он составляет основу для изучения всех последующих историко-литературных курсов. Это определяет особое значение курса в классическом университетском образовании филологов и журналистов.

В процессе изучения курса студенты должны прочитать и научиться анализировать основные произведения английской литературы, написанной в жанре «романа об усадьбе», понимать особенности возникновения и формирования данного жанра, связи английской литературы с античной литературой и мифологией, уметь проследить дальнейшее влияние жанра на становление английского романа второй половины XX – начала XXI века.

Раздел 1. ПОНЯТИЕ НАЦИОНАЛЬНОЙ ИДЕНТИЧНОСТИ, НАЦИОНАЛЬНОГО МИРА В АНГЛИЙСКОЙ КУЛЬТУРЕ И ЛИТЕРАТУРЕ

В конце XX века проблема национальной идентичности приобретает особую актуальность. Это связано с тем, что в современном мире художественное сознание формируется в контексте глобализации, которая охватывает все сферы человеческой деятельности, в том числе экономический и культурный опыт. Важную роль в этом процессе играет активное влияние поп культуры и средств массовой информации на сознание людей. Появляется угроза «растворения» отдельных народов в некоем «наднациональном единстве» [24, с. 1]. На это указывает П. Рикер в своей работе «История и истина» («Histoire et vérité», 1955). Он считает, что в настоящее время человечество можно рассматривать как единое целое, которое вступает в «эру общепланетарной цивилизации», что влечет за собой изменения во всех областях жизни. По мысли П. Рикера, в такой ситуации появляется сложнейшая задача – адаптировать культурное наследие человечества к новому его состоянию и способствовать его сохранению [24, с. 3].

Само словосочетание «национальная идентичность» утвердилось в XX веке, хотя можно говорить о том, что исследования национального имеют трехвековую историю. Уже в XVIII веке в трудах И. Гердера и Ф. Шеллинга формируются первые представления о природе национального, которые лягут в основу примордиальной концепции национального. Сторонники примордиального подхода (К. Гирц, Ю. Бромлей, М.Н. Руткевич, А.Н. Малинкин, Н.Н. Моисеев, В.И. Козлов, А.С. Баронин, В.Г. Бабаков, В.М. Семенов, А.В. Гулыга, В.А. Махнач, Э.А. Поздняков, С.А. Кравченко) рассматривают нацию как объективно данную реальность. В рамках этого подхода выделяются два направления: социобиологическое и эволюционно-историческое. Представители социобиологического направления рассматривают нацию как «расширенную родственную группу людей», как особую форму взаимодействия людей с природой. Сторонники второго подхода трактуют нацию как социально-историческое явление. В их понимании нация оказывается высшей формой развития этноса, которая обладает целым комплексом атрибутов принадлежности – территорией, языком, культурой, самоназванием и самосознанием. Т.е. предста-

вители примордиального подхода рассматривают нацию как естественный феномен, который сложился на основе общности происхождения группы и общности территории. Национальная идентичность в этом случае трактуется как результат общей культуры и истории народов. В рамках данного подхода вырабатываются понятия «национальный характер», «национальный дух», «душа нации».

Первые серьезные представления о «национальном характере» зародились в школе психологии народов в середине XIX в. в Германии (В. Вундт, М. Лацарус, Х. Штейнталь и др.). Представители этой школы считали, что главной силой истории является народ или «дух целого», который выражает себя в искусстве, религии, языках, мифах, обычаях, т.е. в характере народа или национальном характере. Эта школа также изучала природу национального характера. Считалось, что индивидуальный характер есть продукт целой нации. Все индивиды одной нации имеют черты специфической природы, которая накладывает отпечаток как на физические, так и на духовные характеристики ее представителей. Данный подход наиболее характерен для науки XIX – начала XX века, однако сохраняет свою актуальность для ряда исследователей и в настоящее время.

В середине XX века оформляется модернистская концепция национального, которая рассматривает нацию как результат социально-экономического развития. Главное отличие от примордиальной концепции заключается в том, что представители модернистского подхода говорят о нации как об искусственном конструкте, как о продукте общественного сознания. С их точки зрения, нация не является природной данностью, а представляет собой продукт экономических изменений, индустриальной революции, образования современных бюрократических государств, становления системы общего стандартизированного образования (О. Бауэр, М. Хрох, Э. Геллнер, Д. Бройи, Э. Хобсбаум, А. Коэн, Г. Дилигенский, В. Дойч). В этой концепции национальная идентичность предстает как следствие проекта модерна.

В 1980-1990-е годы XX века появляется постмодернистская концепция национального (Б. Андерсон, Х. Бхабха, Э. Саид), которая в отличие от предыдущей теории, выступает как культуроцентрическая. Такой подход говорит о нации как о культурной фикции, которая не имеет исторических границ. Главным для постмодернистов

оказывается не стремление создать целостную концепцию нации, а изучить различные формы маргинализации, гибридизации, которые характеризуют современную «постнациональную» эпоху.

Постмодернистская концепция национального рассматривает нацию как воображаемый продукт (Б. Андерсон), который формируется при помощи дискурсивных практик: научной, художественной, политической. В связи с этим в постмодернистской концепции главным становится изучение самих дискурсивных практик, среди которых литературе отводится особая роль. Такое положение литературы обуславливается нарративной природой нации, о чем говорил Х. Бхабха в своей книге «Нация и Наррация» (H. Bhabha «Nation and Narration», 1990). Х. Бхабха считает, что нация существует только через ее повествовательную репрезентацию. Исходя из постмодернистской концепции национальной идентичности, Т.Н. Бреева в своей диссертационной работе «Концептуализация национального в русском историческом романе ситуации рубежности» (2011) выделяет два аспекта функционирования художественного дискурса. Первый из них сводится к функции идентификации. Т.Н. Бреева указывает, что художественная литература, являясь специфической формой воплощения проблем национального, «наряду с другими стандартизированными элементами культуры выступает способом национальной самоидентификации» [4, с 4]. Второй функцией литературы становится формирование элементов национальной мифологизации, которые «могут носить трансляционный характер, а в определенные периоды складываться в целостную систему национальной семиосферы» [4, с 4].

В своем диссертационном исследовании «Национальный миф в английской литературе второй половины XX века» (2011) Л.Ф. Хабибуллина в продолжение мысли Т.Н. Бреевой указывает, что именно в художественной литературе может быть достигнута целостность национального мифа [33, с. 13]. Исследовательница дает характеристику национального мифа, опираясь на теорию мифа, предложенную Р. Бартом в «Мифологиях». Миф рассматривается как «семиологическая система, претендующая на то, чтобы превратиться в систему фактов» [33, с. 6]. По мысли Л.Ф. Хабибулиной, национальный миф является подвижным, динамическим образованием, компоненты которого, формируются постепенно в процессе становления националь-

ной культуры в зависимости от точки зрения на природу национального в обществе. Постепенно в систему национального мифа встраивается национальная концептосфера, создаваемая в культуре и в литературе. Она может переосмысливаться в зависимости от текущей концепции национального, однако состав сформированных концептов остается стабильным. Становление национального мифа, по словам исследовательницы, завершается созданием национального образа мира, которое включает в себя представление о национальном хронотопе, национальном образе жизни, национальном характере. Это позволяет сконструировать целостную модель, которая ориентируется на реконструкцию «вневременных национальных смыслов» [33, с. 6].

Л.Ф. Хабибуллина указывает на признаки сформированного национального мифа. Ими становятся образ национального «мы» в соотношении с национальным «другим», понятие о национальном образе жизни, национальных традициях. Эти образы и концепты являются «результатом национализации существующих природных, социальных и культурных факторов» [33, с. 10]. Национализация этих факторов происходит именно в художественной литературе, в результате чего складывается, оформляется, а затем и переосмысливается национальный миф [33, с. 10].

Таким образом, национальный миф оказывается продуктом, который отражает все уровни коллективной и индивидуальной национальной идентичности, является объектом конструирования национальных смыслов в литературе. Результатом этого конструирования становится «национальное воображаемое».

XX век стал для Британии веком крушения империи, с которой в существенной мере была связана национальная картина мира. Процесс осознания национальной идентичности становится в высшей степени интенсивным. В XVIII веке Англия стала ядром надэтнического объединения, получившего название Великобритании. Англичане сделали носителями многих выразительных черт британской нации.

Следует указать на различия в понятиях этнос и нация. Этнос (в переводе с греческого народ, племя, группа людей, толпа) в культурологическом аспекте имеет два значения. В широком смысле этнос — это собирательно понятие, которое включает в себя все типы этнических общностей (от маленького племени до многомиллионной

нации). Такое понимание этноса предполагает, что каждый человек относит себя к какой-либо этнической группе. В узком смысле этнос трактуется как одна из форм этнической общности; «исторически сложившаяся на определенной территории устойчивая межпоколенная общность людей, обладающих относительно стабильными особенностями культуры, психики и самосознанием, позволяющим членам данного этноса отличать себя от всех других этнических образований». Этническое является началом нации, а нация – это вся «совокупность развившегося и накопленного конкретной этнической или межэтнической общностью в ходе ее исторической эволюции». Нация – это этническое или многоэтническое социокультурное единство, обладающее государством или стремящееся к его созданию и объединенное интенсивной социальной коммуникацией. Таким образом, главное отличие этноса от нации заключается в том, что нация невозможна без государства или без автономии в рамках какого-либо государства. Если членами этноса рождаются, то членами нации можно стать, как, например, это произошло с американцами. Несмотря на тот факт, что основой нации являются входящие в нее народы, она вынуждена бороться с их самобытностью как элементом, нарушающим ее цельную структуру, поэтому главным для нее становится «размывание» этнических черт в социокультурные.

Образование Британской нации приводит к тому, что самобытные черты англичан как этнического общества постепенно сходят на нет и становятся социокультурными. Однако это не отменило представления об английскости в ее особенности, отличии от британскости. В эссе «Быть англичанином, а не британцем» (1964), «Аристос» (1964), «Фолклендские острова и предсказанная смерть» (1982) Дж. Фаулз писал, что понятие «британскость» не имеет никакого отношения к тому, что составляет английский национальный характер, ассоциирующийся у Фаулза с представлением о культуре; британскость же ассоциируется с буржуазностью: с ее масками величия, манией справедливости, с ханжескими моральными нормами [29, с. 145]. Рефлексия по поводу английскости становится важным мотивом английского романа XX века, предопределяет его жанровые черты как явления национальной культуры.

Сегодня население страны резко меняет свой облик. Представители самых разных этносов натурализуются в Великобритании. В

условиях мультикультурной среды возрастает стремление определить понятие «английскость». В средствах массовой информации появляются разнообразные передачи, посвященные этим вопросам. Так, например, в публицистическом материале радио «Open Source» комментатор Тоби с Севера пытается выяснить, что же такое «английскость». В своем шоу Тоби рассказывает о недавних исследованиях, согласно которым удалось выяснить, что жители Соединенного королевства генетически похожи друг на друга. Комментатор задается вопросом, как же тогда отличить одну нацию от другой, что есть «английскость». Различия, которые помогут отделить англичан от других национальностей следует искать, по его мысли, в культуре и в истории.

Журналист Ричард Донкин в своем блоге «Что это значит быть англичанином?» («What is to be English?») также размышляет над понятием «английскость». Он указывает, что англичане, в отличие, например, от валлийцев, не имеют «самоопределяющих опор» («identifying props») [22]. У них нет килтов и ведьм как у шотландцев, нет трилистника и драконов как у валлийцев. Шотландия и Уэльс, в отличие от Англии, имеют даже свои собственные языки, между тем как английский оказался достоянием целого мира. В результате, делает вывод Р. Донкин, англичане оказываются «никим» на Британских островах («none of above») [22].

На это же указывает английская писательница А. С. Байетт. Готовя сборник английских рассказов, она обратилась к недавно изданной серии эссе «Изучение культур Британии», в которой рассказывается об интеллектуальных традициях Британских островов. А. С. Байетт обнаружила многочисленные ссылки на шотландскую, валлийскую, ирландскую, даже карибскую культуру, но не на английскую. Об «английскости» упоминается лишь три раза и то в предисловии. А. С. Байетт пишет: «Возникает чувство, что англичане существуют лишь для того, чтобы от них избавились за ненадобностью».

По мысли Дж. Паксмана, автора книги «Англия: портрет народа» («England: the portrait of a People», 1999), современная проблема английской национальной самоидентификации отчасти связана с тем, что англичане имеют очень малое количество национальной символики: нет национальной песни, национального костюма, даже национальный день Англии – 23 апреля – проходит практически незаметно.

Когда же англичане играют в футбол с Уэльсом или с Шотландией, шотландцы могут спеть «Цветок Шотландии», валлийцы – «Земля моих отцов», а англичанам, по мысли Дж. Паксмана, «приходится открывать рот под звуки *британского* гимна», похожего на «панихиду прославления монархии», чья задача заключается в объединении несоединимых частей бывшего политического союза [22, с. 25]. Отсутствие национальной символики, с точки зрения Дж. Паксмана, объясняется тем, что англичане не задумывались о своем национальном своеобразии, так как они правили господствующей империей мира. После разрушения Британской империи валлийцы и шотландцы обратились к своему самосознанию, к своим корням, так как никогда не порывали с ними до конца. Англичане же попали в совершенно другую ситуацию. То, во что они верили, постепенно сходит на нет – Британская империя исчезла, англиканская церковь зачахла [22, с. 37]. В результате страна потеряла внутреннюю опору. В доказательство справедливости этого наблюдения можно привести мнение писателя Саймона Рейвена, который на вопрос, что для него значит быть англичанином, сказал, что если раньше он под этим подразумевал благородное поведение, крикет, любезные отношения между классами, то теперь он даже не знает, как ответить на поставленный вопрос. Искусствовед Рой Стронг в свою очередь задается вопросом: «Так откуда же взяться нашему чувству самосознания? Что сплачивает страну?» [22, с. 37]. Полемически заостряя эту мысль, журналист Дж. Паксман формулирует жесткий вывод: такой страны, как Англия, практически не существует, поскольку национализм «был и остается явлением чисто британским» [22, с. 37].

Разделяя «английскость» и «британскость», Дж. Фаулз устанавливает цветовые соответствия: для британскости значимы цвета флага Union Jack – синий, белый и красный, в то время как цвет Англии – зеленый [29, с. 150]. Современные политики апеллируют к образу Англии – «зеленой страны», когда хотят воздействовать на национальные чувства англичан. Дж. Паксман в своей книге приводит в пример речь премьер-министра Англии Джона Мэйджора. В 1993 году, желая убедить свою партию доверить ему защиту страны в переговорах с Европейским союзом, Мэйджор прибегнул в своем выступлении к образу сельской Англии: «Через пятьдесят лет Британия по-прежнему будет страной, где на полях графств ложатся длинные тени, страной

теплого пива, существующих несмотря ни на что зеленых пригородов, где выгуливают собак и наполняют бассейны и, как выразился Джордж Оруэлл, “пожилые дамы спешат к причастию на велосипедах, сквозь утреннюю дымку”» [22, с. 207]. Хотя английское общество уже более ста лет является преимущественно городским, речь произвела нужное впечатление. Дж. Паксман объясняет этот факт тем, что в коллективном подсознании, из которого Дж. Мэйджор извлек эти картины, все еще жив образ сельской Англии [22, с. 20].

П. Парриндер, исследовавший в книге «Нация и роман» («Nation and novel: the English novel from its origins to the present day», 2006) взаимосвязь между романским жанром и английской национальной идеей, обозначает временные рамки этого явления. По П. Парриндеру, представление о том, что английская сельская местность («English countryside») является «сердцевинной национальной идентичности» («heartland of national identity») проявилось в творчестве сентименталистов и окончательно закрепилось в романтической поэзии [48, с. 397]. Культивировавшийся в викторианскую эпоху мифологизированный образ «старой доброй Англии» (Merrie England) в значительной мере закрепил этот стереотип национального самосознания. Понятие «Merrie England», появление которого Роналд Хаттон датирует промежутком между 1350 и 1520 годами [48, с. 186.], в более поздние времена воплотило утопическое представление об Англии, в сознании англичан связанное с идиллической жизнью на лоне природы. Обязательными его атрибутами являются деревенский дом с соломенной крышей, чашка чая и воскресное жаркое. У. Хэзлитт в эссе «Старая добрая Англия» («Merry England», 1819), посвященном национальному характеру англичан, рисует идиллическую картину, иллюстрирующую сущность национальной жизни: «Лучи утреннего солнца, сияющие на уединенных опушках или сквозь ветви дремучего леса, досуг, свобода, “удовольствие прогуливаться туда-сюда без всякой цели”, стада оленей и прочие деревенские удовольствия...» [48, с. 45].

Эта картина воспроизводит «идеальный пейзаж», как он закреплён общелитературным топосом *locus amoenus* («приятное место»). Э.Р. Курциус в своей книге «Европейская литература и латинские Средние века» («Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter», 1948) формулирует представление о «*locus amoenus*» как об одном из главных топосов, сформированных в античной поэзии и унаследован-

ных западноевропейской литературой от риторики. Топос «locus amoenus» являет первое устойчивое клише, которое связывают с пасторальной традицией. Пасторальный взгляд предполагает обращение в более счастливое и гармоничное прошлое и проецирует изображение на миф о Золотом веке [38, с. 47]. Э.Р. Курциус выделяет шесть примет идеального пасторального пейзажа: «Минимально “приятное место” должно включать в себя дерево или несколько деревьев, луг, ручей или источник. Можно добавить пение птиц и цветы. Самые разработанные образцы добавляют также легкий ветерок» [38, с. 195].

Традицию описания «приятного места» заложил Вергилий в «Буколиках». Вергилий связывал «приятное место» с образом райского сада. Со времен античности «locus amoenus» изображается не как часть дикой природой, а как сад или ландшафтный парк (например, описание сада Алкиноя у Гомера, который обладает всеми признаками, которые станут типичными для locus amoenus). Само словосочетание «locus amoenus» появляется у Вергилия при описании Елисейских полей в шестой части «Энеиды»:

Devenere *locos* laetoset *amoena* virecta
Fortuna tirumne morum sedeque beatas

В *радостный край* вступили они, где взору отрадна
Зелень счастливых дубрав, где приют блаженный таится
(Перевод В.С. Дурова) [5, с. 234]

У Вергилия «приятное место» является разновидностью «идеального пейзажа». Впоследствии «locus amoenus» становится поэтическим приемом для изображения природы в целом в художественном произведении. Комментатор Вергилия Сервий Гонорат производил слово «amoenus» от «amos». По его мнению, «locus amoenus» – это очаровательное, приятное место, созданное лишь для наслаждения и получения удовольствия, ни о каком труде – возделывании земли – тут речь идти не может [38, с. 198]. В данном случае Сервий обозначает один из главных аркадных мотив – «блаженное ничегонеделание».

Е.Е. Дмитриева и О.Н. Купцова в своей работе «Жизнь усадебного мифа: утраченный и обретенный рай» в продолжение мысли

Сервия, дополняют этот аркадный мотив. По их мнению, в античные времена представление о саде-парке было идеальным. Главным была не польза, которую можно было извлечь из сада, а сам сад-парк, который являл собой «осуществление имманентно присущей человеку мечты и стремление к желаемой природе» [8, с. 144]. Е.Е. Дмитриева и О.Н. Купцова говорят о «созерцательной жизни» в саду, которая предполагает душевную работу и внутреннее изменение личности.

У Вергилия олицетворением «приятного места» является страна Аркадия, которая одновременно реальная область Греции и условное идеальное место. В ней находятся рядом и «и море, как в Сицилии, и река Минций, как в Мантуе, оттуда можно пешком сходить в Рим, а на полях там одновременно идет жатва и пахота» [5, с. 14-15]. В действительности Аркадия была горной местностью Пелопоннеса, где жили охотники, рыбаки и крестьяне, которые воплощали собой простой образ жизни на лоне природы. В «Буколиках» Вергилия Аркадия из-за своей отдаленности подвергается мифологизации, становится сказочной, условной страной [5, с. 8]. В связи с этим в понятие «Аркадия» проникает утопический аспект, она оказывается недостижимой и нереальной. С точки зрения Е.П. Зыковой, Вергилий конструирует понятие Аркадии исходя из своего собственного жизненного опыта (жизнь в Мантуе), из традиции описания пасторального пейзажа (описание Сицилии Феокритом) и идеализированного представления о счастливой стране Аркадии [9, с. 14]. Начиная с Вергилия Аркадия преобразуется, становится искусственно сконструированной авторским воображением счастливой страной пастушеской жизни на лоне природы, страной вечной любви и красоты.

В «Буколиках» Аркадия противопоставляется негармоничному миру. Это противопоставление заметно в диалоге между Титиром и Мелибеем из Первой эклоги Вергилия, где Мелибей, глядя на идеальную, полную удовольствий аркадную жизнь Титира, рассказывает о своей унылой жизни в городе. Уже в этой эклоге возникает четкое противопоставление пасторального «приятного места» и реального мира, где царят войны, разрушения и несчастья. В связи с этим главным в понятии Англии-Аркадии, как и в поэтике пасторали, становится контраст сложной и искусственной городской цивилизации и простого сельского существования.

Другой пасторальный аспект образа Аркадии связан также с «Буколиками» Вергилия. В мифопоэтическом сознании простота и естественность реальной Аркадии соединяется с мифом о минувшем Золотом веке (миф о счастье простоты и беззаботности), который воспроизводится в четвертой эклоге Вергилия. Вергилий высказывает мысль о возможности обратного движения в истории и о возвращении к Золотому веку сельской простоты и естественности. О том, что после Железного века снова должен наступить Золотой, писал в «Трудах и днях» Гесиод. Ссылаясь на Гесиода, О. Уайльд в своей лекции «Ренессанс в английском искусстве» говорил о связи «золотого века» с сакральным временем «*illud tempus*», которое является «священным хранилищем» всего самого важного и значительного в сознании нации. В «*illud tempus*» происходит «вечное повторение основополагающего ритма Космоса», т.е. периодическое разрушение и новое творение [8, с. 106].

В европейской литературе образ Аркадии, олицетворяющий Золотой век, возникает в романе Я. Саннадзаро «Аркадия» (1504), в котором с образом Аркадии соединяется значение утраты. Как безвозвратно утраченное прошлое Саннадзаро рассматривал античность. По мысли Л. Лернера, описанию Аркадии постоянно сопутствует чувство «пасторальной ностальгии» по ушедшему в прошлое идеалу. В английской литературе представление об Аркадии как о Золотом веке, который периодически возвращается на землю, было переосмыслено Ф. Сидни в романе «Аркадия» (1590), где образ Аркадии проецируется на Англию. Этот роман, мысли В.А. Мусвик, насыщен не только зашифрованными реалиями английской действительности, но и воплощает саму эту действительность [16, с. 103]. Впоследствии образ Аркадии неявно присутствует во всяком идеализированном изображении Англии. В XX веке образ Англии-Аркадии выводит на поверхность И. Во в романе «Возвращение в Брайдсхед» («*Brideshead Revisited*», 1945), в котором возвращение из ужаса и хаоса XX века в поместье, олицетворяющее традиционную Англию, приравнивается к возвращению в Аркадию. Поместную Англию называет Аркадией Т. Спюппард в одноименной пьесе («*Arcadia*», 1993). В тех произведениях английской литературы XX века, в которых речь идет об Англии и английскости, образ Англии-Аркадии возникает и тогда, когда само слово «Аркадия» не употребляется.

Думается, что наиболее яркое воплощение в английской литературе XX века образ Англии-Аркадии получил в жанре романа. Более того, из всех литературных жанров именно роман в силу его широкой популярности вносит особенно важный вклад в конструирование национального воображаемого.

Необходимо отметить, что литературный образ Англии-Аркадии в целом предполагает присутствие идиллического и пасторального модусов, поскольку вбирает в себя идиллическое понимание «приятного места» как основного места действия произведения, а также пасторальное представление о сельском мире как об идеальном, где раскрывается человеческая душа, приходит осознание жизни. Важной для понимания образа Англии-Аркадии является и выделенная М.М. Бахтиным в главе «Идиллический хронотоп в романе» («Формы времени и хронотопа в романе») особенность идиллии: «органическая прикреплённость, приращённость жизни и ее событий к месту – к родной стране со всеми ее уголками, к родным горам, родному долу, родным полям, реке и лесу, к родному дому» [3, с. 374]. В то же время образ Аркадии приобретает на английской почве черты, резко отличающие его от идиллического и пасторального образного ряда. В так называемой «новой» «Аркадии» Сидни (1594) в идеальный мир Аркадии проникает мотив разрушения, который окажется чрезвычайно важным для английских романов XX века.

В английском национальном самосознании образ Аркадии проецируется на сельское поместье, наиболее яркое воплощение концепта «дом» («home»). Английской сельской усадьбе принадлежит особая роль в национальной картине мира. Представление об усадьбе как о средоточии национальной жизни, как об организующем начале, объединяющем все сословия, возникло в XVII веке. Яков I Стюарт (1603-1625) призывал дворян удалиться в свои поместья, управлять ими и «держат свой дом открытым, следуя древнему и похвальному английскому обычаю» [9, с. 163]. Находясь в своих усадьбах, помещенное дворянство усваивало новые жизненные ориентиры и ценности. Господский дом был всегда открыт и принимал всех – начиная от короля Якова и заканчивая соседями, арендаторами, случайными путешественниками. Позже, в связи с событиями гражданской войны, дворяне были вынуждены вести замкнутый образ жизни, поэтому поместье стало центром социальной жизни всей округи. В сознании дворян сельская

усадьба становится оплотом спокойствия, духовной независимости, островком мира, тишины и сельской уединенности, «вернувшимся Золотым веком посреди политических бурь» [9, с. 2]. Неслучайно именно в XVII веке появляются многочисленные поэмы, посвященные сельской усадьбе и восхваляющие сельскую жизнь: «К Пенсхерсту» (1612), «К сэру Роберту Роту» (1616) Бена Джонсона, «К Сэксэму» (1640) Томаса Кэрю, «Об Эпплтон Хаус. К милорду Ферфаксу» (1660) Эндрю Марвелла.

В книге «Великое приятное место: английский сельский дом и английская культура» («The Great Good Place: The English Country House and English Culture», 1993) М. Келсалл указывает, что английский сельский дом представляет «аркадный символ гармоничного общества» («the Arcadian sign of harmonious community») и «изображается довольно условно» [10, с. 3]. Так, в поэме Э. Марвелла «Об Эпплтон Хаус» («Upon Appleton house», 1660) сельский дом предстает как символ «морального совершенствования» («moral improvement») и «высокой культуры» («high culture») [10, с. 10]. М. Келсалл указывает, что в XVII веке поместья непременно изображаются в традиции описания «приятного места».

По свидетельству К. Гвидон де Кончини, словосочетание «английская сельская местность» («English countryside») стало употребляться в значении приятной, полной удовольствия деревенской жизни помещного дворянства в начале XVIII века [42, с. 10]. В национальном сознании англичан постепенно формируется представление о сельской местности как о воплощенной Аркадии, противостоящей натиску современности. Такое понимание сельской местности находит свои истоки в сентиментальной поэзии Дж. Томсона (1700-1748) и Т. Грея (1716-1771). Неслучайно Томас Гарди для заглавия своего романа о жизни сельской Англии взял слова из элегии Грея «вдали от обезумевшей толпы» («far from the madding crowd»). В поэме «Времена года» («The Seasons», 1730) Томсона сельская жизнь расценивается как подлинное, естественное состояние человека, которое противопоставлено неестественной цивилизации.

В конце XIX – начале XX века, когда поместная жизнь уходит в прошлое, происходит мифологизация образа сельского дома, он начинает олицетворять идеальный, навсегда утраченный мир. Впервые этот мифологизированный образ возникает в конце XIX века в

романе У. Морриса «Вести из ниоткуда» («News from Nowhere», 1890), где изображается утопическое будущее – города сменились деревнями с цветущими садами. Дом превращается в живописный идеал, воссоздается идеальная сельская местность, вариант «locus amoenus». У. Моррис внес значительный вклад в разработку английского концепта дома. Красивый дом в его эстетической системе являлся визуальным воплощением идеальной жизни человека на земле.

Как об олицетворении английскости в эту же эпоху писал об английском поместном доме американский романист Г. Джеймс. Образ английского усадебного дома и окружающего его ландшафта он запечатлел в романе «Женский портрет» («The Portrait of Lady», 1881). Р. Джилл считает, что в изображении усадьбы Гарденком проявляется «сама суть Англии» («the very essence for England»). В книге «Английские часы: портрет страны» («English Hours: A Portrait of a Country», 1905) Г. Джеймс рассматривает усадебный дом как самое яркое воплощение английского национального характера [16 с. 148]. В статье «Усадьба и английский роман» Б. Моррисон цитирует другое высказывание Г. Джеймса: «Из всего великого, изобретенного англичанами и сделавшегося частью национального характера, самое выразительное – хорошо построенный, хорошо управляемый и хорошо распланированный английский усадебный дом» («Of all the great things that the English have invented and made part of the credit of the national character, the most characteristic <...> is the well-appointed, well-administered, well-filled country house») [16].

В XX веке усадебный дом и его окружение оказываются в сознании англичан центром национального мифа. С самого начала века считается, что «все хорошее, что есть в Англии, принадлежит сельской жизни» («everything good about England is rural»). Мифологизированное представление об Англии как о стране спокойных и красивых деревень, сохраняло свою актуальность на протяжении всего XX века. В ответ на различные потрясения, связанные с урбанизацией, падением аристократии, разрушением Британской империи, мировыми войнами в искусстве и литературе особое значение приобретает образ идеальной сельской Англии. На рубеже XIX – XX веков этот образ связан с ностальгией по миру порядка и стабильности, который представляется некогда существовавшим, а потом утраченным. В кризисный период нация вновь задумывается о своем самосознании и

ситуация рубежа веков становится основанием для оформления представлений о национальном в единую внутренне упорядоченную систему, структурным ядром которой выступает национальный миф о сельском доме. Заметным явлением в английской литературе становится роман об усадьбе (так, по ассоциации с закрепившимся в русскоязычном культурном сознании переводом названия романа Д. Голсуорси «Усадьба» («Country house», 1907), я предлагаю переводить на русский язык сформулированное в британском литературоведении понятие «country-house novel»), в котором образ Аркадии составляет доминирующий элемент жанрового канона. В эпоху постмодерна кризис национальной идентичности делает образ Аркадии чрезвычайно распространенным, он так или иначе возникает практически в каждом английском постмодернистском романе. Не составляют исключения постколониальные романы, такие как «Остаток дня» («The Remains of the day», 1989) К. Исигуро или «Загадка появления» («The Enigma of Arrival», 1987) В.С. Найпола, которые подчеркивают, что образ Англии как Аркадии выражает специфически английский взгляд на мир.

Задания для самостоятельной работы:

1. Прочитайте «Буколики» Вергилия. Прокомментируйте образ Аркадии, который возникает в «Буколиках» Вергилия. Обратите внимание на IV эклогу Вергилия, представленную в материалах к занятию. Прокомментируйте понятие Золотого века, который появляется в ней.
2. Прочитайте отрывок из «Трудов и дней» Гесиода, представленный в материалах к занятию. Прокомментируйте основную мысль.
3. Прочитайте и законспектируйте фрагмент размышлений Курциуса об общелитературном топосе *locus amoenus* («приятное место»). Фрагмент книги «Европейская литература и латинские Средние века» («Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter», 1948) дается в материалах к занятию.
4. Прочитайте и прокомментируйте высказывания П. Парриндера о национальной идентичности в книге «Нация и роман» («Nation and novel»).

5. Прочитайте и законспектируйте статью Цветковой «Английское», представленную в материалах к занятиям.

6. Прочитайте роман Ф. Сидни «Аркадия». Прокомментируйте мотив разрушения, который появляется в романе Ф. Сидни.

7. Прочитайте и законспектируйте эссе Дж. Фаулза «Быть англичанином, а не британцем», представленном в материалах к занятию. Выделите ключевые моменты отличия «британскости» от «английскости».

8. Прочитайте и законспектируйте фрагмент из автореферата Л.Ф. Хабибуллиной о национальном мифе.

9. Прочитайте фрагмент из «Мифологии» Р.Барта, представленный в материалах к занятию.

Вопросы для обсуждения:

1. С чем связано разнообразие трактовок словосочетания «национальная идентичность»?

2. Модернистская и постмодернистская концепция национального.

3. Национальный миф в художественной литературе.

4. С чем связана современная проблема английской национальной идентичности?

5. Связь «английскости» с общелитературным топосом «приятное место».

6. Истоки возникновения образа Аркадии. Сконструированный образ Аркадии в «Буколиках» Вергилия.

7. Проекция образа Аркадии на Англию. Основные мотивы, связанные с образом Аркадии.

8. Роман Ф. Сидни как первый роман-проекция Аркадии на Англию. Мотив разрушения в романе.

Список рекомендуемой литературы:

1. Барт, Р. Избранные работы. Семиотика. Поэтика / Р. Барт; пер. с фр., сост., вступ. ст. и общ. ред. Г.К. Косикова. – М.: Прогресс: Университет, 1994. – 616 с.

2. Вергилий. Буколики / Вергилий // Собр. соч. – СПб.: Биогр. ин-т «Студия Биографика», 1994. – 478 с.
3. Паксман, Д. Англия: портрет народа / Д. Паксман. – СПб.: Амфора, 2009. – 380 с. – ISBN 978-5-367-01086-2.
4. Сидни, Ф. Аркадия / Ф. Сидни. – М.: РИОР, 2011. – 640 с. – ISBN 978-5-369-00760-0
5. Фаулз, Дж. Быть англичанином, а не британцем / Дж. Фаулз // Кротовы норы. – М.: АСТ, 2004. – С. 143 – 159. – ISBN 5-17-021630-0
6. Фаулз, Дж. Острова / Дж. Фаулз // Кротовы норы. – М.: АСТ», 2004. – С. 469 – 540. – ISBN 5-17-021630-0
7. Хабибуллина, Л.Ф. Национальный миф в английской литературе второй половины XX века: автореф. дис. ... д-ра. филол. наук / Л.Ф. Хабибуллина. – Самара, 2010. – 39 с.
8. Curtius, E.R. European Literature and the Latin Middle Ages / E.R. Curtius. – N.Y., 1963. – 234 p.
9. Parrinder, P. Nation and novel. The English novel from its Origins to the Present Day / P. Parrinder. – L.: Oxford University Press, 2006. – 512 p. – ISBN 0199264848

Материалы к занятию

Вергилий. Буколики. Эклога IV

Песнь о возвышенном сложим теперь, сицилийские музы,
 Ведь низкорослый кустарник не всякому взору приятен;
 Если мы лес воспоем – пусть же консула будет достоин.
 Вот и последний истек из веков предреченных Сивиллой;
 Снова пришла черед величия полных столетий:
 Дева спускается в мир, близится царство Сатурна;
 Время с высоких небес новым придти поколениям.
 Ты же рожденью младенца, что с веком железным покончит,
 И возвестит всему миру века приход золотого,
 Радуйся ныне, Луцина: твой Аполлон уже правит.
 В год твоей консульской власти, Поллион, это время настало,
 Славных месяцев эра так свой поход начинает.
 Пусть при тебе преступления наши бесследно исчезнут,

Землю навеки избавив от бесконечного страха.
Жизнь получив от бессмертных, он удостоится видеть
Сонмы богов и героев, взорами сам их отмечен.
Будет он править над миром, отчей рукой усмирленным.
Ты же, дитя, от невинной природы прими подношенья:
Стелется плющ и фиалки земля источает повсюду,
Клевер с аканта веселым листком она чередует.
Козы домой принесут молоком налитое вымя,
Даже и страх перед львами больше не будет им ведом;
И колыбель твоя станет милой цветочной корзиной.
Сгинет змея, и трава ядовитая скрытная сгинет,
Пряный имбирь ассирийский всюду ростки свои пустит.
Но лишь о славе героев и о деяньях отцовских
Сможешь читать и узнаешь, в чем заключается доблесть,
Нежной пшеницей в свой срок зажелтеют поля постепенно
Гроздью зардеет лоза, к земле пригибая шиповник.
Дуб несгибаемый медом росистым тогда изопреет.
Все же останутся с нами следы заблуждений давнишних.
Тех, что моря бороздить, испытав Фетиду, и стены
Строить вокруг городов, и распахивать землю велят нам.
Новый тогда на "Арго" Тифий взойдет среди равных
Избранных славных героев, и новые будут сраженья,
Снова великий Ахилл отправится к стенам троянским.
Лишь когда времени сила мужа в тебе воспитает,
Море забудет торговец, корабль перестанет сосновый
Торг свой и мену вершить: всем земля будет всюду обильна:
Землю уж плуг не встревожит, лозы острый нож не коснется
Пахарь же дюжий волов от ярма и работы избавит;
Шерсть восприимчива больше не будет к окраске обманной,
Сами на пастбищах овцы в нежно-рубиновый пурпур
Или в шафран желтоватый будут руном изменяться;
А если сами изволят, в цвет алый оденутся агнцы.
"Пусть век скорей тот наступит", так Парки велят веретенам,
Хором вещая о том, что божественной воле угодно.
О величайший, приблизилось время, когда посетишь нас,
Отпрыск бесценный богов, Юпитера славный потомок!
Видишь, склоняется мир своим куполом перед тобою

С твердью земной, и с пространством морей, и с глубинами неба.

Видишь, исполнено радостью все в наступающем веке!
О, мне бы только продлить своей жизни последние годы,
Лишь бы дыханья достало деянья твои возвеличить!
Пением не превзойти меня ни Орфею, ни Лину;
Пусть хоть от матери тот, а другой от отца примет помощь,
От Калиопы -- Орфей, ну а Лин -- от прекрасного Феба.
Пан когда б сам состязался со мной, а судила Аркадия
Пан тогда сам стал бы жертвой по приговору Аркадии.
Так начинай же малыш, узнавать свою мать, улыбаясь,
Десять месяцев долгих ее ожиданьем томили.
Так начинай же, малыш... Кто родителям смех не подарит,
С тем ни трапезу бог не разделит, ни ложе -- богиня.

Гесиод. Труды и дни

Если желаешь, тебе расскажу хорошо и разумно
Повесть другую теперь. И запомни ее хорошенько.
Создали прежде всего поколение людей золотое
Вечноживущие боги, владельцы жилищ олимпийских,
Был еще Крон-повелитель в то время владыкою неба.
Жили те люди, как боги, с спокойной и ясной душою,
Горя не зная, не зная трудов. И печальная старость
К ним приближаться не смела. Всегда одинаково сильны
Были их руки и ноги. В пирах они жизнь проводили.
А умирали, как будто объятые сном. Недостаток
Был им ни в чем не известен. Большой урожай и обильный
Сами давали собой хлебодарные земли. Они же,
Сколько хотелось, трудились, спокойно собирая богатства.
Стад обладатели многих, любезные сердцу блаженных.
После того, как земля поколение это покрыла,
В благостных демонов все превратились они наземельных
Волей великого Зевса: людей на земле охраняют,
Зорко на правые наши дела и неправые смотрят.
Тьмою туманной одевшись, обходят всю землю, давая
Людям богатство. Такая им царская почесть досталась.
После того поколение другое, уж много похуже,

Из серебра сотворили великие боги Олимпа.
Было не схоже оно с золотым ни обличьем, ни мыслью.
Сотню годов возрастал человек неразумным ребенком,
Дома близ матери доброй забавами детскими тешась.
А наконец, возмужавши и зрелости полной достигнув,
Жили лишь малое время, на беды себя обрекая
Собственной глупостью: ибо от гордости дикой не в силах
Были они воздержаться, бессмертным служить не желали,
Не приносили и жертв на святых алтарях олимпийцам,
Как по обычаю людям положено. Их под землю
Зевс-громовержец сокрыл, негодуя, что почестей люди
Не воздавали блаженным богам, на Олимпе живущим.
После того, как земля поколение и это покрыла,
Дали им люди название подземных смертных блаженных,
Хоть и на месте втором, но в почете у смертных и эти.
Третье родитель Кронид поколение людей говорящих
Медное создал, ни в чем с поколением не схожее с прежним.
С копьями. Были те люди могучи и страшны. Любили
Грозное дело Арея, насильщину. Хлеба не ели.
Крепче железа был дух их могучий. Никто приближаться
К ним не решался: великою силой они обладали,
И необорные руки росли на плечах многомоощных.
Были из меди доспехи у них и из меди жилища,
Медью работы свершали: никто о железе не ведал.
Сила ужасная собственных рук принесла им погибель.
Все низошли безыменно; и, как ни страшны они были,
Черная смерть их взяла и лишила сияния солнца.
После того, как земля поколение и это покрыла,
Снова еще поколение, четвертое, создал Кронион
На многодарной земле, справедливее прежних и лучше —
Славных героев божественный род. Называют их люди
Полубогами: они на земле обитали пред нами.
Грозная их погубила война и ужасная битва.
В Кадмовой области славной одни свою жизнь положили,
Из-за Эдиповых стад подвизаясь у Фив семивратных;
В Трое другие погибли, на черных судах переплывши
Ради прекрасноволосой Елены чрез бездны морские.

Многих в кровавых боях исполнение смерти покрыло;
Прочих к границам земли перенес громовержец Кронион,
Дав пропитание им и жилища отдельно от смертных.
Сердцем ни дум, ни заботы не зная, они безмятежно
Близ океанских пучин острова населяют блаженных.
Трижды в году хлебодарная почва героям счастливым
Сладостью равные меду плоды в изобилие приносит.
Если бы мог я не жить с поколением пятого века!
Раньше его умереть я хотел бы иль позже родиться.
Землю теперь населяют железные люди. Не будет
Им передышки ни ночью, ни днем от труда и от горя,
И от несчастий. Заботы тяжелые боги дадут им.
Все же ко всем этим бедам примешаны будут и блага.
Зевс поколенья людей говорящих погубит и это
После того, как на свет они станут рождаться седыми.
Дети — с отцами, с детьми — их отцы сговориться не смогут.
Чуждыми станут товарищ товарищу, гостю — хозяин,
Больше не будет меж братьев любви, как бывало когда-то.
Старых родителей скоро совсем почитать перестанут;
Будут их яро и зло поносить нечестивые дети
Тяжкою бранью, не зная возмездья богов; не захочет
Больше никто доставлять пропитанья родителям старым.
Правду заменит кулак. Города подпадут разграбленью.
И не возбудит ни в ком уваженья ни клятвохраниитель,
Ни справедливый, ни добрый. Скорей наглецу и злодею
Станет почет воздаваться. Где сила, там будет и право.
Стыд пропадет. Человеку хорошему люди худые
Лживыми станут вредить показаньями, ложно кляняся.
Следом за каждым из смертных несчастных пойдет неотвязно
Зависть злорадная и злоязычная, с ликом ужасным.
Скорбно с широкодородной земли на Олимп многоглавый,
Крепко плащом белоснежным закутав прекрасное тело,
К вечным богам вознесутся тогда, отлетевши от смертных,
Совесь и Стыд. Лишь одни жесточайшие, тяжкие беды
Людам останутся в жизни. От зла избавленья не будет.
Басню теперь расскажу я царям, как они ни разумны.
Вот что однажды сказал соловью пестрогласному ястреб,

Когти вонзивши в него и неся его в тучах высоких.
Жалко пищал соловей, пронзенный кривыми когтями,
Тот же властительно с речью такую к нему обратился:
«Что ты, несчастный, пищишь? Ведь намного тебя я сильнее!
Как ты ни пой, а тебя унесу я куда мне угодно,
И пообедать могу я тобой, и пустить на свободу.
Разума тот не имеет, кто мериться хочет с сильнейшим:
Не победит он его — к униженью лишь горе прибавит!»
Вот что стремительный ястреб сказал, длиннокрылая птица.

Curtius, E.R. European Literature and the Latin Middle Ages

The Pleasance

The *locus amoenus* (pleasance), to which we now pass, has not previously been recognized as possessing an independent rhetorico-poetical existence. Yet, from the Empire to the sixteenth century, it forms the principal motif of all *nature description*. It is, as we saw, a beautiful, shaded natural site. *Its minimum ingredients comprise a tree (or several trees), a meadow, and a spring or brook. Birdsong and flowers may be added. The most elaborate examples also add a breeze.* In Theocritus and Virgil such scenes are merely backgrounds for the ensuing pastoral poetry. But they were soon detached from any larger context and became subjects of *bravura* rhetorical description. Horace already disapproves of this tendency (A.P., 17). The earliest example I have found of this sort of *ecphrasis* in Latin poetry is in Petronius, *carm.* 131:

(A moving plane cast summer shadows, so too the laurel crowned with berries, and the tremulous cypresses, and, all around, the shorn pines with their swaying tops. Among them, in wandering streams, played a foamy brook, fretting the pebbles with complaining waters. The place was fit for love: Witness the wood-haunting nightingale and the town-haunting swallow both, who, flitting over the grass and tender violets, beautified the place with their singing.)

The most beautiful presentation of the *locus amoenus* in late Latin poetry is found in a poem of Tiberianus, of the Constantine period:

(Through the fields there went a river; down the airy glen it wound, Smiling mid its radiant pebbles, decked with flowery plants around. Dark-hued laurels waved above it close by myrtle greeneries, Gently swaying to the whispers and caresses of the breeze. Underneath grew velvet green-sward with a wealth of bloom for dower, And the ground, a gleam with lilies, coloured 'neath the saffron-flower, While the grove was full of fragrance and of breath from violets. Mid such guerdons of the spring-time, mid its jewelled coronets, Shone the queen of all the perfumes, Star that loveliest colours shows, Golden flame of fair Dione, passing every flower—the rose. Dewsprent trees rose firmly upright with the lush grass at their feet: Here, as yonder, streamlets murmured tumbling from each well-spring fleet. Grottoes had an inner binding made of moss and ivy green, Where soft-flowing runlets glided with their drops of crystal sheen. Through those shades each bird, more tuneful than belief could entertain, Warbled loud her chant of spring-tide, warbled low her sweet refrain. Here the prattling river's murmur to the leaves made harmony, As the Zephyr's airy music stirred them into melody. To a wanderer through the coppice, fair and filled with song and scent, Bird and river, breeze and woodland, flower and shade brought ravishment.)

In this sensuously fascinating poem, Tiberianus has painted a *locus amoenus* with all the vivid color of late Antiquity. At this day, someone is sure to come up with the word "impressionism"—but quite unjustifiably. The poem has a strict structure. The author works with six "charms of landscape." They are the same six which Libanius (314-cd. 393) enjoins: "Causes of delight are springs and plantations and gardens and soft breezes and flowers and bird-voices" (ed. Forster, I, 517, J 200). The theme and the enumerative schema are, then, ready to hand. In addition, the scene is divided into "above-below." Finally, the poem has twenty lines, in other words a "round number." This points to the principle of "numerical composition" (Excursus XV). The surging wealth of sensual perceptions, then, is ordered by conceptual and formal means. The finest fruit ripens on espaliers.

Parrinder P. Nation and novel. The English novel from its Origins to the Present Day

<...> Fictional narrative gives us an inside view of a society or nation, just as it gives access to personal experiences very different from our own. There are few more enjoyable ways of increasing our knowledge and satisfying our curiosity than reading a novel that we cannot put down. But the ideas and information that we derive from reading fiction are not always easy to single out. The Frenchness of a French novel, or the Russianness of a Russian novel, is a thing that most readers (whether native or foreign) only vaguely sense. Often it resides in impressions that are wholly or largely subconscious as well as in those that are crudely obvious. The same is true of English novels, with the added complication that English identity has itself come to be seen as notoriously elusive and idiosyncratic. We must begin, then, with a brief preliminary account of what the historian E. P. Thompson once called ‘the peculiarities of the English’. There is no written constitution and no readily available national ideology, as in the United States. There is no generally agreed name for the Anglo-British state (England? Great Britain? The United Kingdom? The UK?) except in a formal or ceremonial context. To the extent that the state is held together by time-worn institutions such as the monarchy, the House of Lords, and the national system of patronage and titles, it wins at best a grudging allegiance from many English—and Scottish, Welsh, and Northern Irish—people. But the British mainland with its three separate nationalities has learned to live fairly easily with political and cultural divisions. The necessity of division is enshrined in such typically English social forms as the adversarial system of justice and the two-party system (Government and Opposition) in Parliament. What, then, is the novel’s representation of Englishness? Does it reflect what seems to be the national characteristic of unity-in-division? If the answer to this question is far from being simple and straightforward, it is not only because of the multiplicity of English novels themselves. The novel is not patriotic propaganda, nor is it dispassionate analysis, and there is much truth in the observation that the truest fictional plots are the most deviant. What Kipling called ‘Just So Stories’ are for children, not for adults. Moreover, many respected novelists and critics have described nationality as, ultimately, a trivial and accidental aspect of the novelist’s art. Even the English novel’s warmest admirers

sometimes think of it as being ‘English’ in the way that Pimm’s fruit cup or Stilton cheese are English. Henry James, one of the greatest champions of the novel as an art form, hoped his readers would be unable to tell whether he was an American writing about England or an Englishman writing about America. More recently, Milan Kundera, the Czech novelist who became a French citizen, reminded us that a novel’s aesthetic value cannot be judged in a narrowly national context. But it is also true that much of the knowledge we acquire in reading novels is local knowledge, and that considering them solely in relation to an imaginary museum of world art can impoverish as well as enrich our experience. James Joyce is reported to have said that literature is national before it is international, and that ‘If you are sufficiently national you will be international’. Joyce’s great work was written at a time of Irish political and cultural revival from which he felt detached, and towards which he was often bitterly critical. Cultural historians often assume that there is a direct relationship between the state of literary art and the state of the nation, so that literary change becomes a metaphor for national resurgence or national decline. There is no inevitability about such a relationship, although it is not merely coincidental that the English novel rose to prominence in the eighteenth century when Britain was fast becoming the centre of a world empire. The classic novelists from Defoe onwards speak from within the imperial nation even though they themselves were often indifferent, and in some cases hostile, to empire. In the twentieth century the British world empire fell apart. The philosopher Bertrand Russell wrote in a personal memorandum dated 1931 that ‘As a patriot I am depressed by the downfall of England, as yet only partial, but likely to be far more complete before long’. His prognostication was correct so far as Britain’s status as a world superpower was concerned, and the cultural climate after the Second World War was profoundly affected by a (possibly exaggerated) sense of national decline. As Margaret Drabble’s narrator observes in *The Ice Age* (1977), there was ‘no rational explanation for the sense of alarm, panic, and despondency’ in the atmosphere of post-imperial England. The same irrationality was found in many of the stimulants to a revived English patriotism in the years that followed. Imperial decline, however, may be a setting for national cultural revival as well as for cultural decline. Whether and in what form this has taken place in the novel is a question I shall address at the end of this book. An English novel as usually understood today is (i) written in the English language,

and by an author of English nationality, descent, or domicile: English, that is, as opposed to American, Irish, Scottish, Welsh, or other forms of English-speaking national identity. Until the middle of the twentieth century the term was customarily used to denote all English language fiction, but the different national traditions of anglophone literature are now routinely treated as separate from one another. Literary history of the kind exemplified by Richard Chase's *The American Novel and its Tradition* (1957) and Leslie Fiedler's bravura account of *Love and Death in the American Novel* (1960) identifies the novel as a vehicle for national myth and as the principal artistic expression of postcolonial nationhood. For critics like Chase and Fiedler, what is most significant about the American novel is its divergence from the supposed norm of the English novel. 'English novels', however, are not invariably written by authors who are English in the terms set out above; and one cannot enquire into the Englishness of the English novel without calling into question the central and normative status accorded to English fiction by a previous generation of critics. That status was, in any case, confined to anglophone fiction, since critics have always been aware that the English novel differed from, and was in some ways inferior to, its European counterparts. English novels were about adolescence and courtship where the great European novels were about adults committing adultery; and the humour, sentiment, and fantasy of the English narrator or storyteller was made to look self-indulgent and naive by continental doctrines of realism, aesthetic form, and artistic impersonality. These peculiarities of the English novel have left their mark on a very wide range of English language fiction, while people of nonEnglish descent are constantly becoming English.

<...> Whatever may be true of other nationalities, the term 'English novel' needs to allow for the autonomy of the imagination and the continual flux and reflux of migration and settlement in the modern world. We may best do this by invoking a third, surprisingly neglected, way of defining an English novel—a definition not by language or authorial nationality but by subject matter. According to this definition, a novel wholly or partly set within a fictionalized version of English society would qualify as an English novel. As it happens, some works that have hugely influenced the idea of English identity were written by non-English authors: Walter Scott's *Ivanhoe* with its portrayal of medieval England torn apart by bitter resentments between Saxons and Normans is perhaps the prime example.

Scott is a Scottish novelist and poet whose life's work includes a series of novels with English settings. Other authors who qualify as 'English' under this definition include Tobias Smollett, Maria Edgeworth, Washington Irving, Henry James, V. S. Naipaul, and Samuel Selvon, although the degree of 'English' content in their works varies considerably. Boundaries must be drawn somewhere, so that I have excluded a novel such as Tayeb Salihi's *Season of Migration to the North* (1966) from consideration despite its partly English subject matter, since it was originally written in Arabic. (There is, of course, a vast literature on England as seen by the non-English, including such a novel as J.-K. Huysmans's *A Rebours* (*Against Nature*) in which the Parisian hero, supposedly bound for London, never gets beyond the Gare du Nord, but this is material for a quite different study.). An English novel for my purposes is an English-language work which may be considered 'English' in terms either of authorship, or subject matter, or both. I would add that a growing number of novels, including Rudyard Kipling's *Kim* which I discuss at length, may be seen to possess and to rejoice in dual nationality. The role that subject matter can play in establishing the national status of fiction suggests the predominant reading method that will be used in this book. Not only is it what Peter Brooks calls 'reading for the plot', but it pays more attention to the ostensive signification and cultural coding of plot elements than to the rhetorical and formalist aspects that a critic such as Brooks would emphasize. However, I agree with Brooks that plot is the 'logic and dynamic of narrative', and that narrative is 'a form of understanding and explanation'. Brooks opens his study of *Reading for the Plot: Design and Intention in Narrative* with an intricate analysis of Sir Arthur Conan Doyle's short story 'The Musgrave Ritual' (1894), which he describes as an 'allegory of plot'. It would be equally plausible to call the story a national allegory, but the truth is that once we have commented on the 'Englishness' of the relationship between Sherlock Holmes and Dr Watson, and analysed the mixture of Arthurian legend and aristocratic Royalist sentiment in the case that Holmes unravels, there is little more to be said. The story concerns the theft by the passionate Welshwoman Rachel Howells of the ancient crown of the Stuart kings from its ancestral resting-place with the Musgrave family, and the discovery that it has been thrown into a nearby lake. 'The Musgrave Ritual' resembles a great deal of modern popular fiction in that, far from offering any very original or startling view of national identity, it is largely con-

tent to reiterate the national stereotypes already exploited by earlier novelists. (The Holmes–Watson pairing is undoubtedly original, but the Musgraves and their hangers-on are stereotypical to the core.) It is for this reason that in the present book I have restricted myself to what is now called the ‘literary’ novel, as opposed to popular subgenres such as romantic fiction, the spy novel, the detective novel, fantasy, science fiction, and children’s literature, not to mention film and television adaptations of all kinds of fiction. It is the classic English novelists, particularly those who have been the most widely read over the longest period, whose explicit or implicit conceptions of English identity were the most innovative in their own time, and who remain most influential or potentially influential today. Their novels, thanks in part to their inclusion on student syllabuses, the frequency of translations and media adaptations, and their widespread availability in inexpensive editions, retain an extraordinary currency in today’s world. We may assume that for fiction before 1950 the work of canonization has largely been done, although novelists such as Aphra Behn, William Godwin, Charlotte Smith, and Ford Madox Ford have only come back into favour quite recently. With English fiction of the middle and later twentieth century it is a different matter. My treatment here has been rigorously (some may say rigidly) selective, and I cannot deny that many good novelists have been excluded, or all but excluded, from the four chapters devoted to the twentieth century. Some of my choices arise naturally from my view of the earlier English fictional tradition; for example, throughout this book I have aimed to trace the novel’s adaptations and transformations of central English myths such as the stories of Dick Whittington and King Arthur. In all cases, the novelists I have selected seem to me to express and explore national identity in challenging new ways. Their views and definitions of national identity are present, whether or not they are acknowledged, in the current, often agonized debates on the topic. To this extent, my decision to highlight the achievements of novelists such as Evelyn Waugh, V. S. Naipaul, Hanif Kureishi, and Meera Syal has a social and political bearing whether or not I agree with their expressed politics. What, then, can a study of the English novel add to the topic of English and British identity as investigated by recent historians, social scientists, cultural commentators, and political journalists? First of all, the nature of national identity and of its now rather unfashionable counterpart ‘national character’ has been consistently debated by English novelists across the

centuries. Secondly, novels are the source of some of our most influential ideas and expressions of national identity. Works of art which are enjoyed and appreciated by subsequent generations play a key part in the transmission and dissemination of national images, memories, and myths. Thirdly, the fictional tradition adds a largely untapped body of evidence to historical enquiry into the origins and development of our inherited ideas about England and the English. At one extreme, this identity is traced back to the Anglo-Saxon foundations of English common law; at the other, it has been claimed that the English lacked a sense of common nationhood until the late nineteenth century. Antony Easthope, a literary scholar, has described the period 1650–1700 which saw the fall of the Stuarts as ‘the great foundational moment for Englishness’. England, that is, is neither a revolutionary republic like France nor an absolute monarchy; it is a constitutional monarchy, the product of a failed revolution, a Restoration, and a historic compromise to establish the Protestant ascendancy and the ability of Parliament and the legal system to control the actions of the monarch. The same period saw the rise of British naval power, without which the nation’s constitution would have been a matter of purely local interest; the growth of Dissent and the hard-won achievement of religious freedom; and the foundation of the Royal Society which symbolizes England’s growing pre-eminence in empirical philosophy and natural science. But in literary and popular culture reaction to these foundational seventeenth-century events was somewhat delayed, so that English national pride was not fully developed—as the work of historians such as Linda Colley and Gerald Newman, among others, has shown—until the next century. The new sense of Englishness found expression in journalism and satire and then in the novel, which was less in thrall to the state and more a vehicle for popular feeling than either poetry or drama. A number of the major novelists were also polemicists and historians concerned with English identity and English history. Critics of eighteenth-century English fiction such as Hazlitt and Scott were, perhaps, the first to identify and describe the ‘cast of nationality’ in the English novel. The development of the form from the earliest times to the twenty-first century has been intimately linked to changes in national consciousness in successive epochs. At the same time, fiction is, at best, a distorting mirror of the society that produces it, since it is subject to varieties of class, caste, racial, gender, and other kinds of bias that are, no doubt, the blindnesses contingent upon its insights.

кобритания», должен быть выделен особо, так как сами жители Британских островов очень ревностно относятся к вопросу своей национальной идентичности (несмотря на то что большинство из них сочетают в себе англосаксонские, валлийские, ирландские и шотландские корни). Однако, поскольку население Англии примерно в пять раз превосходит население остальных трех частей, вместе взятых, Великобританию, как правило, ассоциируют с Англией.

Особенностью, которая сразу обращает на себя внимание в случае с англичанами, является то, что для обозначения жителей Соединенного Королевства существует не одно слово, а несколько: их называют англичанами, англосаксами, британцами. Это напрямую связано с историей формирования английской нации, которая появилась в результате серии завоеваний.

«Английское» происходит от древнеанглийского *engle*, которое под влиянием латинского иногда писалось как *angle* и связано с одним из германских племен, которое вместе с саксами и ютами в V веке вторглось на территорию Британии и покорило местное население, состоявшее главным образом из бриттов. Племя англос получило свое название по имени местности в районе Гольштейна (север Германии), откуда оно пришло. Земля называлась *Angle* – рыболовный крюк, угол, так как напоминала их своей формой. Удивительным образом понятие «угол» совпало и с положением Британии, которая до XVI века находилась как бы на задворках Европы, вдали от торговых путей. Можно сделать предположение, что многие концепты, связанные с понятием «английскость» (*Englishness*), такие как *home*, *freedom*, *privacy*, с их идеей отграниченностиTM от других, сохранения дистанции, замкнутого пространства восходят к этому первоначальному значению слова «английский».

Интересно, что именно название англос распространилось на потомков всех трех племен, которые перемешались с иберами, кельтами и датчанами, и дало имя большей части территории Великобритании. Англия (*Engla land*, *Englende*, *Inglan*, *Yng(e)lond*, *En-*, *Inglonde*) – означает «земля англос», а жители этой земли назывались *Angul-cynn*, *Angul peod*.

Первоначально общего обозначения для англос и саксов не было. Только после прихода норманнов местное население стало называться *English*, а завоеватели – *French*. Однако через несколько поко-

лений потомки норманнов тоже стали считать себя англичанами. Об этом свидетельствуют хроники XII века, где об англосаксах – сторонниках короля Гарольда, сражавшихся против Вильгельма, предводительствовавшего норманнами, говорится не как об англичанах, а как о саксах.

Нередко англичан именуют также англосаксами (*Anglo-Saxon*). Слово это первоначально обозначало только саксов, живших на территории Британии, чтобы подчеркнуть отличие от саксов, живших на континенте (причем *Anglo-* выступало в функции прилагательного). Позднее оно стало использоваться для обозначения всех народов, проживавших в Британии до норманнского завоевания, так же как и их языка (при этом обе части слова стали существительным). В современном английском языке понятие *Anglo-Saxon* используется вместо *English* для обозначения всех британцев, когда хотят избежать противопоставления англичан шотландцам, ирландцам и валлийцам. А также как общее обозначение для англичан и американцев, когда акцент ставится на общности их происхождения.

Слово «сакс» (*Saxon*), как указывает «Оксфордский словарь английского языка», вероятно, произошло от *sahso* – названия боевого оружия, которым пользовалось племя (истоки слова иногда возводят к имени племени херусков, связанному с древнегерманским *heru* – «меч»). Таким образом, название «саксы» акцентировало военные доблести одного из племен, составивших английскую нацию.

Любопытно, что шотландцы, которые на протяжении многих столетий были вынуждены воевать с англичанами, отстаивая собственную независимость, в современном языке сохранили форму, связанную с именем саксов: *Sassenach* – производное от *Sasan* (одна из древних форм именованья саксов). Правда, с течением времени она приобрела пренебрежительную окраску. Для обозначения Англии в валлийском, гэльском и ирландском тоже имеются соответствующие формы, восходящие к *Sasan*: вал. *Seisnig*, гэл. *Sasunn*, ирл. *Sasana*, *Sacsain*.

Название «Британия» происходит от греко-римского слова *Pretany*. Так звались народы, населявшие остров к моменту начала римского завоевания в I веке нашей эры. Римляне стали именовать страну Британия – *Britannia*. Сейчас латинская форма названия используется для поэтического обозначения Соединенного Королевства

и изображается в виде женской фигуры на монетах в качестве государственной эмблемы. Слово *Britain* долгое время функционировало исключительно как исторический термин. Только в начале XVII столетия в связи с объединением Англии и Шотландии под властью Якова I страна стала именоваться *Great Britain*. Слово «британцы» – *British* получило особенное распространение в эпоху «Британской империи» (вторая половина XIX века – первая половина XX столетия), когда Англия перестала быть «углом» Европы и превратилась в мастерскую мира и владычицу морей, а также обширных территорий на суше, во много раз превосходящих ее собственную. Слово *Britannia*, а именно так оно писалось в знаменитом гимне «Правь, Британия, морями», должно было вызывать ассоциации с другой великой империей – Римской.

Множественность названий, которые используются для обозначения жителей Британских островов, наглядно свидетельствует о том, что англичане не представляют собой однородной расы и являются результатом смешения народов, изначально очень далеких друг от друга по происхождению и языку: иберов, кельтов, датчан, англосаксов и норманнов .

Для формирования английского характера решающим явилось островное положение страны. Не случайно именно здесь возник роман о Робинзоне Крузо. Вообще в английской литературе можно найти множество произведений, действие которых разворачивается на острове («Утопия» Мора, «Коралловый остров» Бэллентайна, «Остров сокровищ» Стивенсона, «Повелитель мух» Голдинга и другие), поскольку в сознании английского читателя любой остров подсознательно ассоциируется с родной страной.

Для англичан характерно ощущение отделенности от остального мира (о поездке в страны континентальной Европы говорят: «поехать в Европу» или «на континент»), замкнутость, обособленность, ощущение, что мировые бури ее не касаются (так было по крайней мере до начала двух мировых войн и изобретения ядерного оружия в XX веке). «То, что делается по ту сторону Ламанша, воспринимается англичанами как происходящее в другой культуре и цивилизации», – пишет российский исследователь В. Шестаков. Даже сегодня, по его мнению, пролив представляет собой в сознании британца подобие

средневекового рва, отделяющего городскую цивилизацию от варварства, упорядоченную жизнь от хаоса.

Океанический климат дает большое количество осадков и туманов, сильные ветры, мало солнечных летних дней, небольшую разницу зимних и летних температур. Все это способствует формированию твердости характера, закаленности тела и духа, сдержанности в выражении чувств и эмоций.

Особенность английской природы состоит в ее необыкновенном разнообразии при малых размерах страны. Ландшафт здесь чрезвычайно переменчив: равнины сменяются горами, горы обрываются в океан, зеленый ковер переходит в меловые скалы. Не менее разнообразен и архитектурный пейзаж. Каждое графство Великобритании отличается своими строительными материалами, техникой, стилями. Отсюда парадоксальное с точки зрения иностранных наблюдателей сочетание приверженности традициям, конвенциональным нормам и ритуалам, с одной стороны, и пестование индивидуальности, нередко принимающей эксцентрические формы, – с другой. У. Эмерсон отмечал, что Англия – страна противоречий и неожиданностей: «Английскому характеру свойственны не постоянство и однообразие, а разнообразие и разнородности». Он подчеркивал, что эта материалистическая нация дала миру большое количество мистиков и поэтов, что, являясь неутомимыми путешественниками, англичане в то же время и страстные садоводы, приверженцы своей страны и домашнего уюта; хорошие друзья, но враги, которых не пожелаешь никому; мирный народ, но если их разозлить, чрезвычайно воинственный. Именно англичане при всей их законопослушности создали лучшие детективы, при всем их конформизме они обладают склонностью к эксцентричности и всячески культивируют индивидуальность.

От континента Англию отделяет только пролив Ламанш, который англичане называют *The English Channel* (Английский канал). Самое узкое его место, Па-де-Кале, они зовут *The Strait of Dover* по имени города Дувр, находящегося на его берегу с английской стороны. Это лишний раз подчеркивает склонность англичан смотреть на остальной мир так, словно именно они находятся в его центре и являются точкой отсчета (кстати, нулевой меридиан, от которого идет отсчет времени, действительно находится в Гринвиче в предместьях Лондона). С другой стороны, упорство, с которым англичане сохра-

няют на своих картах названия, отличные от принятых в большинстве стран мира, свидетельствует об их знаменитой приверженности традициям. Наряду с географическими названиями о традиционализме британцев свидетельствуют меры длины и веса, которые отличаются от принятых во всей остальной Европе, а также левостороннее движение на дорогах и своеобразная форма розеток для электроприборов.

Д. Б. Пристли в своей книге «Англичане», пытаясь выделить основные национальные черты британцев, сравнивает их с французами и американцами. Выбор именно этих наций для сравнения не случаен. Об американцах нередко говорят, что они с британцами составляют «две нации, разделенные общим языком». Теснейшим образом связанные с Англией изначально, американцы вследствие своеобразия геополитических особенностей ушли в некоторых аспектах очень далеко от своих англосаксонских корней. А поскольку во второй половине XX века Великобритания передала свои позиции ведущей мировой державы США, превратившись в их младшего политического партнера, то англичане испытывают к американцам сложный комплекс чувств, от ревности к их успехам до пренебрежительного отношения к отсутствию глубины и культурности, характеризующей, с их точки зрения, среднего американца.

Английские очерки о посещении Соединенных Штатов начали публиковаться еще со времен Ч. Диккенса и Э. Треллопа и, как правило, носили назидательный или критический характер. Американские писатели, философы, политики и журналисты (Т. Джефферсон, В. Ирвинг, Ф. Купер, У. Эмерсон, Г. Джеймс и др.) тоже не без иронии описывали дух и традиции нации, от которой отпочковались.

Французы – ближайшие соседи Англии на континенте. С ними у англичан исторически сложились очень своеобразные отношения любви-ненависти (*Our sweet enemy, France*⁵). Причиной во многом послужило то, что английская и французская концептосферы по большинству позиций оказываются несовместимыми. Отмечая склонность англичан к эмпиризму, Э. Истхоуп выстраивает целую систему оппозиций, которая, по его мнению, подсознательно мотивирует все поведение британца. В этой системе конкретное противопоставлено абстрактному, практика – теории, здравый смысл – догме, естественность – искусственности, протестантство – католичеству, английское – французскому и так далее.

Историческое взаимодействие англичан с французами началось в 1066 году, когда Вильгельм Завоеватель вторгся в Англию, убил в битве при Гастингсе короля Гарольда и стал английским королем. Вслед за этим в стране установилась необычная культурная ситуация. Знать, преимущественно норманнского происхождения, говорила только на французском языке. На нем принимали законы, выступали в парламенте и в суде. Церковь (христианизация Англии в целом завершилась к VIII веку) пользовалась латынью, а народ говорил на англосаксонских диалектах. Засилье французского языка продолжалось до XIV века, когда на основе лондонского диалекта начал складываться английский язык, в который вошло огромное число французских и латинских заимствований, значительно потеснивших слова германского происхождения⁶.

Английские монархи, потомки Вильгельма, часто вовсе не знавшие языка, на котором говорил их народ, имели родовые земли во Франции, состояли в родстве с французской правящей династией, проводили большую часть времени на континенте и считали Францию сферой своих политических интересов. Следствием этого явилась Столетняя война (1337 – 1453).

В XVI веке вражда Англии и Франции приобретает религиозную окраску. Реформация английской церкви, проведенная Генрихом VIII, противопоставила Англию Франции и Испании – странам, в которых особенно силен был дух католицизма.

Островное положение и удаленность от мировых торговых путей на протяжении многих столетий определяли отсталость Англии в экономическом, политическом и культурном отношении. Вплоть до XVI века страна запаздывала в своем развитии на 200-300 лет по сравнению с континентом.

Размеренное течение жизни как бы в отрыве от всего остального мира обусловило знаменитую английскую приверженность традициям (консерватизм, нелюбовь к переменам). В соединении со сдержанностью в проявлении чувств, умеренностью и взвешенностью в поведении и поступках это качество позволяло англичанам избегать резких социальных потрясений.

Дж. Оруэлл в своем эссе «Англичане» замечает, что революционные традиции не прижились в Англии. Он подчеркивает, что массы по сей день в той или иной степени склонны считать противозаконное

синонимом плохого. Поэтому из самых сложных и взрывоопасных ситуаций англичане пытаются найти мирный и законный выход. Оруэлл приводит пример, когда во время нацистских бомбежек Лондона власти пытались воспрепятствовать превращению метро в бомбоубежище. «В ответ лондонцы не стали ломать двери и брать станции штурмом. Они просто покупали билеты по полтора пенни, тем самым обретая статус законных пассажиров, и никому не приходило в голову попросить их обратно на улицу»⁷.

То же самое мы наблюдаем и в исторической перспективе. Там, где другие страны шли через революцию, Англия выбирала эволюционный путь. Единственное событие, носившее характер политической революции (хотя в английских учебниках истории для его обозначения используется слово *war*, а не *revolution*) – гражданская война между сторонниками короля и парламента, закончившаяся казнью Карла I в 1649 году.

В то же время приход к власти Вильгельма Оранского в 1688 году носит название «Славная революция» (*Glorious Revolution*). Событие это является «славным» с точки зрения англичан именно потому, что по сути своей представляло бескровный дворцовый переворот. Революцией же оно именуется не в марксистском смысле, но в связи с тем, что положило начало принципиально новым взаимоотношениям между королем и парламентом.

Англия меняет свою государственную структуру постепенно и внешне без особого пафоса (особенно в сравнении с российскими политическими страстями). Осенью 1999 года палата лордов (существовавшая с XIII века!) приняла решение о самороспуске. Ставится вопрос и об упразднении королевской власти. Королевская власть в Англии никогда не была так сильна, как во Франции. Еще в 1215 году была подписана так называемая «Magna Carta», ограничивавшая власть короля. Начиная с приглашения на трон Вильгельма Оранского, монархи, по выражению Д. Б. Пристли, «в известной степени примерялись так, как будто это были шляпы». Фактически страной правит парламент. Англия в XVIII веке становится центром Просвещения, в ней раньше, чем в других странах создано «цивилизованное» правительство, устроенное по законам «здравого смысла». Именно отсюда распространилась идея политической свободы – *liberty*, подхваченная позднее Великой французской буржуазной революцией.

Англичане убеждены, что живут в демократической стране, потому что меньшинство обладает здесь достаточными возможностями, чтобы к нему прислушались, и способно ощутимо влиять на политику правительства.

Важнейшую роль в формировании английского национального характера сыграли реформация церкви, проведенная в первой половине XVI века Генрихом VIII, и пуританство, под знаком которого совершалась в XVII веке буржуазная революция. Собственно, под религиозным знаменем сторонники парламента выступали за быстрые и радикальные буржуазные преобразования в стране. С приходом Вильгельма Оранского пуританство победило окончательно. Иными словами, одержала победу идеология набиравшей силы буржуазии. В обществе сложились концепты, связанные с пуританским мировоззрением: бережливость, трудолюбие, умеренность, скромность, сдержанность, здравый смысл и приверженность «золотой середине». Пуританство оказалось напрямую связанным с эмпирическим подходом к действительности, который всегда отличал английскую нацию. Достаточно вспомнить, что Великобритания – сегодня единственная страна в Европе, не имеющая письменной конституции и строящая свое законодательство на законах и прецедентах (так называемом *Common Law*). Эмпирический взгляд на жизнь лежал и в основе «промышленного переворота», начавшегося во второй половине XVIII в., который опять-таки именуется в английских книгах революцией (*Industrial Revolution*). Благодаря изобретению паровой машины, сеялки, ткацкого станка, имевших конкретное практическое применение, Англия смогла стать в середине XIX века самой развитой промышленной страной мира. Начался период расцвета Великобритании – время империи, наивысшая точка которой совпала с правлением королевы Виктории (1837-1907). Многие историки даже называют этот период «временем Британии». Из небольшого острова Британия превратилась в центр Вселенной, а британцы из островного народа – в «образцовую» нацию, которая считала своим долгом нести цивилизацию, «окультуривать» население других менее развитых стран. Начинает формироваться чувство превосходства, ощущение избранности, хотя предпосылки к тому наметились гораздо раньше ". В период «викторианской эпохи» многие концепты национального британского характера стали восприниматься как константы⁸.

Сегодня англичане отмечают, что уходит в прошлое их прежняя невозмутимость (знаменитая *stiff upper lip*), сглаживается врожденное чувство классовой принадлежности, видоизменяется представление о джентльмене, честности, воспитанности, справедливости. Однако сторонний наблюдатель замечает, что все эти концепты еще не перестали быть значимыми для национального сознания.

Ролан Барт. Мифологии

МИР, ГДЕ СОСТЯЗАЮТСЯ В КЕТЧЕ

“... Правдивость патетического жеста в величественные моменты жизни”.

Бодлер’

Особенность кетча — в том, что это зрелище чрезмерности. В нем мы, очевидно, находим ту эмфазу, которой отличался античный театр. Вообще, кетч — это спектакль под солнечным светом, ибо в цирке или на арене важнее всего не небо как таковое (романтическая ценность, годная лишь для светских праздников), а резкость и вертикальность светового потока. Даже когда кетч устраивается в самых грязных парижских залах, он по природе все же имеет нечто общее с такими грандиозными солнечными зрелищами, как греческий театр и бой быков. И здесь и там — свет без теней и ничем не осложненные переживания.

Есть люди, полагающие, что кетч — низменный вид спорта. Но кетч — это вообще не спорт, это зрелище, и лицезреть представляемую в нем Боль ничуть не более низменно, чем присутствовать при страданиях Арнольфа или Андромахи³. Бывает, конечно, и ложный кетч — дорогостоящее и никчемное подобие правильного спорта; он совершенно не интересен. Настоящий кетч, неточно именуемый любительским, разыгрывается в залах ближних пригородов, где публика сама собой настраивается на зрелищность этого поединка, как и публика в пригородных кинотеатрах. Упомянутые выше люди еще и возмущаются, что в кетче-де все подстроено (хотя вообще-то от этого он должен был бы стать не столь низменным). Публике же нет никакого

дела до того, подстроен поединок или нет, и она права: она вверяется главному свойству всякого зрелища — его способности отменить понятия мотивов и последствий; ей важно не то, что она думает, а то, что она видит.

Такая публика прекрасно отличает кетч от бокса; она знает, что бокс — это янсенистский вид спорта⁴, в основе которого — доказательство превосходства; об исходе боксерского поединка можно заключать пари, в кетче это не имело бы никакого смысла. Матч по боксу — целая история, которая творится на глазах у зрителя; в кетче, напротив, осознается каждый отдельный момент, а не длительность⁵. Зрителя не интересует возвышение удачливого бойца, он ждет от поединка мгновенных картин, в которых запечатлевались бы те или иные страсти. Таким образом, кетч требуется читать непосредственно, как примыкающие друг к другу и не нуждающиеся во взаимосвязи смыслы. Любителя кетча не волнует рациональный исход поединка, тогда как в матче по боксу, напротив, обязательно присутствует некое предугадывание будущего. Иными словами, кетч — это сумма отдельных зрелищ, ни одно из которых не является функцией чего-то иного; в каждом своем моменте он дает нам целостное знание той или иной страсти, которая вздымается прямо и одиноко, никогда не простираясь вдаль, к венчающему ее исходу.

Соответственно задача борца здесь не в том, чтобы победить, а в том, чтобы аккуратно исполнить ожидаемые от него жесты. Говорят, что в дзюдо есть своя тайная символика: при всей своей действительности, движения там короткие, сдержанно-точные, прорисованные четкой тонкой линией. Напротив, в кетче нам предлагаются жесты чрезмерные, их значение эксплуатируется до пароксизма. В дзюдо поверженный борец едва касается пола, он катается по нему, увертывается, пытается избежать поражения, а если уж оно очевидно, то немедленно выходит из игры. В кетче поверженный борец подчеркнута повержен, до предела насыщая взор зрителей нестерпимым зрелищем своего бессилия.

Точно такая же эмфатическая функция свойственна и античному театру, где сюжет, язык и аксессуары (маски, котурны) все вместе способствуют сверхнаглядному выражению Неизбежности. Жест, которым побежденный кетчист дает всем знак о своем поражении, не только не скрывая его, но подчеркивая и держа, словно финальную

ноту органа, — соответствует античной маске, обозначающей трагический тон спектакля. В кетче, как и в античном театре, люди не стесняются своей боли, они умеют рыдать, любят проливать слезы.

Оттого каждый знак в кетче обладает полной ясностью, так как здесь всегда требуется все понимать сразу. Не успели противники подняться на ринг, как публика уже прониклась очевидностью их ролей. Как и в театре, в каждом физическом типе с чрезмерной четкостью выражается амплуа данного борца. Товен, тучный и рыхлый пятидесятилетний мужчина, из-за своей уродливой бесполости вечно получающий женские клички, самым своим телом демонстрирует все характерные черты низменности, ибо роль его — воплощать ту органическую омерзительность, что содержится в классическом понятии “мерзавца” (ключевом понятии всякого поединка по кетчу). То есть намеренно внушаемое им тошнотворное чувство очень глубоко коренится в сфере знаков: уродство не просто служит для обозначения низости, но еще и сосредоточено в самом отталкивающем состоянии материи, похожей на тускло расплзающееся мертвое мясо (публика называет То-вена “тухлятина”); и толпа, произвольно осуждая его, исходит не из рассудка, но из самых своих глубинных, гуморальных переживаний. Потому-то столь неистово проникается она тем образом, который Товен создает в дальнейшем: ведь образ этот вполне соответствует его исходному физическому типу, в своих поступках он точно воспроизводит свой сущностно вязкий облик.

Итак, ключ ко всей схватке содержится уже в теле кетчиста. Я знаю с самого начала, что ни один поступок Товена, изобличающий его предательство, жестокость и подлость, не будет идти вразрез с изначальной гнусностью его образа; я могу положиться на него — он толково и до конца исполнит все жесты, выражающие бесформенную низость, и всецело выполнит роль самого отталкивающего из мерзавцев, мерзавца-спрута. Итак, внешность кетчистов — столь же непреложный фактор, как и у персонажей итальянской комедии, своим костюмом и повадками заранее демонстрирующих все будущее содержание своей роли- подобно тому как Панталоне непременно будет смешным рогоносцем, Арлекин — хитрым слугой, а Доктор — глупым педантом, точно так же Товен обязательно будет являть гнусный образ подлеца, Реньер (высокий лохматый блондин с вялыми мышцами) — беспокоящий образ пассивности, Мазо (надменный петушок)

— гротескный образ чванства, а Орсано (женоподобный пижон, выходящий на ринг в розово-голубом халате) — вдвойне пикантный образ мстительной “дряни” (ибо публика в зале “Элизе-Монмартр” вряд ли следует словарю Литтре, считая, будто слово “дрянь” мужского рода).

Итак, внешность кетчистов образует базовый знак, в котором как в зачатке содержится вся схватка. Но этот зачаток еще и бурно разрастается, так как в каждый момент поединка, в каждой новой ситуации тело борца дает публике увлекательное зрелище того, как гуморальный склад сам собой переходит в жест. Разные знаковые ряды взаимно освещают друг друга и образуют в высшей степени удобное для понимания зрелище. Кетч подобен диакритическому письму: поверх основного значения своего тела борец эпизодически, но всегда к месту расставляет пояснения, постоянно помогает зрителю читать ход поединка, жестах, позами и мимикой доводя его замысел до максимальной наглядности. Вот он торжествующе-гнушно ухмыляется, придавливая положительного спортсмена коленями к полу; вот обращает к публике самодовольную улыбку, предвещающую скорую расправу; вот, сам прижатый к полу, со всего размаху колотит об него руками, показывая всему свету, сколь нестерпимо его положение; в общем, выстраивает сложную систему знаков, дающих понять, что он по праву воплощает в себе вечно увлекательный образ скандалиста, неистощимого в выдумках на тему своей сварливости.

Перед нами, таким образом, настоящая Человеческая Комедия, где каждый социально конкретный оттенок страсти (надменность, уверенность в своем праве, утонченная жестокость, чувство “возмездия”) счастливо снабжен в высшей степени ясным знаком, способным вобрать его в себя и выразить, триумфально донести до последних рядов зрительного зала. Понятно, что на этой ступени уже не важно, подлинна страсть или нет. Публика требует образа страстей, а не самих страстей как таковых. Проблема правды для кетча не более важна, чем для театра. От того и другого зрелища ожидают понятного изображения моральных ситуаций, обыкновенно скрытых от глаз. Все внутреннее удаляется ради внешней знаковости, содержание всецело исчерпывается формой — торжествует принцип классического искусства. Кетч — это особая, непосредственная пантомима, неизмеримо более действенная, чем в театре, ибо жест борца, чтобы казаться

правдивым, не нуждается ни в каком сюжете, ни в какой декорации, одним словом, ни в каком психическом переносе

<...> Нетрудно понять, почему в кетче из пяти схваток лишь одна проходит по правилам. Опять-таки следует иметь в виду, что здесь соблюдение правил — это особое амплуа или жанр, как в театре; правило — это отнюдь не реальное ограничение, а лишь условная видимость правильности. Таким образом, бой по правилам фактически просто преувеличенно учтив: борцы дерутся усердно, но не яростно, умея властвовать над своими страстями, они не лютуют над побежденным^ прекращают борьбу по первому же приказу судьи, а после какой-нибудь особенно тяжелой, но неизменно честной схватки обмениваются приветствиями. Разумеется, следует понимать, что все эти учтивые поступки обозначаются для публики сугубо условными жестами честности — рукопожатием, поднятием рук, демонстративным неиспользованием какого-нибудь ненужного захвата, который повредил бы безупречности поединка.

Уже отмечалось, что в Америке кетч изображает собой своего рода мифологический поединок Добра и Зла (по природе своей близкий к политике, так как отрицательный борец всегда считается “красным”). Во французском кетче заложен совсем иной тип героизации — не политический, а этический. Публика ищет в нем последовательно создаваемый образ, по природе своей в высшей степени нравственный, — образ законченного мерзавца. Люди приходят на кетч посмотреть на новые и новые похождения прославленного героя, чей образ уникален, постоянен и многолик, как образ Гиньоля или Скалена, которые откалывают все новые неожиданные колена и в то же время всегда верны своему амплуа. Этот мерзавец разоблачает себя, подобно характеру у Мольера или Лабрюйера, то есть как классическая целостность, некая сущность, чьи поступки суть лишь расположенные во времени знаки-эпифеномены. Такой стилизованный характер не связан ни с какой нацией и ни с какой партией, и независимо от того, зовут ли борца Кущенко (по кличке Усатый — из-за Сталина), Ерпазян, Гаспарди, Джо Виньола или Нольер, зритель приписывает ему только одну национальную принадлежность — “правильность”.

Что же представляет собой мерзавец для этой публики, которая отчасти явно состоит из людей “неправильных”? Это персонаж в высшей степени непостоянный, признающий правила лишь тогда, ко-

гда они ему выгодны, и в поступках своих не соблюдающий формальной непрерывности. Это человек непредсказуемый, то есть асоциальный. Он укрывается под сенью Закона, когда считает, что это ему на руку, и нарушает его, когда ему это нужно; то он отрицает формальные границы ринга и продолжает избивать противника, находящегося в законном убежище за канатами, то восстанавливает эту границу заново и требует себе той самой защиты, с которой за миг до того не считался. Такая непоследовательность выводит из себя публику еще больше, чем подлость и жестокость; задетые уже не в моральных, а в логических своих понятиях, зрители расценивают противоречие в аргументах как гнуснейшее из прегрешений. Запрещенный удар становится нарушением правил лишь постольку, поскольку нарушает количественное равновесие и сбивает строгий счет взаимных расплат; публика осуждает не то, что нарушаются бледные официальные правила поединка, а то, что не соблюдается принцип возмездия, неотвратимости кары. И потому ничто так не возбуждает толпу, как презрительно-размашистый пинок, который дает победитель поверженному мерзавцу; радость от наказания достигает вершины, опираясь на математическое обоснование, и тогда зрительскому презрению уже нет границ; перед нами уже не “мерзавец”, а “дрянь”, и в этом словесном жесте выражается предельная деградация.

Столь точная целенаправленность кетча требует от него безупречно совпадать с ожиданиями публики. Кетчисты, люди опытные, прекрасно умеют подчинять любые случайные эпизоды поединка тому образу, который творит себе публика из волшебных мотивов мифологии. Борец может возбуждать раздражение или же отвращение, но ни в коем случае не разочарование, ибо он всякий раз до конца выполняет запросы публики, делая все более плотными создаваемые им знаки. В кетче все существует лишь тотально, здесь нет никаких символов и намеков, все дается в исчерпывающей полноте; жест борца ничего не оставляет в тени, отсекает все побочные смыслы и торжественно представляет взору публики чистое значение, округло-полное подобно самой Природе. Такая эмфаза — не что иное, как популярный и вместе с тем древний образ идеальной умопостижимости бытия. Итак, в кетче изображается абсолютная постижимость вещей, эйфорическая радость людей, на какое-то время вознесшихся над сущностной неоднозначностью житейских ситуаций и созерцающих

панораму однозначной Природы, где знаки наконец обрели соответствие причинам, без всяких помех, недомолвок и противоречий.

Когда герой или же антигерой драмы, который всего за несколько минут до того был у нас на глазах обуян моральным неистовством, вырастая до масштабов метафизического знака, — когда он бесстрастно и анонимно уходит из зала, в одной руке неся чемоданчик, а другую подав жене, то несомненным делается, что кетч способен к претворению реальности, как это вообще свойственно Зрелищу и Культуре. На ринге, даже преднамеренно облакаясь гнусностью, кетчисты остаются богами, являя нам, пусть на несколько мгновений, чудесный ключ, которым отворяется Природа, чистый жест, который отделяет Добро от Зла и раскрывает образ Справедливости, наконец-то сделавшейся постижимой для ума.

АКТЕР НА ПОРТРЕТАХ АРКУРА

Во Франции актер — не актер, пока его не сфотографировали в студии Аркура. У Аркура актер — это божество; он никогда ничего не делает, он запечатлен в покое.

Существует эвфемизм, заимствованный из светского быта и обозначающий подобную позу: актер представлен как бы “в городе”. Разумеется, это идеальный город, город лицедеев, где они только празднуют и любят, тогда как на сцене они трудятся, реализуя свой щедрый и требовательный “дар”. И такая перемена должна быть как можно более внезапной: мы должны ощутить смятение, видя на театральной лестнице, подобный сфинксу при входе в святилище, олимпийский лик актера, который сбросил шкуру буйного, слишком человеческого чудовища и наконец обрел свою вневременную сущность. Здесь актер отыгрывается за все: его жреческий долг порой требует изображать старость и безобразие и вообще, в любом случае, терять себя в персонаже — здесь же ему дано вновь обрести идеальный образ, отмытый, словно в химчистке, от всего того, чем пятнает его профессия. Сойдя со “сцены” в “город”, актер на портретах Аркура отнюдь не оставляет “мечту” ради “реальности”. Как раз наоборот: на сцене он выглядит крепко сбитым, костисто-плотским, на его кожу наслаивается грим; в городе же лицо у него плоское и гладкое, отшлифованное внутренним достоинством и овеванное, как свежим воз-

духом, мягким светом студии Аркура. На сцене он порой бывает стариком или, во всяком случае, демонстрирует некоторый возраст; в городе же он вечно молод, навеки застыл на вершине красоты. На сцене его выдает голос — слишком материальный, подобный слишком мускулистым ногам балерины; в городе же он хранит идеально-загадочное безмолвие, исполненное глубоких тайн, которые чудятся нам в любой молчаливой красоте. Наконец, на сцене ему неизбежно приходится совершать жесты — заурядные или героические, но в любом случае действенные; в городе же от него остается одно лишь лицо, очищенное от всякого движения.

Его чистый лик предстает как нечто бесполезное — как предмет роскоши — еще и благодаря искажающему ракурсу; фотокамера Аркура, обладая особой привилегией улавливать такую неземную красоту, как бы должна для этого сама помещаться где-то в абсолютно недоступном безвоздушном пространстве, а лик актера, плывущий между грубой почвой сцены и сияющим небом “города”, можно лишь как бы на краткий миг уловить, исхитить из его природной вневременности, благоговейно возвратив затем на его царственно-одинокую орбиту. Кажется, будто лицо актера, то матерински склоненное к уходящей вдаль земле, то экстатически устремленное ввысь, не спеша и без усилий возносится в свое небесное жилище, меж тем как человечество в лице зрителей, принадлежа к иному зоологическому классу и передвигаясь лишь посредством ног (а не лица), пешком плетется к себе домой. (Стоило бы однажды предпринять исторический психоанализ усеченных телесных фигур. Ходьба мифологически составляет, по-видимому, самый заурядный, то есть самый человеческий из жестов. Во всех своих грезах и идеальных образах, при любом своем социальном возвышении человек прежде всего отрекается от ног — будь то на портрете или же в автомобиле.)

Актрисы, являя на фотографиях только лицо, плечи и волосы, тем самым свидетельствуют о добродетельной ирреальности женского пола; то есть в городе они у нас на глазах превращаются в ангелов, до этого побывав на сцене в обликах любовниц, матерей, потаскух и субреток. Что же касается мужчин, то за исключением первых любовников — причисляемых к роду ангелов, поскольку их лица, подобно женским, как бы сами собой рассеиваются в пространстве, — у них знаком мужественности обычно служит какой-нибудь атрибут

городского быта: трубка, собака, очки, каминная доска за спиной. Все эти низкие предметы необходимы, чтобы выразить мужской склад характера, подобная дерзость как бы дозволена только самцам, и с ее помощью актер “в городе”, словно подвыпивший бог или царь, показывает, что порой он не боится бывать обычным человеком, имеющим свои удовольствия (трубка), свои привязанности (собака), свои телесные недостатки (очки) и даже свое земное обиталище (камин).

В иконографии Аркура материальность актера сублимируется, а “сцена” — неизбежно пошлая, так как на ней происходит действие, — получает себе продолжение в неподвижном, а следовательно идеальном “городе”. Парадокс в том, что реально-то здесь именно сцена, тогда как город — это миф, волшебная греза. Избавившись от слишком плотской оболочки своего ремесла, актер обретает ритуальную сущность героя, человеческого образца, знаменующего предел физических возможностей прочих людей. Его лицо здесь — как бы принадлежность некоего романа; в его божественно-бесстрастном складе отменяются повседневные истины, и нам дано пережить сладкое смятение, а в конечном счете чувство надежности — от познания истины высшей. Для класса, которому не хватает сил ни для чистого разума, ни для мощного мифа, весьма характерна тяга к иллюзионизму; и вот толпа в театральном антракте, сучая и фланируя, заявляет, что такие нереальные лики — это и есть лица актеров в городе; с добросовестным рационализмом она усматривает за актером — человека. На самом же деле, снимая с лицедея личину, студия Аркура тут же заставляет возникнуть на его месте божество, а буржуазная публика, пресыщенная и привыкшая лгать сама себе, всецело удовлетворена

Из всего этого следует, что для молодого актера сфотографироваться у Аркура — это как бы обряд посвящения; такая фотография — его свидетельство о завершении ученичества, его настоящий профессиональный диплом. Словно царь, он не может по-настоящему взойти на престол, пока его не коснется Святая Мироносица Аркура. Когда его идеальный лик, изображающий ум, чувствительность или лукавство — в зависимости от избранного им на всю жизнь амплуа, — впервые появляется в прямоугольной рамке, то это торжественный акт, посредством которого все общество в целом разрешает его от оков тела и наделяет пожизненной рентой лика; в день этого крещения его лицо получает в дар все те способности, которых обычно не

дается (по крайней мере всех сразу) обычному человеческому телу: ничем не нарушаемое сияние, очищенную от всякого зла обаятельность; это особая интеллектуальная сила, которая не обязательно сопутствует игре или красоте актера.

Вот почему такие фотографы, как Тереза Ле Пра' или Аньес Варда, — авангардисты: на их портретах лицо актера всегда сохраняет свой сценический образ и остается откровенно, с образцовой скромностью, ограниченным своей социальной функцией — функцией “изображения”, а не лжи. По отношению к столь отчужденному мифу, как миф об актерском лице, подобное решение в высшей степени революционно, не вывешивать на лестнице классические фотографии Аркура, с их приукрашенными, томными, ангельскими или мужественными (в зависимости от пола) лицами, — это дерзость, которую позволяют себе лишь немногие театры.

Л.Ф.Хабибуллина. Национальный миф в английской литературе второй половины XX века.

<...>Основная сфера бытования национального мифа - это письменная культура, а в художественной литературе мифотворчество имеет наибольшие возможности для самоосуществления. Несмотря на то, что кино, массмедиа, интернет становятся все более значимыми для формирования массового менталитета, даже простое количественное преобладание письменной текстовой культуры над новыми ее формами позволяет говорить о продолжающемся приоритете влияния письменного текстового нарратива над остальными типами «текста».

Если в политической сфере преднамеренность мифотворчества, в том числе и национального, очевидна, то в литературе сочетаются спонтанность и нарочитость, индивидуальное и всеобщее, созданное под влиянием традиции, и современное, культурное и политическое, что делает литературу наиболее сложной, продуктивной и по-прежнему влиятельной сферой национального «воображаемого» (не случайно в большинстве исследований национализма авторы предпочитают ориентироваться главным образом на литературные источники (Б.Андерсон, Э.Саид)). В литературе даже использование суще-

ствующих концепций национального или национальных стереотипов может быть вовлечено в процессы мифологизации.

Наиболее характерно для литературы последнего столетия создание авторами собственных мифологизированных концепций нации, становящихся мощным средством воздействия на культурное, научное и даже политическое сознание, что хорошо видно в английской литературе на примере творчества Дж. Оруэлла, Дж. Фаулза, П. Акройда и др. Специфика литературной репрезентации национального проявляется и в разнообразии взаимодействий с другими формами культуры: она иной раз демонстрирует опережение политики и культуры на уровне отдельных идей (например, знаменитое противопоставление Р. Киплингом Востока и Запада в «Балладе о Востоке и Западе», ставшее впоследствии основой и для политических рассуждений на эту тему), иногда выдвигает мифологемы, не востребованные другими формами культурного и политического сознания, иногда создает концепции, готовые для введения в ментальное поле нации. Национальный миф является подвижным, динамичным образованием, компоненты которого формируются постепенно в процессе становления национальной культуры и в зависимости от преобладающих точек зрения на природу национального в обществе. На начальном этапе, стадии формирования национального государства, создаются первичные представления о природе национального в рамках имперского и связанного с ним династического мифов, вырабатывающих символику нации, создающих первые мифологизированные образы, которые на этом этапе не образуют целостной системы. Постепенно в культуре и, прежде всего, литературе создается национальная концептосфера, характер которой определяется такими факторами, как влияние природных условий, исторических обстоятельств, и т.д.

Национальная концептосфера, создаваемая в культуре и литературе, встраиваясь в систему национального мифа, может переакцентироваться или переосмысливаться в зависимости от текущей национальной концепции, но состав уже сформированных концептов остается относительно стабильным (английский дом и пр.).

Национальная символика и национальная концептосфера полностью не исчерпывают национального мифа, становление которого завершается созданием национального образа мира, включающего представление о национальном хронотопе, национальном образе жиз-

ни, национальном характере, что, в конечном итоге, позволяет конструировать целостную модель ориентированную на реконструкцию вневременных национальных смыслов. В русском литературоведении первенство в теоретическом осмыслении национального образа мира принадлежит Г.Д. Гачеву. Представление о национальном образе мира связано с понятием «художественный образ мира», т. е. данная категория в большой степени учитывает особую природу художественной литературы. Однако исследование национального образа мира не располагает к рассмотрению внутренней динамики национальных представлений в культуре и более уместно в синхроническом изучении «другого» в определенный момент его развития. Отличие понятия «национальный миф» от национального образа мира состоит в том, что национальный миф обязательно предполагает наличие исторического измерения.

Конструирование национального мифа невозможно без мифа национальной истории, который содержит представление о национальной этиологии, повествование о национальной истории, обозначение одной или ряда национальных катастроф и прогноз национальной эсхатологии. Историческое измерение национального мифа позволяет рассмотреть национальную литературу как нарратив, повествующий о национальной истории посредством событий, персонажей, символов, но при этом миф национальной истории существует именно в своем «воображаемом» измерении, нелинейно соотносясь с реальными историческими событиями. Признаками сформированного национального мифа становятся более или менее оформленный образ национального «мы» в сложном соотношении с национальным «другим», представленный системой репрезентативных персонажей (в английской литературе, например, это джентльмен, настоящая леди и др.), понятие о национальном образе жизни, национальных традициях (не обязательно уходящих в далекое прошлое, как, например, английское чаепитие). Данная система образов, символов, концептов, как и большая часть представлений о национальном хронотопе, становится результатом национализации существующих природных, социальных и культурных факторов, которая зачастую происходит именно в художественной литературе, в результате чего складывается, оформляется, а затем и переозначивается национальный миф. Национальный миф в литературе существует, прежде всего, в форме национального

нарратива. Национальный нарратив является, как и любой тип нарратива, результатом неких культурных конвенций; это, определенным образом рассказанное в художественной литературе «повествование о нации», складывающееся в текстах, принадлежащих различным жанровым традициям, под влиянием самых разных обстоятельств, и образует, в конечном счете, национальный миф.

Национальный нарратив складывается постепенно; это означает, что национальный миф на стадии формирования может быть представлен своими компонентами в рамках и других типов нарратива, в частности, исторического или утопического, постепенно «втягивая» в сферу национального те элементы, которые первоначально не осмысливались как таковые. В дальнейшем, особенно в литературе второй половины XX века, национальный нарратив также может сложно сочетаться с другими типами нарратива, становясь полем авторской игры с национальным мифом или его компонентами.

Национальный миф, рассматриваемый в аспекте современных коммуникативных теорий, предстает открытым для влияний и пластичным образованием. Мифологизация национального рассматривается нами как динамический процесс, предполагающий постоянное переозначивание мифа, трансформацию дискурсов и наполнение концептов новой семантикой. Рассматривая национальный миф в отношении английской литературы, мы учитываем традицию, сложившуюся в англоязычном литературоведении. Национальные исследования применительно к английской культуре ведутся преимущественно в рамках понятия «английскость», одного из самых разрабатываемых в современном литературоведении Британии и положившего начало другим аналогичным понятиям, в том числе и «русскости». Важной тенденцией изучения «английскости» является стремление отделить ее от «британскости» и обозначить свободу первой от связи с различными видами национализма, тем самым разграничивая сферы исследований английскости и изучения современных национализмов (Э. Хобсбаум, Э. Саид, Х. Бхабха), рассматривающих британский национализм как образцовый. В то же время само многообразие подходов к понятию «английскость» исключает однозначные и общепринятые толкования этого понятия, что отмечается и самими исследователями английскости (Р. Ингельбейн, В. Нюннинг и др.), и осложняет эту задачу. Изучение английскости затрагивает социокультурную сферу; в

рамках данного типа исследований прежде всего рассматриваются особенности национального поведения и образа мыслей (А. Aughey, К. Хьюитт, П. Лэнгфорд, К. Фокс), соотношение английскости и «кельтскости» (Дж. Лиирсен, Дж.Чендлер). Широко представлены в английском литературоведении репрезентации английскости в различных сферах национального бытия и культуры, например, в пейзаже (С. Дэниелз, У. Хоскинс, Д. Лоуэнталь, Д.Мэтлесс), городской культуре (П. Ньюлэнд), массовой культуре (С. Физерстоун, М. Брасеуэлл). Особую сферу представляют собой постколониальные исследования английскости, включающие размышления о формировании собственной «версии» английскости в сознании жителей колоний (С. Джиканди, Я. Марш, К. Кумар). Языковая репрезентация английскости представляет собой совершенно отдельную сферу исследований, включающую изучение концептов, репрезентирующих национальный характер и образ мыслей (Д. Джозеф, А. Вежбицкая, А. Джиева и др.). Таким образом, в английской гуманитарной науке спектр исследования национального, что в данном случае означает английского национального, также весьма широк.

Литературоведческий аспект английскости представлен самыми разнообразными работами, выдвигающими на первый план тех авторов литературных произведений, которые являются «образцовыми» ее представителями либо представляют в своем творчестве собственные концепции английскости. Наиболее полно данная проблема рассматривается в работе: David Gervais *Literary Englands: Versions of 'Englishness' in Modern Writing* (1993). Выделяя репрезентативные с данной точки зрения имена, автор посвящает каждому из них отдельные главы. Литературоведческие исследования, рассматривающие более современную литературу, выделяют в качестве наиболее репрезентативных фигур в связи с английскостью Дж. Фаулза, П. Акройда, Г. Свифта (В. Нюннинг, Р. Ингельбейн). Современные литературоведческие исследования английскости задают определенную традицию, однако не предлагают никакой концепции специфики функционирования национального в литературе, не задают четких параметров исследования, что приводит к определенной исследовательской субъективности как при отборе репрезентативных текстов, так и при выборе методологии. Проблема английскости является важной составляющей национальной картины мира, создаваемой в британской ли-

тературе, но не исчерпывает той концепции национального «мы», которая получает свое художественное воплощение в произведениях писателей-англичан.

Вследствие этого мы считаем сведение литературоведческого исследования английской национальной картины мира только к проблеме англискости не вполне оправданным, потому что оно игнорирует «британский» компонент английского национального самосознания, который, несомненно, оказывает влияние на национальный миф. «Погружение» в природу национальной ментальной, индивидуальной национальной идентичности, которое характерно для современной английской литературы, осознанно оперирующей концепцией англискости (Дж. Фаулз, Дж. Варне, П.Акройд и др.) является только одной из многочисленных форм мифологизации национального, которые имеют место в английской литературе. В то же время мифологизация национальной сферы не ограничивается национальным регионализмом, изучением национальной ментальности и прочими сферами внимания «англискости»; важным компонентом национального мифа остается представление о наднациональной миссии Британии, которая определяет концепцию национального во многих произведениях английской литературы вплоть до настоящего времени, что делает особенно существенным процесс трансформации национального «мы» в соответствии с изменением образа национального «другого».

Исследование национального мифа применительно к английской литературе обладает определенной спецификой, которая обусловлена, во-первых, особым местом британской культуры в ряду других европейских культур. В современном литературоведении и культурологии мысль о том, что европоцентричный мир развивается по англосаксонской модели, становится общим местом. Во-вторых, особенность национального мифа в английской литературе обусловлена мессианским характером английского национального мышления, что предполагает осознание собственной миссии в отношении национального «другого». Следствием этого становится не только постоянное самоопределение относительно национального «другого», которое является необходимой составляющей любого национального мифа, но и мифологизация национального «мы» и национального «другого». Данные процессы рассматриваются нами в эволюции относительно традиционных «внутренних» и «внешних» других; особое

внимание уделяется созданию «русского» мифа в литературе второй половины XX века. Мы рассматриваем процесс оформления национального мифа «другого». Этот процесс происходит через взаимодействие дискурсов, в рамках которых сформировались определенные концепты, предопределяющие мифологическую модель мира. Анализ дискурсивных практик в современной науке характерен для междисциплинарных исследований, наиболее активно на современном этапе он развивается в лингвистике и культурологии. В литературоведении он также вполне продуктивен, не случайно, ведущие исследователи дискурса в лингвистике и социологии отдают должное литературовед.

Раздел 2. ФОРМИРОВАНИЕ ЖАНРА «РОМАНА ОБ УСАДЬБЕ» В АНГЛИЙСКИХ РОМАНАХ XVIII – НАЧАЛА XIX ВЕКА

Современное британское литературоведение выделяет роман об усадьбе (country-house novel) как особую разновидность романного жанра, особенно популярного в английской литературе первой половины XX века и восходящего к «Мэнсфилд-парку» («Mansfield Park», 1811-1813) Дж. Остин. В частности, на значение романа Дж. Остин указывает в своей книге «Английская усадьба и литературное воображение» Р. Джилл [43, с. 33]. Именно в романе «Мэнсфилд-парк» впервые усадебный дом и усадьба в целом играют доминирующую роль, воплощая порядок и спокойствие, упорядоченность бытия. Формируется это жанровое образование в недрах сентиментализма с его пристрастием к изображению частного «домашнего» бытия. На то обстоятельство, что в английских романах XVIII века сельский дом и его окружение описываются как «воплощение Аркадии» указывает Е.П. Зыкова [9, с. 221]. В романе Г. Филдинга «История приключений Джозефа Эндруса и его друга Абрахама Адамса» (1742) дом Уилсона, в котором герои находят ночлег, обладает всеми признаками Аркадии. Недаром, когда путешественники покидают его, Абрахам Адамс говорит: «...Это и есть тот образ жизни, который люди вели в Золотом веке» [9, с. 216]. В другом романе Филдинга «История Тома Джонсона, найденыша» (1749) жизнь героя в имении Олверти приравнивается к аркадной жизни, и весь роман построен на том, чтобы вернуться назад в этот идеальный мир. В романе С. Ричардсона «История сэра Чарльза Грандисона» («The History of Sir Charles Grandison», 1754) как идиллическая изображается жизнь в усадьбе Селби Хаус и имении Грандисон Холл. Этот ряд может быть продолжен. Таким образом, уже в романах XVIII века английское поместье изображается как Аркадия.

Вслед за просветителями XVIII века (Г. Филдингом, С. Ричардсоном, О. Голдсмитом) Джейн Остин во всех своих романах не одобряла хаоса, беспорядка в мыслях, действиях, поступках героев. В ее романах присутствует идеал разумно устроенной жизни. В романе «Мэнсфилд-парк» такой идеал являет разумная и упорядоченная жизнь в доме Бертрамов. Начиная с этой книги, формируется жанр романа об усадьбе, в котором главное место отводится поместью.

Роман Дж. Остин «Мэнсфилд-парк» («Mansfield Park», 1811-1813) называют первым «романом об усадьбе» («country-house novel»), поскольку здесь впервые усадебный дом играет доминирующую роль, воплощая порядок и спокойствие, упорядоченность бытия.

В центре романа оказывается поместье – Мэнсфилд – парк – вокруг которого строится вся структура произведения. Говоря словами А.Н. Веселовского, сельское поместье является образным выражением райской страны Аркадии, и в то же время в этом образе заложено соединение с национальными корнями. Несмотря на это, необходимо отметить и особую функцию владельцев дома. В идеале они должны отождествлять себя с поместьем, в чем проявляется мориссовская концепция синтеза искусств, в которой человек уподобляется архитектурному сооружению. Благодаря подобному уподоблению и достигается гармония между домом и его обитателями.

В романе Дж. Остин одним из главных героев, с которым связана концепция синтеза искусств, является Эдмунд Бертрам. Это представитель старинной аристократической семьи, человек с очень четкими нравственными убеждениями, которые оказываются более благородными, чем у многих героев романа. Важным оказывается тот факт, что Эдмунд собирается стать священником. Выбор профессии оказывается неслучайным, так как именно это в конце концов и определяет возможность поместья Мэнсфилд парк стать воплощением земного рая на земле.

В романе Дж. Остин речь идет о трех священниках – Эдмунд Бертрам, мистер Норрис и мистер Гранд. Можно говорить о том, что все они представляют собой совершенно разные виды священников. Об их разнице говорит Эдмунд. Разговаривая с мисс Крофорд, Эдмунд указывает на те качества, которые, по его мнению, должны быть у подлинного священника. С точки зрения Эдмунда, священник должен быть полезен своему приходу не только хорошими проповедями, но своим образом жизни, своей манерой поведения, своей личностью, иными словами на собственном примере продемонстрировать те добрым принципам, к которым он хочет приобщить свою паству.

Однако, по его мнению, подобная жизнь и влияние на людей возможна только в сельской местности, где приход не велик и священники не теряются среди массы горожан. В Лондоне все по-

другому. Там, священник в первую очередь проповедник. И также Эдмунд указывает, что в Лондоне священники не могут влиять на поведение людей, и он не может почитать их судьями хорошего воспитания, учителями благовоспитанности и учтивости, знатоками этикета. Видимо, это связано с мыслью мистера Крофорда, который признает, что в Лондоне хорошо быть священником – там можно стать знаменитым, в деревне же, где собирается служить Эдмунд-нет блеска.

Таким образом, священников в романе Остин можно условно поделить на две группы: 1) думающие о славе, о карьере (условно городские, неподлинные священнослужители). Сюда можно отнести мистера Гранда 2) условно сельские, подлинные священнослужители, которые всем своим поведением, личными качествами хотят пробуждать в людях лучшие качества (Эдмунд).

Подобное деление связано как с самим священником, так и с его женой. Думается, что именно через их спутниц раскрывается полный образ священников в романе. Это связано с их мистическим союзом, который в идеале, можно назвать «союзом Церкви и Христа». Только этот союз является подлинным. Такого мистического союза нет у мистера Норриса и у мистера Гранда. Доказательством тому служит тот факт, что в обоих семействах нет детей, следовательно, перед нами не подлинники священники. Брак Эдмунд с Фанни, по мнению Гриффина, как раз и является «аллегорическим воплощением этого мистического союза Церкви и Спасителя». На подлинность их союза указывается в конце романа, когда Дж. Остин очень тонко намекает, что Фанни ждет ребенка [20, 345]. Однако их союз не predetermined по сюжету. Они вступают в брак после череды испытаний, которые отражают, по мысли Гриффина, «христианскую историю падения и искупления».

Одно из испытаний связано с образом миссис Норрис. Весь ее облик доказывает, что никакого мистического союза с мистером Норрисом у нее не было. Миссис Норрис изображена в романе как лицемерная, эгоистичная женщина. Она проникает в дом сэра Томаса как разрушительная сила. Именно благодаря ее пагубному влиянию на воспитание дочерей сэра Томаса происходят ужасные события – Мария (старшая дочь сэра Томаса) бросает своего мужа и сбегает с мистером Крофордом, а младшая сестра Джулия также ведет себя недо-

стойным образом – вступает в брак тайно, посредством побега. В конце романа Дж. Остин сравнивая участь двух сестёр указывает, что «участь Джулии оказалась не столь безрадостной отчасти благодаря иной натуре и иным обстоятельствам. Но всего более потому, что эта самая тетушка меньше ее любила, меньше хвалила, меньше баловала <...> и не в такой мере в ней было воспитано пагубное самомнение» .

Именно поэтому можно говорить и о пагубном воздействии миссис Норрис на все поместье Мэнсфилд парк. Ее неумная деятельность подавила и без того апатичную натуру Леди Бертрам. Именно миссис Норрис разрешила постановку спектакля «Обеты любви», из-за чего произошло более тесное сближение Кроффордов с Бертрами, закончившееся побегом Марии, разбитым сердцем Эдмунда и Джулии. Миссис Норрис, думается, оказывала пагубное влияние и на старшего сына сэра Томаса – по крайней мере в отсутствие отца он рос самодовольным, самовлюбленным, думающим только о своих удовольствиях молодой человек. Кажется, что только Эдмунду удалось избежать влияния миссис Норрис. Однако это не так. По мысли Морриса, дом напрямую связан со своим владельцем, поэтому если в доме отсутствует порядок и царит хаос, то это не может не повлиять на всех обитателей поместья [16, 67]. Такой же хаос, разброд царят в мыслях у Эдмунда. Под давлением этой разрушительной, приходящей извне силы, герой не сразу может разобраться в себе и понять, что именно Фанни составит его подлинное счастье. Характерно, но именно в конце романа, когда миссис Норрис навсегда покидает Мэнсфилд парк, Эдмунд женится на Фанни и Мэнсфилд парк становится воплощенной Аркадией. Т.е. можно говорить о том, что кусочек пагубного влияния миссис Норрис попал не только в душу Эдмунда, но затронул и само поместье.

Подобная функция миссис Норрис в романе указывает на отсутствие в ней нравственных ценностей, в связи с этим вряд ли можно рассматривать их брак с мистером Норрисом как мистический союз Церкви и Бога. В образе миссис Норрис воплощается противоположная точка зрения – отсутствие этого союза ведет к разрушению поместья.

Практически такая же ситуация с мистером Грандом и его женой. На первый взгляд, кажется, что они представляют собой добро-

порядочную семью. В романе не говорится о том, каким именно был священником мистер Гранд.

Однако Дж. Остин указывает только на одно, насколько отсутствие того или иного блюда влияет на общение мистера Гранда с окружающими. Это совершенно не связано с мыслью Эдмунда (и видимо, автора) о том, что подлинный священник должен своей жизнью, своей манерой поведения подавать пример для прихожан. Кроме того, показательно, что в конце романа мистер Гранд оставляет свой приход в Мэнсфилд парке ради более выгодного места священника в Лондоне, где по определению писательницы невозможно стать подлинным священнослужителем. Т.е. мистер Гранд воплощает собой городской тип священника. Он рассматривает свою профессию только с материальной точки зрения, ни о каком высоком долге священника, о котором так мечтал Эдмунд, тут речь не идет. Нельзя забывать и о жене мистера Гранда. Важно, что именно она приглашает семью Кроффордов к себе погостить, тем самым вводит дополнительный мотив разрушения в Мэнсфилд парк, который и так уже находится под воздействием хаотичной силы миссис Норрис. Характерно, но именно жены неподлинных священников, с которыми невозможен «мистический союз» вводят мотив разрушения в роман.

Все это связано с тем, что ни у миссис Норрис, ни у миссис Гранд нет моральных ценностей и нравственности. Они оказывают совершенно не такое влияние, которое должны были бы. Своими действиями и примерами они только вводят дисгармонию в Мэнсфилд парк.

После возвращения из Антигуа, сэр Томас меняется. Он приезжает в тот момент, когда вся молодежь, кроме Фанни, участвует в постановке спектакля «Обеты любви». Сэр Томас приходит в ужас, и, как пишет Дж. Остин, он хочет очистить свой дом от всякого напоминания об этом спектакле. Но дело не только в декорациях, которые уничтожили на 2-3 день после приезда, сэр Томас внутренне хочет очистить свой дом от того зла, от той заразы, которая в него вошла в образе Кроффордов и миссис Норрис. Он хочет вернуть порядок и гармонию в это дисгармоничное и хаотичное общество. Но он не может один этим заниматься, сделать это могут только сами члены семьи сэра Томаса. Они должны задуматься о нравственности и о моральных принципах. Именно во время «Обетов любви» как раз и раскрылись все их порочные стороны. Старший сын устраивает спектакль и изме-

няет все в доме без разрешения отца, Мария, чрезмерно часто репетирует свою роль с мистером Крофордом, совершенно не думая о том положении, в которое она себя ставит. Эдмунд, под воздействием чар мисс Крофорд, решается принять участие в спектакле, хотя является его крайним противником. Кроме того, во время репетиции выясняется, что «Каждый из них, далеко не всем удовлетворенный и не ото всего получающий радость, требует чего-то, чего у него нет и тем самым дает остальным повод к неудовольствию» [20, 45]. Люди говорят и не слышат друг друга, спрашивают и не получают ответа. Между ними нет понимания и единства. Таким образом, в поместье воцаряется хаос, спровоцированный приездом Крофордов и разрешением миссис Норрис.

Очистив дом от нежелательных гостей и от декораций, сэр Томас считает, что полностью восстановил порядок и гармонии в поместье. Но это очищение только внешнее, внутренне все Бертрамы уже заражены. По его возвращению, Мария, не любя, не уважая мистера Рашуота, решает выйти за него замуж, чтобы получить свободу от запретов и продолжить наслаждаться жизнью в Лондоне. Старший сын уезжает развлекаться в Лондон, Джулия также едет в Бат, а потом в Лондон, и даже не возвращается в Мэнсфилд парк, когда узнает о болезни брата. Эдмунд поглощен мисс Крофорд и разрывается между своей любовью к ней и желанием стать священнослужителем.

Сэр Томас интуитивно чувствует, что в Мэнсфилд парк вернется благополучие и гармония, когда все члены его семьи будут следовать определенным нравственным нормам, когда поймут себя и перестанут идти против своей природы.

Подобным человеком, который воплощает собой все эти принципы, является Фанни. Она приехала в Мэнсфилд парк извне и принесла в него то, чего ему так не хватало – истинное чувство – братскую любовь к Уильяму. Именно благодаря подлинной любви, которая не идет в разрез ни с нормами морали и собственной личностью, возможно будущее возрождение Мэнсфилд парка.

С образом Фанни связано будущее восстановление поместья, внесения разумной, упорядоченной жизни, основанной на моральных ценностях и становление Эдмунда как подлинного священника. По сравнению со всеми в поместье Фанни не так блестяще воспитана. Она не поет, не умеет играть на музыкальных инструментах, как Мэ-

ри Крофорд, не так приятна в общении, как сестры Бертрам. Однако, в результате оказывается, что только у нее больше нравственных принципов, чем у кого бы то ни было в поместье и поэтому именно ей принадлежит «спасительная» функция в романе, благодаря чему Гриффин назвал ее Христом.

В романе Эдмунд оказывается перед выбором спутницы жизни: Мэри Крофорд или Фанни. Он выбирает не просто спутницу жизни, он находится перед выбором между своим истинным предназначением и неправильной, порочной жизнью, или другими словами между становлением священником «городского типа» (Мэри) или священником подлинного «сельского типа» (брак с Фанни.)

Р. Уильямс в книге «Деревня и Город» («The Country and the City», 1973) говорит об оппозиции города и деревни. Он считает, что деревня и город сопоставлены в английских романах как уходящее и то новое, которое возникает в процессе разрушения прошлого, и происходит это во все времена: так Сад Эдема разрушило грехопадение, Золотой век (классический период пасторали) сменился упадком античной культуры [52, с. 35]. Т.е. жизнь с Фанни это следование всем прежним традициям, старому сельскому укладу жизни. Брак с Мэри предполагает отказ от этих традиций, от связи с Мэнсфилд парком. Этот союз представляет в основном городскую жизнь.

Дело в том, что Мэри Крофорд, влюбленная в Эдмунда, не представляет себя в роли жены сельского священника. Она приходит в ужас, когда узнает о его планах. Также, как и ее брат, она не понимает, чего можно достичь в церкви? «Мужчины любят отличаться, и на любом другом поприще можно отличиться, только не в церкви. Священник – ничто» [20, 67]. На все разговоры Эдмунда о высоком предназначении священника, о примере для подражания, Мэри только высмеивает его желание. Кроме того, Эдмунд указывает, что подлинным священником можно быть только в сельской местности, для этого важно уметь воспринимать и ценить природу. Ведь во взаимодействии с ней, по мысли Лоджа, происходит сохранение главных человеческих ценностей, поэтому очень важно уметь понимать природу.

Все это отсутствует у Мэри Крофорд: «Совсем у нее не было присущей Фанни тонкости вкуса, ума, чувств; она едва замечала природу, неодушевленную природу; весь ее интерес был устремлен на людей, а склонность она имела к тому, что ярко и весело» [20, 78].

Ее нелюбовь, неинтерес к природе говорит об отсутствии в ней каких-то важных человеческих качеств. В полной мере отсутствии этих ценностей проявляется во время последнего разговора с Эдмундом. Разговаривая с мисс Крофорд о побеге их родственников, Эдмунд приходит в ужас от размышлений Мэри. Он указывает, что в побеге Крофорда и Марии она осуждала не грех, «но неумение сохранить его в тайне». Исходя из всего этого, можно предположить, что брак Эдмунда с Мэри стал бы таким же союзом, как и у Грандов и Норрисов, а «мистический союз» Церкви и Бога не был бы достигнут, как и возрождение Мэнсфилд парка.

В конце романа Эдмунд осознает все свои заблуждения и женится на Фанни. Фанни живет и руководствуется всеми нравственными принципами, которые так восхищают Эдмунда и к которым он стремится. В ней одновременно воплотились чувствительность и благоразумие. Так, например, Генри Крофорд полюбил Фанни за умение жить чувствами: «Он уже более не сомневался в щедрости ее сердца. Она способна на чувство, на подлинное чувство» [20, 98]. Тот же Генри указывает на ее ум, представление о долге, говоря «о твердости и уравновешенности ее поведения, и высоком понятии о чести, и неизменном соблюдении приличий...».

Именно благодаря Фанни Эдмунд смог излечиться от порочного городского влияния мисс Крофорд, понять свою собственную натуру и стать подлинным священником. Таким образом, воплощая собой соединение разумности и чувствительности, следуя всегда своему долгу, живя в соответствии со своими нравственными ценностями, союз Эдмунда и Фанни становится «мистическим», а Мэнсфилд парк – воплощением идеального образа дома порядка и спокойствия, который формируется в творчестве Дж. Остин благодаря эпохе Просвещения

Возводя картину мира в романе об усадьбе к «Августинскому веку» и «веку Сэмьюэла Джонсона» в английской литературе, нельзя упускать из виду и последующее развитие романа. Усадьба в «Мэнсфилд-парке» играет практически ту же роль, что и замок в готическом романе: это не просто место действия, но ключевой образ в структуре произведения, «магнетический центр», по словам К. Атаровой [1, с. 15]. Исследовательница показывает, что во всех готических романах образ замка и его окружения царит «над восприятием читателя, и над

сознанием персонажей» [1, с. 15]. Жанр готического романа в его классическом проявлении исчерпывает себя уже в начале XIX века, однако многие его элементы остаются влиятельными.

Думается, что роман «Грозовой перевал» 1847 Э. Бронте также можно отнести к источникам формирования этого жанра. В центре романа оказывается поместье – Грозовой перевал – вокруг которого строится вся структура произведения. Образ Грозового перевала и его окружения царит «над восприятием читателя, и над сознанием персонажей» [1, с. 15].

Доминирующим элементом жанра является образ усадьбы, которая включает в себя поместный дом, парк, фермы и в целом то, что именуется «сельской местностью». В романе «Грозовой перевал» описывается два поместья – Грозовой перевал и Мыза Скворцов, которые изначально очень похожи друг на друга и воплощают собой Аркадию.

Оба этих поместья тесно связаны с концептом «дом» («home») – одним из основных в английской национальной концептосфере. У англичанина географическое положение его страны формирует ощущение обособленности, отделенности от всего остального мира, представление, что мировые бури его не касаются. Таким и предстает Грозовой перевал. Он располагался на вершине холма и был обдуваем ветрами со всех сторон. Однако, как пишет Э. Бронте, архитектор был предусмотрителен, поэтому строил прочно: узкие окна ушли глубоко в стену, а углы были защищены большими каменными выступами [5, с. 8]. Поэтому люди, которые там находились, были защищены от воздействия внешних факторов среды. В таком описании и проявляется английское понятие – «островизм», о котором говорила Цветкова, и которое ввел Ч. Диккенс в 1856 году. Грозовой перевал, стоя на юру, был подобно острову, омываемому морями и океаном. Он был отгорожен от внешнего мира и противостоял ему.

Подобное ощущение обособленности, отделения от всего мира, безопасности испытывают люди и по отношению к своему дому, который для них является «уютно обустроенным пространством», куда не могут проникнуть внешние проблемы. Так, например, Мыза Скворцов. Впервые она описывается Хитклифом, когда они вместе с Кэтрин решили посмотреть поближе на этот дом. «Мы увидели – ах! – это было так красиво! – роскошную комнату, застланную малиновым

ковром, и крытые малиновые кресла и малиновые скатерти, чистый белый поток в золотом ободке, а от середины потолка на серебряных цепях свисали гирлянды стеклянных подвесок» [5, с. 15]. В комнате уютно, ярко пылает камин, и горят свечи. Эта комната как бы олицетворяет семью Линтонов, где царят атмосфера тепла и уюта, и покоя. Глядя на эти картины Хитклиф и Кэтрин приходят в восторг, однако понимают, что попасть туда невозможно, двери плотно заперты, а во двор спустили псов.

В романах об усадьбе поместный дом является символом гармоничного мира. Гармония достигается за счет соблюдения многовековых традиций, а также благодаря социальной иерархии. Традиции делают усадебный дом носителем культурного наследия. Нелли Дин вспоминая о прошлых временах, рассказывает о том, как велась подготовка к Рождеству, когда мистер Эрншо был жив. Как они мыли полы, готовили сдобу, как мистер Эрншо в этот семейный праздник не забывал всех слуг, а для Нелли у него всегда находился шиллинг.

Т.е. оба поместья изначально предстают как воплощение земного рая и описываются в жанре романа об усадьбе. Однако в эту Аркадию, в этот гармоничный мир входит мотив разрушения, который связан с образом чужого, пришедшем извне в это райское пространство. Мистер Эрншо приносит в семью мальчика – Хитклифа, которого он подобрал в городе. Непонятно, кто он, его называют и «цыганским отродьем», и сыном индусского моряка. Ясно только одно – он не англичанин и он пришел из города. В этом заложена оппозиция свой-чужой, а также противопоставление сельской местности – порочному городу. С его появлением рушится привычная жизнь на Грозовом перевале. Недаром Нелли Дин говорит о том, что Хитклиф внес раздор в их семью.

С появлением Хитклифа в Аркадии поселяется смерть. Через два года после его пребывания в доме умирает миссис Эрншо, затем мистер Эрншо и после – жена Хиндли. Подобную мысль можно трактовать с помощью латинской фразы «*et in Arcadia ego*», которая по-разному раскрывается.

Дословный перевод «И в Аркадии я» с отсутствующим глаголом. Исходным и наиболее распространённым вначале пониманием было *Et in Arcadia ego sum*, то есть «И в Аркадии я есть» или «Даже в Аркадии я есть». В таком прочтении «я» — это Смерть, которая об-

ращается к смертным с напоминанием, что и в самом счастливом и беззаботном месте всех когда-нибудь ждёт неминуемый конец. Именно так следует понимать первое произведение на данный сюжет: картину Гверчино «Et in Arcadia ego», написанную в 1618—1622. На картине изображен ставший каноническим сюжет: пастухи в Аркадии рассматривают старое надгробие с указанной латинской надписью. На надгробии лежит череп, как стандартный символ смерти.

Более открыты для различных интерпретаций две одноимённые картины Пуссена. На второй из них черепа уже нет, а аркадские пастухи то ли с искренним, то ли с отстранённым интересом пытаются разобрать надпись на старом надгробии. Кто обращается к ним через «я», остаётся загадкой для смотрящего на картину.

Однако о том, что и смерть есть в Аркадии, говорил еще Вергилий, показывая в пятой эклоге «Буколик» похороны пана в этой счастливой стране.

Получается, что Хитклиф вносит чужеродный элемент в райское пространство: 1) городское порочное влияние (он был найден, как указывает Остин, именно в городе), 2) а кроме того, его непонятное происхождение. Поэтому пространство Аркадии – становится пространством смерти, которое постепенно разрушает эту идеальную страну. Со смертью старшего мистера Эрншо Аркадия – земной рай – полностью прекращает свое существование. Отсутствие отца в семье знаменует собой отсутствие бога на земле. Именно по этой причине дом после смерти хозяина приходит в запустение, Хиндли не может вести хозяйство и заботиться о маленьких Кэтрин и Хитклифе. В его доме отсутствует тепло и понимание, он наполнен смертью. Это интуитивно чувствует Кэтрин, решив выйти замуж за Эдгара Линтона. Она стремится в его дом, который еще обладает гармонией, и которой предстает как воплощенный рай. Этот дом, по мысли Келсалла, называется «аркадным символом гармоничного общества». На мызе Скворцов Кэтрин может еще ощущать свою принадлежность английскому дворянскому обществу. Об этом говорил Парриндер в своей книге «Нация и роман», указывая, что английская сельская местность является сердцевинной национальной идентичности.

Неслучайно, пробыв там пять недель, Кэтрин меняется. Она превращается в светскую барышню с хорошими манерами. Общение с обитателями Мызы влияет и на само поместье Грозовой перевал.

Хотя у обитателей между собой нет внутреннего тепла, тем не менее, они желают поддержать видимость благополучия, создать видимость райского пространства. Нелли Дин указывает, что их подготовка к тому Рождеству напоминала дни при мистере Эрншо. Грозовой перевал был наполнен рождественскими псалмами, ожиданием гостей, были приготовлены угощения, а кроме того, были танцы и музыка. Характерно, но именно в этот праздник Хинди не разрешает Хитклифу быть вместе с молодежью и веселиться. Рождество – это семейный праздник, а Хитклиф – чужак. Хиндли не считает целесообразным присутствие Хитклифа с ними за одни столом.

Происходит и обратный процесс – влияние Кэтрин на Линтонов. Кэтрин говорит о том, что они с Хитклифом едины. «Его душа и моя – одно», «Я и есть Хитклиф». Кэтрин живет в Аркадии, где царит смерть. Эту смерть, этот мотив разрушения она и привносит на Мызу, заразив старых Линтонов горячкой, от которой они умирают.

Тем не менее, Кэтрин выходит замуж за Линтона. Ее прельщает мысль иметь свой дом, быть первой леди в округе, она хочет обрести потерянную Аркадию. Важным в этом смысле оказывается сон героини, в котором привиделось, что она в раю. Но христианское смирение и благостное состояние души ей незнакомы: «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» [5, с. 154]. Пытаясь трактовать этот сон, Кэтрин указывает, что для нее «не дело выходить» замуж за Э. Линтона, так как она не может покинуть свой дом. Показательно, что первая мысль героини связана именно с домом, а не Хитклифом.

Получается, что потеряв свой рай на Грозовом перевале, Кэтрин стремиться к нему – ради этого она входит замуж за Линтона, но одновременно с этим ей «душно» в этом раю. Душа ее принадлежит Грозовому перевалу и Хитклифу. Перед смертью, находясь в бреду, Кэтрин рвется к Грозовому перевалу, ей кажется, что она вернулась домой.

После смерти Кэтрин Хитклиф делается владельцем Грозового перевала и тут происходит трансформация жанра, которая постепенно подготавливалась. Жанр романа об усадьбе трансформируется в готический роман. Хитклиф выступает в роли главного злодея, Грозовой перевал оказывается темным, неприглядным местом, где царит атмо-

сфера ужаса и страха; местом, где сокрыто множество тайн. Он также является местом заточения дочери Кэтрин-Кэти Линтон и Нелли Дин. Многочисленные элементы готического романа так или иначе проявляются во второй части произведения. С того момента, как Хитклиф оказывается владельцем дома, он меняет свою функцию, становится не-домом – иными словами становится «не-раем». Хитклиф – чужой и эта инородность сразу же отражается на доме.

Характерно, но желая разрушить два дома, имея на руках все нити для совершения подобного, Хитклиф в конце своей жизни отказывается от своего замысла. Он замечается, что несмотря ни на что, любовь между Кэти и Гертоном разрастается. Они, после смерти Хитклифа – чужеродного элемента, обретают, казалось бы, навсегда потерянный рай и поселяются жить на Мызе Скворцов. Показательно, но имя Гертона Эрншо – последнего потомка семьи Эрншо, на чей истории и завершает Э. Бронте свой роман, было таким же, как и у основателя Грозового перевала. Его тоже звали Гэртон Эрншо. Думается, что это связано с мыслью о цикличности Золотого века, о котором говорил Вергилий в «Буколиках», а также Гесиод в «Трудах и днях», считая, что после железного века снова должен наступить золотой.

Формирование жанра «роман об усадьбе» завершается в эдвардианскую эпоху (1901-1910), когда усадьбы уходят в прошлое. По мысли М. Келсала, гибель сельских домов в реальной жизни компенсируется их изображением в воображаемом мире, они оказываются спасены в романе об усадьбе [48, с. 6]. Эдвардианская эпоха была последним периодом британского землевладения в его классической форме, так как в связи с социальными изменениями, падением Британской империи, индустриальным развитием страны происходит вырождение и гибель земельной аристократии. В эти годы появляется мода на все прогрессивное: женщины перестают носить корсеты, художники для создания своих произведений вдохновляются прогрессом, повсеместно распространяются автомобили, появляется множество великих изобретений. Как замечает П. Парриндер, все это сопровождается упадком поместной аристократии, разрушением сельских домов [50, с. 302]. В 1910-е годы XX века викторианский мир, еще не ставший по-настоящему прошлым, начинает ассоциироваться с идиллическим миром Аркадии.

Именно в викторианскую эпоху (1837-1901) – период расцвета страны, который называют «временем Британии», – формируются национальная идея и национальная идентичность, связанные с представлением о «британскости». В то же время определяется значительная часть базовых концептов «английскости». По свидетельству П. Парриндера, с концом викторианской эпохи в начале XX века культурный климат страны был поражен чувством «национального упадка», который еще больше усугубился после Первой мировой войны [50, с. 297]. В поисках национальной идентичности писатели-модернисты стали ностальгически обращаться к уходящей в прошлое викторианской эпохе и ставить в центр своих романов викторианское поместье, воплощающее собой Аркадию. Центральное место в романах 1910-х-1920-х годов занимает образ английского сельского дома как сакрального пространства, где «расцветает национальная материальная и духовная культура» [50, с. 212].

В предвоенное время прошедшая викторианская эпоха в сознании англичан начинает расцениваться как золотое время стабильности. Сельский дом становится общим знаком цельности, носителем настоящих фиксированных ценностей, которые отсутствуют в современном мире. Как пишет К. Гвидон де Кончини, в это время у англичан формируется представление о сельской местности как об успокоительно-стабильном образе мира, порядка и гармонии [44, с. 24].

Суммируя наблюдения Е.П. Зыковой, сделанные в книге «Пастораль в английской литературе XVIII века» (1999), и К. Гвидон де Кончини в исследовании «Представления о национальном прошлом в британском романе об усадьбе» («Visions and Revisions of the National Past in the British Country-House Novel, 1900-2001», 2008), можно выделить основные черты, которые включает в себя жанр романа об усадьбе. Доминирующим элементом жанра является образ усадьбы, вокруг которой строится структура всего романа. Усадьба включает в себя поместный дом, парк, фермы и в целом то, что именуется «сельской местностью». Можно провести параллель между английской и русской усадьбой, имея в виду определение В.И. Даля. Согласно «Толковому словарю живого великорусского языка» В.И. Даля, усадьба – это «господский дом на селе, со всеми ужожами, садом и огородом...».

В романах об усадьбе образ поместья тесно связан с концептом «дом» («home») – одним из основных в английской национальной концептосфере. Как показывает М.В. Цветкова, по своему значению концепт «дом» («home») близок русскому понятию «родина» и английскому «homeland», «motherland». Исследовательница считает, что эта ассоциация дома с родной землей – довольно знаменательный факт. По мнению исследовательницы, английский дом представляет собой «микромодель острова»: «глухой забор, отгораживающий от внешнего мира, и кусок любовно возделываемой земли – маленький, ухоженный, окультуренный» [37, 167]. У англичанина географическое положение его страны формирует ощущение обособленности, отделенности от всего остального мира, представление, что мировые бури его не касаются. Такое же ощущение испытывают люди и по отношению к своему дому, который для них является «уютно обустроенным пространством», куда не могут проникнуть внешние проблемы.

В романах об усадьбе поместный дом является символом гармоничного мира. Гармония достигается за счет соблюдения многовековых традиций, а также благодаря социальной иерархии. Традиции делают усадебный дом носителем культурного наследия. Особое место отводится саду или парку. При их описании используется топос «locus amoenus», вызывающий к жизни аркадный мотив «блаженного ничегонеделания».

Как и в готических романах, в романах об усадьбе происходит оттеснение героев на второй план «сценическим окружением» [1, с. 15.], которое воплощено в образе усадьбы. Через него раскрываются образы главных героев. Но не только. Усадебный мир изображается как ключ к социальным процессам и, в конечном итоге, к состоянию Англии.

В романах об усадьбе гармоничному аркадному миру противостоит современная цивилизация, воплощенная в образе стремительно изменяющегося Лондона. Усадьба воплощает викторианский миф, Лондон же олицетворяет неустойчивую и противоречивую Англию начала XX века. Таким образом, усадьба – это символ устойчивого и упорядоченного мира, эмблематическое изображение райской страны Аркадии, утопический идеал в сознании модернизированного общества, основанного на переменах.

Задания для самостоятельной работы:

1. Прочтите роман Дж. Остин «Мэнсфилд-парк».
2. Прочтите роман Э.Броне «Грозовой перевал».
3. Прочтите IV главу из романа Филдинга «История приключений Джозефа Эндруса и его друга Абрахама Адамса», представленную в материалах к занятию. Прокомментируйте фразу Адамса «это и есть тот образ жизни, какой люди вели в золотом веке».
4. Изучите и законспектируйте лекцию О.Уальда «Ренессанс английского искусства», представленную в материалах пособия.
5. Прочитайте две главы: «The country and the city», «Golden ages» из книги Уильямса «Город и деревня» («City and country»)/https://books.google.ru/books?id=Ze1JAAAAQBAJ&printsec=frontcover&hl=ru&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false
6. Прочитайте V Эклогу Вергилия. Как эта эклога повлияла на становление жанра «роман об усадьбе».
7. Прокомментируйте образ мистера Бертрама в приведенных фрагментах, представленных в материалах к занятию.
8. Прокомментируйте образ Эдмунда Бертрама, в приведенных фрагментах, представленных в материалах к занятию.
9. Прокомментируйте эпизоды, связанные с поместьем Грозовой перевал и мыза Скворцов, представленные в материалах к занятию. Чем отличаются поместья? Есть ли в них сходство? Объясните причины многочисленных смертей в романе.
10. Прокомментируйте эпизод заточения Кэтрин, представленный в материалах к занятию. Истоки подобного эпизода.
11. Прокомментируйте финальный эпизод романа «Грозовой перевал», представленный в материалах к занятию.

Вопросы для обсуждения:

1. Что включает в себя жанр «роман об усадьбе».
2. Истоки этого жанра.
3. Образ Аркадии в английских романах XVIII века (на примере романа Филдинга «История приключений Джозефа Эндруса и его друга Абрахама Адамса»). Основные концепты «английскости», которые появляются в английской литературе XVIII века. Понятие Золотого века в романе.

4. Мотив разрушения аркадной жизни в романах XVIII- XIX вв.
5. Роман Дж. Остин «Мэнсфилд парк» как первый «роман об усадьбе».
6. Роман Ш.Бронте «Грозовой перевал» как один из возможных источников формирования жанра «роман об усадьбе».
7. Прокомментируйте основные мотивы, которые появляются в этих романах: мотив разрушения, противостояние города-деревни, образ дома и связанного с ним хозяина.

Список рекомендуемой литературы:

1. Атарова, К. Поэзия и правда // Рэдклифф А. Роман в лесу. Остин Дж. Нортэнгерское аббатство. Романы на англ. яз. – М., Радуга, 1883. – С 7-28.
2. Бронте, Э. Грозовой перевал // Бронте Э. Грозовой перевал. Бронте Э. Агнес Грей. – М., 2000. – С. 5-335. – ISBN 978-5-389-15495-7
3. Набоков, Джейн Остин «Мэнсфилд парк» (1814) // Лекции по зарубежной литературе [http://e-reading.ws/chapter.php/115221/3/Nabokov__Lekcii_po_zarubezhnoii_literature.html]
4. Остин Дж. Мэнсфилд-парк. – Москва: АСТ, 1998. – 462с. – ISBN 966-03-0191-X
5. Цветкова, М.В. Английское (English) // Межкультурная коммуникация. – Н. Новгород: Деком, 2001. – С. 158-182. – ISBN. 5-89533-052-5
6. Curtius, E.R. European Literature and the Latin Middle Ages. – N.Y., 1963.
7. Guedon-De Concini, C. Vision and Revision of the National Past in the British Country-House Novel, 1900-2001. – Philadelphia, 2008.
8. Kelsall, M. The Great Good Place: The English Country House and English Culture. – N.Y., 1993.
9. Parrinder, P. Nation and novel. The English novel from its Origins to the Present Day. – L., 2006. – ISBN 0199264848
10. Williams, R. The Country and the City. – L.: Oxford University Press, 1973. – 335 p.

Материалы к занятию.

Вергилий. Буколики.

Эклога V

Меналк:

Мопс, отчего нам с тобой, коль сошлись мы, искусные оба,
Ты - в игре на свирели, а я - в сочинении песен,
Здесь бы вдвоем не присесть средь орешников этих и вязов?

Мопс:

Старше меня ты, Меналк, мне с тобой подобает считаться.
Либо под зыбкие тени, колеблемые зефиром,
Либо к пещере мы лучше пойдем: посмотри, как пещеру
Россыпью гроздьев лоза винограда лесного повила.

Меналк:

В наших горах состязаться только Аминт с тобой может.

Мопс:

Что же с того, он и с Фебом в пенье готов состязаться!

Меналк:

Первым ты, Мопс, начинай: пой о страсти, Филлидой зажжен-
ной,

Пой ты Алкону хвалу, иль потешайся над Кодром.
Пой же! Пасущихся коз посторожит за нас Титир.

Мопс:

Лучше опробую то, что на кожице бука зеленой
Я нацарапал недавно для пения с флейтой разметив,
Вот вслед за тем и зови ты Аминта со мной состязаться.

Меналк:

Гибкая верба уступит масличному бледному дереву,
Кельтский же нард не сравнится с цветками пунцовыми розы,
Так и на вкус мой, никак не сравниться с тобою Аминту.
Но многословье окончим, уже мы у входа в пещеру.

Мопс:

Горестно нимфы о Дафнисе, смертью жестокой погибшем,
Плакали – в том их свидетели реки и дикий орешник –
В час тот, когда обнимая тело несчастного сына
Мать восклицала о том, как и боги, и звезды жестоки.
Дафнис! Никто в эти дни быков не водил своих с пастбищ
К рекам прохладным, никто из четвероногих животных
Жажду не смел утолить и травы луговой не касался.
Даже пунийские львы о тебе, Дафнис, плакали скорбно,
Так говорят меж собою леса и суровые горы.
Дафнисом тигров армянских впрягать в колесницу обычай
Был установлен впервые, водить хороводы в честь Вакха,
И оплетать древки копий нежною зеленью листьев.
Как для деревьев лоза украшенья, для лоз – гроздь ягод,
Или для стада – быки, урожай - для полей хлебородных,
Дафнис, ты был нашей славой. Когда унесли тебя судьбы,
Нивы покинул сам Палес, и сам Аполлон их оставил.
И в бороздах тех же самых, которым ячмень мы вверяли,
Куколь злосчастный растет и овса незрелого всходы;
Вместо прекрасных фиалок и вместо нарциссов пурпурных –
Чертополох, да крушина щетинится злыми шипами.
Землю цветами усыпьте, укройте источники тенью,
Так, пастухи, в свою честь поступать заповедал вам Дафнис;

Холм сотворите и строки такие на нем напишите:
“Дафнис я, в этих лесах и отселе до звезд знаменитый
Стада прекрасного страж, его сам красотой превзошедший.”

Меналк:

О, вдохновенный поэт! Для меня твое дивное пенье
Словно в траве задремать от усталости, словно я летом
Свежей журчащей водой из ручья утолил свою жажду!
Нет, не свирелью одной – ты наставнику гласом подобен.
/Мальчик счастливый, отныне после него будешь первым./
Все ж для тебя, раз пришел мой черед и насколько сумею,
Стану я петь, и до звезд вознесен будет мною твой Дафнис,
К звездам его вознесу: ведь и сам был я Дафнису дорог.

Мопс:

Разве какой-нибудь дар может быть лучше чем этот?
Сам заслужил быть воспетым юноша тот, но и сами
Песни о нем Стимихон твои славословил недавно.

Меналк:

Светом сияя, дивясь на порог незнакомый Олимпа,
И облака, и созвездья видит у ног своих Дафнис.
Радость живая о том охватила леса и округу,
Ею исполнены все пастухи, Пан великий и девы-дриады.
Волк – западню для скота, для оленей же ловчие сети
Хитрый обман не готовят: любит спокойствие Дафнис.
К звездам свои голоса, вольно ликуя, возносят
Горы заросшие лесом, и даже утесы и рощи
Звонко поют: «Дафнис – бог, Меналк, Дафнис – бог, он бессмер-
тен».

Будь благосклонен и щедр к нам ! Вот, алтари я устроил:
Два алтаря для тебя, Дафнис, и два – Аполлону.
С пенным парным молоком пару чашек тебе ежегодно
Выставлю я и две чаши с жирным оливковым маслом,

Первым же делом, пирам придавая веселости Вакхом,
У очага в зимний холод, в тени – урожайной порою,
Свежим хиосским нектаром на землю плесну я из кубка.
Песни споют мне Дамет и Эгон, уроженец ликтийский.
Примется Алфесибей подражать сатирическим пляскам.
Будет всегда так отныне, когда ежегодно обеты
Станем мы нимфам давать, и когда освящать будем пашни.
И пока вепри холмы любят, а рыбы - течение,
Пчелы пока на тимьяне пасутся, а в росах – цикады,
Будут вовек пребывать твоя честь, твое имя и слава.
Так же как Вакху с Церерой, тебе ежегодно обеты
Будут крестьяне давать: ты их к исполнению обяжешь.

Мопс:

Как и какими дарами тебя награжу я за песню?
Ибо не столь мне приятен ветра южного посвист,
Волн громыханье о берег меня так не радует, или
Плеск ручейков, что бегут по каменистой долине.

Меналк:

Прежде тебе подарю эту тонкую флейту-тростинку:
Петь научила она меня о любви Коридона,
И подсказала мне: «Чья скотина-то, не Мелибея?»

Мопс:

Ты же мой посох прими – просил Антиген его часто,
Но не добился, хоть сам он в то время любви был достоин –
В парных буграх узловатых, изящный и с медным колечком.

Филдинг. История приключений Джозефа Эндрюса и его друга Абраама Адамса.

Глава IV

Описание образа жизни мистера Уилсона. Трагическое происшествие с собакой и другие важные события

Джентльмен вернулся с бутылкой; и некоторое время они с Адамсом сидели молча, пока тот наконец не вскочил со словами:

– Нет, едва ли!

Джентльмен спросил, что он имел в виду, и пастор ответил, что он соображал, не мог ли быть его украденным сыном недавно столь прославившийся король Теодор^[177], но тут же добавил, что возраст его не соответствует этому предположению. – Как бы то ни было, – сказал он, – бог всегда располагает к лучшему; очень возможно, что ваш сын стал большим человеком или герцогом, и когда-нибудь он предстанет пред вами во всем своем величии.

Джентльмен ответил, что узнал бы его из десяти тысяч: потому что слева на груди у него родимое пятно в виде земляники, полученное им от матери, которую тянуло на эту ягоду.

Уже поднялась с постели юная красавица Заря и, сияя свежей молодостью и весельем, как мисс...^[178], с нежными брызгами росы на пухлых губках, отправилась на раннюю свою прогулку по восточным холмам; и уже галантный кавалер Солнце украдкой вышел из супружеской опочивальни, чтоб отдать милой деве дань своего внимания, – когда джентльмен спросил у гостя, не хочет ли он пройтись и посмотреть его садик, на что тот охотно согласился, и Джозеф, пробудившись от сна, в который был погружен в течение двух часов, пошел вместе с ними.

Ни цветники, ни фонтаны, ни статуи не оживляли этот маленький сад. Единственным его украшением была короткая аллея, обсаженная с двух сторон орешником и замыкавшаяся зеленой беседкой, где в жаркую погоду джентльмен и его жена любили посидеть в уединении, радуясь на своих детей, которые резвились на аллее перед ними. Но хотя тщеславие не заглядывало в этот укромный уголок, здесь можно было найти большое разнообразие плодов и все, что нужно для кухни; и этого было предостаточно, чтобы вызвать восхи-

щение Адамса, который сказал, что у джентльмена, несомненно, хороший садовник.

– Сэр, – ответил тот, – садовник перед вами; все, что вы тут видите, – дело моих собственных рук. Выращивая необходимое для нужд моего стола, я в то же время обеспечиваю себе добрый аппетит. В теплые месяцы года я обычно провожу здесь не меньше шести часов в сутки – и не трачу их праздну; это мне позволило после моего прибытия сюда сохранять свое здоровье, не прибегая к медицине. Сюда я обычно выхожу на заре освежиться и здесь тружусь, покуда жена одевает детей и готовит нам завтрак; а после завтрака и до конца дня мы редко уже бываем врозь; когда погода не позволяет им выйти ко мне, то я обычно сижу с ними дома, ибо я не стыжусь ни побеседовать с женой, ни поиграть с детьми: сказать по правде, я не замечаю, чтобы женщины уступали нам в умственном отношении, как нас стараются в том уверить легкомыслие повес, тупость дельцов или суровость ученых. Что касается моей жены, то заявляю прямо: я не встречал среди лиц моего пола никого, кто умел бы делать более справедливые наблюдения или удачнее высказывать их; и не думаю, чтобы у кого-нибудь на свете был более преданный и верный друг. Притом эта дружба не только услаждена большой чуткостью и нежностью, но и скреплена к тому же более дорогими залогами, чем может представить самый тесный мужской союз, ибо какая же связь может быть крепче нашего общего интереса к плодам нашей любви? Может быть, сэр, вы сами не отец; если так, то, конечно, вам трудно себе представить, сколько радости я нахожу в своих малютках. И не стали бы вы презирать меня, когда б увидели, как я ползаю по полу, играя с моими детьми?

– Это зрелище преисполнило бы меня уважением, – проговорил Адамс, – я сам сейчас отец шестерых детей, а было их у меня одиннадцать; и могу сказать, я если и сек когда своего ребенка, то только в качестве его школьного учителя, и тогда я ощущал каждый удар на своем собственном заду. А что касается ваших слов относительно женщин, то я часто скорбел, что моя жена не знает по-гречески.

Джентльмен ответил с улыбкой, что и он не хотел бы быть понятым так, будто его жена знает что-нибудь помимо забот о семье; напротив, говорит он, моя Харриет, уверяю вас, замечательная хозяйка, и мало у кого из джентльменов найдется повариха, которая лучше

знала бы толк в стряпне и в приготовлении сластей; правда, теперь ей не часто представляется случай показать себя в этих искусствах, однако вино, которое вы так хвалили вчера за ужином, было ее собственного изготовления, как и все напитки в нашем доме, – за исключением пива, потому что это уже по моей части. («И уверяю вас, лучшего я не пивал», – вставил Адамс.) Раньше мы держали служанку, но с тех пор как мои девочки подросли, жена не считает нужным поощрять в них праздность: так как я смогу им дать лишь очень небольшое приданое, мы не желаем, чтобы воспитание ставило их выше той среды, в какую придется им попасть, и чтоб они потом презирали или разоряли небогатого мужа. Да, я желаю, чтоб им достался в удел человек моего склада и уединенное существование: я узнал по опыту, что безмятежное, ясное счастье и душевное удовлетворение несовместимы с суетой и суетолокой света.

Так он говорил, когда малыши, только что встав, взапуски побежали к нему и попросили благословения. Они робели перед чужими, но старшая сообщила отцу, что мать и молодая гостья встали и завтрак готов. Все направились в дом, где джентльмена поразила красота Фанни, оправившейся от усталости и одетой теперь безупречно чисто: негодяи, забрав у нее кошелек, оставили при ней узелок с вещами. Но если хозяин был так сильно изумлен красотой юной девушки, то гости его были не менее очарованы нежностью, проявлявшейся в обращении мужа и жены друг с другом и с их детьми, а также почтительным и любовным отношением детей к родителям. Благо-расположенный ум Адамса был равно умилен и тем радушием, с каким они старались услужить гостям и предлагали им все лучшее, что было в доме; но еще более восхитили его два-три примера их готовности помочь ближнему: покуда завтракали, хозяйку дома отозвали к захворавшему соседу, и она понесла ему лекарственной настойки, изготовленной ею для пользования больных; а хозяин тем временем вышел на улицу дать другому соседу что-то с огорода, в чем была у того нужда, – потому что все, что они имели, охотно предлагалось каждому, кто ни попросит.

Добрые люди были в самом радостном расположении духа, когда вдруг услышали выстрел; и тотчас затем вприпрыжку, вся в крови, вбежала маленькая собачонка, любимица старшей их дочери, и легла у ног своей хозяйки. Увидев это, бедная девочка, которой было

лет одиннадцать, разразилась слезами, и тут вошел один их сосед и рассказал, что молодой сквайр, сын лорда-владельца, подстрелил собачку мимоходом и при том еще поклялся, что подаст в суд на ее хозяина за то, что он держит спаньеля: он-де предупреждал, что не потерпит ни единого в своем приходе. Собака, которую девочка взяла к себе на колени, стала лизать ей руки и через несколько минут околе-ла. Девочка громко разрыдалась о своей утрате, остальные дети рас-плакались над несчастьем сестры, и Фанни тоже не удержалась от слез. Покуда отец и мать пытались утешить девочку, Адамс схватил свою клюку и вышел бы на сквайра, не удержи его Джозеф. Однако ж он не мог обуздать свой язык: слово «мерзавец» он произнес с боль-шой силой; он сказал, что сквайр заслуживает виселицы больше, чем иной разбойник, и сожалел, что не может его высечь. Мать увела из комнаты свою девочку, плачущую, с мертвой любимицей на руках; и тогда джентльмен рассказал, что сквайр уже пытался раз застрелить собачку и сильно поранил ее, причем у него не могло быть иного по-буждения, кроме злобы: ведь несчастная тварь была величиной едва с кулак и за все шесть лет, что его дочь владела ею, ни разу не удали-лась от дому дальше, чем на двадцать шагов. Она ничем не заслужила подобного обращения; но у отца юноши слишком большое состояние, с ним не потягаешься. Он ведет себя, как истинный тиран, перебил в округе всех собак и отобрал у всех жителей ружья; мало того – он еще топчет все живые изгороди и скачет, не глядя, по посевам и садам, как по проезжей дороге.

– Захватил бы я его в своем саду!... – сказал Адамс. – Впрочем, я скорей простил бы его, когда бы он ворвался на коне в мой дом, чем примирился бы с таким злым поступком, как этот!

Так как веселье их беседы нарушено было этим несчастьем, в котором гости ничем не могли помочь своему доброму хозяину, и так как мать ушла наверх утешать бедную девочку, слишком добрую, чтобы быстро забыть нежданную утрату своей любимицы, которая за несколько минут перед тем ластилась к ней, и так как Джозефу и Фанни не терпелось скорее добраться домой и приступить к тем предварительным обрядам, необходимым для их счастья, на коих настаивал Адамс, – гости собрались уходить. Джентльмен горячо уго-варивал их остаться к обеду, но когда понял, как они рвутся в дорогу, он позвал жену, и, совершив, как полагалось, все церемонии поклонов

и реверансов, которые приятнее видеть, чем описывать, они распростились, причем джентльмен с женой сердечно пожелали гостям счастливого пути, а те столь же сердечно поблагодарили за радушный прием. Наконец они вышли, и Адамс объявил, что это и есть тот образ жизни, какой люди вели в золотом веке.

Седых Э.В. «Проблема синтеза искусств в эстетической концепции Уильяма Морриса».

Эстетика Морриса, вобрав концепции романтизма, прерафаэлитизма и другие концепции, основывалась на сходных собственных умозаключениях и теоретических размышлениях писателя. Его эстетическую теорию можно представить в виде системы «эстетического троюмирия» идеализируемое средневековье - далекое от идеала настоящее - идеальное будущее, память о прошлом – воображение – творчество, истинность – нравственность – духовность, природа – искусство — человек, красота – гармония – счастье. Эта схема лежит в основе творчества Морриса, являясь фундаментом, на котором строится здание его собственного синтеза искусств и в теории, и на практике. Материальной основой синтеза искусств Моррис считал готическую архитектуру, служившую воплощением идеальной красоты и идеального общества. Он выдвигал идеи сочетания несочетаемого, создания единого произведения из множества компонентов образцов, цветов, текстур. В архитектуре он видел возможность слияния всех искусств, в том числе и литературы.

Кроме архитектуры в его теории синтеза искусств большую роль играли декоративные искусства и их литературное начало. По Моррису, основной чертой великого произведения искусства, в том числе литературного, была декоративность, свойственная готике. Картина не могла считаться законченной, если в ней была показана природа, но не было декоративности. Декоративная сторона искусства составляла часть архитектуры, которая процветала как выражение человеческой радости. Человек уподоблялся им архитектурному сооружению, с разрушением архитектуры как начала и конца всех искусств, в том числе декоративных, началась деградация человека, утрата духовности. В лекциях и статьях Моррис призывал возродить средневековые традиции кустарного производства. Он подчеркивал,

что единственным здоровым обществом была средневековая цивилизация, основанная на принципах содружества, сотрудничества. Художественное обращение к прошлому определяла красота, которая имела место в традициях и сказаниях народов. Он считал прошлое необходимым звеном на пути к будущему, ведь лишь через постоянное возвращение к истокам возможно движение вперед, развитие. Но прошлое в искусстве — это и погружение в мир воображения самого художника.

Моррис считал, что произведение искусства не может быть создано без духовности и внутренней культуры. Чтобы знать и понимать искусство, человек должен быть образованным, нравственным, духовным, самосовершенствующимся. Он утверждал, что прежде чем создать что-то эстетичное, воплотить художественную мечту в реальность, следовало продумать дизайн произведения, создать в воображении образ Искусство, по его мнению, давало человеку возможность творить особую атмосферу художественного бытия полуреального — полусказочного, создавать особые воображаемые миры. Основными целями искусства, по Моррису, было удовлетворение человеческих стремлений к наслаждению прекрасными домом и книгой как сочетанием материального и духовного начал гармонически развитой личности.

Эти три основных компонента синтеза искусств — идеальный дом, идеальную книгу, идеального человека — он считал знаковыми в своей эстетической концепции. В них в теории и на практике реализовывался его идеал искусства — содружество художественных форм, одухотворяющее жизнь, и претворялся в жизнь принцип взаимодействия литературы с другими искусствами Дом, книга, личность являлись для него сущностями, обладающими органической целостностью, гармоническим единством всех входящих в них компонентов. Для Морриса красивый дом представлял собой визуальное воплощение идеальной жизни человека на земле, был целостным произведением искусства, вобравшим разные виды художественного творчества. Для него здание, должным образом украшенное, являлось синтезом красоты и орнамента, плетением словес, эпосом, было равнозначно в литературе концепту *romance*.

Дом был плодом гармоничного коллективного труда, он наполнял смыслом жизнь человека, творящего новую реальность Моррис

был ваятелем эстетичного дома, он стремился не только украшать интерьеры и эстетизировать окружающую среду, но и придавать дому осмысленное литературно-живописно-декоративное звучание Дома, в которых он жил, воплощали его идеал синтеза искусств, взаимодействия литературы с живописью и декоративными искусствами (Ред Хауз, Кельмскотт Мэнор, Кельмскотт Хауз). Развивая концепцию Дома как воплощения в жизнь принципа синтеза искусств, Моррис пришел к выводу, что идеальный дом невозможно создать без совместного художественного творчества, что нашло воплощение в создании фирмы «Моррис, Маршалл, Фолкнер и Компания», переименованной в «Моррис и Компанию». Фирма Морриса реализовала его эстетическую теорию синтеза искусств, воплотив ее в грандиозных проектах (Арсенальная и Гобеленовая Комнаты в Сент Джеймс Пэлес, Зеленая Гостиная Южно-Кенсингтонского Музея, Большая Гостиная в Уайтвик Мэнор, Стэнден-Холл, шотландский особняк королевы Виктории, множество церквей и зданий) Вторым компонентом теории синтеза искусств была идеальная книга, занимавшая в интерьере дома первостепенное место Моррис считал книгу необходимой частью духовной жизни человека, и жизнь, и книга в идеале были прекрасными, эстетичными

Он рассматривал книгу как особый вид искусства, сочетающий артефакт и литературный шедевр. Будучи библиофилом, увлекающимся каллиграфией, и коллекционером средневековых произведений, он пытался воссоздать в собственных книгах дух поздней готики. Моррис представлял искусство книги как синтез живописи, литературы, декоративного искусства, искусства шрифта, каллиграфии. Под идеальной книгой он понимал синтетическое произведение искусства, выполненное согласно свободной воле ее творца. Книга могла быть проиллюминирована и напечатана, в ней могли быть иллюстрации и декоративные украшения, она могла содержать различные шрифты, инициалы-литеры, цветовые решения.

В процессе изготовления иллюминированных книг Моррис пришел к выводу, что для создания совершенной книги необходимо содружество художников. Эта идея воплотилась в организации «Кельмскотт Пресс», типографское искусство было сферой приложения его идей художественного синтеза и гармонизации предметной среды. Он хотел, чтобы его книгами восхищались и как красивыми

литературными произведениями, и как прекрасными артефактами, выполненными в средневековом духе Моррис увековечил Книгу как целостное произведение искусства, гармоничное по содержанию и форме. В каждой изданной им книге он гармонично синтезировал декорирование с литературным сюжетом, облачая каждого писателя в свою «одежду». Третьим компонентом эстетики Морриса являлась идеальная личность, обладавшая способностью творить красоту в образе прекрасного дома и прекрасной книги или пребывать в состоянии катарсиса от созерцания этой красоты. По Моррису, идеальная личность должна была обладать величием, человечностью, одухотворенностью, искренностью, самодостаточностью, высшей нравственностью, оригинальностью, способностью к самосовершенствованию, противоречивостью. Ей были свойственны божественная интуиция, поэтическое видение, ассоциативное мышление, богатый внутренний мир, внешняя и внутренняя красота, приверженность собственным духовным идеалам, гармония с собой и миром. Кроме того, идеальный человек, по Моррису, – геройодиночка, стремящийся к вечному Поиску, сильная личность, преобразующая на космическом уровне реальность собственного видения Моррисовская концепция идеальной личности включала такие понятия, как любовь к женщине и природе, дружба и братство. Концептами синтеза являлись для него почитание женщины-личности, культ всесторонне развитой личности и доступных ей благодаря силе воображения безграничных познавательных возможностей, осмысленный творческий труд как основа нравственности личности, творческий человек как многогранная личность, воплощающая в себе художника и поэта. Из таких личностей-творцов состояли все братства, которые создавал Моррис на протяжении своей жизни. Такой многогранно одаренной полпфоничной творческой личностью был и сам Моррис, подтвердивший на примере собственного творчества все положения своей концепции идеальной личности, наделенной синтетическим художественным мышлением и универсализмом, помогавшим постичь сущность видов искусства, процесс их взаимодействия, открывавшим путь к синестезии. Гармонически завершенная эстетическая теория синтеза искусств стала натурой Морриса, срослась с его многогранной личностью. Поэтому правильное понимание его теоретического наследия заключается в правильном понимании Морриса как универсального человека и ху-

дожника, стремившегося добиться полного тождества собственной реальной жизни с идеальным художественным замыслом согласовать поэтическую мечту с практицизмом бытия, сделать искусство жизнью, а огонь — искусством. В такой идеальной жизни красивый человек, создающий красивые вещи, жил бы в красивом окружении, где бы слились воедино все составляющие моррисовского синтеза искусств прекрасный Дом, совершенная Книга и гармоничная Личность.

Лекция О. Уальда. Ренессанс английского искусства.

Мы многим обязаны Гёте, его великой эстетической чуткости; он первый нас научил определять красоту, как нечто чрезвычайно конкретное, постигать ее не в общих, а в отдельных, частичных ее проявлениях. Поэтому в настоящей лекции я не стану навязывать вам какое-нибудь отвлеченное определение красоты, одну из тех универсальных формул, которые хотела отыскать философия XVIII века; я даже не буду пытаться передавать вам то, что по существу своему не передаваемо, — ту неуловимую особенность, благодаря которой данная картина или поэма наполняет нас небывалой, ни с чем не сравнимой радостью. Мне просто хотелось бы очертить перед вами те основные идеи, которые характеризуют великий Ренессанс английского искусства, указать, насколько возможно, источник этих идей и определить их дальнейшую судьбу, — опять-таки насколько возможно.

Я называю это течение нашим английским возрождением, потому что, подобно эпохе великого итальянского возрождения, в XV веке, здесь и вправду как будто *сызнова рождается* человеческий дух, и в нем, как и тогда просыпается жажда более нарядной, изысканной жизни, страсть к физической красоте, всепоглощающее внимание к форме, он начинает искать новых сюжетов для поэзии, новых форм для искусства, новых услад для ума и воображения. Я называю это течение романтическим, ибо именно в романтизме — нынешнее воплощение красоты.

Часто хотели видеть в этом течении простую реставрацию эллинических приемов мышления — или средневекового чувства. Но я сказал бы, что оно присоединило к этим старым формам человеческого духа все, что художественно-ценного создала современная жизнь, такая сложная, запутанная, многоопытная, — заимствовав в свою очередь у эллинизма ясность взгляда и спокойную сдержанность чувства,

а у средневековья — разнообразие форм и мистичность видений. Ибо, — как сказал тот же Гёте, — разве, изучая древний мир, мы тем самым не обращаемся к миру реальному (греки ведь и были реалисты), и по слову Маццини, что же такое средневековье, как не индивидуальность?

Воистину, от сочетания эллинизма, широкого, здравомыслящего, спокойно обладающего красотой, — с усиленным, напряженным индивидуализмом, окрашенным всей страстностью романтического духа, — от этого сочетания и рождается современное английское искусство, как от союза Фауста с Еленой Троянской родился прекрасный юноша Эвфорион.

Правда, такие термины, как «классический» и «романтический» давно уже превратились в пошлые клички художественных школ; само искусство не знает таких подразделений, ибо у него только один-единственный высший закон: закон формы или гармонии; однако мы не можем не признать, что между классическим и романтическим духом в искусстве наблюдается хотя бы то различие, что первый имеет дело с типами, а второй — с исключениями. В созданиях современного романтического духа уже более не трактуют вечные, неизменные истины бытия; искусство стремится передать мгновенное положение, мгновенный облик того или иного предмета. Так, в скульптуре, которая из всех искусств является наиболее характерным выражением классического духа, сюжет всегда преобладает над положением, в живописи — этом типичнейшем выражении духа романтического — положение преобладает над сюжетом.

Итак, существуют два духа: эллинский дух и романтический можно считать основными элементами нашей сознательной, интеллектуальной традиции, нашими вечными мерилami вкуса. Что касается их источника, то ведь в искусстве, как и в политике, есть лишь один источник всяческих революций: стремление человека к более благородным формам жизни, к более свободным приемам и способам выражения. Но все же мне кажется, что при оценке интеллектуального и чувственного духа, присущего нашему английскому Ренессансу, не следует его изолировать от той общественной жизни, которая и создала этот дух, от ее прогресса и движения; иначе мы отняли бы у него его жизненность и, может быть, даже извратили бы его настоящий смысл. И, выделяя из всех исканий и стремлений современного че-

ловечества те искания и стремления, которые связаны с искусством и с любовью к искусству, мы все же должны принять во внимание множество таких исторических событий, которые с первого взгляда кажутся наиболее враждебными всякому художественному чувству.

Так что, хотя наш английский Ренессанс, с таким страстным культом чистой красоты, с безупречной преданностью форме, — такой исключительно чувственный! — и кажется поначалу далеким от всякой яростной политической страсти, от хриплых голосов забунтовавшей черни, — все же мы должны обратиться к французской революции, чтобы найти первичные факторы его появления на свет, первоначальные причины его зарождения; к той революции, которая породила нас всех, хотя мы, непокорные дети, часто восстаем против нее; к той революции, которой через моря посылала ваша юная республика благородные изъявления любви^[21], — когда в Англии даже такие умы, как Кольридж и Водсворт, совершенно растерялись перед ней.

Правда, наше современное ощущение преемственности исторических событий привело нас к тому, что ни в политике, ни в [128]природе нет революции, а есть эволюция; правда, прелюдия к этому бешеному шторму, который в 1789 году пронесся над Францией и заставил каждого монарха в Европе дрожать за свой престол, прозвучала сперва в литературе за много лет до падения Бастилии и взятия Версаля: ибо дорога к кроваво-красным событиям, разыгравшимся над Сеной и Луарой, была вымощена, была уготована тем критическим духом Германии и Англии, который приучил нас переоценить все, с точки зрения разумности или полезности (или разумности и полезности вместе); и народные бунты на улицах Парижа были эхом, порожденным жизнью Эмиля и Вертера^[31], потому что Жан-Жак Руссо у молчаливого озера и у тихой горы призывал человечество назад, к золотому веку, который все еще ждет нас впереди, и проповедовал возврат к природе с таким страстным красноречием, что оно, как музыка, донныне витает в нашем холодном северном воздухе. И Гёте и Вальтер Скотт освободили романтизм из темницы, где он был в заточении столько веков; а что такое романтизм, как не само человечество!

Однако еще во чреве самой революции, под вихрями бурь и ужасов той исступленной поры, таились такие стремления, которые

возрожденное искусство использовало для себя, чуть только наступил подходящий момент; сначала это были тенденции чисто научные; они породили целый выводок несколько шумливых титанов и, пожалуй, в сфере поэзии принесли немало добра. Они придали энтузиазму ту интеллектуальную основу, в которой вся его сила. Именно об этом влиянии науки на искусство так благородно выразился Вордсворт: «когда на лице науки зажигается страсть, наука становится поэзией; своей божественной душой поэт оживотворяет телесные формы науки». От Шелли до Свинбёрна поэты воспевали науку, ее космическое чувство, ее глубочайший пантеизм, — но и помимо того, мне хотелось бы здесь исследовать влияние науки на художественный темперамент, указать, какую ясность взгляда, точную наблюдательность, строгое чувство меры, — т. е. все, в чем истинная сущность искусства, — придает художнику наука.

«Золотое великое правило как в жизни, так и в искусстве, — утверждал Вильям Блэк, — заключается в том, что каждое создание тем совершеннее, чем яснее, точнее и определеннее его границы. Неясность этих границ свидетельствует о бессмысленности, подражании, плагиате. Это постигали великие новаторы всех веков, — в чем, как не в этом, сказались и Микель-Анджело, и Альбрехт Дюрер». В другом месте он писал со всей прямоотой девятнадцатого века: «обобщать — это значит быть идиотом».

И это пристрастие к отчетливой концепции, эта ясность зрения, это чувство границы и меры присуще всем величайшим созданиям поэзии: Гомер и Данте, Китс и Вильям Моррис, Чосер и Феокрит — все они одинаково четко видели окружающий мир. Такая же конкретность лежит в основе всех благородных созданий искусства — реалистических и романтических, — в противоположность бесцветным и пустым отвлеченностям наших поэтов XVIII века, псевдоклассических французских драматургов, ту[129]манских спиритуалистов немецкой сентиментальной школы, — а также в противоположность тому духу трансцендентализма, который был в одно и то же время и корнем и цветком великой революции, таясь в бесстрастных умозрениях Вордсворта и окрыляя Шелли в его орлином полете; хотя теперь этот дух трансцендентализма уже замещен материализмом и позитивизмом наших дней, но все же — в области философии — он завещал нам две великие школы мышления: школу Ньюмана в Оксфорде и

Эмерсона в Америке; духу же искусства этот дух совершенно чужд, ибо художник не может принять какую-нибудь отдельную область жизни взамен самой жизни. Для него нет освобождения от пут и оков земли; и желания даже нет — освободиться.

В сущности он единственный истинный реалист: символизм, эта эссенция трансцендентального духа, совершенно несвойственна ему. Метафизический разум Азии может создать себе многогрудого чудовищного идола Эфесского, но для эллина, чистого художника, это произведение покажется чуждым истинно духовной жизни, которая ведь лучше всего согласуется с совершенными проявлениями жизни физической.

«Буря революции, — сказал Андре Шенье: — тушит факел поэзии»... Но последствия такой безумной катастрофы сказываются далеко не сразу: сначала кажется, что стремление к равенству создает титанических, исполинских людей, каких и мир никогда не видал: вдруг слышали лиру Байрона и легионы Наполеона; то была эпоха безмерных страстей и безмерного же отчаяния; честолюбие и раздор были главными нотами искусства и жизни; этот век был веком мятежа, — фаза, которую должен пройти человеческий дух, но в ней ему нельзя останавливаться, ибо цель культуры — мир, а не бунт, и зловещая долина, где черною ночью бьются темные полчища, не может быть обителью для той, кому боги отвели цветущие горные склоны, солнечные горные вершины и чистый, безбурный воздух.

И скоро эта жажда совершенства, которая лежит в основе революции, нашла в молодом английском поэте свое полное и безупречное осуществление.

Гомер предвосхитил Фидия и создания эллинского искусства. Данте предвещает для нас напряженность, колоритность и страстность итальянского искусства; современное увлечение пейзажем ведет свое начало от Ж.-Ж. Руссо, а в Китае мы видим зачинателя художественного Ренессанса Англии.

Байрон был мятежник, а Шелли — мечтатель; но именно Китс был чистый и безмятежный художник; так ясны и тихи его созерцания, так полно он владеет собою, так верно постигает красоту, так чувствует самодовлеющую сущность поэзии! — да, он несомненный предтеча прерафаэлитской школы, того великого романтического движения, о котором я и хочу говорить.

Правда, еще до Китса Вильям Блэк боролся за высокую духовную миссию искусства и пытался поднять рисунок до идеального уровня поэзии и музыки, но обособленность его видений и в живописи и в поэзии и несовершенство его техники не дали ему настоящего влияния. Только в Китсе художественный дух нашего века нашел полное свое воплощение.

А эти прерафаэлиты, кто же они были такие? Если вы спросите у английской публики, что́ значит слово эстетика, девять десятых ответят вам, что по-французски это значит «притворство», «ло[130]манье», а по-немецки *dado*, а если спросите о прерафаэлитах, вам скажут, что это эксцентрическая кучка молодых людей, для которых божественная изломанность и святая угловатость рисунка являются главными целями в искусстве. Ничего не зная о своих великих людях — одна из главнейших основ нашего английского воспитания.

История прерафаэлитов самая простая: в 1847 году в Лондоне несколько юных поэтов и живописцев, страстных поклонников Китса, усвоили себе привычку собираться вместе и обсуждать вопросы искусства. Результатом этих обсуждений было то, что английская филистерская публика была внезапно пробуждена от своей обычной апатии, услышав, что в ее среде завелось такое сообщество юношей, которое замыслило произвести революцию в английской поэзии и живописи.

В Англии тогда, как и теперь, стоило только человеку попытаться создать что-нибудь глубокое, прекрасное, чтобы лишиться всех своих гражданских прав. К тому же это прерафаэлитское братство, куда входили: Данте Габриель Россети, Гольман Гёнт, Миллес (их имена, я полагаю, вам известны) — обладало тремя такими качествами, которых английская публика ни за что никому не простит: силой, энтузиазмом и молодостью.

Сатира, которая всегда столь же бесплодна, как и бесстыдна, столь же бессильна, как и нагла, заплатила им свою обычную дань, которую всегда посредственность уплачивает гению, — и, как неизменно бывает, принесла нашей публике очень много вреда, закрывая ей глаза пред красотой и научая ее той грубости, которая является источником всего низменного и пошлого в жизни и в то же время не причиняет никакого ущерба художнику, — скорее напротив, убеждает его, что он совершенно прав в своем творчестве и в дерзком често-

любии. Ибо расхождение во всех взглядах с тремя четвертями британской публики — является одним из главных элементов здравого смысла, величайшей поддержкой в минуты духовных сомнений.

Какие же идеи были положены этими молодыми людьми в основу английского Ренессанса? Эти идеи сводились к тому, чтобы повысить духовную ценность искусства, а также и его декоративную ценность.

Они назвали себя прерафаэлитами, — не потому, чтобы они хотели имитировать ранних итальянских мастеров, а потому, что именно в творениях этих предшественников Рафаэля они нашли и реализм могучего воображения, и реализм тщательной техники, страстную и яркую восприимчивость, интимную и сильную индивидуальность, — все, что совершенно отсутствовало в поверхностных отвлеченностях Рафаэля.

Ведь это еще не достаточно, чтобы произведение искусства отвечало эстетическим требованиям своей эпохи; на нем, если только он хочет сделаться источником вечных усад, должен быть отпечаток определенной индивидуальности, исключительной личности, непохожей на ординарных людей, оно должно воздействовать на нас именно своей новизной, поразить нас чем-то неожиданным, — так, чтобы самая странность его формы принудила нас принять его с раскрытыми объятьями.

«Личность, — сказал один из величайших нынешних критиков: — вот в чем все наше спасение».

Но главную их особенностью было возвращение к природе, — [131]эта формула, которая пригодна для множества различнейших течений: они хотели писать и рисовать лишь то, что они видели, они пытались вообразить все явления, как они случались в действительности. Прошло немного времени, и в старинный дом у моста Черных Монахов, где работали и собирались «братья прерафаэлиты», явились двое юношей из Оксфорда: Эдуард Бёрн-Джонс и Вильям Моррис; последний заменил упрощенный реализм ранних дней более тонкой изысканностью, более безупречной преданностью красоте, более страстным исканием совершенства, — мастер изоощренного узора и одухотворенных видений. Ему скорее сродни флорентинская, а не венецианская школа, ибо он чувствует, что слепое подражание природе есть помеха всякому творчеству. Зримые облики современной жизни

не привлекают его: ему более по душе — увековечивать все, что есть прекрасного в греческих, итальянских и кельтских легендах. Ему же мы обязаны поэзией, где ясная точность, отчетливость слога и образов не были никогда превзойдены в литературе нашей страны; он же возродил декоративные искусства и тем придал нашему романтическому течению, где так сильна была струя индивидуализма, — социальную идею и социальный фактор.

Но не следует думать, что революция, произведенная этой кликой молодых людей (которым скоро пришлось на помощь пылкое и безупречное красноречие Джона Рескина), была только революцией идей и теорий, — она также была революцией творчества.

Ибо великие эпохи в истории развития всех искусств были не только эпохами энтузиазма и душевного подъема, в области чистого искусства, но переее всего и главнее всего — эпохами новых технических завоеваний.

Открытие мраморных залежей в пурпуровых оврагах Пантелейнона и на маленьких невысоких холмиках острова Пароса дали грекам возможность выразить то интенсивное пробуждение деятельности, тот чувственный и простой гуманизм, которого никак не мог проявить египетский скульптор, прилежно работающий над твердым порфиром и розовым гранитом пустыни.

Пышное процветание венецианской школы началось с той поры, когда в живопись были введены новые технические средства: масляные краски; а прогрессом современной музыки мы всецело обязаны изобретению новых инструментов, ибо нельзя же и думать, будто у музыканта внезапно повысилось сознание каких-нибудь широких социальных задач, которыми он, будто бы, призван служить. Правда, критика вольна объяснять слабовольную музыку Бетховена недостатками современного интеллекта, но сам композитор вправе ответить, как после и ответил один: — «пусть они разыскивают квинты, а нас оставят в покое».

То же самое и в поэзии: это увлечение причудливыми французскими размерами — балладой, песней с повторным припевом; это растущее пристрастие к аллитерациям, к экзотическим словам и рефренам, у Данте Россети и у Свинберна — просто-напросто есть попытка усовершенствовать флейту, трубу и виолу, при посредстве ко-

торых дух века устами поэта мог бы создать для нас их многовещающую музыку.

То же самое — и в нашем романтическом движении: это реакция против пустой и пошлой ремесленности, против разнузданных [132]приемов живописи и поэзии предшествующего периода; она сказалась у Россети и Бёрн-Джонса в такой яркой пышности красок, в такой изумительной сложности рисунка, каких до этой поры не знала английская живопись. В поэзии у Данте Габриэля Россети, а также у Морриса, Свинберна и Теннисона, превосходная изысканность и точность языка, бесстрашный и безупречный стиль, жажда сладостной и драгоценной мелодичности, постоянное признание музыкальной ценности каждого слова — все это относится к технике, а отнюдь не к области чистого интеллекта.

В этом отношении прерафаэлиты примыкают к такому же романтическому течению во Франции, и как характерно для этой школы следующее наставление, данное Теофилом Готье одному молодому поэту: «ежедневно читайте словарь, ибо это единственная книга, достойная, чтобы ее читал поэт».

Когда, таким образом, материал был найден и выработан, и в нем обнаружились неотъемлемые вечные качества, присущие ему одному, вполне удовлетворяющие поэтическому вкусу и не требующие для создания нужного эстетического эффекта — никаких возвышенных духовных прозрений, никаких критических запросов от жизни, и даже обходящиеся без всякой страстной эмоции, — дух и приемы творчества, то, что называется поэтическим вдохновением, не избегли контроля и влияния со стороны этих формальных условий. Не то, чтобы фантазия лишилась крыл, нет! — а просто мы приучили себя сосчитывать их бесчисленные взмахи, находить границы их безграничной мощи, управлять их неуправляемой свободой.

Греков особенно занимал этот вопрос об условиях поэтического творчества и о месте, занимаемом сознательностью или бессознательностью во всяком создании искусства.

Мы находим эту проблему в мистицизме Платона и в рационализме Аристотеля. И позже, в эпоху итальянского Ренессанса, она волнует такие умы, как Леонардо да Винчи. Шиллер пытался установить равновесие между чувством и формой, а Гёте хотел определить ценность самосознания в искусстве. Определение поэзии, данное

Вордсвортом, будто это — «бурная эмоция, вспоминаемая в тиши», — можно считать анализом одной из тех стадий, которые должны быть пройдены каждым произведением искусства; и в жажде Китса «творить без лихорадки» (я цитирую одно его письмо), в этом его стремлении заменить поэтический пыл «какою-нибудь более осмысленною и спокойною силой», — мы можем признать очень важный момент в творческой эволюции поэта. Этот же вопрос был поставлен довольно давно — и в очень причудливой форме — в вашей, американской литературе: ведь вам нечего и напоминать, как глубоко молодые романтики были потрясены и взволнованы анализом Эдгара Поэ над своим собственным творчеством, его статьею, где он исследовал шаг за шагом работу своей фантазии при создании того гениального шедевра, который нам известен под именем «Ворон».

В предыдущем столетии, когда интеллектуальный и дидактический элемент так стремительно вторгся во владения поэзии, такой художник, как Гёте, был принужден восстать против подобных притязаний рассудочности. «Чем непонятнее стихотворение, тем лучше для него», — сказал он однажды, устанавливая этим афоризмом такое же преобладание воображения в поэзии, как преобладание разума — в прозе.[133]

Но в нынешнем веке художники принуждены восставать скорее против чрезмерного господства эмоций, против исключительных притязаний чувствительности и чувства. Простое выражение радости — еще не поэзия, точно так же, как не поэзия — всякий крик субъективной боли; все, что на деле пережито поэтом, никогда не находит непосредственного, прямого выражения, но собирается и поглощается какой-нибудь художественной формой, которая, с первого взгляда, кажется наиболее далекой от истинных переживаний поэта.

«Страсти находятся в сердце, но поэзия только в фантазии», утверждает Шарль Бодлер. Тому же неустанно учил и Готье, самый изысканный из всех современных критиков, самый очаровательный из всех современных поэтов. «Ведь каждого может растрогать восход или закат, — любил повторять Готье: — отличительная же черта художника не столько в том, что он чувствует природу, сколько в том, что он может ее передать». Полнейшее подчинение всех умственных и эмоциональных проявлений такому созидательному и жизненному

принципу поэзии — есть лучший залог того, как силен и могуч наш Ренессанс.

Мы видели, что художественный дух проявляется раньше всего не в сюжете, а в форме, в восхитительной области техники, — в области языка, — и что именно форма управляет фантазией творца при обработке его сюжета. А теперь мне хотелось бы вам указать, как этот художественный дух влияет на выбор сюжета. Признание за художником права на господство в совершенно обособленной области; уверенность, что между миром искусства и миром реальных фактов лежит глубочайшая пропасть, — есть не только основной элемент всякого эстетического очарования, но и характерный призрак всякого великого произведения, всякой великой эпохи в истории искусства, будь то эпоха Фидия или эпоха Микель-Анджело, Гёте или — Софокла.

Держась в стороне от всяких социальных проблем повседневности, искусство никогда не бывает в ущербе. Напротив, лишь тогда оно и способно дать нам то, чего мы хотим от него: ибо для большинства из нас истинная жизнь это такая жизнь, которую мы не живем, и таким образом она, оставаясь более верной сущности своего собственного совершенства, охраняя более ревниво свою недосягаемую красоту, не так-то скоро забудет о форме в самый момент своих эмоций и не так-то скоро согласится принять страсть и тревогу творчества, взамен красоты сотворенного.

Несомненно, художник есть дитя своего века, но настоящее для него нисколько не менее реально, чем прошлое; ибо, как и философ платоновской школы, поэт — созерцатель всех явлений и всех времен. Для него не существует отживших форм, устаревших сюжетов; все, что когда бы то ни было пережил мир, в Иудейских ли пустынях или в Аркадских долинах, над Троянскими реками или у рек Дамаска, на веселых дорогах Камлота или на мерзостных улицах современного многолюдного города, все раскрыто перед художником, как некий развернуты свиток, все дышит пленительной жизнью.

И художник почерпнет оттуда, что придется ему по душе, — только это, не более, — он произведет художественный отбор, он примет одно и отвергнет другое с безмятежностью человека, владеющего тайной красоты.[134]

Можно поэтически отнестись ко всем окружающим предметам, но не всякий же предмет достоин, чтобы к нему отнестись поэтически. Истинный художник не позволит, чтобы в недоступную и священную храмину красоты вторглось что-нибудь грубое или волнуемое, что-нибудь причиняющее боль, что-нибудь сомнительное или ведущее к раздорам. Конечно, он может снизойти, если ему угодно, до обсуждения всех социальных проблем современности, о законах в пользу неимущих, о местных налогах, о свободе торговле, о биметаллизме и т. п.; пока на эти темы он будет писать, как благородно выразился Мильтон, — «левой рукою», в прозе, а не в стихах, в форме памфлета, а а не в форме лирики. Байрон, напр., совсем не обладал этим изысканным даром художественного отбора, у Вордсворта его не было также. В произведениях этих обоих поэтов многое нужно отвергнуть, многое неспособно нам дать то полное чувство покоя и безмятежности, которое свойственно всякому прекрасному созданию искусства. Но Китс — как бы живое воплощение этого чувства, и оно вылилось лучше и полнее всего в его восхитительной «Оде к греческой урне»; этот дар отбора господствует также в пышной процессии «Земного рая» у Вильяма Морриса и в рыцарях и дамах Бёрн-Джонса.

Тщетно призывается муза поэзии — хотя бы и трубным гласом Уота Уитмэна^[4] — эмигрировать из Ионии и Греции и прибить к Парнаусу табличку: «За отъездом сдается в наем». Зов Каллиопы еще не умолк, азиатский эпос не вымер; Сфинкс отнюдь не безмолвствует, и не высох Кастальский источник. Ибо искусство — есть сущность жизни, и ему неведома смерть. Искусство — абсолютная истина, и ему нет дела до фактов. Я помню, как Свинберн утверждал за каким-то обедом, что Ахилл даже в наше время реальнее и жизненнее Веллингтона — не только интереснее, как тип, не только благороднее, но именно реальнее и «позитивнее».

Литература всегда должна покоиться на принципах, а идеи данного времени ни в коем случае не являются принципами. Ибо для поэта все страны и все эпохи — одно; материал, над которым он работает, вечно один и тот же. Прошлое и будущее — ему все равно, всякая тема — по нем! Паровозный свисток не испугает его; аркадская свирель не утомит: для него существует одно только время — мгновение художественного творчества; только один закон — закон формы; только одна страна — страна красоты, отдаленная от реального мира,

но более близкая нашей душе, а потому и более долговечная, проникнутая тем покоем, который осеняет лица греческих статуй и который происходит не оттого, что мы избегаем страстей, а оттого, что мы до конца проникаемся ими. Печаль и отчаяние не нарушат такой безмятежности, а только усилят ее.

И таким образом происходит, что тот, кто как будто стоит дальше всех от своей эпохи, отражает ее лучше всего, потому что он очистил жизнь от всего случайного и преходящего, очистил от того «тумана вульгарной фамильярности, который затемняет для нас самые первоосновы жизни».

Эти странные сибиллы с безумными глазами, навеки застывшие в вихре экстаза, эти титанически могучие пророки, обремененные чем-то мистическим, с напряжением добывающие тайну вселенной — стража и слава Сикстинской капеллы в Риме — не говорят ли они нам больше о духовной сущности итальянского Ренессанса, о мечте Савонароллы и о преступлениях Борджиа, чем могут сказать о духовной сущности всей голландской истории все сварливые мужланы и стряпухи нидерландских картин?

Точно также и в наши дни две самые жизненные тенденции девятнадцатого столетия, — тенденция пантеистически-демократичная и тенденция ценить жизнь во имя искусства, — обе нашли наиболее полное и совершенное выражение в поэзии Шелли и Китса, которые однако слепцам-современникам казались заблудшими в пустыне проповедниками каких-то безжизненных туманностей.

И я помню, как в беседе со мною о современной науке Бёрн-Джонс мне сказал: «чем больше будет материализма в науке, тем больше ангелов я буду рисовать: их крылья — мои протесты в защиту бессмертия души».

Но здесь мы переходим к духовным умозрениям, лежащим в основе художества. Где же, в какой области искусства нам искать ту широту общечеловеческой симпатии, которая является непременным условием всякого благородного произведения? Где же в искусстве искать нам то, что Маццини назвал бы общественными идеями, — в противоположность идеям личным? По какому праву я требую, чтобы художник любил человечество и был его верным рыцарем? Мне кажется, я знаю, по какому.

Какую бы великую идею ни взял себе в помощь художник, это дело души. Как Микель-Анджело, он может принести нам суровое правосудие, или — мир, подобно Анджелико; как великий афинянин, он может прийти к нам с печалью, или с весельем, как сицилийский певец; и нам ничего не остается: только принять его учение, сознавши, что мы совершенно не в силах вызвать улыбку на скорбных устах Леопарди ли отягчить безмятежную ясность Гёте какой-нибудь нашей тревогой.

Но эти вещания художников лишь тогда будут признаны несомненными истинами, когда уста, изрекающие их, зажгутся огнем красноречия, а в очах будет отблеск каких-нибудь дивных видений, и есть одно единственное подтверждение их непререкаемой правды — непогрешимая красота и совершенная форма, ее выражающая, и здесь — и только здесь, в этом радостном приятии красоты вся его социальная идея. Социальная идея искусства не в том, чтобы без надобности вызывать у вас смех, ли некстати успокаивать вас; она не в сюжете, а в форме, — в очаровании линий, в чуде красок, в радующей прелести рисунка.

Большинство из вас, должно быть, видели тот великий шедевр Рубенса, что находится в Брюссельской картинной галерее, — пышное великолепие нескольких лошадей и всадников, схваченных в самый пламенный и самый прекрасный миг, когда алым знаменем уловлены ветры, а воздух освещен сверканием доспехов и ослепительной яркостью плюмажей. Да, это — великая радость в искусстве, — хотя по этому золотистому холму, изображенному на картине, проходят израненные ноги Христа, и на казнь Сына Человеческого мчится эта дивная кавалькада.

Но мы стали слишком рассудочны, и наш беспокойный интеллект недостаточно теперь восприимчив для чувственных элементов красоты; так что подлинное влияние искусства недоступно большинству из нас; только немногие, ускользнув от тирании души, постигли тайну этих высоких мгновений, когда мысль совершенно отсутствует.

И в такой бездумности истинной красоты — причина того влияния, которое оказало на Европу восточное, азиатское искусство. Вот почему мы так увлеклись всякими японскими изделиями. Слишком тяжкое бремя рассудочных сомнений и мучительных духовных траге-

дий возложил на искусство Запад; а Восток навсегда остался верен первичным, чисто декоративным задачам искусства.

При оценке какой-нибудь очаровательной статуи, ваши эстетическое чувство вполне и до конца удовлетворено прекрасным очертанием мраморных уст, — хоть они и не стенают, как наши, — и благородными линиями рук, — хоть они и неспособны нам помочь.

В первичном, основном своем виде картина имеет не более смысла и не более поучительности, чем прекрасный обломок венецианского стекла или голубой изразец со стены Дамаска: это просто прекрасно-раскрашенная поверхность — и только

Не житейскими или метафизическими истинами всякая изысканно-прекрасная картина должна трогать душу, — и действительно трогает ее. Но то чисто живописное очарование, которое, с одной стороны, не прибегает ни к каким литературным эффектам, а с другой — не является простым результатом легко усвоенной технической ловкости, — происходит от некоторого творческого, изобретательного умения обращаться с красками.

Почти всегда в нидерландской живописи и часто в картинах Джорджоне и Тициана это очарование искусства совершенно не зависит от поэтичности самого сюжета; прекрасная форма и изысканность в исполнении, доставляющая нам такую радость, являются (как сказали бы греки) самоцелью.

Точно также в поэзии, — истинные ее достоинства, наслаждения, даваемые ею, никогда не проистекают из сюжета, но из созидательной обработки ритмического языка, от того, что Китс называл «чувственной жизнью стиха». Элемент песни в пении, сопровождаемый теми радостями, которые в нас вызываются ритмом, столь прекрасен и сладостен, что, когда несовершенные жизни заурядных людей не приносят нам никакого исцеления, терновый венец поэта, чтобы усладить нашу душу, зацветет очаровательными розами; его отчаяние, для нашей услады, позолотит свои тернии, и, подобно Адонису, его мука будет прекрасна в своей агонии, а когда разбивается сердце поэта, оно разбивается — в музыку.

Говорят о здоровом искусстве, но что такое — здоровое искусство? Может быть — это здоровое отношение к жизни? Нисколько. В Бодлере больше здоровья, чем в Кингслее. Здоровье художника в том, что он отчетливо видит, что можно и чего нельзя извлечь из той фор-

мы, в которой работает. Это та честь, которую он отдает своему материалу; та дань, которую он платит ему, — будь это слово, во всей своей красоте, будь это краски или мрамор, во всей своей красоте. Такой художник постиг, что истинное братство искусств отнюдь не в том, что они друг у друга станут заимствовать приемы и методы, а в том, что каждое из них, своими специальными средствами, оставаясь в своих границах, вызовет у нас одно и то же, ни с чем не сравнимое художественное наслаждение.

Наслаждение это подобно тому, которое доставляет нам музыка, ибо музыка — это такое искусство, где форма и содержание — одно, где сюжет неотделим от способов его выражения; здесь как нельзя полнее осуществляется художественный идеал, здесь именно такие условия, к которым постоянно стремятся остальные искусства.

А критика, — какое место она должна занимать в нашей культурной жизни?... Ах, по-моему, первый долг всякого художественного критика — держать язык за зубами, всегда и во всем: *c'est un grand avantage de n'avoir rien fait, mais il ne faut pas en abuser.*

Только если сам пройдешь через тайну творчества, можешь судить о вещах, сотворенных другими. Вы сотни вечеров подряд слушали оперетку «Терпение», а меня слышите впервые; конечно, теперь, когда вы ближе познакомились с самым сюжетом сатиры, она станет для вас еще пикантнее, но нельзя же по сатире Джильберта судить о нашем эстетическом движении.

Так же, как нельзя судить о могуществе и яркости солнца по пылинке, пляшущей в его луче, или о великолепии моря — по пузырьку, что разрывается на гребне его волны, — точно так же нельзя принимать критику, как верное отражение искусства.

Ибо художники (говоря словами Эмерсона), как греческие боги, раскрываются лишь друг перед другом; их истинное место и значение может указать только время. И в этом отношении века опять-таки всемогущи. Не к художнику, а к публике обращается настоящий критик. Он работает только для нее. У искусства нет никаких посторонних целей, — только собственное совершенство; критику же представляется измышлять для произведений искусства какую-нибудь социальную цель, поучая толпу, как она должна относиться к разным созданиям художества, как она должна их любить, и какая в них заключается мораль.

Все эти требования, предъявляемые к искусству, чтоб оно приспособлялось к современному прогрессу и к цивилизации, чтоб оно сделалось глашатаем гуманности, учило нас чему-нибудь, имело какую-нибудь «миссию», — не лучше ли эти требования обратить не к искусству, а к публике. Искусство знает одни только требования — требования красоты, а критики, если им угодно, пускай поучают толпу, как находить в безмятежности такого искусства высшее выражение своих собственных бурнейших страстей! — «Я нисколько не уважаю публику, — высказал как-то Китс: — и вообще ничего не уважаю, кроме Вечного Существа, памяти великих людей и принципа красоты».

И, по-моему, именно этот принцип является основным, руководящим принципом нашего английского Ренессанса, — изумительного, многогранного, породившего столько упорных стремлений, столько возвышенных личностей! И если, при всех своих великих достижениях в поэзии, в декоративных искусствах и в живописи, этот Ренессанс, так много давший для нового изящества и красоты наших одежд и нашей домашней обстановки, все же не дал того, что он мог бы создать; если, например, он оказался так беден в области скульптуры и театра, то в этом, конечно, виноват торгашеский дух англичан: великая драма и великая скульптура не могут существовать, когда нет прекрасной, возвышенной национальной жизни, а современный торгашеский дух совершенно убил эту жизнь.

Не то, чтобы прекрасная безмятежность мрамора изнемогала под бременем нынешней, слишком рассудочной жизни или не могла зажечься пламенем романтической страсти, — памятник герцога Лоренцо и капелла Медичи доказывают нам обратное, — а просто, как выразился Теофиль Готье, «видимый мир уже умер», *le monde visible a disparu*.

Было бы ошибочно думать, будто драму убил роман, — как уверяют иные критики, — романтическое движение во Франции доказывает нам обратное. Романы Бальзака и пьесы Гюго создавались одновременно, рядом, часто дополняя друг друга, хотя сами-то писатели этого и не замечали.

В то время, как все прочие формы поэзии могут процветать в самый низменный век, яркий индивидуализм лирического поэта, питаемый своей собственной страстью, зажигаемый своею собственной

силой, проносится как огненный столп — над пустыней и над цветущим садом. И его великолепие нисколько не умалится, если ни один человек не захочет следовать за ним, — нет, в своем гордом одиночестве он может сделаться возвышеннее и напряженнее и создать более чистую песнь.

Из грязных и затхлых низин окружающей пошлости идиллик или мечтатель может воспарить на незримых крылах поэзии и при лунном сиянии, с копьём и шкурою фавна пронестись по озаренным вершинам Киферона, хотя там уже не пляшет ни Фавн ни Бассарид. Подобно Китсу, он может блуждать по древним лесам Патмоса, или, как Вильям Моррис, стать рядом с викингом на палубе галеры, когда и галера и викинг давно исчезли с лица земли. Но в драме искусство встречается с жизнью; драма, по выражению Маццини, имеет дело не просто с человеком, а с человеком общественным, с человеком в его отношениях к Богу и человечеству. Драму всегда порождает эпоха великого объединения национальной мощи; она невозможна при отсутствии благородных зрителей; она создается лишь в такие века, как век Елизаветы в Лондоне и век Перикла в Афинах; только такой моральный и духовный подъем, какой, напр., был у греков после поражения персидского флота, а у англичан после крушения испанской Армады, может ее создать.

Шелли чувствовал, что нашему движению не хватает именно драмы и показал нам в своей великой трагедии «Ченчи», каким состраданием и ужасом он мог бы очистить наш век, но, кроме этой трагедии, английский гений девятнадцатого века тщетно пытался излиться в какой-нибудь драматической форме.

Скорее всего к вам, американцам, надлежит нам теперь обратиться — и ждать, что вы завершите и усовершенствуете наше великое движение, ибо в самом воздухе, в самой жизни Америки есть поистине что-то эллинское, что-то такое, в чем веселость и сила елизаветинской Англии выразились так могуче, как никогда еще не выражались в нашей старинной культуре. Ибо, по меньшей мере, вы — молоды, «голодные поколения вас не затопчут в грязь», воспоминания былого не тяготят вас своим непосильным бременем, прошлое не дразнит вас развалинами красоты, когда тайна ее создания утрачена. Само отсутствие традиций, легенд и преданий, которое, как боялся

Джон Рескин, должно было отнять смех у ваших рек и свет у ваших цветов, может стать для вас источником новой свободы и силы.

Способность говорить в литературе с той самой беспечностью прямоотой, с какою движутся и действуют животные, с таким же непогрешимым чувством, какое бывает у лесных деревьев или придорожной травы, — определено одним из ваших поэтов, как высшее торжество искусства. И достигнуть такого торжества вы, может быть, более призваны, чем другой какой-нибудь народ. Ибо голоса, что витают в горах и в морской глубине, не об одной только вольности поют нам свои дивные песни; слышатся и другие зовы на обвеянных ветрами вершинах и в великих безмолвных пучинах, — только прислушайтесь к ним, и они раскроют пред вами все волхование нового вымысла, все сокровища новой красоты.

«Я предвижу, — говорил Гёте: — зарю новой литературы; ее весь народ будет вправе считать своею, потому что каждый внес кое-что в ее созидание». А если это так, и если, к тому же, материалы для такой же великой цивилизации, как европейская, в изобилии лежат вокруг вас, то вы можете меня спросить, какая же вам будет польза от изучения наших поэтов и наших художников? Я могу вам ответить на это, что разум волен работать над любой художественно-исторической проблемой и безо всяких дидактических целей, ибо у разума одна только потребность: чувствовать себя жизнедеятельным, — и то, что когда бы то ни занимало людей, не может не быть подходящим материалом для культуры.

Я могу вам также напомнить, чем обязана вся Европа мукам одного флорентийца, сосланного в Верону, а также тому обстоятельству, что у маленького ключа в южной Франции Петрарка был в кого-то влюблен; даже больше, я могу вам напомнить, что и в наш тусклый материалистический век простое изображение незатейливой жизни одного старика, вдали от сутолоки больших городов, среди озер и туманов холмистого Кемберлэнда, открыло пред Англией такие сокровища новой радости, в сравнении с которыми все ее пышные богатства так же бесплодны, как то море, которое она сделала своей проезжей дорогой, — и горьки, как тот огонь, который стал ее покорным работн.

Мне кажется, изучение наших художников даст вам еще кое что: вы узнаете, что такое настоящая сила в искусстве; конечно, вы не

должны подражать нашим великим творцам, но, мне кажется, вам нужно проникнуться их поэтическим темпераментом, их художественным отношением к жизни.

Ибо в целых нациях, как и в отдельных людях, — если творческий пыл не сопровождается также критико-эстетическим проникновением, он истратится понапрасну и ничего не создаст, по недостатку ли художественного чутья, или оттого, что художник ошибочно примет содержание за форму, или оттого, что поставит себе какой-нибудь ложный идеал.

Ибо различные духовные формы воображения естественно сливаются с чувственными формами искусства, — и разграничить одно от других, утвердить пределы каждого вида искусства и в этих пределах усилить его выразительность — такова одна из задач, которые ставит пред нами культура.

Не в усилении нравственного чувства нуждается ваша словесность; ведь нет ни нравственных ни безнравственных стихов: стихи бывают хорошо написанные и плохо написанные. И часто нравственный элемент в искусстве, внесение в эту область критериев добра и зла свидетельствуют о некотором несовершенстве художественных образов и вносят диссонирующую ноту в гармонию творческих вымыслов: всякое хорошее творение добывается исключительно художественных эффектов. «Очень опасно, — сказал Гёте — искать только в том культуру, что до наглядности нравственно. Все великое способствует цивилизации, едва мы это величие постигнем».

Но у вас и в городах и в книгах (да позволено мне будет сказать!) не хватает определенных канонов хорошего вкуса, углубленного чувства красоты. Всякое высокое произведение искусства принадлежит не только тому или иному народу, но и вселенной. Политическую независимость нации не нужно смешивать с ее духовной обособленностью. Ведь духовную свободу вам даст ваш благородный быт и вольный воздух, окружающий вас, а у нас вы научитесь классической сдержанности форм.

Ибо всякое великое искусство — искусство изысканно-нежное. Грубость — еще далеко не сила, и резкость не то, что мощь. «Художник, — сказал Свинберн: — не смеет быть зайкой; его речь должна быть ясна».

Для художника в этом ограничении — свобода. Здесь источник и показатель его силы; недаром все великие стилисты — Данте, Софокл, Шекспир — были в то же время самые мудрые, самые проникновенные художники.

Полюбите искусство ради него самого — и вы обретете в нем все остальные ценности.

Преданность красоте и созиданию прекрасного является пробным камнем всех великих цивилизованных народов. Пусть философия учит нас равнодушно взирать на страдания наших ближних, а наука сводит наше моральное чувство к какому-то сахаристому выделению организма, — одно лишь искусство превращает жизнь каждого человека не в спекуляцию, а в священное таинство, оно лишь одно дарует целому народу — бессмертие.

Ибо красоту, и только ее, не властно разрушить время. Философские системы рассыпаются, как песок, религии падают одна за другою, как сухие осенние листья: но то, что прекрасно, есть сокровище вечности и — радость на все времена.

Войны, и бряцание оружия, и восстание народов, и кровавые встречи у осажденного города или на затаптанном поле будут во веки веков. Но я полагаю, что искусство, создавая для всех народов одну общую духовную атмосферу, могло бы, — если уж не осенить весь мир серебряными крыльями мира, — то хоть сблизить людей настолько, чтоб они не резали друг друга из-за пустого каприза, из-за глупости какого-нибудь короля или министра, как это бывает в Европе. Тогда братство не явится в мире с руками братоубийцы Каина, а вольность не предаст свободу Иудиным лобзанием анархии; ибо только при низкой культуре сильна национальная ненависть.

Когда Гёте упрекали за то, что он не следовал примеру Кёрнера и ничего не писал против Франции, Гёте воскликнул: «Для меня существует только культура и варварство, как же я могу ненавидеть самый культурный во всем мире народ, которому я обязан, в значительной доле, своею культурностью?»

И могучие империи не вечны: они существуют, покуда дух века и личное честолюбие — одно; только искусство — такая империя, которой никакие враги-победители не могут отнять у народа. Искусство можно победить лишь тогда, если покоришься ему. Владычество Гре-

ции и Рима поныне еще не прекратилось, хоть и вымерли боги Греции, и устали римские орлы.

И мы в нашем Возрождении тоже пытаемся создать для Англии такое могущество, которое и тогда не покинет ее, когда желтые ее леопарды устанут от битв и роза на ее щите перестанет обагряться кровью; вы же, американцы, вы тоже впитаете в свое сердце этот всевластный художественный дух, — ведь у вас, как у великого народа, сердце такое щедрое, вы создадите богатства, каких не создавали донныне, хоть ваша страна и покрыта сетями железных путей, а ваши города — это пристани для кораблей всего мира.

Конечно, я знаю, что божественное безотчетное постижение красоты, это неотъемлемое наследие итальянцев и греков, наследовано не нами. И чтобы развить в себе такой победный всеочищающий дух искусства, который укрыл бы нас ото всех грубых посторонних влияний, мы, северяне, должны обратиться к тому повышенному самосознанию, которым характеризуется нынешний век: в нем основной мотив нашего романтического искусства, и оно должно быть источником почти всей нашей культуры. Я разумею то интеллектуальное любопытство XIX века, что постоянно ищет тайну жизни в прежних исчезнувших формах культуры. Отовсюду оно почерпает то, что наиболее пригодно для современной души, — у Афин оно берет их чудеса, но не их религию, у Венеции — ее великолепие, но не ее пороки. Современный дух всегда взвешивает свою силу и свою слабость, учитывая, сколько он должен Востоку и Западу, пальмам Ливана и оливкам Колонна, Гефсиманскому саду и саду Прозерпины.

И все же тайнам искусства нельзя научиться: искусство — откровение, и оно осеняет лишь тех, кто — изучением прекрасного и поклонением прекрасному — уготовает свою душу к приятию красоты.

Оттого мы и придаем такое огромное значение декоративным искусствам; отсюда те изумительные чудеса декоративных мотивов, которые творит Бёрн-Джонс, все эти узорные ткани и цветные стекла, все красивые изделия из глины, металла и дерева, которыми мы обязаны Вильяму Моррису, величайшему мастеру прикладного искусства, каких не было в Англии с XIV столетия.

Так что через несколько лет ни в одном доме уже не останется ни одного такого предмета, который не доставлял бы радости тому,

кто его изготовил, и тому, кто теперь им пользуется. Дети, подобно детям Платонова идеального города, будут расти «в простой обстановке прекрасных вещей (я цитирую отрывок из „Республики“), — и в этой обстановке красота, которая есть душа искусства, будет ласкать слух и зрение, как свежее дуновение ветерка, несущего здоровье с ясных горных полей, незаметно и постепенно вводя душу ребенка в гармонию с мудростью и знанием, так что он научится любить все доброе и прекрасное, ненавидеть все злое и безобразное (а зло и безобразие всегда вместе) — задолго до того, как поймет — почему, и когда придет к нему разум, он поцелует его в щеку, как старого испытанного друга».

Вот что, по мысли Платона, может сделать для нации декоративное, прикладное искусство. Платон чувствовал, что не только мудрость, но и красота бытия окажется сокрытой от того, чья молодость прошла среди пошлой и безобразной обстановки; что красивая форма и красивая окраска ничтожнейших вещей домашней утвари проникнет в сокровенные глубины души и естественно заставить ребенка искать и в духовной жизни такую же священную гармонию, материальным символом которой было для него искусство.

Материальная гармония искусства послужит для ребенка порукой, что существует и духовная гармония.

Этот культ красивых предметов будет для нас как бы первой ступенью ко всякой мудрости и всякому знанию; однако бывают эпохи, когда знать означает — страдать, когда мудрость угнетает, как тяжкое бремя, ибо, если у каждого тела есть своя тень, то у каждой души — свои сомнения. Мы — порождения тревожного, бесноватого века, и куда нам бежать в такие роковые минуты отчаяния и надрыва, куда нам укрыться, как не в ту верную обитель красоты, где всегда много радости и немного забвенья, — в тот божественный град, в ту *citta divina*, как его называет старинный итальянский апокриф, где хотя бы на краткий миг можно позабыть все распри и ужасы мира, а также и печальный удел, выпавший в мире для нас.

Отсюда то «утешение искусств», «*consolation des arts*», в котором главная сущность поэзии Теофиля Готье; эту тайну современной жизни предуказал еще Гёте (что же в наш век не предуказано им!), — вы помните его обращение к германцам: «Смелее отдайтесь своим ощущениям, — сказал он: — пусть они вас очаруют, растрогают, воз-

высят, даже научат, даже вдохновят на свершение чего-нибудь истинно-великого».

Отдаться своим ощущениям — великая смелость, именно в этой смелости тайна художника, потому что, хотя и утверждали, что в искусстве спасение от тирании чувств, но искусство скорее освобождает нас от тирании души. Только пред теми, кто чтит искусство, как высшую, ни с чем не сравнимую ценность, раскрывает оно свои сокровища. Иначе оно будет столь же бессильно помочь вам, как бессильна была в Лувре калека Венера Милосская над душой романтического скептика Гейне.

И мне кажется, мы ощутили бы неизмеримо великое благо, если бы нас окружали только такие предметы, которые были приятны тому, кто их изготовил, а ныне приятны тому, кто обладает ими. Это простейший закон декоративных искусств.

По крайней мере несомненно одно: нет более верного мерил для оценки великих народов, чем их близость к своим поэтам; но между певцами наших дней и теми тружениками, для которых они поют свои песни, все шире и шире разверзается бездна; ее не в силах перешагнуть ни поношения, ни клевета, но ее легко перелетят сверкающие крылья любви.

И мне кажется, если наши дома украсятся созданиями искусства, — это будет лучший залог такой любви, связующей людей, это будет ее первая ступень. Я уже не говорю о том прямом, непосредственном влиянии искусства, благодаря которому греческий мальчик, рассматривая какой-нибудь небольшой черно-красный сосуд для масла или вина, мог наглядно постичь львиное величие Ахилла, силу Гектора, красоту Париса, неземное очарование Елены, еще задолго до того, как услышит об этом в каком-нибудь мраморном театре или на людном базаре; а итальянский ребенок XV столетия мог, благодаря тому же искусству, по какой-нибудь резной двери или расписному ларцу узнать о целомудренной Лукреции или о смерти Камиллы.

Но об этом не стоит говорить: ибо совсем не в таких поучениях истинная польза искусства — не в том, чему мы от него научаемся, а в том, какими мы, благодаря ему, становимся. Искусство обогащает душу такими восторгами, в которых вся сущность эллинизма. Оно приучает нас требовать от него, чтоб оно как можно лучше приспособило для нас все события обыденной жизни, преображая самые силь-

ные наши порывы и страсти в явления чисто духовного порядка, или же, напротив, давая чувственное выражение тем нашим мыслям, которые наиболее далеки от чувств. Вот в чем истинное влияние искусства. Оно приучает нашу душу любить всякое создание вымысла ради него самого и требовать, чтобы все вокруг было грациозно и красиво. Ибо тот, кто не любит искусства в каждом окружающем предмете, совсем не любит искусства; и тот, кому не нужно искусства в каждом окружающем предмете, совсем не нуждается в искусстве.

Указывать ли также на то, что вас всех, должно быть, восхищало в наших величавых готических соборах: как художник той эпохи, сам умеющий великолепно обрабатывать камень или стекло, постоянно находил у себя под рукой прекрасные мотивы для творчества — в повседневной работе ремесленников, которые окружали его, как изображено, например, на тех изумительных окнах Шартрского собора, где красильщик погружает ткань в красильный чан, гончар сидит за своим колесом, а ткач за своим станком, — вот где истинное *рукоделие*, — дело собственных рук, — и на него приятно смотреть! Как эти мастера не похожи на нынешнего торговца, шикарного и безвкусного лавочника, знающего лишь одно о той вазе или о ткани, которую он продает: что он запрашивает за нее втридорога и считает вас дураком — за то, что вы ее покупаете.

И только мимоходом могу я упомянуть, как безмерно влияло на художника декоративное влияние Италии и Эллады; в Италии оно научало не отклоняться в сторону от чисто живописных задач, от изысканной колоритности, этого основного условия всякой настоящей картины, ибо в чем, как не в этом, тайна венецианской школы; а в Греции декоративное искусство научило скульптора строгой дисциплине рисунка, этой неувядаемой славе Партефона.

Но здесь я хочу говорить не о том, как декоративные искусства влияют на самого же художника, меня занимает их действие на человеческую жизнь вообще, — их социальные, а не художественные влияния.

Существует на свете два рода людей, два великих вероисповедания, два совершенно различных темперамента: люди, для которых основа всей жизни действие, и люди, для которых основа всей жизни — мышление.

Люди этой второй категории любят всякое переживание ради него самого, а не ради его результатов, всегда пылают какой-нибудь всепоглощающей страстью нашего огнецветного мира, интересуются самыми процессами жизни, а не ее конечными целями, ее событиями, а не ее загадками, — и подобным людям этот культ красоты, порождаемый красивой обстановкой, даст гораздо больше наслаждений, чем, например, политический или религиозный пыл, служение на благо всего человечества, любовные страдания или любовный экстаз. Подобным людям искусство даст небывало-дивные мгновения.

Люди же первой категории, для кого жизнь и труд — нераздельны, еще больше почерпнут из нашего движения.

Ибо если наш век без промышленности — ничто, то промышленность без искусства — варварство.

Всегда среди нас останутся дровосеки и люди, носящие воду. В конце-концов наша современная техника не слишком-то облегчила человеческий труд. Так пусть же, по крайней мере, тот кувшин, что стоит у колодца, будет прекрасен, и я верю, что тогда утомительный труд облегчится. Пусть дерево примет какую-нибудь прекрасную форму, изящные какие-нибудь очертания, и тот, кто трудится над ним, испытает не тоску, а удовольствие. Ибо что такое украшение какого-нибудь предмета, как не выражение удовольствия, которое испытывал рабочий, изготавливая этот предмет? Да и не только одно удовольствие, — хотя и оно драгоценно, — но и возможность выразить свою душу, свою индивидуальность. А в этой возможности сущность всей жизни, источник всего искусства.

Помню, Вильям Моррис сказал мне однажды: «из каждого моего рабочего я попытался создать художника, а когда я говорю: „художника“, я разумею просто — „человека“».

Ибо для такого рабочего, для рабочего-созидателя, в какой бы области он ни работал, искусство уже не алая мантия, которую соткали рабы, чтобы набросить ее на посиневшее тело прокаженного короля и укрыть, приукрасить его позорные язвы^[81]; нет, искусство станет для него прекрасным и благородным выражением жизни, которая сама по себе прекрасна и благородна.

Постарайтесь же окружить своего рабочего, насколько это возможно, подобающей обстановкой, и помните, что не тот рабочий хорош, который много и старательно работает, а тот, который способен

создать изысканный и прекрасный орнамент. «Орнамент никогда не бывает праздным порождением фантазии, это — обдуманый результат накопившихся наблюдений и приятных, усладительных навыков». Каким бы ремеслам вы ни обучали рабочего, это не поведет ни к чему, если вы не дадите рабочему постоянных эстетических впечатлений, не окружите его разными красивыми предметами. Откуда возьмутся у него правильные понятия о той или иной окраске, если он не видит перед собой чистых, очаровательных красок природы? Как он изобразит на своих изделиях какой-нибудь прекрасный, полный движения эпизод, если вокруг себя он не видит ни прекрасных эпизодов, ни прекрасных движений?

Чтобы развить в себе сочувствие ко всему, что живет, нужно жить среди живых существ и непрестанно думать о них. Чтобы развить в себе восторг, нужно жить среди прекрасных предметов и непрестанно смотреть на них. «Голедская сталь и генуэзский шелк только придали тщеславию — пышность и насилию — силу», — говорит Джон Рескин, и, может быть, именно вам, американцам, суждено осуществить такое искусство, которое создаст сам народ, на радость народу, для услаждения народного сердца; искусства, которое выразит весь ваш восторг бытия. «Пусть низменна серая жизнь, пусть ничтожны пошлые предметы, — стоит только вам прикоснуться, и все это станет возвышенно»; в жизни нет ничего, что нельзя освятить искусством.

Вы, я думаю, слышали, — конечно, не все, а лишь некоторые, что с английским эстетическим движением связаны два цветка. Был даже слух (уверяю вас, ложный), будто наши молодые эстеты употребляют их в пищу. Позвольте же вам сказать, — вопреки господину Джильберту, — что мы любим подсолнечник и лилию отнюдь не по кулинарным причинам. Эти два очаровательных цветка являются в Англии лучшими образцами орнамента, как бы нарочно созданными для нашего декоративного искусства, так как пышная львиная красота подсолнечника и восхитительная прелесть лилии вызывают в художнике полную и совершенную радость.

И то же да будет с вами: пусть у вас на лугах не останется ни одного такого цветка, который не обвивался бы вокруг ваших изголовий, пусть у вас с титанических ваших лесах не останется такого листочка, который не придал бы свои очертания орнаменту, ни ветки

терновника, ни извилистой ветки шиповника, которая не обрела бы вечной жизни на каких-нибудь резных воротах, на оконной раме или на какой-нибудь мраморной глыбе. Пусть в вашем небе не будет птицы, которая не отдала бы дивную радужность своей окраски, изящные извивы своих машущих крыльев, чтобы сделать еще очаровательнее очарованность простых украшений.

Ибо голоса, что витают в горах и в морской глубине, не об одной только вольности поют нам свои дивные песни. Слышатся и другие зовы на обвеянных ветрами вершинах и в великих безмолвных пучинах, — только прислушайтесь к ним, и они раскроют пед вами все волхование нового вымысла, все сокровища новой красоты.

Мы все расточаем свои дни — каждый, каждый из нас — в поисках смысла жизни. Знайте же, этот смысл — в искусстве.

К заданию 7 Прокомментируйте образ мистера Бертрама в представленных в материалах пособиях отрывках.

Дж. Остин Мэнсфилд парк

Эпизод 1.

Лет тому тридцать мисс Марии Уорд из Хантингдона, имевшей всего семь тысяч фунтов, посчастливилось пленить сэра Томаса Бертрама из Мэнсфилд-парка, что в графстве Нортгемптоншир, и таким образом возвыситься до положения жены баронета, владелицы прекрасного дома и значительного дохода со всеми вытекающими отсюда удобствами и возможностями. Весь Хантингдон пришел в восторг от столь замечательной партии, а ее дядя, адвокат, к тому же расстарался, чтоб у ней оказалось еще, по крайней мере, на три тысячи фунтов меньше, чем полагалось бы невесте такого лица. У нее были две сестры, коим ее успех должен был помочь в жизни; и те из знакомых, кто почитал наружность старшей мисс Уорд и мисс Франсис такую же привлекательной, как и мисс Марии, не колеблясь, прочили им столь же завидное замужество. Но, право, на свете куда меньше мужчин с большим состоянием, нежели хорошеньких женщин, которые их достойны. По прошествии шести лет мисс Уорд вынуждена была связать свою судьбу с другом своего зятя, преподобным мистером Норрисом, у кого, можно сказать, и состояния-то никакого не было, а мисс Франсис преуспела и того менее. Благодаря попечению сэра Томаса, сумевше-

го предоставить своему другу место приходского священника в Мэнсфилде, брак мисс Уорд, в сущности, оказался не вовсе жалким, и семейное счастье четы Норрисов началось при доходе почти что в тысячу фунтов в год. А мисс Франсис вышла замуж, чтобы, как говорится, досадить своему семейству, чего и достигла в полной мере, связав жизнь с моряком, лейтенантом без образования, состояния и связей. Трудно было бы сделать выбор неудачнее. Сэр Томас Бертрам, человек влиятельный, столько же из принципа, сколько из гордости, а также из свойственного ему желания поступать по справедливости и видеть всех своих близких устроенными благопристойно, с радостью употребил бы свое влияние на пользу сестре леди Бертрам; но профессия ее мужа была такова, что это оказалось ему не по силам; и еще прежде, нежели он успел измыслить какой-либо иной способ помочь молодым супругам, между сестрами произошел совершенный разрыв.

Эпизод 2

<...> Миссис Норрис часто говаривала, что бедняжка сестра и ее семейство не идут у ней из головы, и, как ни много уже для нее сделано, несчастная миссис Прайс, кажется, еще нуждается в помощи: надо бы ее полностью освободить от забот и трат, приходящихся на долю одного из ее многочисленных чад.

- Не взять ли нам на себя попечение об ее старшей дочери, девочке сейчас девять лет, этот возраст нуждается в большем внимании, нежели ей способна уделить бедняжка мать?хлопоты и расходы, каковые потребуются от родных, сущие пустяки по сравнению с таким благодеянием.

Леди Бертрам тотчас с нею согласилась.

- Лучше не придумашь, - сказала она. - Надобно послать за девочкой. Сэр Томас не мог одобрить эту мысль столь же быстро и безоговорочно; он размышлял и колебался: это дело серьезное, девочка, достойным образом воспитанная, должна быть и соответственно обеспечена, в противном случае, забрав ее из семьи, они совершат не добро, а жестокость. Он думал о своих четверых детях, о двоих сыновьях, о любви, что нередко вспыхивает у кузенов, и тому подобном; но едва

он стал осторожно высказывать свои возражения, как миссис Норрис прервала его и ответила на них все, высказанные и невысказанные.

<...> В ваших словах много правды, - отвечал сэр Томас, - и у меня и в мыслях не было воздвигать воображаемые препятствия перед планом, каковой так сообразуется с положением всех родственников. Я лишь хотел остеречь от поспешных решений, и, чтобы это действительно принесло пользу миссис Прайс и послужило к нашей чести, надо обеспечить девочку или почитать нашу обязанностью обеспечить ее, как пристало женщине нашего сословия, в будущем, когда в том возникнет необходимость, ежели судьба ее сложится не столь благополучно, как вы с такой уверенностью предсказали.

Эпизод 3

<...> Как раз в это время Фанни начала приходить в себя, почувствовала, что, если и дальше уклоняться от встречи, это могут счесть непочтительностью, и, приняв поручение Крофордов передать их извинения и видя, что они готовы удалиться, вышла из комнаты, чтоб исполнить ужасавший ее долг — предстать перед дядюшкой.

Слишком быстро оказалась она у двери гостиной, и, постояв с минутой в ожидании того, на что нечего было и надеяться, ибо никогда ни у какой двери не обретала она мужество, она в отчаянии повернула ручку — и вот перед нею огни гостиной и вся семья Бертрам. Войдя, она краем уха услышала свое имя. Сэр Томас оглядывался по сторонам со словами «Но где же Фанни? Почему я не вижу мою малышку Фанни?», а заметив ее, пошел ей навстречу и с удивившей и тронувшей ее доброю назвал милой Фанни, нежно ее поцеловал и с явным удовольствием отозвался о том, как сильно она выросла. Фанни не знала, что и думать, куда смотреть. Она была совсем подавлена. Никогда еще не был он с нею так добр, так удивительно добр. Казалось, он стал другим; радостно взволнованный, он говорил теперь быстро, и все, что было пугающего в его величии, казалось, растаяло в нежности. Он подвел ее поближе к свету и опять на нее посмотрел — стал расспрашивать об ее здоровье, а потом перебил себя, заметив, что можно и не спрашивать, ее наружность говорит сама за себя. Прелестный румянец, которому уступила место прежняя бледность, подтверждает, что она и поздоровела и похорошела. Он расспрашивал

Фанни о ее родных, особенно же об Уильяме; и доброта его даже заставила ее упрекнуть себя за то, что она слишком мало его любит и сочла его приезд бедою: и когда, набравшись храбрости, она подняла на него глаза и увидела, что он похудел и словно обожжен солнцем, осунулся, изнурен усталостью и жарким климатом, в ней всколыхнулась вся ее нежность, и горько ей стало при мысли, какая его поджидает нежданная неприятность.

Сэр Томас был поистине душою общества, которое в этот час по его предложению разместилось у камина. Кто как не он был сейчас вправе говорить более других; и от радости, что после столь долгой разлуки он опять у себя дома, в кругу семьи, он сделался непривычно общителен и словоохотлив; он готов был рассказывать обо всех подробностях своей поездки и отвечать на каждый вопрос обоих сыновей едва ли не до того, как они успевали спросить. Его дела на Антигуа в последнее время стали быстро налаживаться, и он приехал сейчас прямоком из Ливерпуля, куда по счастливой случайности приплыл на частном судне, вместо того чтобы дожидаться пакетбота; и, сидя подле леди Бертрам и с сердечным удовольствием глядя на окружающие его лица, он тотчас же поведал обо всех мелких частностях, о своих трудах и хлопотах, приездах и отъездах, однако ж не раз прерывал себя, чтобы заметить, как ему посчастливилось, что хотя он и приехал столь неожиданно, но застал всех вместе, чего он столь горячо желал, но на что не смел надеяться. Не был забыт и мистер Рашуот — его ждал самый радушный прием и сердечное рукопожатие, и теперь он с подчеркнутым вниманием был включен в беседу, касающуюся до предметов, самым тесным образом связанных с Мэнсфилдом.

В наружности мистера Рашуота не было ничего неприятного, и сэру Томасу он сразу понравился.

Никто из окружавшего сэра Томаса общества не слушал его с таким безоблачным искренним наслаждением, как его жена, которая и вправду так безмерно обрадовалась и оживилась от его неожиданного приезда, что, кажется, впервые за последние двадцать лет чуть ли не пришла в волнение. Несколько мгновений она даже трепетала, но при всем оживлении не изменила обычной рассудительности, отложила рукоделье, отодвинула от себя мопса и уделила мужу все свое внимание и все оставшееся на диване место. Ни из-за кого она не тревожи-

лась, и потому ее собственного удовольствия ничто не могло омрачить; все время его отсутствия она провела безупречно; прилежно вышивала скатерть и сплела много ярдов бахромы, и с такою же чистой совестью, как о себе, могла бы сказать обо всей молодежи, что вели они себя хорошо и время проводили с пользою. Ей так было приятно снова его видеть и слушать его разговор, его рассказы так развлекали слух и давали пищу разумению, что сейчас она стала особенно понимать, как, должно быть, о нем скучала и как невозможно было бы переносить долее его затянувшееся отсутствие.

Миссис Норрис была совсем не так рада и счастлива, как сестра. Не то чтобы ее, как других, одолевали страхи из-за того, что, когда сэр Томас увидит, в каком состоянии находится дом, это вызовет его неодобренье, поскольку столь слепа она была в своих суждениях, что, хотя при появлении зятя чутье заставило ее убрать с глаз долой розовый шелковый плащ мистера Ращуота, она более, пожалуй, ничем не обнаружила признаков тревоги; зато ее раздосадовало то, каким образом он воротился. Ей при этом решительно ничего не оставалось делать. Чем бы ему прежде всего послать за нею, чтобы она первая его увидела и разнесла счастливую весть по всему дому, а вместо того сэр Томас, вполне разумно полагаясь на крепость нервов жены и детей, не искал иного доверенного лица, кроме дворецкого, и почти немедленно последовал за ним в гостиную. Миссис Норрис чувствовала себя обманутой, ее лишили миссии, на которую она всегда рассчитывала — быть вестницей его возвращения или смерти, смотря чем кончится его отсутствие; и теперь она пыталась суетиться, хотя суетиться было не из-за чего, силилась напустить на себя важность, когда только и требовалось что спокойствие и молчание. Согласись сэр Томас откусать, она кинулась бы к экономке с назойливыми наставленьями и оскорбила бы лакеев, гоня их куда попало; но сэр Томас решительно отказался от всякого обеда, он ничего в рот не возьмет, ничего — до самого чаю, он предпочитает дождаться чаю.

Однако ж миссис Норрис время от времени пыталась навязать ему что-нибудь, и в самую интересную минуту его плавания в Англию, в минуту высочайшего волнения на капере, она вторглась в его повествованье, предлагая поест супу

— Право же, дорогой сэр Томас, тарелка супу будет для вас куда лучше чаю. Съешьте супу, прошу вас.

Сэр Томас не поддавался.

— Вы по-прежнему беспокоитесь об удобстве всех и каждого, дорогая миссис Норрис, — был его ответ. — Но я вправду ничего не хочу, кроме чаю.

— Леди Бертрам, тогда б вы приказали подавать чай немедля, поторопили бы Бэдли, он сегодня, кажется, опаздывает.

Тут ей удалось добиться своего, и сэр Томас продолжал рассказ. Наконец он умолк. Самые первостепенные сообщения были исчерпаны, и, казалось, ему довольно с веселым сердцем смотреть по сторонам, то на одного, то на другого из окружавших его любимых чад и домочадцев; но молчание длилось недолго: душевный подъем сделал леди Бертрам разговорчивой, и каково же было удивление ее детей, когда они услышали от нее такие слова.

— Как, по-твоему, сэр Томас, развлекалась в последнее время наша молодежь? Они представляли. Мы все увлеклись их представленьем.

— Неужели? И что ж за представленья?

— О, они тебе все расскажут.

— Обо всем будет рассказано, — поспешно воскликнул Том и продолжал с напускной беззаботностью: — Но сейчас не стоит надоедать этим папеньке. Вы достаточно услышите о том завтра, сэр. Последнюю неделю, чтоб чем-то заняться и развлечь маменьку, мы просто пытались разыграть несколько сценок, сущий пустяк. Чуть не с октября зарядили дожди, и мы целыми днями вынуждены были сидеть взаперти. После третьего я едва ли хоть раз брался за ружье. Сносно поохотился первые три дня, но с тех пор и не пробовал. В первый день я отправился в Мэнсфилдский лес, а Эдмунд облюбовал рощу за Истоном, и мы вдвоем принесли шесть пар, и каждый мог подстрелить в шесть раз больше; но, уверяю вас, сэр, мы бережем ваших фазанов, как вы сами того б желали. Не думаю, чтоб вы сочли, что в ваших лесах стало меньше дичи. В жизни я не видел в Мэнсфилдском лесу столько фазанов, как в нынешний год. Надеюсь, вы скоро и сами поохотитесь денек, сэр.

На время опасность миновала, и Фаннины страхи улеглись; но когда вскорости принесли чай и сэр Томас поднялся и сказал, что нет, не может он долее, находясь дома, хотя бы мимолетно не взглянуть на свой милый сердцу кабинет, вновь вспыхнуло всяческое волнение. Он вышел прежде, чем его успели подготовить к перемене, которую он

там обнаружит; и после его ухода воцарилось тревожное молчанье. Первым заговорил Эдмунд:

— Что-то надо делать, — сказал он

— Пора подумать о наших гостях, — сказала Мария, все еще чувствуя, что ее рука прижата к сердцу Генри Крофорда, и ничем другим не интересуюсь. — Где ты оставила мисс Крофорд, Фанни?

Фанни рассказала, как ушли Крофорды, и передала то, о чем они ее просили.

— Стало быть, бедняга Йейтс совсем один, — воскликнул Том. — Пойду приведу его. Он будет неплохой помощник, когда все выйдет наружу.

И он отправился в театр и поспел как раз вовремя, чтоб присутствовать при первой встрече отца с его другом. Сэр Томас был немало удивлен, увидев, что в его комнате зажжены свечи, а когда бросил взгляд по сторонам, заметил еще и следы чьего-то недавнего здесь пребывания и общий беспорядок в расстановке мебели. Книжный шкаф, отодвинутый от двери, ведущей в бильярдную, особенно его поразил, но только он успел подивиться всему этому, как звуки, доносящиеся из бильярдной, изумили его и того более. Кто-то там разговаривал весьма громким голосом — голос был ему незнаком, — и не просто разговаривал, нет, скорее что-то выкрикивал. Сэр Томас ступил к двери, радуясь, что может напрямик войти в бильярдную, и, отворив ее, оказался на подмостках лицом к лицу с декламирующим молодым человеком, который, казалось, того гляди собьет его с ног. В ту самую минуту, когда Йейтс заметил сэра Томаса и куда успешней, чем за все время репетиции, вошел в свою роль, в другом конце комнаты появился Том Бертрам; и никогда еще ему не стоило такого труда удержаться от смеха. Серьезное и изумленное лицо отца, впервые в жизни очутившегося на сцене, и постепенная метаморфоза, превратившая охваченного страстью Барона Уилденхейма в прекрасно воспитанного и непринужденного мистера Йейтса, который с поклоном приносил сэру Томасу Бертраму свои извинения, — это было такое зрелище, такая поистине театральная сцена, какую Том не пропустил бы ни за что на свете. Это последняя, по всей вероятности, последняя сцена на сих подмостках, подумал он, но лучшей и разыграть невозможно. Театр закроется при величайшем успехе.

У него, однако ж, не было времени потворствовать какому бы то ни было веселью. Надобно было подойти к ним и представить их друг другу, и, испытывая немалую неловкость, он сделал все, что мог. Сэр Томас, верный своему характеру, принял мистера Йейтса с видом весьма радушным, на самом же деле он радовался этому неизбежному знакомству не более, нежели тому, каким образом оно началось. Семья и связи мистера Йейтса были ему достаточно известны, чтобы представление его в качестве «особо близкого друга», еще одного из сотни особо близких друзей сына, было для него чрезвычайно нежелательным; лишь блаженство оттого, что он снова дома, и вся протекавшая от этого снисходительность помогли сэру Томасу не разгневаться, когда в собственном доме он был поставлен в неловкое положение, оказался участником нелепейшей сцены посреди всей этой театральной чепухи, и так не вовремя вынужден был согласиться на знакомство с молодым человеком, каковой, без сомнения, будет ему не по душе и чье невозмутимое спокойствие и разговорчивость в первые же пять минут словно свидетельствовали о том, что из них двоих он чувствует себя в этом доме куда более непринужденно.

Том понимал чувства отца и, горячо желая, чтоб он всегда был так же хорошо настроен и выражал их лишь отчасти, теперь ясней, чем когда бы то ни было, представлял, что у сэра Томаса могли быть основания почитать себя оскорбленным, могли быть причины для того взгляда, каким он окинул потолок и лепнину в своей комнате, и что, когда он с оттенком печали справился о судьбе бильярдного стола, его любопытство было вполне законным. Всего несколько минут потребовалось обеим сторонам для этих неприятных ощущений; и после того, как сэр Томас даже вынудил себя сказать несколько спокойных одобрительных слов в ответ на нетерпеливые вопросы мистера Йейтса, что ведь правда все очень удачно устроено, три джентльмена вместе возвратились в гостиную, причем сэр Томас с видом заметно опечаленным, что не прошло незамеченным для всего общества.

— Я был в вашем театре, — сдержанно сказал он, садясь. — Я оказался в нем довольно для себя неожиданно. Его близость к моей комнате... но он, разумеется, во всех отношениях застал меня врасплох, поскольку я никак не предполагал, что все это приняло столь серьезный оборот. Однако ж, сколько я мог заметить при свете све-

чей, все выполнено искусно и делает честь моему другу Кристоферу Джексону.

И он переменял предмет разговора и мирно попивал кофе, обсуждая домашние дела более спокойного свойства; но Йейтс не сумел постичь значение слов сэра Томаса, ему не хватило ни скромности, ни такта, чтобы, участвуя в общем разговоре, никому себя не навязывать, и он не давал сэру Томасу отвлекаться от театра, донимал вопросами и замечаниями, связанными с ним, и в конце концов заставил его выслушать всю историю своего разочарования в Эклсфорде. Сэр Томас слушал его чрезвычайно учтиво, но весь этот рассказ, от начала до конца, во многом оскорблял его представление о приличиях и утвердил в дурном мнении об образе мыслей мистера Йейтса; и когда тот кончил, он выразил свое сочувствие всего лишь легким кивком.

— Это, в сущности, и вызвало к жизни наш театр, — на миг задумавшись, сказал Том. — Мой друг Йейтс занес эту заразу из Эклсфорда, и она распространилась, сэр, как, знаете ли, неизбежно распространяются подобные вещи, — вероятно, тем быстрее, что прежде вы сами так часто поощряли в нас приверженность к подобным занятиям. Мы словно вновь ступили на знакомую землю.

Едва представилась возможность, Йейтс подхватил слова друга, и тотчас же дал сэру Томасу отчет в том, в чем они уже преуспели, чем заняты теперь, поведал о постепенном расширении их замыслов, о счастливом разрешении первых трудностей и о нынешнем многообещающем положении дел; рассказывал он все это в таком ослеплении, что не только вовсе не обращал внимания на то, как ерзают на месте многие его друзья, как меняется выражение их лиц, как они волнуются, беспокойно покашливают, но не замечал и выражение лица, с которого не сводил глаз, — не замечал, как сэр Томас потемнел, как хмурится, серьезно и испытующе смотрит на дочерей и Эдмунда, на нем особенно задерживая взгляд, всем своим видом выражая протест, укор, которые ощущал в своем сердце. Не менее остро все это ощущала и Фанни, которая, задвинув свой стул за дальний край тетушкиного дивана, укрылась ото всех глаз, а сама не упускала ничего из происходящего. Она не думала-не гадала, что когда-нибудь ей доведется увидеть столь укоризненный взгляд отца, обращенный к Эдмунду; и чувствовать, что в какой-то мере он заслужен, было, конечно же, особенно тяжело. «Именно на твою рассудительность, Эдмунд, я

полагался, — говорил этот взгляд. — Чем же ты был занят?» В душе она взывала к дядюшке с мольбой, и из груди ее готовы были вырваться слова: «Ох, только не на него. Смотрите так на всех остальных, но только не на него!»

А мистер Йейтс все говорил:

— Сказать по правде, сэр Томас, когда вы приехали нынче вечером, мы репетировали. Мы играли первые три акта, и в целом не без успеха. Наша труппа сейчас далеко не в полном составе, из-за того что Крофорды ушли домой, так что сегодня мы уже ничего более сделать не сможем, но, если завтра вечером вы окажете нам честь своим присутствием, за результат я бы не побоялся. Мы рассчитываем на вашу снисходительность, вы сами понимаете, как начинающие актеры, мы рассчитываем на вашу снисходительность.

— Моя снисходительность вам обеспечена, сэр, — серьезно отвечал сэр Томас, — но только безо всяких репетиций. — И прибавил мягче, с улыбкою: — Я приехал домой, чтобы радоваться и оказывать снисхождение. — И повернувшись к кому-то другому или ко всем остальным, спокойно сказал: — О мистере и мисс Крофорд мне поминали в последних письмах из Мэнсфилда. Вы почитаете это знакомство приятным?

Том единственный из всех был готов ответить на этот вопрос, но, не питая ни к нему, ни к ней особого расположения, а также не терзаемый ревностью, ни любовной, ни актерской, отозвался о них обоих весьма лестно:

— Мистер Крофорд очень приятный человек, истый джентльмен; его сестра милая, хорошенькая, элегантная, веселая девушка.

Рашуот не мог далее молчать:

— В общем-то он, конечно, джентльмен, но вам следовало бы сказать вашему отцу, что в нем не более пяти футов восьми дюймов росту, не то можно подумать, будто он хорош собою.

Сэр Томас не очень это понял и взглянул на говорящего с некоторым удивленьем.

— Ежели требуется сказать, что я думаю, — продолжал Рашуот, — по моему мнению, весьма неприятно, когда без конца репетируют. Хорошенького понемножку. Теперь мне уже не так нравится театр, как вначале. По-моему, куда лучше сидеть вот так уютно, без посторонних и ничего не делать.

Сэр Томас опять на него посмотрел и потом ответил, одобрительно улыбаясь:

— Рад узнать, что наши чувства касательно сего предмета так схожи. Это приносит мне искреннее удовлетворенье. Что я предусмотрителен, и проницателен, и полон угрызений совести, каких не испытывают мои дети, это совершенно естественно; равно как и то, что я куда более, чем они, ценю домашний покой, дом, в коем нет места шумным развлечениям. Но испытывать те же чувства в вашем возрасте чрезвычайно благоприятно и для вас самих, и для всех, кто вас окружает; и я отдаю себе отчет в том, как важно иметь столь весомого союзника.

Сэр Томас постарался выразить мнение мистера Рашуота более вразумительно, нежели тот сумел сделать это сам. Он понимал, что мистер Рашуот отнюдь не гений, но готов был высоко ценить его как человека рассудительного, уравновешенного, с понятиями куда более достойными, чем он способен был высказать. Мало кто смог удержаться от улыбки. Мистер Рашуот едва ли способен был все это уразуметь, но всем своим видом показывал, как он доволен добрым мнением сэра Томаса, и не сказал далее почти ни слова, чем весьма способствовал тому, чтоб это мнение сохранилось еще несколько долее.

К заданию 8. *Прокомментируйте образ Эдмунда Бертрама в приведенных фрагментах, представленных в материалах занятий.*

Дж. Остин Мэнсфилд парк

Эпизод 1. <...> Девочка благополучно совершила долгое путешествие до Нортгемптона, где ее встретила тетушка Норрис, гордая своим великодушием и своей миссией — приветствовать племянницу, ввести в дом родных и вверить их доброте.

Фанни в ту пору было ровно десять лет, и хотя при первом знакомстве ее наружность ничем особенным не привлекла, но ничем и не оттолкнула. Для своих лет была она маленькая, личико без румянца, без иных бросающихся в глаза признаков красоты; до крайности застенчивая и робкая, она избегала привлекать к себе внимание; но в ее манерах, хотя и неловких, не ощущалось никакой вульгарности, голосок был нежный, и, когда она разговаривала, видно было, как она мила. Сэр Томас и леди Бертрам приняли ее очень сердечно, сэр Томас,

видя, как она нуждается в ободрении, старался всячески ее приветить, но натолкнулся на весьма неуместную замкнутость, а леди Бертрам не приложила и половины его усилий, и там, где он произносил десяток слов, обходилась одним, но благодаря всего лишь ее добродушной улыбке девочка сразу же стала дичиться ее куда меньше, чем сэра Томаса.

Юное поколение всё находилось дома и охотно, без замешательства внесло свою долю в церемонию знакомства, по крайней мере, это можно было сказать о сыновьях, кои в свои семнадцать и шестнадцать не по годам высокие, показались маленькой кузине воплощением мужского великолепия. Девочки же, обе моложе братьев и куда больше братьев трепетавшие перед отцом, который обратился к ним в этот час с непомерной торжественностью, были несколько смущены. Но слишком привыкшие быть на людях и слышать похвалы в свой адрес, они не знали ничего похожего на истинную робость, и неуверенность кузины лишь прибавила им уверенности, так что скоро они уже со спокойным равнодушием принялись разглядывать ее лицо и платье.

В семействе Бертрам дети были как на подбор, сыновья хороши собой, девочки, можно сказать, настоящие красавицы, и все высокие, статные не по летам, и наружностью они отличались от кузины столь же разительно, как и манерами, отшлифованными воспитанием; и никому бы и в голову не пришло, что девочки так близки друг другу по возрасту. Младшую сестру и Фанни разделяли всего два года. Джулии Бертрам было только двенадцать, а Марии всего на год больше. Между тем маленькая гостья чувствовала себя глубоко несчастной. Всех их она боялась, стыдилась себя, тосковала по оставленному дому и оттого не смела поднять глаз и говорила едва слышно или сквозь слезы. Всю дорогу от Нортгемптона миссис Норрис твердила, какое поразительное ей выпало счастье, и как велика должна быть ее благодарность, и как примерно следует себя вести, и вот теперь девочка страдала еще более от сознания, что это дурно — не чувствовать себя счастливой. Скоро оказала себя еще и усталость от столь долгого путешествия. Напрасны были исполненные самых добрых побуждений снисходительность сэра Томаса и настойчивые предсказания тетюшки Норрис, что девочка будет хорошей, напрасно улыбалась леди Бертрам и усадила ее на диван рядом с собою и с мопсом, не утешил даже

пирог с крыжовником; она и двух кусочков не съела, как опять полились слезы, и, подумав, что всего лучше ее успокоит сон, ее уложили в постель и оставили избывать свои горести.

<...> Однако, чтобы Фанни примирилась с незнакомым ей прежде Мэнсфилд-парком и с разлукой со всем, к чему привыкла, потребовалось больше времени, чем склонна была ей дать тетушка Норрис. Всю остроту ее чувств толком не понимали и потому относились к ним без должного внимания. Никто не желал ей зла, но никто не собирался утруждать себя ради ее спокойствия. <...> Великолепие дома Бертрамов поражало ее, но утешить не могло. Комнаты были слишком велики, она чувствовала себя в них скованно, она боялась дотрагиваться до вещей — как бы чего не испортить, и двигалась по дому с опаской, вечно чего-то страшась; часто уходила в свою комнату поплакать; и та самая девочка, о которой, когда она вечером покидала гостиную, говорили, что она, как и хотелось бы, кажется, сознает, какое редкостное ей выпало счастье, каждый исполненный горестей день засыпала в слезах. Так прошла неделя, и по ее тихому покорному поведению никто ничего не подозревал, пока однажды утром ее кузен Эдмунд, младший из сыновей четы Бертрам, не застал ее плачущей на лестнице, ведущей наверх. — Милая кузиночка, — сказал он с присущей его превосходной натуре мягкостью, — что такое случилось? — И, севши рядом с нею на ступеньку, он всеми силами старался преодолеть ее смущенье оттого, что ее застали врасплох, и уговаривал открыться ему. — Может быть, ей нездоровится? или кто-нибудь на нее рассердился? или она повздорила с Марией или Джулией? или чего-то не поняла из урока, он с радостью ей объяснит? Иными словами, не хочет ли она, чтобы он что-нибудь ей принес или что-нибудь для нее сделал?

Долгое время ему только и удавалось от нее услышать, что «нет, нет... вовсе нет... нет, спасибо», но он все не отступался, и, лишь когда заговорил об ее родном доме, усилившиеся рыдания объяснили ему, из-за чего она горюет. Он попытался ее утешить.

— Ты тоскуешь в разлуке с мамой, милая моя Фанни, — сказал он, — а это значит, что ты очень хорошая девочка. Но помни, Фанни, ты ведь сейчас у родных, у друзей, тебя все любят и все хотят, чтобы тебе было хорошо. Давай выйдем в парк, и ты мне расскажешь про своих братьев и сестер.

Продолжая расспрашивать, Эдмунд понял, что, как ни милы девочке все ее братья и сестры, есть среди них один, кто ей всех дороже. Это Уильям, об нем она говорила больше всего, об нем больше всего тосковала. Уильям, старший брат годом старше нее, постоянный ее собеседник и друг, во всякой беде защитник перед матерью (которая любит его более всех остальных). Уильям не хотел, чтобы она уезжала... говорил, что будет очень о ней скучать.

— Но уж наверно Уильям будет писать тебе письма.

— Да, он обещал, но сказал, пускай первая напишет она.

— И когда ж ты напишешь?

Фанни опустила голову и ответила, запинаясь, что не знает, у ней нет ни листка бумаги.

— Если вся беда в этом, я дам тебе бумагу и все необходимое, и можешь писать к брату, когда тебе вздумается. Ты будешь довольна, если сможешь ему писать?

— Да, очень.

— Тогда не надо откладывать. Идем со мной в малую гостиную, там мы найдем все, что нужно, и никто нам не помешает, там сейчас никого нет.

— Кузен... а на почту письмо попадет?

— Конечно, это уж моя забота; его отправят со всеми остальными письмами; твой дядя заранее оплатит его и оно не введет Уильяма в расход.

— Дядя! — испуганно повторила Фанни.

— Когда напишешь, я отнесу письмо папеньке, и он его франкирует.

Фанни подумала, что это будет дерзость, но больше противиться не стала: и они вместе пошли в малую гостиную, там Эдмунд достал бумагу и разлиновал ее с такой охотой, будто сам Уильям, только, пожалуй, еще аккуратнее. Он оставался с Фанни все время, пока она писала, и, если надобно, пускал в ход свой перочинный ножик или говорил, как пишется то или иное слово, и сверх этих забот, на которые она отзывалась всей душой, выказал благожелательность к ее брату, что более всего обрадовало ее. Собственной рукою он приписал привет своему кузену Уильяму и, прежде чем запечатать письмо, вложил в него полгинеи. По этому случаю на Фанни нахлынули такие чувства, что, ей казалось, она не способна их выразить, но само ее лицо и

несколько безыскусственных слов в полной мере передали ее признательность и восторг, и теперь кузен почувствовал к ней интерес. Он еще поговорил с нею, и все ею сказанное убедило его, что у ней любящее сердце и она полна желаний вести себя наилучшим образом; и ему ясно стало, что крайняя уязвимость положения, в котором она оказалась, и крайняя робость и впредь дают ей право на внимание. Прежде он никогда сознательно не обижал ее, но теперь почувствовал, что она нуждается в большей доброте, и потому прежде всего старался умалить ее страх перед окружающими, да еще надавал ей множество добрых советов, вроде того, что надобно играть с Марией и Джулией и быть как можно веселее.

С этого дня Фанни стало уютнее. Она поняла, что у ней появился добрый друг, и от этого стала держаться уверенней со всеми остальными.

Эпизод 2

<...>Оказавшись дома, Фанни немедля поднялась, чтобы положить в Восточную комнату это неожиданное приобретение — цепочку в некую заветную шкатулку, где хранила все свои более скромные сокровища; но как же она поразилась, когда, отворив дверь, увидела, что за столом сидит и пишет ее кузен Эдмунд. Никогда прежде такого не случилось, и было это и удивительно и радостно.

— Фанни, — сразу же заговорил он, вставая и откладывая перо, а в руке у него было что-то еще, — прости мое вторжение. Я искал тебя, но, немного подождав в надежде, что ты вот-вот придешь, воспользовался твоей чернильницей, чтоб объяснить, почему я здесь очутился. Начало записки ты прочтешь сама, но теперь я скажу о самом деле; видишь ли, я прошу тебя принять этот пустячок — цепочку для Уильямова крестика. Она должна была быть у тебя уже неделю назад, но получилась задержка, мой брат отсутствовал из города долее, чем я рассчитывал, и я только теперь получил ее в Нортгемптоне. Надеюсь, цепочка понравится тебе сама по себе. Я старался сообразоваться с простотою твоего вкуса, но так или иначе я знаю, ты будешь снисходительна к моему намерению и сочтешь его тем, что оно есть — знаком любви одного из самых старых твоих друзей.

И он заторопился к двери еще прежде, чем Фанни, переполненная множеством мучительных и радостных чувств, успела сказать

хоть слово; но одно желание, сильнее из всех, заставило ее поспешить, и она воскликнула:

— О кузен! Подожди минутку, прошу тебя, подожди.

Эдмунд воротился.

— Я даже и не стараюсь тебя благодарить, — взволнованно продолжала она. — О благодарности не может быть речи. Не могу тебе передать, что я сейчас чувствую. Ты так добр, что подумал об этом, я просто...

— Только это ты мне и хотела сказать, Фанни? — Эдмунд улыбнулся и опять повернулся к двери...

— Нет-нет, не это. Мне надобно с тобою посоветоваться.

Почти бессознательно она стала развязывать пакетик, который он только что ей передал, и, увидев упакованную со всем искусством ювелиров простую золотую цепочку, скромную и изящную, опять не удержалась от восклицания:

— О, какая ж она красивая! именно такая, в точности такая, как мне хотелось! единственно об таком украшении я и мечтала. Она замечательно подходит к моему крестику. Их непременно надобно носить вместе, и так и будет. И как вовремя она подросла. Ах, Эдмунд, ты даже не представляешь, как ты мне угодил.

— Фанни, милая, да ведь это такая малость. Я очень рад, что цепочка тебе нравится и что завтра ты сможешь ее надеть, но такой пылкой благодарности она вовсе не стоит. Поверь, ничто на свете не радуется так, как случай порадовать тебя. Да, я могу с уверенностью сказать, что не знаю другой такой полной, такой чистой радости. В ней нет изъяна.

После такого признания Фанни готова была молчать хоть час, но, чуть повременив, Эдмунд вынудил ее спуститься с облаков на землю:

— Но о чем же ты хотела со мною посоветоваться? — спросил он.

К заданию 10. Прокомментируйте эпизоды, связанные с поместьем Грозовой перевал и мыза Скворцов. Чем отличаются поместья? Есть ли в них сходство? Объясните причины многочисленных смертей в романе.

Время для всех нас тянулось очень медленно — те три дня, что не было хозяина, и маленькая Кэти часто спрашивала, скоро ли папа

придет домой. Миссис Эрншо ждала его к ужину на третий день, и ужин с часу на час откладывали; однако хозяин не появлялся, и дети в конце концов устали бегать за ворота встречать его. Уже стемнело, мать хотела уложить их спать, но они слезно просили, чтобы им позволили еще посидеть; и вот около одиннадцати щеколда на двери тихонько щелкнула, и вошел хозяин. Он бросился в кресло, смеясь и охая, и попросил, чтобы его никто не тормозил, потому что в дороге его чуть не убили, — он, мол, и за все три королевства не согласился бы еще раз предпринять такую прогулку.

— Чтоб меня вдобавок исхлестали до полусмерти! — добавил он, разворачивая широкий кафтан, который держал скатанным в руках. — Смотри, жена! Сроду никогда ни от кого мне так не доставалось. И все же ты должна принять его как дар божий, хоть он так черен, точно родился от дьявола.

Мы обступили хозяина, и я, заглядывая через голову мисс Кэти, увидела грязного черноволосого оборвыша. Мальчик был не так уж мал — он умел и ходить и говорить; с лица он выглядел старше Кэтрин; а все же, когда его поставили на ноги, он только озирался вокруг и повторял опять и опять какую-то тарабарщину, которую никто не понимал.

<...> Так Хитклиф вступил в семью. Когда я через несколько дней вернулась к господам (я не считала, что изгнана навсегда), мне сказали, что мальчика окрестили Хитклифом: это было имя их сына, который умер в младенчестве, и так оно с тех пор и служило найденышу и за имя и за фамилию. Мисс Кэти и Хитклиф были теперь неразлучны, но Хиндли его ненавидел. И, сказать по правде, я тоже; мы его мучили и обходились с ним прямо-таки бессовестно, потому что я была неразумна и не сознавала своей неправоты, а госпожа ни разу ни одним словечком не вступилась за приемыша, когда его обижали у нее на глазах.

Он казался тупым, терпеливым ребенком, привыкшим, вероятно, к дурному обращению. Глазом не моргнув, не уронив слезинки, переносил он побои от руки Хиндли, а когда я щипалась, он, бывало, только затаит дыхание и шире раскроет глаза, будто это он сам нечаянно укололся и некого винить. Оттого, что мальчик был так терпелив, старый Эрншо приходил в ярость, когда узнавал, что Хиндли преследует «бедного сиротку», как он называл приемыша. Он странно

пристрастился к Хитклифу, верил каждому его слову (тот, надо сказать, жаловался редко и по большей части справедливо) и баловал его куда больше, чем Кэти, слишком шаловливую и своенравную, чтобы стать любимицей семьи. Таким образом мальчик с самого начала внес в дом дух раздора; а когда не стало миссис Эрншо (она не прожила и двух лет после появления у нас найденьша), молодой господин научился видеть в своем отце скорее притеснителя, чем друга, а в Хитклифе — узурпатора, отнявшего у него родительскую любовь и посягнувшего на его права; и он все больше ожесточался, размышляя о своих обидах.

<...> Он не был дерзок со своим благодетелем, он был просто бесчувственным; а ведь знал отлично свою власть над его сердцем и понимал, что ему довольно слово сказать, и весь дом будет принужден покориться его желанию. Так, например, я помню, мистер Эрншо купил однажды на ярмарке двух жеребчиков и подарил их мальчикам; каждому по лошадке. Хитклиф выбрал себе ту, что покрасивей, но она скоро охромела, и, когда мальчишка это увидел, он сказал Хиндли:

— Ты должен поменяться со мной лошадками: мне моя не нравится, а если не поменяешься, я расскажу твоему отцу, как ты меня поколотил три раза на этой неделе, и покажу ему свою руку, а она у меня и сейчас черная по плечо. — Хиндли показал ему язык и дал по уху. — Поменяйся лучше сейчас же, — настаивал Хитклиф, отбежав к воротам (разговор шел на конюшне), — ведь все равно придется; и если я расскажу об этих побоях, ты их получишь назад с процентами.

— Ступай вон, собака! — закричал Хиндли, замахнувшись на него чугунной гирей, которой пользуются, когда взвешивают картошку и сено.

— Кидай, — ответил тот, не двинувшись с места, — и тогда я расскажу, как ты хвастался, что стонишь меня со двора, как только отец умрет, и посмотрим, не сгонят ли тут же тебя самого.

Хиндли кинул гирю и угодил Хитклифу в грудь, и тот упал, но сейчас же встал. Он был бледен и дышал с трудом; и если бы я его не удержала, он тут же побежал бы к хозяину и был бы отомщен сторицей: весь вид говорил бы за него, а кто это сделал, он не стал бы скрывать.

— Ладно, бери мою лошадку, цыган! — сказал молодой Эрншо. — И я буду молить бога, чтобы она свернула тебе шею. Бери и будь ты проклят, ты, нищий подлипала! Тяни с моего отца все, что у него есть, но только пусть он потом увидит, каков ты на деле, отродье сатаны... Бери мою лошадку, и я надеюсь, что она копытом вышибет тебе мозги!

<...> С годами мистер Эрншо начал сдавать. Был он всегда бодрый и здоровый, но силы вдруг оставили его; и когда ему пришлось ограничиться уголком у камина, он сделался страшно раздражительным. Каждый пустяк терзал его; а уж если ему примнится, бывало, что с ним перестали считаться, он чуть не бился в припадке. Особенно когда кто-нибудь осмеливался задевать его любимца или командовать им. Он ревниво следил, чтоб никто не сказал мальчишке худого слова; ему как будто запало в душу, что вот из-за того, что сам он любит Хитклифа, все ненавидят приемыша и норовят обидеть его. Хитклифу это принесло немалый вред, потому что те из нас, кто был добрее, не хотели раздражать хозяина, и мы потакали его пристрастию; а такое потворство было той пищей, которая вскормила гордость ребенка и его злонравие. Однако в какой-то мере это было все-таки нужно; раза два или три случалось, что Хиндли в присутствии отца выказывал свое презрение к приемышу, и старик приходил в ярость: он хватал палку, чтоб ударить сына, и трясся от бешенства, понимая, что бессилен это сделать.

Описание Мызы Скворцов и Грозового перевала после приезда Кэтрин.

<...> Мы оба могли смотреть в окно, встав на выступ фундамента и облокотившись на подоконник, и мы увидели — ах, это было так красиво! — роскошную комнату, застланную малиновым ковром, и крытые малиновым кресла и малиновые скатерти, чистый белый потолок с золотым ободком, а от середины потолка на серебряных цепях свисали гирлянды стеклянных подвесок, точно сверкающий дождь, и мерцали тоненькие свечки. Старых Линтонов, господина и госпожи, там не было; Эдгар со своей сестрой располагали одни всю комнату! Ведь это же счастье, правда? Мы почитали бы себя в раю. Так вот угадай, что делали твои «хорошие дети»! Изабелла — ей, кажется, одиннадцать лет, на год меньше, чем Кэти, — лежала на полу в дальнем углу комнаты и так вопила, точно ведьмы вгоняли в нее раска-

ленные иглы. Эдгар стоял у камина и беззвучно плакал, а на столе, визжа и помахивая лапкой, сидела собачонка, которую они, как мы поняли из их взаимных попреков, чуть не разодрали пополам! Идиоты! Вот их забава! Ссорятся из-за того, кому подержать теплый комочек шерсти, и оба ударяются в слезы, потому что, сперва подравшись из-за него, ни он, ни она не хотят потом его взять. И посмеялись же мы над балованным дурачком! Мы их презирали всей душой! Когда ты видела, чтобы я требовал того, чего хочется Кэтрин? Или чтоб мы с нею, оставшись вдвоем, развлекались тем, что ревели и выли бы, и рыдали, и катались по полу в двух разных концах огромной комнаты? Я и за тысячу жизней не променял бы здешнего своего положения на жизнь Эдгара Линтона в Скворцах — даже если бы мне дали право сбросить Джозефа с гребня крыши и выкрасить парадную дверь кровью Хиндли!

<...> Если бы Кэтрин захотела вернуться, я раздробил бы их большое зеркальное стекло на миллион осколков, попробуй они ее не выпустить! Она спокойно сидела на диване. Снимая с нее серый сапог коровницы, который мы прихватили для нашей прогулки, миссис Линтон качала головой и, как мне казалось, отчитывала ее: она-де молодая леди, и они в своем обращении делают различие между мной и ею. Потом служанка принесла таз с горячей водой и вымыла ей ноги; и мистер Линтон приготовил ей бокал глинтвейна, Изабелла высыпала ей на колени вазочку печенья, а Эдгар стоял в стороне и пялил глаза. А потом они просушили и расчесали ей красивые волосы и дали ей огромные комнатные туфли и подкатали ее в кресле к огню; и я оставил ее такой веселой, что лучше и не надо. Она делила угощение между той собачонкой и Ползуном, которому щекотала нос, когда он ел; и зажигала искры жизни в пустых голубых глазах Линтонов — тусклые отсветы ее собственного чудесного лица. Я видел, они все были полны глупого восхищения.

<... Кэти оставалась в Скворцах пять недель — до самого рождества. К этому времени рана на ее ноге совсем зажила, а манеры заметно улучшились. Миссис Эрншо, пока она там гостила, часто навещала больную и приступила к своему плану ее перевоспитания, стараясь возбудить в девочке чувство самоуважения посредством изящной одежды и лести; и Кэти с готовностью принимала и лесть и наряды; так что вместо простоволосой маленькой дикарки, которая

вприпрыжку вбежала бы в дом и задушила бы нас поцелуями, у крыльца сошла с красивого черного пони очень важная на вид особа, в каштановых локонах, выпущенных из-под бобровой шапочки с пером, и в длинной суконной амазонке, которую ей пришлось, поднимаясь на крыльцо, придерживать обеими руками. Хиндли помог ей спешиться, восторженно восклицая:

— Ай да Кэти, ты у нас прямо красавица! Я тебя с трудом узнал бы: ты теперь смотришь настоящей леди. Изабелле Линтон не сравниться с нею, — правда, Фрэнсиз?

— У Изабеллы нет таких природных данных, — отвечала его жена, — однако Кэти должна следить за собою, чтобы снова здесь не одичать. Эллен, помогите мисс Кэтрин раздеться... Пстой, дорогая, ты растреплешь прическу — дай я развяжу тебе ленты на шляпке.

Я сняла с нее амазонку, и тут мы увидели во всем блеске пышное, все в сборках, шелковое платье, белые панталончики и лакированные башмачки. И хотя ее глаза радостно сверкали, когда собаки запрыгали вокруг, приветствуя хозяйку, она едва посмела к ним притронуться, боясь, что их лапы оставят следы на ее великолепном наряде. Она осторожно поцеловала меня: я месила тесто для рождественского пирога и была вся в муке, так что нельзя было со мной обняться; потом она огляделась, ища глазами Хитклифа. Мистер и миссис Эрншо зорко наблюдали за их встречей, стараясь тут же выяснить, есть ли надежда, что удастся разлучить двух верных друзей.

<...> А Хитклифа нет? — спросила она, снимая перчатки и обнажая свои пальцы, удивительно побелевшие от сидения в комнатах безо всякой работы.

— Хитклиф, ты можешь подойти, — закричал мистер Хиндли, заранее радуясь его смущению и предвкушая, каким отвратительным маленьким разбойником он должен будет предстать. — Подойди и поздравь мисс Кэтрин с приездом, как все другие слуги.

Кэти, углядев своего друга в его тайнике, кинулась ему на шею; она за одну секунду чмокнула его в щеку семь или восемь раз, потом остановилась, попятилась и залилась веселым смехом:

— Ох, да какой же ты чумазый, сердитый! — закричала она, — и какой... какой ты смешной и угрюмый! Но это оттого, что я привыкла к Линтонам, к Эдгару и Изабелле. Ты что же это, Хитклиф, забыл меня?

Она не зря задала свой вопрос, потому что стыд и гордыня заволкли мраком его лицо и не давали бедняге шелохнуться.

— Подай ей руку, Хитклиф, — снисходительно предложил мистер Эрншо, — ради такого случая разрешается.

— Не подам, — ответил мальчик, овладев наконец онемевшим было языком. — Не буду я тут стоять, чтоб надо мной смеялись. Я этого не потерплю!

И он бросился было вон, разрывая наш круг, но мисс Кэти опять схватила его за руку.

— Я вовсе не хотела над тобой смеяться, — сказала она, — я нечаянно, не удержалась, Хитклиф, ты мне хоть руку пожми! С чего ты дуешься? Просто у тебя дикий вид. Если ты умоешься и пригладишь волосы, все будет в порядке: ты такой грязный!

Кэти глядела опасно на темные пальцы, которые держала в своих, и на свое платье; она боялась, что платье не стало красивей, соприкоснувшись с его одеждой.

— Незачем было тебе дотрагиваться до меня! — ответил он, проследив ее взгляд и отдернув руку. — Я могу ходить таким грязным, каким захочу, мне нравится быть грязным, и я буду грязным.

С этим словом он опрометью бросился вон из комнаты под веселый смех господина и госпожи и к сильному огорчению Кэтрин, которая не могла понять, почему ее замечание вызвало такой взрыв злобы.

<...> Так вот, я осталась одна. Я вдыхала ванильный запах пекущейся сдобы и любовалась сверкающей кухонной утварью и полированными часами на стене, убранными остролистом, да серебряными кружками, расставленными на подносе, чтобы к ужину наполнить их подогретым с пряностями элем; а больше всего безупречной чистотою пола, тщательно мною подметенного и вымытого до блеска. Я мысленно высказала одобрение по поводу каждого предмета, и тогда мне вспомнилось, как старый Эрншо зайдет, бывало, когда я прибе- русь, и назовет меня молодчиной и сунет мне в руку шиллинг — рождественский гостинец;

<...> Запах вкусной еды быстро привел гостей и хозяев в более приятное расположение духа. Все проголодались с дороги, и утешиться было нетрудно, раз никому не было причинено настоящего вреда. Мистер Эрншо нарезал жаркое и накладывал всем полные та-

релки, а его жена старалась развеселить гостей своей живой болтовней.

<...> Вечером у нас были танцы. Кэти попросила, чтобы Хитклифа выпустили, потому что у Изабеллы Линтон не оказалось партнера; ее заступничество ни к чему не привело, и за кавалера приспособили меня. Разгоряченные движением, мы позабыли о грусти, и веселье еще возросло, когда явился гиммертонский оркестр в пятнадцать инструментов — труба, тромбон, кларнеты, фаготы, французские рожки и виолончель, — да еще певцы. Музыканты каждое рождество обходят все приличные дома в округе и собирают дань с прихожан; и мы пригласили их поиграть, видя в этом самое лучшее угощение для гостей. После обычных гимнов мы потребовали веселых мелодий и песен. Миссис Эрншо любила музыку, и те старались всю.

<...> Утром одного ясного июньского дня родился мой первый маленький питомец — последний отпрыск старинной семьи Эрншо. Мы убрали сено на дальнем поле, когда девочка, которая всегда приносила нам завтрак, прибежала часом раньше срока — прямо лугами и вверх по проселку, — клича меня на бегу.

— Ой, какой чудный мальчик! — выпалила она. — Лучшего и на свете не бывало! Но доктор говорит, что госпожа не выживет. Он говорит, что она уже много месяцев в чахотке. Я слышала, как он сказал мистеру Хиндли: «...а теперь у нее ничего нет, что ее поддерживало бы, и она не протянет до зимы». Вам приказано сейчас же идти домой. Вы будете его нянчить, Нелли: кормить сладким молочком и заботиться о нем день и ночь. Хотела бы я быть на вашем месте: ведь он будет только ваш, когда не станет госпожи!

— Что, она очень плоха? — спросила я, бросив грабли и завязывая ленту чепца.

— Сдается мне, что так; но вид у нее бодрый, — ответила девочка, — и, послушать ее, так она еще думает дожить до той поры, когда увидит его взрослым. Она потеряла голову от радости, такой он красавчик. Я на ее месте нипочем не умерла бы, уж это верно; глядела бы на него и от этого одного поправилась бы — назло Кеннету. Я просто помешалась на нем. Тетушка Арчер принесла ангелочка в *дом*, к хозяину, и лицо у хозяина так и засияло, а старый ворон сунулся вперед и говорит: «Эрншо, ваше счастье, что жена успела пода-

рить вам сына. Когда она приехала, я сразу понял, что нам ее не удержать; и теперь я должен сказать вам, зима, вероятно, ее доконает. Вы только не принимайте это слишком близко к сердцу и не убивайтесь — тут ничем не поможешь. И скажу вам: надо было выбрать себе девушку покрепче, не такую тростинку!».

— А что ответил хозяин? — спросила я.

— Выругался, верно; я на него и не глядела — все глаз не сводила с младенца. — И девочка опять принялась восторженно его описывать. Я, так же загоревшись, как она, поспешила домой, чтобы в свой черед полюбоваться новорожденным, хотя мне очень было жалко Хиндли. У него хватало места в сердце только для двух идолов — для своей жены и самого себя: он носился с обоими и боготворил одного из них, и я не могла себе представить, как он переживет потерю.

Когда мы пришли на Грозовой Перевал, Хиндли стоял у парадного; и, проходя мимо него, я спросила: «Ну, как малютка?».

— Еще немного — и побежит, Нелли! — усмехнулся он с напускной веселостью.

— А госпожа? — отважилась я спросить. — Правда, что доктор сказал, будто...

— К черту доктора! — перебил он и покраснел. — Фрэнсиз чувствует себя отлично: через неделю она будет совсем здорова. Ты наверх? Скажи ей, что я к ней сейчас приду, если она обещает не разговаривать. Я ушел от нее, потому что она болтала без умолку; а ей нужно... Скажи, мистер Кеннет предписал ей покой.

Я передала его слова миссис Эрншо; она была в каком-то шаловливом настроении и весело мне ответила:

— Право же, я ни слова почти не говорила, Эллен, а он почему-то два раза вышел в слезах. Ну, хорошо, передай, что я обещаю не разговаривать. Это, впрочем, не значит, что мне уже и пошутить нельзя!

Бедняжка! Даже в последнюю неделю перед смертью ей ни разу не изменил ее веселый нрав, и муж упрямо — нет, яростно — продолжал утверждать, будто ее здоровье с каждым днем крепнет. Когда Кеннет предупредил, что на этой стадии болезни наука бессильна и что он не желает больше пользоваться больную, вовлекая людей в напрасные расходы, Хиндли ответил:

— Я вижу и сам, что напрасные — она здорова... ей больше не нужны ваши визиты! Никакой чахотки у нее не было и нет. Была просто лихорадка, и все прошло: пульс у нее теперь не чаще, чем у меня, и щеки несколько не жарче.

Он то же говорил и жене, и она как будто верила ему; но однажды ночью, когда она склонилась к нему на плечо и заговорила о том, что завтра, вероятно, она уже сможет встать, на нее напал кашель — совсем легкий приступ... Хиндли взял ее на руки; она обеими руками обняла его за шею, лицо у нее изменилось, и она умерла.

Как предугадала та девочка, маленького Гэртона передали безраздельно в мои руки. Мистер Эрншо, видя, что мальчик здоров и никогда не плачет, был вполне доволен — поскольку дело касалось младенца. Но в горе своем он был безутешен: скорбь его была не из таких, что изливаются в жалобах. Он не плакал и не молился — он ругался и кощунствовал: клял бога и людей и предавался необузданным забавам, чтоб рассеяться. Слуги не могли долго сносить его тиранство и бесчинства: Джозеф да я — только мы двое не ушли. У меня не стало сердца бросить своего питомца; и потом, знаете, я ведь была хозяйину молочной сестрой и легче извиняла его поведение, чем посторонний человек. А Джозеф остался, потому что ему нравилось куражиться над арендаторами и работниками; и еще потому, что в этом он видит свое призвание: быть там, где творится много зла, — чтобы было чем попрекать.

Дурная жизнь и дурное общество господина служили печальным примером для Кэтрин и Хитклифа. Хиндли так обращался с мальчиком, что тут и святой превратился бы в черта. И в самом деле, Хитклиф был в ту пору точно одержимый. Он с наслаждением следил, как Хиндли безнадежно опускается; как с каждым днем крепнет за ним слава до дикости угрюмого, лютого человека. Не могу вам передать, какой ад творился в нашем доме. Священник перестал навещать нас, и под конец ни один из приличных людей и близко не подходил к нашему порогу — если не считать Эдгара Линтона, который захаживал к мисс Кэти.

<...> — Этой ночью я в глаза не видела Хитклифа, — ответила Кэтрин, начиная всхлипывать. — А если ты прогонишь его со двора, я уйду вместе с ним. Но кажется, это тебе уже не удастся: он, кажется,

сбежал... — Тут она безудержно разрыдалась, и остальных ее слов нельзя было разобрать.

Хиндли излил на нее, не скупясь, поток презрительной брани и велел ей сейчас же уйти к себе в комнату — или пусть не плачет попусту! Я заставила ее подчиниться; и никогда не забуду, какую сцену разыграла Кэти, когда мы поднялись наверх. Я была в ужасе: мне казалось, что барышня сходит с ума, и я попросила Джозефа сбежать за доктором. У нее явно начинался бред. Мистер Кеннет, едва глянул на нее, сразу объявил, что она опасно больна: у нее была горячка. Он пустил ей кровь и велел мне кормить ее только простоквашей да размазней на воде и присматривать за ней, чтоб она не выбросилась из окна или в пролет лестницы. И он ушел, потому что ему хватало дела в приходе, где от дома до дома идешь две-три мили.

Хотя я не могу похвалиться, что оказалась хорошей сиделкой, а Джозеф и мистер Эрншо были и того хуже, и хотя наша больная была так несносна и упряма, как только бывают больные, — она все же выздоровела. Старая миссис Линтон, конечно, не однажды навестила нас, и все в доме наладила, и бранилась, и всеми нами командовала; а когда Кэтрин начала поправляться, настояла на том, чтобы мисс перевезли на Мызу, и все мы, понятно, радовались избавлению. Но бедной женщине пришлось жестоко поплатиться за свою доброту: и она и муж ее заразились горячкой, и оба умерли — один за другим — в несколько дней.

Прокомментируйте описание рая Кэтрин и Линтона.

Все ж таки однажды мы чуть не поссорились. Он сказал, что жаркий июльский день лучше всего проводить так: лежать с утра до вечера на вереске среди поля, и чтобы пчелы сонно жужжали в цветах, а жаворонки пели бы высоко над головой, и чтобы все время ярко светило солнце и небо сияло, безоблачно-синее. Таков его идеал райского блаженства. А я нарисовала ему свой: качаться на зеленом шелестящем дереве, когда дует западный ветер и быстро проносятся в небе яркие белые облака, и не только жаворонки, но и дрозды, и скворцы, и малиновки, и коноплянки звенят наперебой со всех сторон, и вересковые поля стелются вдаль, пересеченные темными прохладными ложбинами; рядом зыблется высокая трава и ходит волнами на ветру; и леса, и шумные ручьи, и целый мир, пробужденный,

неистовый от веселья! Линтон хотел, чтобы все лежало в упоении покоя; а я — чтобы все искрилось и плясало в пламенном восторге. Я сказала ему, что его рай — это что-то полуживое; а он сказал, что мой — это что-то пьяное. Я сказала, что я в его раю заснула бы, а он сказал, что в моем он не мог бы дышать, и стал вдруг очень раздражительным. Наконец мы согласились на том, что испытаем и то и другое, когда будет подходящая погода; а затем расцеловались и стали опять друзьями.

К заданию 11. *Прокомментируйте эпизод заточения Кэтрин. Истоки подобного эпизода.*

— Ты поздно, — проговорил он отрывисто, затрудненно. — Верно, твой отец очень болен? Я думал, ты не придешь.

— Почему ты не хочешь быть откровенным! — вскричала Кэтрин, проглотив приветствие. — Почему ты не можешь попросту сказать, что я тебе не нужна? Странно, Линтон, ты вот уже второй раз зазываешь меня сюда, как видно, нарочно для того, чтобы мы оба мучились — ни для чего другого!

Линтон задрожал и глянул на нее не то умоляюще, не то пристыженно; но у его двоюродной сестры не хватило выдержки терпеть такое загадочное поведение.

— Да, мой отец очень болен, — сказала она, — зачем же меня отзывают от его постели? Почему ты не передал с кем-нибудь, что освобождаешь меня от моего обещания, если ты не желал, чтоб я его сдержала? Говори! Я жду объяснений: мне не до забав и не до шуток; и не могу я танцевать вокруг тебя, пока ты будешь тут притворяться!

— Я притворяюсь? — проговорил он. — В чем ты видишь притворство? Ради всего святого, Кэтрин, не гляди так гневно! Презирай меня, сколько угодно — я жалкий, никчемный трус, меня как ни принижай, все мало, — но я слишком ничтожен для твоего гнева. Ненавидь моего отца, а с меня довольно и презрения.

— Вздор! — закричала Кэтрин в злобе. — Глупый, сумасбродный мальчишка! Ну вот, он дрожит, точно я и впрямь хочу его ударить! Тебе незачем хлопотать о презрении, Линтон: оно само собой возникает у каждого — можешь радоваться! Ступай! Я иду домой: было глупо отрывать тебя от камина и делать вид, будто мы хотим... да, чего мы с тобой хотим? Не цепляйся за мой подол! Если бы я жа-

лела тебя, потому что ты плачешь и глядишь таким запуганным, ты бы должен был отвергнуть эту жалость. Эллиен, объясни ему ты, как постыдно его поведение. Встань, ты похож на отвратительное пресмыкающееся, — не надо!

В слезах, со смертной мукой на лице Линтон распластался по траве своим бессильным телом: казалось, его била дрожь беспредельного страха.

— О, я не могу! — рыдал он. — Я не могу это вынести! Кэтрин, Кэтрин, я тоже предатель, тоже, и я не смею тебе сказать! Но оставь меня — и я погиб! Кэтрин, дорогая, — моя жизнь в твоих руках. Ты говорила, что любишь меня! А если ты любишь, это не будет тебе во вред. Так ты не уйдешь, добрая, хорошая, милая Кэтрин! И, может быть, ты согласишься... и он даст мне умереть подле тебя!

Моя молодая госпожа, видя его в сильной тоске, наклонилась, чтобы поднять его. Старое чувство терпеливой нежности взяло верх над озлоблением, она была глубоко растрогана и встревожена.

— Соглашусь... на что? — спросила она. — Остаться? Разъясни мне смысл этих странных слов, и я соглашусь. Ты сам себе противоречишь и сбиваешь с толку меня! Будь спокоен и откровенен и со знайся во всем, что у тебя на сердце. Ты не захотел бы вредить мне, Линтон, — ведь так? Ты не дал бы врагу причинить мне зло, если бы мог этому помешать? Я допускаю, что ты трусишь, когда дело касается тебя самого, — но ты не можешь трусливо предать своего лучшего друга!

— Но отец мне грозил, — выговорил юноша, сжимая свои исхудалые пальцы, — и я его боюсь... я боюсь его! Я не смею сказать.

— Что ж, хорошо! — сказала Кэтрин с презрительным состраданием. — Храни свои секреты: я-то не из трусов. Спасай себя: я не страшусь.

Ее великодушные вызвало у него слезы: он плакал навзрыд, целуя ее руки, поддерживавшие его, и все же не мог набраться храбрости и рассказать. Я раздумывала, какая тут могла скрываться тайна, и решила, что никогда с моего доброго согласия не придется Кэтрин страдать ради выгоды Линтона или чьей-нибудь еще, — когда, слышав шорох в кустах багульника, я подняла глаза и увидела почти что рядом мистера Хитклифа, спускавшегося по откосу. Он не глянул на сына и Кэтрин, — хотя они были так близко, что он не мог не слы-

шать рыданий Линтона. Окликнув меня почти сердечным тоном, с каким не обращался больше ни к кому и в искренности которого я невольно усомнилась, он сказал:

— Очень приятно видеть тебя так близко от моего дома, Нелли. Как у вас там на Мызе? Расскажи. Ходит слух, — добавил он потише, — что Эдгар Линтон на смертном одре, — может быть, люди преувеличивают? Так ли уж он болен?

— Да, мой господин умирает, — ответила я, — это, к сожалению, правда. Его смерть будет несчастьем для всех нас, но для него счастливым избавлением!

— Сколько он еще протянет, как ты думаешь? — спросил Хитклиф.

— Не знаю, — сказала я.

— Понимаешь, — продолжал он, глядя на юную чету, застывшую под его взглядом (Линтон, казалось, не смел пошевелиться или поднять голову, а Кэтрин не могла двинуться из-за него), — понимаешь, этот мальчишка, кажется, решил провалить мое дело. Так что его дядя очень меня обяжет, если поторопится и упредит его. Эге! Давно мой щенок ведет такую игру? Я тут поучил его немножко, чтобы знал, как нюни распускать! Каков он в общем с мисс Линтон — веселый, живой?

— Веселый? Нет, он, видно, в сильной тоске, — ответила я. — Поглядеть на него, так скажешь: чем посылать такого гулять с любезной по холмам, уложить бы его в постель и позвать к нему доктора.

— Уложим через денек-другой, — проворчал Хитклиф. — Но сперва... Вставай, Линтон! Вставай! — крикнул он. — Нечего тут ползать по земле, сейчас же встать!

Линтон лежал, распростертый, в новом приступе бессильного страха, возникшего, должно быть, под взглядом отца: ничего другого не было, чем могло быть вызвано такое унижение. Он пытался подчиниться, но слабые силы его были на время скованы, и он снова со стоном падал на спину. Мистер Хитклиф подошел и, приподняв, прислонил его к покрытому дерном уступу.

— Смотри, — сказал он, обуздав свою злобу, — я рассержусь! И если ты не совладаешь со своим цыплячьим сердцем... Черт возьми! Немедленно встать!

— Я встану, отец, — еле выговорил тот. — Только оставь меня, а то я потеряю сознание. Я все делал, как ты хотел, правда. Кэтрин скажет тебе, что я... что я... был весел. Ах, поддержи меня, Кэтрин, дай руку.

— Обопрись на мою, — сказал отец, — и встань на ноги. Так! А теперь возьми ее под руку: ну вот, отлично. И смотри на нее. Вам, верно, кажется, что я сам сатана, мисс Линтон, если вызываю в парне такой ужас. Будьте добры, отведите его домой, хорошо? Его кидает в дрожь, когда я до него дотрагиваюсь.

— Линтон, дорогой! — прошептала Кэтрин. — Я не могу идти на Грозовой Перевал: папа запретил. Твой отец ничего тебе не сделает, почему ты так боишься?

— Я н-не мо-гу войти в дом, — ответил Линтон. — Нельзя мне войти в дом без тебя!

— Стой! — прокричал его отец. — Уважим дочерние чувства Кэтрин. — Нелли, отведи его, и я безотлагательно последую твоему совету насчет доктора.

— И хорошо сделаете, — отвечала я. — Но я должна остаться при моей госпоже — ухаживать за вашим сыном не моя забота.

— Ты неуступчива, — сказал Хитклиф, — я знаю. Но ты меня принудишь щипать мальчишку до тех пор, пока его визг не разжалобит тебя. Ну что, герой, пойдешь ты домой, если я сам поведу тебя?

Он снова приблизился и сделал вид, будто хочет подхватить хилого юношу, но Линтон, отшатнувшись, приник к двоюродной сестре и с неистовой настойчивостью, не допускавшей отказа, взмолился, чтоб она проводила его. При всем неодобрении я не посмела помешать ей: в самом деле, как могла она сама оттолкнуть его? Что внушало ему такой страх, мы не могли знать; но было ясно: страх отнял у мальчика последние силы, а если пугать его пуще, так он от потрясения может лишиться рассудка. Мы дошли до порога; Кэтрин вошла в дом, а я стояла и ждала, покуда она доведет больного до кресла, — полагая, что она тотчас же выйдет, — когда мистер Хитклиф, подтолкнув меня, прокричал:

— Мой дом не зачумлен, Нелли, и сегодня мне хочется быть гостеприимным. Садись и позволь мне закрыть дверь.

Он закрыл ее и запер. Я вскочила.

— Вы не уйдете, не выпив чаю, — добавил он. — Я один в доме. Гэртон погнал скот в Лиз, а Зилла и Джозеф вышли прогуляться. И хотя к одиночеству мне не привыкать, я не прочь провести время в интересном обществе, когда есть возможность. Мисс Линтон, сядьте рядом с ним. Даю вам то, что имею: подарок таков, что его едва ли стоит принимать, но больше мне нечего предложить. Я говорю о Линтоне. Как она на меня уставилась! Странно, до чего я свирепею при виде всякого, кто явно меня боится. Если бы я родился в стране, где законы не так строги и вкусы не так утонченны, я подвергал бы этих двух птенцов вивисекции — в порядке вечернего развлечения.

Он тяжело вздохнул, стукнул по столу и тихо выругался:

— Клянусь адом, я их ненавижу!

— Я вовсе вас не боюсь! — крикнула Кэтрин, не слыхавшая его последнего возгласа. Она подошла совсем близко; ее черные глаза горели страстью и решимостью. — Дайте мне ключ, я требую! — сказала она. — Я не стала бы ни пить, ни есть в этом доме, даже если бы умирала с голоду.

Хитклиф положил кулак на стол, зажав в нем ключ. Он поднял глаза, несколько удивленный ее смелостью; или, может быть, голос ее и взгляд напомнили ему ту, от кого она их унаследовала. Она ухватила за ключ и наполовину выдернула его из полуразжавшихся пальцев, но это вернуло Хитклифа к настоящему; он поспешил исправить оплошность.

— Кэтрин Линтон, — сказал он, — оставьте, или я вас одним ударом сшибу с ног. А это сведет миссис Дин с ума.

Невзирая на предупреждение, Кэти снова схватила его кулак с зажатым в нем ключом.

— Мы уйдем, уйдем! — повторяла она, прилагая все усилия, чтобы заставить железные мускулы разжаться. Убедившись, что ногтями ничего не добьешься, она пустила в ход зубы. Хитклиф метнул на меня взгляд, в тот миг удержавший меня от немедленного вмешательства. Кэтрин была слишком занята его пальцами, чтоб разглядеть лицо. Он вдруг разжал их и уступил предмет спора. Но не успела она завладеть ключом, как он ее схватил освободившейся рукой и, пригнув к своему колену, стал наносить ей другой рукой то по одной щеке, то по другой удар за ударом, каждого из которых было бы довольно, чтоб осуществить его угрозу, когда бы избиваемая могла упасть.

Увидев это гнусное насилие, я в ярости набросилась на него.

— Негодяй! — закричала я. — Негодяй!

И толчка в грудь хватило бы, чтоб заставить меня замолчать: я полная и склонна к одышке. А тут еще прибавилось мое бешенство. Я пошатнулась, голова у меня закружилась — вот-вот задохнусь или лопнет кровеносный сосуд. Картина мгновенно изменилась: Кэтрин, отпущенная, прижала руки к вискам и глядела так, точно не была уверена, на месте ли у ней уши. Она дрожала, как тростинка, и оперлась, бедняжка, о стол, совершенно ошеломленная.

— Видите, я умею наказывать детей, — сказал угрюмо подлец, нагибаясь за ключом, упавшим на пол. — Теперь ступайте к Линтону, как я вам приказал, и плачьте всласть! Я стану завтра вашим отцом, а через несколько дней у вас другого отца не будет — так что вам еще перепадет немало такого. Вы много можете выдержать: не из слабеньких! Каждый день вам будет чего отведать, если я еще хоть раз подмечу в ваших глазах эту дьявольскую злобу!

Кэти кинулась не к Линтону, а ко мне, села у моих ног и положила горящую щеку на мои колени, громко плача. Ее двоюродный брат забился в угол дивана, тихий, как мышка, и, верно, поздравлял себя, что наказанию подвергся не он, а другой. Мистер Хитклиф, видя всех нас в смятении, встал и принялся сам заваривать чай. Чашки с блюдами уже стояли на столе, он налил и подал мне чашку.

— Залей-ка этим хандру, — сказал он. — И поухаживай за своею баловницей и моим баловником. Чай не отравлен, хоть и заварен моей рукой. Я пойду присмотрю за вашими лошадьми.

Когда он удалился, нашей первой мыслью было проломить себе выход. Мы попробовали кухонную дверь, но она оказалась заперта снаружи на засов; посмотрели на окна — слишком узки, даже для тоненькой фигурки Кэти.

— Мистер Линтон, — вскричала я, видя, что мы попросту пленники, — вы знаете, за чем гонится этот дьявол, ваш отец, и вы все должны нам раскрыть, или я надаю вам оплеух, как он вашей двоюродной сестре.

— Да, Линтон, ты должен раскрыть, — сказала Кэтрин. — Я пришла ради тебя, и будет черной неблагодарностью, если ты откажешься!

— Я хочу пить, дай мне чаю, и тогда я тебе все расскажу, — ответил он. — Миссис Дин, отойдите. Мне неприятно, когда вы стоите надо мной. Кэтрин, ты мне напустила слез в чашку. Я не стану пить из нее. Налей другую.

Кэтрин пододвинула ему другую и отерла свое лицо. Мне претило спокойствие, с каким этот жалкий трус держался теперь, когда лично ему больше нечего было опасаться. Тревога, владевшая им в поле, улеглась, как только он переступил порог своего дома. Я поняла, что он страшился вызвать бешеную ярость отца, если не заманит нас на Грозовой Перевал; теперь, когда задача была исполнена, непосредственная угроза для него миновала.

— Папа хочет женить меня на тебе, — продолжал он, отпив немного из чашки. — Но он знает, что дядя не позволит нам пожениться сейчас, и боится, что я умру, пока мы будем тянуть. Поэтому вы должны здесь заночевать, а утром нас поженят; и если вы все сделаете, как хочет мой отец, вы вернетесь завтра на Мызу и возьмете с собою меня.

— Чтоб она взяла тебя с собой, жалкий, ублюдок! Обмелыш! [7] — закричала я. — Поженят! Да он сошел с ума или считает нас всех идиотами! И вы возомнили, что красивая молодая леди... что милая, здоровая и веселая девушка свяжет себя с такой, как вы, полумертвой обезьяной? Вам ли мечтать, что хоть какая-нибудь девица, не то что Кэтрин Линтон, согласится избрать вас в мужья! Вас бы висели за то, что вы заманили нас сюда своим подлым притворным нытьем. А еще... Нечего лупить на меня глаза! Да, я не побоюсь дать вам таску, и жестокую, за ваше подлое предательство и глупую самонадеянность!

Я его в самом деле слегка тряхнула, но это вызвало приступ кашля, и мальчишка по своему обычаю прибег к слезам и стонам, а Кэтрин принялась меня корить.

— Остаться здесь на всю ночь? Нет, — сказала она, осторожно осматриваясь вокруг. — Эллен, я прожгу эту дверь, но выйду отсюда!

И она приступила бы немедленному выполнению своей угрозы, если бы Линтон не испугался опять за свою драгоценную особу. Он схватил ее своими слабыми руками, рыдая:

— Ты не хочешь принять меня и спасти? Не хочешь, чтобы я жил на Мызе? О Кэтрин, дорогая, ты просто не вправе уйти и бросить меня! Ты должна подчиниться моему отцу, должна!

— Я должна подчиняться своему отцу, — ответила она, — и должна избавить его от мучительного ожидания. Остаться здесь на всю ночь! Что он подумает? Он, верно, уже в отчаянии. Я пробью выход из дому или прожгу. Успокойся!

Тебе ничто не угрожает. Но если ты помешаешь мне... Линтон, я люблю отца больше, чем тебя!

Смертельный ужас перед гневом Хитклифа вернул мальчику его трусливое красноречие. Кэтрин с ним чуть с ума не сошла; все же она настаивала, что должна идти домой, и в свою очередь принялась уговаривать его, убеждать, чтоб он забыл свое себялюбивое страданье. Пока они спорили таким образом, вернулся наш тюремщик.

— Ваши лошади убежали, — сказал он, — и... Как, Линтон! Опять распустил нюни? Что она тебе сделала? Нечего тут! Попрощайся — и в кровать! Через месяц-другой ты твердой рукою, мой мальчик, отплатишь ей за ее теперешнее тиранство. Ты истомился по искренней любви — больше тебе ничего на свете не надо. И Кэтрин Линтон пойдет за тебя! Ну, живо в кровать! Зиллы весь вечер не будет. Тебе придется раздеться самому. Ну-ну, не хнычь! Ступай к себе! Я к тебе даже не подойду, можешь не бояться. К счастью, ты действовал пока довольно успешно. Остальное я беру на себя.

Он говорил это, придерживая дверь, чтобы сын мог пройти; и тот прошмыгнул точь-в-точь, как собачонка, подозревающая, что человек на пороге собирается дать ей пинка. Снова щелкнул ключ в замке. Хитклиф подошел к камину, у которого мы стояли молча, я и моя молодая госпожа. Кэтрин глянула и инстинктивно поднесла руку к щеке: его близость оживила ощущение боли. Никто другой не мог бы всерьез рассердиться на это детское движение, но он обругал ее и рявкнул:

— Ого! Вы меня не боитесь? Значит, вы умеете скрывать свою храбрость: вид у вас, черт возьми, достаточно испуганный!

— Теперь я вас боюсь, — ответила она, — потому что, если я останусь тут, это будет большим горем для папы, а как я могу причинить ему горе, когда он... когда он... Мистер Хитклиф, отпустите меня домой! Обещаю вам выйти замуж за Линтона; я его люблю, и папа

даст согласие. Почему вы силой принуждаете меня к тому, что я и без того готова сделать по доброй воле?

— Пусть только попробует принудить вас! — закричала я. — У нас в стране есть правосудие, — есть еще, слава богу, хоть мы и живем в захолустье. Да за такое дело я на родного сына заявила бы властям. Это же разбой, за который и священника потянули бы в суд.

— Молчать! — крикнул негодяй. — Черт тебя подери с твоим криком. Мне ни к чему, чтобы ты тут разговаривала. Мисс Линтон, мысль, что ваш отец в горе, мне крайне приятна: я от радости лишусь нынче сна. Вы не могли бы найти более верного способа заставить меня продержаться вас под крышей моего дома еще сутки, как сообщив мне, что это приведет к таким последствиям. Что же касается вашего обещания выйти замуж за Линтона, то я приму меры, чтобы вы его сдержали: вас не выпустят отсюда, пока обещание не будет исполнено.

— Так пошлите Эллен сказать папе, что я жива и здорова! — вскричала Кэтрин, горько плача. — Или обвенчайте меня сейчас же. Бедный папа!.. Эллен, он подумает, что мы погибли. Что нам делать?

— Ничего похожего! Он подумает, что вам наскучило ухаживать за ним и что вы сбежали, решив немного позабавиться, — сказал Хитклиф. — Вы не можете отрицать, что зашли ко мне по собственному желанию, вопреки его настойчивым запретам. И вполне естественно, что вы в вашем возрасте ищете увеселений и что вам надоело нянчиться с больным, который вам всего лишь отец. Кэтрин, его счастливая пора миновала в тот день, когда вы появились на свет. Он вас проклинал, я думаю, за то, что вы родились (я по крайней мере проклинал вас неустанно), и правильно будет, если, покидая этот свет, он станет опять проклинать вас. И я с ним вместе. Я не люблю вас. Как мне вас любить? Бросьте плакать. Полагаю, это будет впредь вашим основным занятием, если Линтон не вознаградит вас за другие потери — ваш дальновидный родитель, кажется, воображает, что мой сын на это способен. Его письма с советами и утешениями меня чрезвычайно забавляли. В последнем письме он советует моему сокровищу быть бережным с его драгоценной доченькой и быть добрым к ней, когда она ему достанется: быть бережным и добрым — это ли не по-отцовски? Но Линтону вся его бережность и доброта нужны для самого себя. Он отлично умеет быть маленьким тираном. Он возьмет-

ся замучить сколько угодно кошек при условии, что им вырвут зубы и подпилят когти. Вы сможете рассказать его дяде немало прелестных историй о его доброте, когда вернетесь домой, уверяю вас.

— Вот это вы правильно! — сказала я. — Разъясните ей, каков характер у вашего сына! Покажите, в чем Линтон похож на вас, и тогда, я надеюсь, мисс Кэти дважды подумает, прежде чем выйти замуж за гадюку!

— Мне незачем говорить сейчас о его приятных качествах, — ответил он. — Она все равно должна будет или пойти за него, или оставаться под арестом с тобою вместе, куда твой господин не померет. Я могу держать тут вас обеих взаперти тайно ото всех. Если сомневаешься, подбей ее взять назад свое слово, тогда тебе представится возможность в этом убедиться.

— Я не возьму назад своего слова, — сказала Кэтрин. — Я обвенчаюсь с Линтоном сейчас же, если мне разрешат после этого вернуться на Мызу. Мистер Хитклиф, вы жестокий человек, но вы не злодей. Вы не захотите просто по злобе сделать меня на всю жизнь непоправимо несчастной. Если папа подумает, что я покинула его нарочно, и если он умрет раньше, чем я вернусь, как мне жить после этого? Я больше не плачу, но вот я бросаюсь вам в ноги, и я не встану с колен и не сведу глаз с вашего лица, пока вы не взглянете на меня! Нет, не отворачивайтесь, глядите! Вы не увидите ничего, что могло бы вас раздражать. У меня нет к вам ненависти. Я не сержусь, что вы меня ударили. Вы никогда никого в вашей жизни не любили, дядя? Никогда? Ах! вы должны взглянуть на меня хоть раз. Я так несчастна, что вы не можете не пожалеть меня!

<...> Он брезгливо повел плечами, передернулся, точно в самом деле по телу его пробежала дрожь отвращения, и вскочил со стула, когда я раскрыла рот, чтоб обрушить на него поток брани. Но меня оборвали на первой же фразе угрозой: если я скажу еще полслова, меня запрут в другой комнате. Уже смеркалось. Мы услышали голоса у садовых ворот. Наш хозяин поспешил тотчас выйти. Он не терял головы, а мы были как безумные. Две-три минуты шел разговор, затем хозяин дома вернулся один.

— Мне показалось, что это ваш двоюродный брат Гэртон, — заметила я, обратившись к Кэтрин. — Хорошо бы, если б он пришел! Кто знает, может быть, он примет нашу сторону?

— Это были трое слуг, посланных в поиски за вами с Мызы, — сказал Хитклиф, подслушав меня. — Тебе нужно было только открыть окно и позвать; но клянусь, девочка рада-радешенька, что ты этого не сделала; рада, что принуждена остаться, я уверен!

Узнав, какой мы упустили случай, обе мы безудержно предались своему горю, и Хитклиф позволил нам плакать до девяти часов. В девять он приказал нам пройти наверх, через кухню, в комнату Зиллы, и я шепнула моей молодой госпоже, чтоб она подчинилась: может быть, нам удастся вылезть там в окно или пробраться на чердак и оттуда на крышу. Однако проем окна оказался там таким же узким, как внизу, а выйти на чердачную лестницу даже и попробовать не пришлось, потому что нас опять заперли. Мы обе всю ночь не ложились. Кэтрин стояла у окна и с нетерпением ждала рассвета, отвечая только глубокими вздохами на мои уговоры прилечь и отдохнуть. Сама я сидела в кресле и раскачивалась, жестоко осуждая себя за то, что неоднократно нарушила долг, из чего, как мне тогда казалось, проистекли все несчастья моих господ. На деле, я понимаю, это было не так, но так оно мнилось моему воображению в ту горькую ночь; и я самого Хитклифа считала менее виновным, чем себя.

<...> На пятое утро, верней — на пятый день, послышались другие шаги, легче и мельче, и на этот раз пришедший переступил порог. Это была Зилла — нарядная, в пунцовой шали, в черной шелковой шляпе, а на руке — плетеная корзинка.

— Господи, миссис Дин! — воскликнула она. — А в Гиммертоне только и разговору, что о вас. Я думала, вы не иначе, как утонули в болоте Черной Лошади, и барышня вместе с вами, — пока хозяин не сказал мне, что вы нашлись и что он вас устроил здесь у меня! Вот оно как! Вы, надо думать, выбрались на островок? Сколько же времени вы просидели в болоте? И кто вас спас, миссис Дин, — хозяин? Но вы не похудели, — видно, вам пришлось не так уж скверно, да?..

— Ваш хозяин — сущий негодяй! — отвечала я. — Но он за все ответит. Зря он рассказывает свои басни: все равно правда выйдет наружу.

— Что вы хотите сказать? — спросила Зилла. — Ведь не он пустил этот слух. Так на деревне рассказывают, будто вы потонули в болоте; а я, как пришла, говорю этому Эрншо: «Ох, какая тут вышла страшная история, пока меня не было. Как жалко барышню — такая

была красивая! И славную Нелли Дин». А он только вытаращил глаза. Я подумала, он ничего не знает, ну и передала ему, какая идет молва. А хозяин слушает тоже, и все улыбается про себя, и говорит: «Если они и сидели в болоте, то теперь их вытащили, Зилла. Нелли Дин находится сейчас в вашей комнате. Можете ей сказать, когда поднимется к себе, чтоб она выметалась. Вот ключ. Болотные пары ударили ей в голову, и она хотела бежать стремглав домой, но я ее запер на то время, пока она не прочухается. Можете сейчас же отправить ее в Скворцы, если только она в состоянии идти, и передайте ей от меня, что ее молодая госпожа последует за нею как раз вовремя, чтобы не опоздать на похороны сквайра».

— Мистер Эдгар умер? Не может быть! — закричала я. — Ох, Зилла, Зилла!

— Нет, нет. Сядьте, моя добрая миссис Дин, — ответила она. — Никак вам дурно? Он не умер. Доктор Кеннет думает, что он протянет еще денек. Я встретила его по дороге и спросила.

Я не села — я схватила салоп и шляпу и бросилась вниз, благо путь передо мною был свободен. Войдя в дом, я посмотрела, нет ли кого, кто мог бы мне что-нибудь сказать о Кэтрин. Комнату заливало солнце, и дверь была раскрыта настежь, но никого поблизости не оказалось. Пока я не могла решиться, уйти ли мне сразу же, или вернуться и поискать свою госпожу, легкий кашель привлек мое внимание к очагу. Линтон, один во всей комнате, лежал на диване, сосал леденец и равнодушным взглядом следил за мной.

— Где мисс Кэтрин? — я спросила строго, полагая, что могу припугнуть его и узнать все, что нужно, пока мы с ним тут с глазу на глаз. Он с невинным видом продолжал сосать.

— Ушла? — спросила я.

— Нет, — ответил он, — она наверху: ей незачем уходить, мы ее не пустим.

— Вы ее не пустите? Безмозглый щенок! — закричала я. — Немедленно отведите меня в ее комнату, или вы у меня взвоете.

— Это вы взвоете у папы, если попробуете туда пройти, — ответил он. — Он говорит, что я должен быть построже с Кэтрин: она моя жена, и это позор, что она хочет оставить меня. Он говорит, что она ненавидит меня и хочет моей смерти, чтобы ей достались мои

деньги, но они ей не достанутся, и она не уйдет домой! Не уйдет! Сколько бы ни плакала и ни падала в обморок!

Он вернулся к прежнему своему занятию и сомкнул веки, как будто решив соснуть.

— Мастер Хитклиф, — заговорила я опять, — неужели вы забыли, как добра была к вам Кэтрин этой зимой, когда вы уверяли, что любите ее? Забыли, как она носила вам книжки и пела песни, и не раз приходила в холод и вьюгу, чтобы с вами повидаться? Если ей приходилось пропустить один вечер, она плакала, что вы будете ждать понапрасну. Тогда вы понимали, что она к вам во сто раз добрее, чем надо; а теперь вы верите облыжным наговорам отца, хоть и знаете, что он ненавидит вас обоих. И вы в союзе с ним против Кэти. Так-то вы ей благодарны, да?

Углы губ у Линтона опустились; он вынул изо рта леденец.

— Разве стала б она приходить на Грозовой Перевал, если бы ненавидела вас? — продолжала я. — Подумайте сами! А что до ваших денег, так она даже не знает, что они у вас будут. И вы сами сказали, что ее доводят до обмороков, и все-таки оставляете ее одну в чужом доме! Уж вам ли не знать, каково это — быть у всех в загоне! Вы так жалели себя самого из-за своих страданий, и она тоже вас жалела, а к ней у вас нет жалости! Вот я лью слезы, мастер Хитклиф, вы видите — пожилая женщина и всего лишь слуга. А вы после того, как говорили, что так ее любите, вы, кому бы следовало ее боготворить, вы все свои слезы приберегли для себя самого и лежите здесь преспокойно. Ах вы мальчишка, бессердечный себялюбец!

— Я не могу сидеть с ней, — ответил он брюзгливо. — Она меня выжила из моей комнаты: все время ревет, а я не могу этого переносить! Она все не перестает, хоть я и говорю, что позову отца. Я раз позвал его, и он пригрозил задушить ее, если она не уймется; но она начала снова, как только он вышел за дверь, и ныла и причитала всю ночь, хоть я стонал от мучения, потому что не мог заснуть.

К заданию 12. Прокомментируйте финал романа «Грозовой перевал».

<...> 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 Грозном Перевале после ее поездки к Пенистон-Крэггу.

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 семнадцать, им обоим еще предстояло узнать и перечувствовать 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 подымать 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, сияясь 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...

Безумие пересказывать тебе мои мысли; но пусть это поможет тебе понять, почему, как ни противно мне вечное одиночество, общество Гэртона не дает мне облегчения, а скорей отягчает мою постоянную муку; и это отчасти объясняет мое безразличие к тому, как он ладит со своей двоюродной сестрой. Мне теперь не до них.

— Но что разумели вы под «переменной», мистер Хитклиф? — сказала я, встревоженная его тоном; хотя, на мой суд, ему не грозила опасность ни умереть, ни сойти с ума. Он был крепок и вполне здоров, а что касается рассудка, так ведь с детских лет он любил оставливаться на темных сторонах жизни и предаваться необычайным фантазиям. Быть может, им владела мания, предметом которой являлся утраченный кумир; но по всем другим статьям ум его был так же здоров, как мой.

— Этого я не знаю, пока она не настала, — сказал он. — Сейчас я только предчувствую ее.

— А нет у вас такого чувства, точно вы заболеваете? — спросила я.

— Нет, Нелли, нет, — ответил он.

— Вы не боитесь смерти? — продолжала я.

— Боюсь ли? Нет! — возразил он. — У меня нет ни страха, ни предчувствия смерти, ни надежды на нее. Откуда бы? При моем железном сложении, умеренном образе жизни и занятиях, не представляющих опасности, я должен — и так оно, верно, и будет — гостить на земле до тех пор, покуда голова моя не поседеет добела. И все-таки я больше не могу тянуть в таких условиях! Я принужден напоминать себе, что нужно дышать... Чуть ли не напоминать своему сердцу,

чтоб оно билось! Как будто сгибаешь тугую пружину — лишь по принуждению я совершаю даже самое нетрудное действие, когда на него не толкает меня моя главная забота; и лишь по принуждению я замечаю что бы то ни было, живое или мертвое, когда оно не связано с одной всепоглощающею думой. У меня только одно желание, и все мое существо, все способности мои устремлены к его достижению. Они были устремлены к нему так долго и так неуклонно, что я убежден: желание мое будет достигнуто — и скоро, потому что оно сожрало всю мою жизнь. Я весь — предчувствие его свершения. От моих признаний мне не стало легче, но, может быть, они разъяснят некоторые без них неразъяснимые повороты в состоянии моего духа, проявляющиеся с недавних пор. О боже! Как долго идет борьба, скорей бы кончилось!

Он зашагал по комнате, бормоча про себя страшные вещи, покуда я и сама не склонилась к мысли, которой будто бы держался Джозеф: к мысли, что совесть превратила сердце его хозяина в ад земной. Я спрашивала, чем же это кончится. Раньше Хитклиф редко хотя бы внешним своим видом выдавал это свое душевное состояние, однако я давно уже не сомневалась, что оно стало для него обычным; так он и сам утверждал; но никто на свете по всему его поведению не догадался бы о том. Ведь вот и вы не догадывались, мистер Локвуд, когда виделись с ним, — а в ту пору, о которой я рассказываю, мистер Хитклиф был точно таким же, как тогда: только еще более склонен к уединению да, пожалуй, еще неразговорчивей на людях.

После этого вечера мистер Хитклиф несколько дней избегал встречаться с нами за столом, однако он не хотел попросту изгнать Гэртона и Кэти. Его смущала такая полная уступка своим чувствам, — уж лучше, считал он, самому держаться подальше; есть раз в сутки казалось ему достаточным для поддержания жизни.

Однажды ночью, когда в доме все улеглись, я услышала, как он спустился вниз и вышел с парадного. Прихода его я не слышала, а наутро убедилась, что его все еще нет. Это было в апреле: погода держалась мягкая и теплая, трава такая была зеленая, какой только может она вырасти под ливнями и солнцем, и две карликовые яблоньки под южными окнами стояли в полном цвету. После завтрака Кэтрин уговорила меня вынести кресло и сесть со своей работой под елками возле дома. И она подластилась к Гэртону, который уже со-

всем оправился после того несчастного случая, чтоб он вскопал и разделал ее маленький цветник, перенесенный по жалобе Джозефа в дальний конец сада. Я мирно радовалась весенним запахам вокруг и чудесной мягкой синеве над головой, когда моя молодая госпожа, убежавшая было к воротам надергать первоцвета для бордюра, вернулась лишь с небольшою охапкой и объявила нам, что идет мистер Хитклиф. «И он говорил со мной», — добавила она в смущении.

— Что же он сказал? — полюбопытствовал Гэртон.

— Велел мне поскорей убраться, — ответила она. — Но он был так непохож на себя, что я все-таки немного задержалась — стояла и смотрела на него.

— А что? — спросил тот.

— Понимаете, он был ясный, почти веселый. Нет, какое «почти»! Страшно возбужденный, и дикий, и радостный! — объясняла она.

— Стало быть, ночные прогулки его развлекают, — заметила я притворно беспечным тоном, но в действительности удивленная не меньше, чем она. И спеша проверить, правильны ли ее слова, потому что не каждый день представлялось нам такое зрелище — видеть хозяина радостным, — я подыскала какой-то предлог и пошла в дом. Хитклиф стоял в дверях, он был бледен и дрожал, но глаза его и вправду сверкали странным веселым блеском, изменившим самый склад его лица.

— Не желаете ли позавтракать? — спросила я. — Вы, верно, проголодались, прогуляв всю ночь. — Я хотела выяснить, где он был, но не решалась спрашивать напрямик.

— Нет, я не голоден, — ответил он, отворотив лицо и говоря почти пренебрежительно, как будто поняв, что я пытаюсь разгадать, почему он весел.

Я растерялась: меня брало сомнение, уместно ли сейчас приставать с назиданиями.

— Нехорошо, по-моему, бродить по полям, — заметила я, — когда время лежать в постели; во всяком случае, это неразумно в такую сырую пору. Того и гляди простынете или схватите лихорадку. С вами творится что-то неладное.

— Ничего такого, чего бы я не мог перенести, — возразил он, — и перенесу с великим удовольствием, если вы оставите меня в покое. Входите и не докучайте мне.

Я подчинилась и, проходя, заметила, что он дышит учащенно, по-кошачьи.

«Да! — рассуждала я про себя. — Не миновать нам болезни. Не придумаю, что он такое делал».

В полдень он сел с нами обедать и принял из моих рук полную до краев тарелку, точно собирался наверстать упущенное за время прежних постов.

— Я не простужен, не в лихорадке, Нелли, — сказал он, намекая на мои давешние слова, — и готов воздать должное пище, которую вы мне преподносите.

Он взял нож и вилку и собрался приступить к еде, когда у него точно вдруг пропала охота. Он положил прибор на стол, устремил пронзительный взгляд в окно, потом встал и вышел. Нам видно было, как он прохаживался по саду, пока мы не отобедали, и Эрншо сказал, что пойдет и спросит, почему он не стал есть; он подумал, что мы чем-то обидели хозяина.

— Ну что, придет он? — спросила Кэтрин, когда ее двоюродный брат вернулся.

— Нет, — ответил тот, — но он не сердится; он, кажется, в самом деле чем-то чрезвычайно доволен. Только я вывел его из терпения, дважды с ним заговорив, и он тогда велел мне убратъся к вам: его удивляет, сказал он, как могу я искать другого общества, кроме вашего.

Я поставила его тарелку в печь на рашпер, чтоб не остыла еда; а часа через два, когда все ушли, он вернулся в дом, несколько не успокоившись: та же неестественная радость (именно, что неестественная) сверкала в глазах под черными его бровями, то же бескровное лицо и острые зубы, которые он обнажал время от времени в каком-то подобии улыбки; и он трясся всем телом, но не так, как другого трясет от холода или от слабости, а как дрожит натянутая струна, — скорее трепет, чем дрожь.

«Спрошу-ка я, что с ним такое, — подумала я, — а то кому же спросить?» И я начала:

— Вы получили добрую весть, мистер Хитклиф? Вы так возбуждены!

— Откуда прийти ко мне доброй вести? — сказал он. — А возбужден я от голода. Но, похоже, я не должен есть.

— Ваш обед ждет вас, — ответила я, — почему вы от него отказываетесь?

— Сейчас мне не хочется, — пробормотал он торопливо. — Подожду до ужина. И раз навсегда, Нелли: прошу тебя предупредить Гэртона и остальных, чтоб они держались от меня подальше. Я хочу, чтоб меня никто не беспокоил — хочу один располагать этой комнатой.

— Что-нибудь приключилось у вас, что вы их гоните? — спросила я. — Скажите мне, почему вы такой странный, мистер Хитклиф? Где вы были этой ночью? Я спрашиваю не из праздного любопытства, а ради...

— Ты спрашиваешь из самого праздного любопытства, — рассмеялся он. — Но я отвечу. Этой ночью я был на пороге ада. Сегодня я вижу вблизи свое небо. Оно перед моими глазами — до него каких-нибудь три фута! А теперь тебе лучше уйти. Ты не увидишь и не услышишь ничего страшного, если только не станешь за мной шпионить.

Подметя очаг и стерев со стола, я вышла, озадаченная, как никогда.

В тот день он больше не выходил из дому, и никто не нарушал его уединения, пока, в восемь часов, я не почла нужным, хоть меня и не просили, принести ему свечу и ужин. Он сидел, облокотясь на подоконник, у раскрытого окна и смотрел в темноту — не за окном, а здесь. Угли истлели в пепел; комнату наполнял сырой и мягкий воздух облачного вечера, тихий до того, что можно было различить не только шум ручья близ Гиммертона, но и журчанье его и бульканье по гальке и между крупными камнями, которые выступали из воды. Возглас досады вырвался у меня при виде унылого очага, и я начала закрывать рамы одну за другой, пока не дошла до его окна.

— Можно закрыть? — спросила я, чтобы пробудить его, потому что он не двигался.

Вспышка огня в очаге осветила его лицо, когда я заговорила. Ох, мистер Локвуд, я не могу выразить, как страшно оно меня пора-

зило в то мгновение! Эти запавшие черные глаза! Эта улыбка и призрачная бледность! Мне показалось, что предо мною не мистер Хитклиф, а бес. С перепугу я не удержала свечу, она у меня уткнулась в стенку, и мы очутились в темноте.

— Да, закрой, — сказал он своим всегдашним голосом. — Эх, какая неловкая! Зачем же ты держишь свечу наклонно. Живо принеси другую.

В глупом страхе я бросилась вон и сказала Джозефу:

— Хозяин просит тебя принести свет и разжечь у него огонь. — Сама я не посмела войти туда опять.

Джозеф нагреб жара в совок и пошел; но он очень быстро вернулся с ним обратно, неся в другой руке поднос с едой, и объяснил, что мистер Хитклиф ложится спать и ничего не желает есть до утра. Мы услышали затем, как он поднимался по лестнице; но он прошел не в свою обычную спальню, а в ту, где огороженная кровать: окошко там, как я уже упоминала, достаточно широкое, чтобы в него пролезть кому угодно; и мне пришло на ум, что он затевает, верно, новую полночную прогулку, но не хочет, чтобы мы о ней заподозрили.

«Уж не оборотень ли он, или вампир?» — размышляла я. Мне случалось читать об этих мерзостных, бесовских воплощениях. Затем я стала раздумывать о том, как я его нянчила в детстве, как он мужал на моих глазах, как прошла я бок о бок с ним почти всю его жизнь; и как глупо поддаваться этому чувству ужаса! «Но откуда оно явилось, маленькое черное создание, которое добрый человек приютил на свою погибель?» — шептало суеверие, когда сознание ослабевало в дремоте. И я в полусне принялась самой себе докучать, изобретая для него подходящее родство; и, повторяя трезвые свои рассуждения, я снова прослеживала всю его жизнь, придумывая разные мрачные добавления, и под конец рисовала себе его смерть и похороны, причем, я помню, чрезвычайно мучительной оказалась для меня задача продиктовать надпись для его надгробья и договориться на этот счет с могильщиками; и так как у него не было фамилии и мы не могли указать его возраст, нам пришлось ограничиться одним только словом: «Хитклиф». Так оно и вышло. Если зайдете на погост, вы прочтете на его могильной плите только это и дату его смерти.

Рассвет вернул меня к здравому смыслу. Я встала и, как только глаза мои начали кое-что различать, вышла в сад проверить, нет ли

следов под его окном. Следов не было. «Ночевал дома, — подумала я, — и сегодня будет человек как человек». Я приготовила завтрак для всех домашних, как было у меня в обычае, но сказала Гэртону и Кэтрин, чтоб они поели поскорее, пока хозяин не сошел, потому что он заспался. Они предпочли устроиться с завтраком в саду, под деревьями, и я вынесла им для удобства столик.

Войдя снова в дом, я увидела внизу мистера Хитклифа. Они с Джозефом обсуждали что-то, касавшееся полевых работ. Хозяин давал ясные и подробные деловые указания, но говорил быстро, поминутно оглядываясь, и у него было все то же настороженное лицо — и даже еще более взволнованное. Потом, когда Джозеф вышел из комнаты, он сел, где всегда любил сидеть, и я поставила перед ним чашку кофе. Он ее придвинул поближе, затем положил неподвижно руки на стол и уставился в противоположную стену, рассматривая, как мне казалось, определенный ее кусок и вода по нему сверкавшим и беспокойным взглядом с таким жадным интересом, что иногда на полминуты задерживал дыхание.

— Что ж это вы? — воскликнула я, пододвигая хлеб ему прямо под руку. — Ешьте же и пейте, пока горячее, кофе ждет вас чуть ли не час.

Он меня не замечал, но все-таки улыбался. Мне милее было бы глядеть, как он скалит зубы, чем видеть эту улыбку!

— Мистер Хитклиф! Хозяин! — закричала я. — Бога ради, не глядите вы так, точно видите неземное видение.

— Бога ради, не орите так громко, — ответил он. — Осмотритесь и скажите мне: мы здесь одни?

— Конечно, — был мой ответ, — конечно, одни.

Все же я невольно повиновалась ему, как если б не совсем была уверена. Взмахом руки он отодвинул от себя посуду на столе и наклонился вперед, чтоб лучше было глядеть.

Теперь я поняла, что смотрел он не на стену, потому что, хоть я-то видела только его одного, было ясно, что глаза его прикованы к чему-то на расстоянии двух ярдов от него. И что бы это ни было, Оно, очевидно, доставляло ему чрезвычайное наслаждение и чрезвычайную муку, во всяком случае выражение его лица, страдальческое и восторженное, наводило на такую мысль. Воображаемый предмет не был неподвижен: глаза Хитклифа следовали за ним с неутомимым

старанием; и, даже когда говорил со мной, он их ни на миг не отводил. Напрасно я ему напоминала, что он слишком долго остается без еды. Если он, уступая моим уговорам, шевелился, чтобы к чему-либо притронуться, если протягивал руку, чтобы взять ломтик хлеба, пальцы его сжимались раньше, чем дотягивались до куска, и застывали на столе, забыв, за чем потянулись.

Я сидела, набравшись терпения, и пробовала отвлечь его мысль от поглощавшего его раздумья, покуда он не встал, раздосадованный, и не спросил, почему я не предоставлю ему есть тогда, когда ему захочется; и он добавил, что в следующий раз мне незачем ждать — я могу поставить все на стол и уйти. Проговорив эти слова, он вышел из дому, медленно побрел по садовой дорожке и скрылся за воротами.

Тревожно проходили часы; снова настал вечер... Я до поздней ночи не ложилась, а когда легла, не могла уснуть. Он вернулся за полночь и, вместо того чтобы идти в спальню и лечь, заперся в нижней комнате. Я прислушивалась и ворочалась с боку на бок и наконец оделась и сошла. Слишком уж было томительно лежать и ломать голову над сотнями праздных опасений.

Мне слышно было, как мистер Хитклиф без отдыха мерил шагами пол и то и дело нарушал тишину глубоким вздохом, похожим на стон. Бормотал он также и отрывистые слова; единственное, что мне удалось разобрать, было имя Кэтрин в сочетании с дикими выражениями нежности или страдания; и он произносил его так, как если бы обращался к присутствующему человеку: тихо и веско, вырывая из глубины души. У меня не доставало храбрости прямо войти к нему в комнату, но я хотела отвлечь его от мечтаний и для этого завозилась на кухне у печки — поворошила в топке и стала выгребать золу. Это привлекло его быстрее, чем я ждала. Он тотчас открыл дверь и сказал:

— Нелли, иди сюда. Уже утро? Принеси свечу.

— Бьет четыре, — ответила я. — Свеча нужна вам, чтобы взять ее наверх? Вы могли бы засветить ее от этого огня.

— Нет, я не хочу идти наверх, — сказал он. — Пойди сюда, разведи мне огонь и делай в комнате все, что нужно.

— Сперва я должна раздуть угли докрасна тут, на кухне, а там уж можно будет принести жару и в дом, — возразила я и, придвинув стул, взялась за мехи.

Он между тем шагал взад и вперед в состоянии, близком к сумасшествию; и его тяжелые вздохи так часто следовали один за другим, что, казалось, просто не оставляли ему возможности дышать.

— Когда рассветет, я пошлю за Грином, — сказал он. — Я хочу задать ему несколько юридических вопросов, пока я могу еще заниматься свои мысли такими вещами и пока в состоянии действовать спокойно. Я до сих пор не написал завещания. Да и как распорядиться своею собственностью, — все никак не надумаю. Я бы с радостью уничтожил ее в прах.

— Я бы так не говорила, мистер Хитклиф, — вставила я свое слово. — Повремените лучше с завещанием: вам самое время покаяться во многих ваших несправедливых делах. Я никогда не думала, что нервы у вас могут так ослабеть. Сейчас, однако, они у вас в крайнем расстройстве — и почти целиком по собственной вашей вине. Как вы провели последние три дня! Да это свалило бы с ног и титана. Поешьте хоть немного и поспите. Вы только посмотрите на себя в зеркало — и увидите, до чего необходимы вам и еда и сон: щеки у вас ввалились, а глаза налиты кровью, как у человека, который умирает с голоду и слепнет от бессонницы.

— Не моя вина, что я не могу ни есть, ни спать, — возразил он. — Уверяю вас, это происходит не вследствие определенного намерения. Я буду спать и есть, когда наконец получу возможность. Но это же все равно, что предлагать человеку, барахтающемуся в воде, чтоб он отдохнул, когда еще один только взмах руки — и он достигнет берега! Я должен сперва выбраться на берег, и тогда отдохну. Хорошо, не надо мистера Грина. А что касается покаяния в несправедливых делах, так я не совершал никаких несправедливостей, мне каяться не в чем. Я слишком счастлив; и все-таки я счастлив недостаточно. Моя душа в своем блаженстве убивает тело, но не находит удовлетворения для себя самой.

— Вы счастливы, хозяин? — вскричала я. — Чудное это счастье! Если вы можете выслушать меня без гнева, я дала бы вам один совет, который сделает вас счастливей.

— Какой же? — спросил он. — Говорите.

— Сами знаете, мистер Хитклиф, — сказала я, — с тринадцати лет вы жили себялюбиво, не по-христиански, и едва ли за все это время вы хоть раз держали в руках евангелие. Вы, должно быть, позабы-

ли, о чем говорится в святом писании, а теперь вам и некогда разбираться в этом. Разве так уж вредно было бы послать за кем-нибудь (за священником любого толка — все равно какого), кто мог бы разъяснить вам евангелие и показать, как вы далеко отошли от его предписаний и как непригодны вы будете для его неба, если не переменитесь прежде, чем вам умереть.

— Я не только не гневаюсь, Нелли, я вам очень обязан, — сказал он, — вы мне напомнили о том, как я хочу распорядиться насчет своих похорон. Пусть меня понесут на кладбище вечером. Вы и Гэртон можете, если захотите, проводить меня; и проследите непременно, чтоб могильщик исполнил мои указания касательно двух гробов! Никакому священнику приходить не надо, и никаких не надо надгробных речей: говорю вам, я почти достиг моего неба. Небо других я ни во что не ставлю и о нем не хлопочу.

— Но если, допустим, вы будете настаивать на своем упрямом говений и уморите себя таким способом и вас запретят хоронить на освященной земле? — сказала я, возмущившись его безбожным безразличием. — Это вам понравится?

— Не запретят, — возразил он. — А если запретят, вам придется перенести меня тайком. И если вы не исполните мой наказ, вы узнаете на деле, что умершие не перестают существовать.

Как только он услышал, что и другие в доме зашевелились, он скрылся в свою берлогу, и я вздохнула свободней. Но во второй половине дня, когда Джозеф и Гэртон ушли работать, он снова зашел на кухню и, дико озираясь, попросил меня прийти посидеть в *доме* : ему нужно, чтобы кто-нибудь был с ним. Я отказалась: заявила напрямик, что его странные разговоры и поведение пугают меня и у меня нет ни сил, ни охоты составить ему компанию.

— Я, верно, кажусь вам самым нечистым, — сказал он, невесело усмехнувшись, — чем-то слишком мерзким, с чем и жить непристойно под одною крышей. — Затем, обратившись к Кэтрин, которая была тут же и спряталась за моей спиной при его появлении, он добавил полунасмешливо: — Не пойдете ли вы, моя пташка? Я вам худого не сделаю. Нет? Для вас я обернулся хуже, чем дьяволом. Что же, здесь есть одна, которая не будет меня чураться. Но видит бог, она безжалостна! Проклятье! Это несказанно больше, чем может вынести плоть и кровь — даже мои.

Больше он никого не упрашивал посидеть с ним. Когда смерклось, он пошел в свою комнату. Всю ночь и долго после рассвета мы слышали, как он стонал и о чем-то шептался сам с собой. Гэртон рвался зайти к нему, но я его попросила привести мистера Кеннета — и тогда они зайдут вдвоем навестить его. Когда врач пришел и я потребовала, чтобы нас впустили, и попробовала открыть дверь, она оказалась на замке; и Хитклиф послал нас ко всем чертям. «Мне лучше, — сказал он, — оставьте меня в покое», — с тем врач и ушел.

Вечер настал сырой, потом лило всю ночь до рассвета; и когда я поутру пошла в свой обход вокруг дома, я увидела, что окно у хозяйна распахнуто и дождь хлещет прямо в комнату. Значит, не может он лежать в кровати, подумалось мне: промок бы насквозь. Он либо встал, либо вышел. Не буду подымать тревогу, зайду к нему смело и посмотрю.

Успешно отперев дверь другим ключом, я подбежала к кровати — в комнате оказалось пусто. Быстро раздвинув загородки, я заглянула внутрь. Мистер Хитклиф был там — лежал навзничь в постели. Его глаза встретили мои таким острым и злобным взглядом, что меня передернуло; и казалось, он улыбался. Я не допускала мысли, что он мертв, но его лицо и шея были омыты дождем; с постели текло, и он был совершенно недвижим. Створка окна, болтаясь на петлях, содрала кожу на руке, простертой по подоконнику. Из ссадины не сочилась кровь, и, когда я приложила к ней пальцы, я больше не могла сомневаться: он был мертв и окоченел!

Я заперла окно на задвижку; зачесала назад его длинные черные волосы со лба; попробовала закрыть ему глаза, чтобы, если можно, погасить их страшный, как будто живой, исступленный взгляд, пока никто другой не встретил этого взгляда. Глаза не закрывались — они как будто усмехались на мои усилия. Разомкнутые губы и острые белые зубы тоже усмехались. Охваченная новым приступом страха, я кликнула Джозефа. Джозеф припелся наверх и расшумелся. Но решительно отказался прикоснуться к нему.

— Черт уволок его душу! — кричал он. — По мне, пусть берет в придачу и ее оболочку, нужды нет! Эх, каким же он смотрит скверным покойником: скалится, гляди! — И старый грешник передразнил его оскал. Я подумала, что он вот-вот начнет скакать и паясничать вокруг кровати, но он вдруг приосанился; потом упал на колени, воздел

руки к потолку и стал возносить благодарения господу за то, что древний род и законный владелец восстановлены в своих правах.

Я была подавлена ужасным событием, и память моя в какой-то гнетущей печали невольно возвращалась к минувшим временам. Но бедный Гэртон, больше всех обиженный, был единственным, кто в самом деле тяжело горевал. Он всю ночь сидел подле покойника и лил жаркие слезы. Он сжимал его руку и целовал дикое ослабленное лицо, на которое все другие избегали смотреть; и скорбел об усопшем той истинной скорбью, которая естественно возникает в благородном сердце, даже когда оно твердо, как закаленная сталь!

Мистер Кеннет затруднялся определить, от какой болезни умер хозяин. То обстоятельство, что он четыре дня не ел, я утаила, опасаясь, как бы это не привело к осложнениям; да к тому же я была убеждена, что он воздерживался от пищи не намеренно: это было не причиной, а следствием его странной болезни.

Мы его похоронили, к негодованию всей округи, так, как он того желал. Эрншо, я да могильщик и шесть человек, несших гроб, — больше никто не провожал покойника. Те шестеро удалились, как только опустили гроб в могилу. Мы же остались посмотреть, как его засыплют землей. Гэртон с мокрым от слез лицом накопал зеленого дерна и сам обложил им бурый холмик. Могила и сейчас такая же опрятная и зеленая, как две соседние, и я надеюсь, жилец ее крепко спит, как спят и в тех. Но люди на деревне, если вы их спросите, поклянутся на библии, что он «разгуливает»: иные говорят, что сами встречали его близ церкви и в зарослях вереска и даже в этом доме. Пустые рассказы, скажете вы, и я так скажу. Но тот старик, сидящий там на кухне у огня, утверждает, что видит, как оба они выглядывают из окна комнаты мистера Хитклифа каждую дождливую ночь со дня его смерти. И странная вещь приключилась со мной около месяца тому назад. Как-то вечером я шла на Мызу — темный был вечер, собиралась гроза, — и у самого поворота к Грозовому Перевалу я встретила маленького мальчика, который гнал перед собой овцу с двумя ягнятами. Он громко плакал, и я подумала, что ягнята заупрямились и не слушаются погонщика.

— В чем дело, мой маленький? — спросила я.

— Там Хитклиф и женщина — вон под той горой, — сказал он, всхлипывая, — я боюсь пройти мимо них.

Я не видела ничего, но ни мальчик, ни овцы не шли; и тогда я посоветовала ему обойти нижней дорогой. Он, верно, вспомнил, когда шел один по глухим местам, те глупости, о которых толковали при нем его родные и приятели, вот ему и померещились призраки. Но все же я теперь не люблю выходить в темноте и не люблю оставаться одна в этом мрачном доме. Ничего не могу поделать с собой. Я рада буду, когда они съедут отсюда и переберутся на Мызу.

— Они собираются, значит, переехать на Мызу? — сказал я.

— Да, — ответила миссис Дин, — как только поженятся; свадьба у них намечена в день Нового года.

— А кто же будет жить здесь?

— Кто? Джозеф останется смотреть за домом и, может быть, возьмет к себе одного паренька. Они устроятся на кухне, а все остальное будет заперто.

— ...И предоставлено тем призракам, какие вздумают поселиться в доме, — добавил я.

— Нет, мистер Локвуд, — сказала Нелли, покачав головой, — я верю, что мертвые мирно спят. Но нехорошо говорить о них так легко.

В эту минуту распахнулись садовые ворота; те двое вернулись с прогулки.

— Их-то ничто не страшит, — проворчал я, наблюдая в окно, как они приближаются. — Вдвоем они готовы пойти против сатаны со всем его воинством.

Когда они взошли на крыльцо и остановились полюбоваться напоследок луной — или, верней, друг другом в ее свете, — меня потянуло снова уклониться от встречи; и, сунув кое-что на память о себе в руку миссис Дин и презрев ее упрек в неучтивости, я скрылся через кухню, когда они отворяли дверь дома. Таким образом, я укрепил бы Джозефа в его догадках насчет нескромных развлечений ключницы, если бы, к счастью, старик не признал во мне respectable человека, когда услышал у своих ног сладостный звон соверена.

Обратный мой путь был длиннее, потому что я сделал крюк, завернув к церкви. Остановившись под ее стенами, я увидел, что разрушение сильно продвинулось вперед даже за эти семь месяцев: многие окна зияли без стекла черными проемами и шиферные плиты вы-

бились кое-где за прямую черту крыши, чтобы постепенно осыпаться в надвигающихся бурях осени.

Я стал искать и вскоре нашел три надгробных камня на склоне окрай болота: средний из них был серым и утопал наполовину в вереске; только камень Эдгара Линтона отчасти гармонировал с ним, убранный дерном и мхом, заползшим на его подножие; камень Хитклифа был еще гол.

Я бродил вокруг могил под этим добрым небом; смотрел на мотыльков, носившихся в вереске и колокольчиках, прислушивался к мягкому дыханию ветра в траве — и дивился, как это вообразилось людям, что может быть немирным сон у тех, кто спит в этой мирной земле.

Раздел 3. ОБРАЗ АРКАДИИ И ЕГО ФУНКЦИОНИРОВАНИЕ В ЖАНРОВОМ КАНОНЕ АНГЛИЙСКОГО РОМАНА ОБ УСАДЬБЕ (COUNTRY-HOUSE NOVEL) ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XX ВЕКА

3.1. Жанровые черты романа об усадьбе в «Тоно-Бенге» Г. Уэллса (1908)

Роман Г. Уэллса «Тоно-Бенге» («*Toono-Bungay*», 1908) называют первым английским романом XX века, написанном в жанре «роман об усадьбе». В центр своего произведения Г. Уэллс помещает старинное поместье XVIII века – Блейдсовер, образ которого был навеян писателю домом в западном Уэссексе – Аппарке, где он провел свое детство. Усадьба Блейдсовер, которая описывается буквально один раз в самом начале романа, тем не менее является ключом к пониманию всей структуры произведения. На это обстоятельство, в сущности, указывает сам автор, когда пишет в первой главе: «Огромный парк и красивый большой дом, занимавшие господствующее положение над церковью, деревней и всей окружающей местностью, невольно внушали мысль о том, что они самое главное в этом мире, а все остальное существует лишь, поскольку существуют они» [52].

Д. Лодж в статье «Тоно-Бенге и состояние Англии» («*Toono-Bungay and the Condition of England*», 1984) замечает, что изображение дома напоминает сказочное. В романе глазу открывается великолепная перспектива: «The house was built in the eighteenth century, it is of pale red brick in the style of a French chateau, and save for one pass among the crests which opens to blue distances, to minute, remote, oast-set farm-houses and copses and wheat fields and the occasional gleam of water, its hundred and seventeen windows look on nothing but its own wide and handsome territories. A semi-circular screen of great beeches masks the church and village, which cluster picturesquely about the high road along the skirts of the great park» («Дом из светло-красного кирпича построен в восемнадцатом веке в стиле французского chateau; все его сто семнадцать окон выходят на обширную и благоустроенную территорию усадьбы, и только с башни видны между вершинами холмов голубые просторы, далекие, увитые хмелем фермы, зеленые заросли и поля пшеницы, среди которых кое-где поблескивает вода. Полукруг-

лая стена огромных буков заслоняет церковь и деревню, живописно расположенную вдоль большой дороги, на опушке старого парка [52]).

Парк очень велик, он «второй по величине в Кенте» [52]. Читатель видит поместье Блейдсовер летним солнечным днем сквозь призму детских воспоминаний Джордж Пондерво, главного героя романа. По мысли П. Парриндера, длинное эдвардианское лето в «романах об усадьбе» становится метафорой мирного и невинного времени перед упадком, который ассоциируется с Первой мировой войной [50, с. 294]. В романе Г. Уэллса упадок ассоциируется не с грядущей войной, а с индустриальным развитием Англии, которое приносит такие же масштабные разрушения, как и война.

В поместье Джордж ведет беззаботную жизнь на лоне природы. Вспоминая свое детство в Блейдсовере, он утверждает, что только там и был по-настоящему счастлив. Став взрослым, герой покидает поместье и сталкивается с различными проблемами современной Англии. В сознании Джорджа укрепляется мысль, что жизнь в Блейдсовере была подобна райской.

Особое очарование, которое поместье имеет для рассказчика, сопряжено со специфически английским чувством живописного (*picturesque*). Как известно, категория живописного была выделена и описана У. Гилпином в конце XVIII века. Важнейшим признаком живописного У. Гилпин полагал контраст, провоцирующий работу воображения [50]. Джордж описывает лужайку, которую не возделывали под овощи, поэтому она «сохранила свою таинственность и давала простор <...> воображению» [52]. К. Гвидон де Кончини доказывает в своей работе, что роман об усадьбе в принципе предполагает апелляцию к «живописному идеалу английскости» [44, с.10]. Этот идеал воплощен в ландшафтном парке «с элементами готических руин, с уголками дикой природы», «во всех своих проявлениях похожем на нетронутую, дикую природу» [171, с. 444]. Замысел ландшафтного парка соответствовал новому для XVIII века представлению о красоте первозданного мира, которое приравнивает Эдем к дикой природе.

Очарование сада, как писал Д.С. Лихачев, связано с тем, что сад – это воплощение райского Эдема. В своей книге «Поэзия садов» он указывает, что «сад – книга особая: она отражает мир только в его доброй и идеальной сущности. Поэтому высшее значение сада – рай,

Эдем» [14, с. 24]. Только в саду возможно предаваться мечтам, видеть мир в его «идеальной сущности». Эта мысль применима в полной мере к английскому парку. В парке поместья маленький Джордж ощущает себя Адамом среди других созданий Божьих.

С другой стороны, в поместье он приобщается к культуре. Как символ Англии сельский дом является, как это формулирует Гвидон де Кончини, «инструментом для распространения культурного наследия XX века» [44, с. 34]. Благодаря обширной библиотеке Блейдсовера герой прочитал огромное количество книг, познакомился с живописью. И хотя хозяйка дома, леди Дрю читала беллетристику, в большой гостиной стояла изумительная коллекция книг, оставшаяся со времен сэра Катбера Дрю – сына сэра Мэтью, который построил дом. Показательно, что имена аристократов лишь упоминаются как символы подлинности, высокой культуры. В романе «Тонно-Бенге» их образы раскрываются, как это свойственно жанру романа об усадьбе, через подробное описание дома.

Г. Уэллс указывает, что сэр Катбер Дрю был настоящим интеллектуалом, в своей гостиной он собрал редкие книги, репродукции картин У. Хогарта, альбомы гравюр, воспроизводящие фрески Рафаэля в Ватикане. Гостиная представляла собой высокую длинную комнату с окнами от пола до потолка. На окнах висели занавески из шелка и атласа с тяжелой бахромой, а по обеим сторонам от окон находились два огромных мраморных камина. С разрисованного потолка спускались три люстры с сотнями хрустальных подвесок. На стенах висели портреты покинувших мир предков леди Дрю, которые были изображены в виде лесных богов [52]. Величественное описание гостиной создает представление о подлинной земельной аристократии, воплощенной в образе семейства Дрю.

Для жанра романа об усадьбе важно понятие «иерархический порядок». Социальная иерархия виделась символом мировой гармонии в эпоху Просвещения. Как показал А. Лавджой в книге «Великая цепь бытия», «требование социального равенства воспринималось как “противоречащее природе”» (перевод В. Софронов-Антони) [54, с. 182]. Это представление выразилось в образе великой цепи бытия. Уже в поэме Бена Джонсона «К Пенсхерсту» (1612) изображена сходная картина мироздания. Человек находится выше животных, поэтому они, служа человеку, выполняют свое предназначение:

The painted partridge lies I every field,
And, for thy mess, is willing to be killed

Е.П. Зыкова указывает, что такая поэтическая условность становится традиционным приемом в поэме о сельской усадьбе [10, с. 165]. Г. Уэллс тоже воспроизводит в своем романе иерархическую картину мироздания, опосредованно связанную с образом Великой цепи бытия. Собственно, с обозначения социальной иерархии начинается роман. Джордж вспоминает, что в детстве дворяне казались ему высшими существами, которые обитали, подобно богу, «где-то над потолком» [52]. Он остро ощущал их превосходство над всеми, они были центром английской провинциальной жизни, где каждый знал свое место. Блейдсовер, олицетворяющий господ, был неотъемлемой частью всего окружающего. В сознании героя Блейдсовер оказывается подобен горе Олимп, где обитают высшие божества – дворяне.

Е.П. Зыкова, выделяя характерные признаки «поэмы о сельской усадьбе», указывает, что социальная иерархия является важным мотивом, однако жанр строит свой идеал на идее объединения всех сословий под кровом дома [10, с. 166]. То же происходит в «романах об усадьбе». Блейдсовер принимал людей разных сословий – от принца-регента до старинных слуг, которые воспитали ни одно поколение Дрю, однако каждый из них знал свое место. Ежегодно в поместье приезжали три старинные служанки – миссис Мекридж, миссис Буч и миссис Лейтюд-Фернет. Леди Дрю посылала им приглашения на чай в поощрение за верную службу. Однако в Блейдсовере эти женщины пили чай не с самой леди Дрю, которой они прислуживали, а теми, кто стоял с ними на одной ступени социальной лестницы – с экономкой и со старшими слугами. Все они прекрасно были осведомлены о тонкостях в социальных различиях, благодаря жизни в Блейдсовере у них выработались определенные ценности и нормы поведения, которые неукоснительно ими соблюдались. Сознание социальных различий, с точки зрения Г. Уэллса, помогает английскому миру оставаться в порядке и гармонии, сохраняет моральные ценности, нормы поведения. Блейдсовер, по мысли К. Гвидон де Кончини, представляет собой «упорядоченную Англию» («an ordered England») [44, с. 30]. Для Г. Уэллса именно в этом заключается основа цельности английского

общества, где каждый исполняет ту роль, которая ему отведена по рождению и образованию.

В сознании героя поместье Блейдсовер оказывается своеобразным островом, местом, где упорядоченная жизнь отделяется от хаотичной. Джордж Пондерво, описывая ситуацию в стране, где он не видит никаких ценностей, оглядывается назад на свое детство, ностальгически вспоминает о Блейдсовере и пытается найти в нем опору.

К появлению олицетворяющего хаос современной жизни «смешанного общества» [44, с. 31] приводит городская жизнь. Оппозиция «сельская местность – город» выстраивается в процессе противопоставления усадебного дома городским квартирам. Попав в Лондон, Джордж подробно описывает первую квартиру своего дяди. Эдуард Пондерво вместе со своей женой живет в доме, который разгорожен на несколько квартир. Он занимает первый этаж, который раньше использовался как гостиная комната, крошечная кухня располагается в полуподвальном помещении, ванная и другие удобства отсутствуют. Эдуард и его жена не могут даже нанять прислугу, так как в этом доме нет лишней комнаты, чтобы ее поселить. Герой находит абсурдным, что культурные люди вынуждены жить в подобных условиях. Описание лондонской квартиры являет яркий контраст поместью Блейдсовер, где все было создано для осмысленной и комфортной жизни.

Дж. Паксман в своей книге «Англия: портрет народа» напоминает, что с середины XIX века Англия становится первой в мире страной, где большая часть населения живет в городах. В 30 – 50 годы XIX века с расцветом буржуазии, иммиграцией населения из Шотландии и Ирландии в Лондоне и других городах начинается массовое строительство домов. Английские города разрастаются «безвкусными громадами с чисто функциональными целями» [24, с. 229], в результате чего они оказались одними из самых некрасивых городов в Европе. В них видят «бородавки на теле страны» [24, с. 230].

Д. Лодж в своей книге «Язык художественной литературы» назвал «Тоно-Бенге» романом «о состоянии Англии», поскольку Г. Уэллс сосредоточил свое внимание на социальных изменениях, которые происходили в стране в переходную эпоху. Для изображения ситуации (падения аристократии, урбанизации, обмельчание общества),

в которой оказалась его страна, Г. Уэллс избирает особого рассказчика. Дж. Гаммонд называет Джорджа Пондерво «случайным рассказчиком». По мысли исследователя, сам текст инженера Пондерво, состоящий из набросков, непоследовательных наблюдений, многообразных, хаотично расположенных впечатлений – символ лондонского общества, которое появилось в Англии в конце XIX – начале XX века. С помощью своего героя, пишет К. Гвидон де Кончини. Уэллс ведет «дневник упадка старой культуры, потерянных традиций и ценностей».

Главным представителем нового мира в романе оказывается дядя рассказчика – Эдуард Пондерво. В романе он воплощает городской образ мысли. Эдуард Пондерво противопоставляется интеллектуальным и добропорядочным джентльменам Дрю. На примере его жизни писатель изображает современную Англию, где напористые, недобросовестные методы продажи никому ненужного продукта могут возвести человека без власти, богатства на вершину успеха.

Некоторые ученые, в частности М. Кеттл, осуждают Г. Уэллса за то, что в романе нет суровой авторской оценки деятельности Эдуарда Пондерво. [12, с. 228]. И это действительно так: в романе он изображен не слишком умным, по-детски невинным человеком, которому общество дало в руки колоссальную власть. По мнению Д. Лоджа, не дядя Джорджа, а именно общество ответственно за это. Неслучайно у Джорджа, когда он узнает о проекте Тоно-Бенге, появляется мысль о том, что люди «должны раскусить эту затею» [52]. Джордж, воспитанный в Блейдсовере, считает, что общество представляет собой «здоровую и разумную организацию» [52] и поэтому не может допустить, чтобы мошенничество проникло в его жизнь. Однако Джордж убеждается, что мир такой же «вздорный и безумный», как и его дядя [52].

Эдуард Пондерво на протяжении всего романа стремится обладать домом, с которым он смог бы себя отождествлять. Герой, открыто отрицая «систему Блейдсовера», говоря о «романтизации» коммерции, мечтая о том, чтобы родиться американцем, неосознанно всю свою жизнь стремится к тому, чтобы завладеть Блейдсовером. Эдуард Пондерво жаждет обрести свой собственный дом, как будто демонстрируя традиционное стремление англичанина.

Для английского национального сознания частная жизнь и связанный с ним концепт «свобода» («freedom») составляют единое смысловое целое. М.В. Цветкова считает, что «приватность» («keep private») является реакцией на ограниченное пространство острова, «скученность», в этом концепте запечатлено желание защитить свое личное пространство, которое «англичане ощущают почти физически» [36, с. 170]. Этот концепт также очень крепко «сцеплен» с концептом «home». По мысли Д.Б. Пристли, только в своем доме англичанин может наконец-то «расслабиться в приватной обстановке и выпустить на волю свою истинную сущность» [36, с. 25.].

Эдуард Пондерво, всю жизнь стремясь заполучить настоящий загородный дом, мечтает не о комфортном и уютном мире, оазисе спасения от современных проблем, он преследует иные цели. Дом для него лишь показатель его преуспевания и материального благополучия. П. Парриндер считает, что «не-английскость» героя зафиксирована в его имени. Фамилия Пондерво, как, впрочем, и Лихтенштейн, указывает на иностранное происхождение, следовательно, эти герои не являются англичанами в полном смысле этого слова.

На протяжении всего романа «Тоно-Бенге» образ Эдуарда Пондерво выстраивается через описание домов, в которых он живет. Когда-то он был обитателем маленького городка Уимблхерст с живописными, чистенькими улочками, вымощенными булыжником, с перекрестками и закоулками, с уютным парком, который примыкал к городу. Это описание напоминает идиллический английский ландшафт, о котором говорил Р. Гальен в своей работе «Английская сельская местность» («The English countryside», сборник эссе «Vanishing Roads And Other Essays», 1915). По Гальену, английские переулки, улочки, аллеи делают из англичан романтических мечтателей, для которых время и пространство не важны. Он считает, что только на таких дорогах Англии каждый может почувствовать, что он находится в самом сердце волшебной страны .

Однако Эдуард Пондерво мечтает о другом. Он не хочет жить в городке, где все размеренно, тихо и спокойно. Он жаждет деятельности, поэтому каждый день изобретает какие-то новые лекарства, вещает объявления в своей аптеке. Уже само место его работы дает представление о дяде рассказчика как о «довольно ловком человеке, который не отличается изящными манерами и обладает живым умом»

[52]. На первый взгляд это была обычная сельская аптека, однако в витрине Джордж заметил фрикционные электрические машины, воздушный насос. Все это заменяло привычные синие, желтые, красные бутылочки, которые продавались в других аптеках. Кроме того, среди этих лабораторных инструментов стояла гипсовая статуэтка лошади – как указатель, что есть и лекарства для животных. И самое главное: в витрине висело рекламное объявление. Все эти нововведения как нельзя лучше характеризуют Эдуарда Пондерво. Провинциал, он мыслит как современные лондонцы.

Эдуард Пондерво мечтает о городе, шуме, развитии, он считает, что Уимблхерст «спит и его надо разбудить» [52]. Дядя Джорджа не хочет быть «романтическим мечтателем» Р. Гальену. Он «стоит особняком и выражает недовольство» [52]. Эдуард Пондерво не испытывает никакого почтения к Блейдсоверу в отличие от Джорджа. Он хотел бы, чтобы в этот город приехали американцы, тогда начнут происходить какие-либо события. Он и сам хотел бы стать американцем.

Дж. Оруэлл писал о том, что англичане, в отличие от других народов никогда не считали деревню местом ссылки. Это связано с размерами страны, где трудно найти какую-либо отдаленную точку, поэтому провинциальные жители не чувствовали себя ущемленными в бытовом или социальном плане. Деревенская жизнь, как указывает исследователь, совершенно не считалась унылой и скучной, как это было в более «просторных странах с холодным климатом». Сходную мысль высказывал Д.Г. Лоуренс. По его мнению, английскому характеру не удалось развить в себе действительно «городское» начало, поэтому англичане не знают, как строить города, как к ним относиться, как в них жить. «Ни один из них представления не имеет, каково это – быть настоящим горожанином», – утверждает писатель.

Эдуарду Пондерво чуждо подобное мироощущение. Для него Уимблхерст определенно является местом ссылки, местом, где негде развернуться, развиваться. Находясь в этой деревне, он считает, что попросту прожигает жизнь, поскольку все самые интересные события происходят где-то в другом месте. В отличие от англичан, о которых писал Д. Лоуренс, он быстро приспосабливается к Лондону, прекрасно понимает, как жить и как относиться к городу, он восхищается им. Неслучайно Джордж, приехав в Лондон, видит его через восторженный взгляд дяди: «Он очень велик. Огромен! Это богатейший город

мира, самый большой порт, крупнейший промышленный центр, столица империи, центр цивилизации, сердце мира! ... Здесь чудесно! Лондон – это водоворот, мальстрем, который то поднимает тебя к небесам, то низвергает в бездну» [52]. И именно в Лондоне дядя Джорджа добивается небывалого успеха.

Д. Лодж указывает, что каждый момент возвышения Пондерво отражен в изменении его домашнего окружения. То, что Эдуард Пондерво использует богатство для улучшения своих жилищных условий, как будто вполне естественно. Однако постоянные переезды героя из дома в дом обусловлены не стремлением к комфорту, а все возрастающим желанием соперничать с Блейдсовером.

Как только у Эдуарда Пондерво появляются первые деньги, он переезжает на новую квартиру на Гоуэр-стрит. Джордж, при первом своем посещении этой квартиры, замечает, что она приобрела некое сходство с Блейдсовером. Кресла и диваны были обиты «лощенным ситцем, смутно напоминавшим Блейдсовер» [52]. Каминная доска и газовые рожки выглядели солиднее и наряднее, чем в других лондонских домах, а в гостиной был внушительных размеров камин, который также навевал воспоминания о великолепии каминов в Блейдсовере. Его встретила настоящая английская горничная с традиционными рожками на чепчике и пышными рыжими волосами [52]. Это соперничество объясняется характерным для эпохи процессом социальной жизни. Как пишет Н.А. Соловьева, после промышленного переворота высшие слои общества хотя и утрачивают лидирующие позиции, однако сохраняют свое влияние на средние слои населения в вопросах стиля и морали. Дядя Джорджа, открыто презирая Блейдсовер, тем не менее уже на начальной стадии своей карьеры пытается вести аристократический образ жизни.

После квартиры на Гоуэр-стрит Эдуард Пондерво покупает уже целую виллу в Бекенхэме. Д. Лодж находит, что этот дом с красивой аллеей, обсаженной кустарниками и с площадкой для тенниса был довольно консервативен. Герой, чтобы усилить свое величие, дает каждой комнате имена своих любимых героев – Клайв, Наполеон, Цезарь. Приобретя виллу в Бекенхэме, Эдуард Пондерво с необычайной дотошностью, как указывает Г. Уэллс, следил за покраской, побелкой и прокладкой водопровода. Он вкладывает большие деньги в этот дом, перекапывает весь сад, раздает рабочим виски, меняет все трубы,

заказывает полный комплект садовых инструментов, обставляет дом по последней моде.

Кажется, что в этой бурной деятельности дяди Джорджа проявляется английский национальный характер. Желание «оставить след в доме, где они живут» Дж. Паксман называет «общенациональной одержимостью» англичан [186, с. 180]. Джордж, пришедший однажды навестить дядю, застаёт его стоящим на куче земли и отдающим приказания. В этот момент, пишет Г. Уэллс, Эдуард Пондерво похож на Наполеона, командующего на своей «маленькой Эльбе из грязи» [52]. Однако все это лишь имитация стиля жизни аристократов. У Джорджа возникает ощущение благопристойной подделки. Герой замечает, что все эти люди держатся так, словно играют какую-то видную роль в высшем свете. Они стараются походить на аристократов, однако не обладают «ни их дерзким умом, ни презрением к морали» [52]. Бекенхэмское общество имеет лишь внешние атрибуты аристократии – красивые шляпки и шикарные платья.

Е.В. Зброжек в своей статье «Викторианство в контексте культуры повседневности» указывает, что буржуазия, пытаясь походить на аристократов в образе жизни, вкладывала деньги в земельные владения. Дом Эдуарда Пондерво в Чизлхерсте – уже не просто дом, это особняк, при котором был не сад, а настоящий парк и домик садовника, а также сторожка у ворот. Именно в этот момент своей жизни Пондерво понимает, что пора «перейти на высокий стиль» [52]. Съездив со своей женой на вечер к Ранкорну и увидев, что она одета не так, как другие дамы, а сам он не знает названия вин, Эдуард решает «выучиться всем этим фокусам» [52]. Он считает, что нужно всем доказать, что он не выскочка.

По свидетельству Е.В. Зброжек, в викторианскую эпоху понятие джентльмен перестает отождествляться с земельным дворянством, теперь оно вполне может быть отнесено к горожанину среднего класса. Если в поместной культуре человек наследует определенный образ жизни и стереотипы поведения, то, живя в городе, «новый джентльмен» заново изучает манеру поведения. Именно это и происходит с Эдуардом Пондерво, который, решив стать джентльменом, начал осваивать «правила этой паршивой игры» [52]. Он выучил наизусть названия всех вин, велел жене привыкнуть к тем винам, которые ей не нравятся, нанял модного повара и благодаря ему перепробовал все

блюда, стал переодеваться к обеду, добился успехов в гольфе, научился говорить то, что принято, и молчать о том, что непринято обсуждать вслух.

Все это не означает, что Эдуарду Пондерво удастся освоить стиль жизни земельной аристократии. То, что для него является бессмысленным атрибутом высокого положения, в действительности имело глубокий смысл. Для аристократов, начиная с XVIII века, главным становится блестящее образование, подготовка к общественной и политической жизни. Правила этикета, которые упорно учит Эдуард Пондерво, прививались им с детства, а занятия гольфом и теннисом нужны были для поддержания здоровья, ведь физический труд был чужд джентльменам.

Эдуард Пондерво вообще пристрастен к внешним атрибутам. По мысли Е.В. Зброжек, начиная с викторианской эпохи, вещи становятся предметом особой привязанности. Парадокс заключается в том, что в этот исторический период высоко ценились духовные и нравственные ценности, и при этом огромное значение придавалось обладанию вещами. Эдуард Пондерво в один год покупает целых пять автомобилей, скупает редкие книги, приобретает часы в огромных количествах. Потом он начинает увлекаться искусством – заказывает картины и преподносит их в дар церквям и разным благотворительным обществам. Г. Уэллс в своем романе воссоздает «подлинного викторианца», для которого «инстинкт собирательства» становится одной из доминирующих форм существования.

Тем не менее Эдуард Пондерво не может удовлетвориться, по словам Д. Лоджа, «имитацией блейдсоверовской жизни». Именно поэтому он покупает настоящее старинное поместье – Леди Гров, которое пропитано блейдсоверовским духом. Р. Джилл пишет, что период конца XIX – начала XX века характеризуется массовым переходом английских поместий в руки новых собственников. Усадебный образ жизни становится музейным прошлым. Усадьба и образ жизни аристократии оказываются товаром, который можно купить или продать. Сходная ситуация описывается в романе К. Исигуро «Остаток дня», где американец мистер Фарадей, желает приобрести не просто поместье, но кусочек Англии и живо интересуется у дворецкого: «Это действительно настоящий благородный старый английский дом? За это я платил деньги. И вы настоящий английский дворецкий старой школы,

а не какой-то там официант? Я получил именно то, что хотел?» (перевод В. Скороденко).

Поместье Леди Гров, построенное в эпоху рыцарства, так же как и Дарлингтон-холл из романа К. Исигуро, оказывается подлинным английским поместьем, и именно поэтому Эдуард Пондерво покупает его. Все в этом поместье дышало покоем и изяществом [52]. Терраса придавала особое благородство дому, в углу которого рос огромный кедр, его ветви «словно осеняли голубую даль Уилда» [52]. Г. Уэллс подробно описывает портреты прежних владельцев, принадлежащих кисти Гольбейна. Даже Эдуард Пондерво, который кичился своей независимостью и гордостью, смутился перед их величием, их надменной и непобедимой самоуверенностью. Джорджу кажется, что Эдуард Пондерво не купил это поместье и не занял место дворян Гров, он ощущает, что портреты смеются над новым хозяином Леди Гров [52].

Купив настоящее поместье, дядя Джорджа пытается стать настоящим дворянином, который интересуется сельской жизнью. Эдуард Пондерво решает полностью перестроить деревню, поставить там современный тир и выкрасить его в цвета Британии, построить клуб и устраивать танцы. Он считает, что можно возродить все праздники, поскольку сельская местность еще не умерла – как *коммерческое предприятие*. Викарий приходит в ужас от планов дяди Джорджа, так как понимает, что они практически полностью сотрут деревню, превратят ее в город.

Однако и подлинное сельское поместье Леди Гров, где было воспитано все семейство Даргенов, не подходит Эдуарду Пондерво. Ему не нравится, что дом набит воспоминаниями, его все время смущают портреты прежних владельцев, которые, как ему кажется, следят за каждым его шагом, каждым нововведением. Думается, что Эдуард Пондерво просто испугался величия этого дома, пропитанного прошлыми веками. Поверхностный, признающий лишь внешнее, герой Г. Уэллса чувствует себя не на месте в доме, все еще живущем напряженной внутренней жизнью. Старинный дом, говорит он, «не место для современного человека» [52].

Для Г. Уэллса те, кто не находятся в тени Блейдсовера, все время ищут потерянные ориентиры. Именно это и происходит с дядей Джорджа. Он, покупая многочисленные поместья, пытается найти опору для своей жизни и не находит, так как, не признавая «систему

Блейдсовера» («Bladesover system»), живет по другим правилам. Он не только не находит потерянные ориентиры, но и разрушает те, что еще остались, из-за чего происходит разложение страны, упадок Англии. Г. Уэллс считает, что прикосновение таких людей, как Лихтенштейны и Эдуард Пондерво, разрушительно для страны.

Эта мысль Г. Уэллса становится особенно очевидной, когда Пондерво решает построить дом, который отвечал бы требованиям современного человека. Этот дом Джордж сравнивает с улиткой, на которую насыпали соль: «он все рос и разбухал, выпускал рожки и щупальцы и снова рос» [52]. План дома на Кресс-хилл постоянно менялся, к нему достраивали различные террасы, арки, переходы. Для строительства дома Эдуард Пондерво нанимал толпы мастеров, которые трудились день и ночь. Этот огромный дом является символом прогресса, показателем вершин, которых достиг герой. Из-за него начинает меняться сама структура английской деревни, поэтому Г. Уэллс называет его «оскорблением природы» [52]. Огромное количество рабочих, строящих дом, поселились в деревне и обезобразили ее – расковыряли дороги, возвели сараи, а в местных кабаках стало процветать пьянство. Весь облик английской сельской местности изменяется, деревня как социальный организм перестает существовать. Дом на Кресс-хилл внес новый дух в старый мир, который оказывается беспомощным и беззащитным перед натиском прогресса.

Таким образом, Эдуард Пондерво является символом «беспорядочного и смешанного общества», которое приходит на смену «блейдсоверовской системе». По мысли Томаса Гарди, на рубеже веков в Англии становится все больше людей, «лишенных чувства родных мест» [29, с. 232]. Тех, кто подобен Эдуарду Пондерво, Г. Уэллс называет плутократами и указывает на разницу между ними и настоящими аристократами: «Ничто не может сделать аристократа кроме чести, знаний, умений и шпаги. Я не верю в их новые деньги, интеллигентность или их силу. Они ничего об этом не знают. Они не могут создать Блейдсовер, не могут заменить его» («Nothing can make an aristocrat but pride, knowledge, training, and the sword ... I do not believe in their [the new money] intelligence or their power—they have nothing about them at all ... They could not have made Bladesover, they cannot replace it») [52].

В конце романа появляется образ болезни, рака, который связан с куапом – последним коммерческим предприятием Пондерво. Эдуард Пондерво отправляет племянника в Африку за куапом в надежде на возможную поправку их шаткого положения в обществе. Куап может принести герою миллионы, так как никто в мире не знает, что из него можно получить канадий – ценный химический элемент. Когда Эдуард Пондерво узнает о том, что в Южной Африке находится около пятидесяти тысяч тонн этого куапа, он решается на «самую грандиозную авантюру в своей жизни», желая «утереть нос» всем врагам [52]. Его племяннику так и не удается привезти куап, поскольку тот уничтожил весь корабль, который во время возвращения назад в Англию просто развалился на куски из-за излучения, которое выделяет вещество. В результате корабль тонет, так и не довезя куап до Англии.

Куап символизирует болезнь, поразившую страну. Он похож на раковую опухоль, которая все расползается и разрушает все на своем пути. Д. Лодж считает, что рак является прекрасной метафорой для диагноза современного состояния Англии, так как рак имеет органическую жизнь сам по себе. Это жизнь ненатуральная и злокачественная. Кроме того, рак – это болезнь, которая развивается незаметно для тех, кто ей страдает.

В романе Г. Уэллса образ рака напрямую связан с такими понятиями как «рост», «изменение», «движение». Распад, разложение, утрата традиций в английском обществе – вот что происходит в переходную эпоху [52]. Самое страшное, считает автор, что эта болезнь очень быстро распространяется, современная Англия погрязла в «лихорадке бессмысленного торгашества» [52]. Социальная структура в Англии, с точки зрения писателя, изменяется, «заболевает раком», а жители не догадываются об этом.

В конце романа герой проектирует миноносец, на котором пускается в плаванье, чтобы его испытать. Миноносец плыл по грязной маслянистой воде, миновал заболоченный луг и грязные предместья Баттерти, шел мимо угольных барж, огромных складов и фабрик. Это описание напоминает изображение города Коктауна из романа Ч. Диккенса «Тяжелые времена», похожего на «размалеванное лицо дикаря», в нем есть и «черный канал», и «бесконечные трубы», из которых «бесконечно вьась змеиными кольцами, неустанно поднимался

дым», и «река, лиловая от вонючей краски» (перевод В. Топер). Так же как и для Ч. Диккенса, для Г. Уэллса эта Англия поглотила «благонравную гармонию старины» [52]. На сегодняшний день подлинная сущность страны, которая скрывается за мантией благопристойности, – «жадное торгашество, низменная погоня за барышами, беззастенчивая реклама». Г. Уэллс с горечью говорит о том, что английская «феодалная схема» («feudal scheme») уступает место новой – «ожиревшему вырождению» («fatty degeneration») [52]. Королевский сан и рыцарство, как пишет Г. Уэллс, «хоть и облачены в пышные мантии», давно уже умерли [52].

Г. Уэллс еще надеется на «великое будущее», однако понимает, что оно не осуществимо в его стране, поскольку коммерческое и индустриальное развитие нации «окутало» Англию и самое вульгарное порождение этого – Тауэрский мост, который построен как пародия на готику. Это псевдоготическое сооружение оказывается воротами в море, колыбелью всех перемен, поэтому в конце романа один за другим гаснут огни на мосту. В финале «Англия и Королевство, Британия и Империя, бывшая гордость и бывшие привязанности соскальзывают за борт, за корму, скрываются за горизонтом, исчезают ... исчезают... Исчезает река, исчезает Лондон, исчезает Англия ...» [52].

Таким образом, в центре романа «Тоно-Бенге» Г. Уэллса находится поместье Блейдсовер, о котором герой вспоминает на протяжении всей своей жизни. Оно служит жанровой доминантой, от которой зависят и остальные элементы художественной системы. В романе Блейдсовер изображен как райская страна Аркадия, как живописный мир порядка и гармонии. Однако это место существует только в детском воображении героя. В тексте романа воображаемая идеальная страна Аркадия сосуществует с реальной жизнью современной Англии. Джордж понимает, что «идеальная Англия» в реальной жизни вытесняется коммерческой и индустриальной Англией, которая «заражает» английских земельных аристократов. Осознавая, что подлинная жизнь в Англии обречена, тем не менее в конце романа Г. Уэллса появляется мотив надежды на возрождение Англии. Герой отправляется в путешествие в надежде обрести свою собственную Аркадию где-нибудь в другом месте.

Задания для самостоятельной работы:

1. Прочитайте роман Г.Уэллса «Тоно Бенге».
2. Изучите и законспектируйте размышления П. Парриндера о первой половине XX века в книге «Нация и роман». Данный фрагмент представлен в материалах к занятию.
3. Прочитайте и законспектируйте «Поэзию сада» Д.С. Лихачева. В чем разница между европейским и древнерусским садом по Д.С. Лихачеву? Данный фрагмент представлен в материалах к занятиям.
4. Прочитайте эссе Дж. Фаулза «Быть англичанином, а не британцем». Как понимает Фаулз образ «Зеленой Англии», «Робин Гуда».

Вопросы для обсуждения:

1. «Тоно Бенге» как превью роман об усадьбе.
2. Образ поместья Блейдсовера в романе.
3. Признаки живописного по У. Гилпину.
4. Смысл названия романа.
5. Мотив разрушения, связанный с образом Лондона в романе.
6. Мотив сконструированной реальности в романе Уэллса.
7. Понятие сада по Лихачеву.
8. Как трактует «английскость» и «британскость» Дж. Фаулз. Образ Робин Гуда как справедливого разбойника.
9. Образ раковых образований в романе.
10. Образ мыльного пузыря.

Список рекомендуемой литературы:

1. Атарова, К. Поэзия и правда // Рэдклифф А. Роман в лесу. Остин Дж. Нортэнгерское аббатство. Романы на англ. яз. – М., Радуга, 1883. – С 7-28.
2. Бронте, Э. Грозовой перевал // Бронте Э. Грозовой перевал. Бронте Э. Агнес Грей. – М., 2000. – С. 5-335. – ISBN 978-5-389-15495-7
3. Набоков, Джейн Остин «Мэнсфилд парк» (1814) // Лекции по зарубежной литературе [http://e-

reading.ws/chapter.php/115221/3/Nabokov__Lekcii_po_zarubezhnoii_literature.html]

4. Остин Дж. Мэнсфилд-парк. – Москва: АСТ, 1998. – 462с. – ISBN 966-03-0191-X
5. Цветкова, М.В. Английское (English) // Межкультурная коммуникация. – Н. Новгород: Деком, 2001. – С. 158-182. –ISBN. 5-89533-052-5
6. Curtius, E.R. European Literature and the Latin Middle Ages. – N.Y., 1963.
7. Guedon-De Concini, C. Vision and Revision of the National Past in the British Country-House Novel, 1900-2001. – Philadelphia, 2008.
8. Kelsall, M. The Great Good Place: The English Country House and English Culture. – N.Y., 1993.
9. Parrinder, P. Nation and novel. The English novel from its Origins to the Present Day. – L., 2006. – ISBN 0199264848
10. Williams, R. The Country and the City. – L.: Oxford University Press, 1973. – 335 p.

Материалы к занятию

Parrinder P. Nation and novel.

<...> At the end of the nineteenth century, Krishan Kumar has claimed, ‘English intellectuals and artists—historians, political theorists, literary and cultural critics, composers, poets and novelists—for the first time began an inquiry into the character of the English people as a nation—as a collectivity, that is, with a distinct sense of its history, its traditions and its destiny’. Such an inquiry was hardly unprecedented, as this book has shown. In early twentieth-century fiction it was pursued with greater self-consciousness than ever before, but also in an increasingly sceptical and critical spirit. If any novelist of the time was dedicated to investigating the English character it was E. M. Forster, but Forster wrote in ‘What I Believe’ (1939) that ‘I hate the idea of causes, and if I had to choose between betraying my country and betraying my friend, I hope I should have the guts to betray my country’.

<...> In England before the First World War the power and wealth of the Empire were at their height, yet there was a new awareness of competi-

tion between the European powers. There was red all over the globe, but the German domination of Central Europe led the British government, for the first time, to enter into defensive alliances with France and Russia. What we find in the Edwardian novelists' view of England is often a sense of shrinkage. It is not just that (Kipling apart) they tend to be exclusively concerned with the national homeland, feeling little interest in or loyalty towards the outer reaches of empire. The homeland too seems small and fragile, something that can be protectively encircled by the imagination. The threat to England comes, in part, from cosmopolitanism and globalization, as George Eliot had foreseen; but it also comes from the emergence of rival great powers with its message of England's impending relative decline. Rickie, for example, is shown contemplating England's 'immensity', but all he feels certain about is the canon of English literature. The love of England that openly speaks its name in this manner is an anxious, protective love. The fiction of the last decades of the nineteenth century includes a remarkable series of apocalyptic fantasies portraying England's future

Лихачев Д.С. Поэзия садов

<...> Особый характер имели сады в замках. Они были обычно под особым наблюдением хозяйки замка и служили маленьким оазисом спокойствия среди шумной и густой толпы жителей замка, наполнявшей его дворы. Здесь же выращивались как лекарственные травы, так и ядовитые, травы для украшений и имевшие символическое значение (кстати, символика растений и их лекарственный смысл часто соединялись: символ сердца служил средством от сердечных заболеваний, символ здоровья должен был укреплять здоровье вообще и т. д.). Особое значение придавалось душистым травам. Одной из причин этого было то, что замки и города были полны дурных запахов, объяснявшихся плохими санитарными условиями. В садах этих пестовали декоративные цветы и кусты, особенно вывезенные крестоносцами с Ближнего Востока розы (отсюда название – «розовый сад»), иногда здесь росли деревья – липы, дубы. Вблизи оборонительных укреплений замка устраивались «луга цветов» – для турниров и светских забав. «Розовый сад» и «луг цветов» – один из мотивов средневековой живописи XV–XVI вв. (чаще всего изображается Мадонна с Младенцем на фоне сада).

В средневековой символике *hortus conclusus* (древнерусское «сад заключенный») имеет два значения: 1) Богородица (непорочность); 2) рай, символизирующий вечную весну, вечное счастье, обилие, довольство, безгреховное состояние человечества. Это последнее и позволяет объединить образ рая с образом Богородицы. Каждая деталь в монастырских садах имела символическое значение, чтобы напоминать монахам об основах божественного домостроительства, христианских добродетелях и т. п. «Ваза керамическая, украшенная орнаментом, с „огненной“ бульбоносной лилией (*L'bulbiferum*) и „королевскими лилиями“ (ирисами) указывает на „тело“ Божьего Сына, младенца мужского пола, которого Бог создал из „красной глины“»^[76]. Другой сосуд, стеклянный, прозрачный, с аквилегией (олицетворение Святого Духа), с гвоздиками (олицетворение чистой любви), символизирует саму чистоту Девы Марии^[77].

Внутренние дворы старинных английских колледжей Оксфорда и Кембриджа, большинство которых (колледжей) были по своему происхождению «учеными монастырями», отчасти продолжают традиции этих монастырских садов в клуатрах, но отличие в том, что сейчас эти внутренние дворы колледжей содержат по преимуществу только аккуратные газоны и некоторые элементы символического убранства (например, статую основателя колледжа^[78], колодец и пр.). Рай как творение противопоставляется природе, праформе и хаосу. С символикой «закрытого сада» нужно связывать и светские (с оттенком греховности) представления о «садах любви», «садах наслаждений». Нужно учитывать также, что в Средние века весьма распространенными были «травники» – аптечные огороды. «Полезность» и «красота» и наставительность были в средневековых представлениях очень часто прочно соединены.

Земной рай у Данте также соединяет в себе все компоненты, воздействующие на различные человеческие чувства. Рай – не только наслаждение для глаз, но в такой же мере – для слуха, обоняния, вкуса, для ума и высоких эмоций.

Сквозь сумму метафизических образов, символов и абстракций в изображении рая у Данте сквозят реальные черты вечной весны, обилия и разнообразия.

И свет предстал мне в образе потока, Струится блеск, волшебною весной
Вдоль берегов расцвеченный широко. Живые искры,

взвившись над рекой, Садилась на цветы, кругом порхая, Как яхонты в оправе золотой; И словно хмель в их запахе впивая, Вновь погружались в глубь чудесных вод; И чуть одна нырнет, взлетит другая. «Порыв, который мысль твою влечет Постигнуть то, что пред тобой предстало, Мне тем милей, чем больше он растет. Но надо этих струй испить сначала, Чтоб столь великой жажды зной утих». Так солнце глаз моих^[79], начав, сказало; И вновь: «Река, топазов огневых Взлет и паденье, смех травы блаженный – Лишь смутные предвестья правды их. Они не по себе несовершенны, А это твой же собственный порок, Затем что слабосилен взор твой бренный»^[80].

Сады и в древнерусских представлениях были одной из самых больших ценностей Вселенной. Обращаясь к своему читателю и риторически спрашивая его, для кого созданы в свете наилучшие явления, Иоанн Экзарх в прологе к «Шестодневу» на одном из первых мест после неба с его солнцем и звездами указывает сады: «И како не хотят радоваться, възыскающии того и разумевше, кого доля есть небо солнцем и звездами украшено, кого ли ради и земля садом и дубравами и цветом утворена и горами увяста...»

Образ сада постоянен в православных хвалебных жанрах, в гимнографии – в применении к Богородице и святым. «Что ты именую, о преподобниче? Сад нетления, корень благочестия, древо послушания, ветвь чистоты». В Изборнике 1076 г. говорится о садах, стоящих в «славе велице» (л. 269 об. – 270 об.). Образы сада и всего того, что саду принадлежит (цветы, благородные деревья и пр.), часто встречаются в древнерусской литературе, и всегда в «высоком» значении. Эти образы принадлежали к первому ряду в иерархии эстетических и духовных ценностей Древней Руси^[81].

Среди реальных садов Древней Руси, как и на Западе в Средневековье, особенное значение имели монастырские сады.

Древнерусский монастырский сад. Луцидарий. Лицевой сборник конца XVII в. Фото с репродукции в книге «Отчет имп. Российского Исторического музея за 1914 год» (М., 1916). ГИМ. Собрание Е. Барсова

В «Слове о погибели Русской земли» в кратком перечислении красот, которыми «украсно украшена» была Русская земля, говорится

и о «виноградах обительных», под которыми, несомненно, следует иметь в виду монастырские сады^[82].

Сады в Троице-Сергиевом монастыре упоминаются в Житии Никона – ученика Сергия Радонежского. Есть упоминания садов и в других житиях святых.

Монастырские сады были трех типов: хозяйственные, которых мы здесь не касаемся, те, что помещались в ограде монастыря и служили как бы образами рая, и те, что помещались чаще всего за монастырской оградой и связывались с представлениями о священных рощах.

Монастырские сады, которые символизировали рай, отнюдь не имели утилитарного значения, но они обязательно должны были иметь «райские деревья» – яблони, затем цветы, по преимуществу душистые, и привлекать к себе птиц.

Именно таким, «обильным» во всех отношениях, действующим на все человеческие чувства, и представляли себе в Древней Руси рай, в котором Бог, согласно Книге Бытия, насадил «все древеся». Он должен был услаждать зрение, вкус (образ трапезы или съедобных плодов) и слух (пение птиц). Такое представление мы встречаем и на Западе, и в применении к барочным садам Москвы (к этому мы еще вернемся).

Еще одна черта была характерна для этих «райских» садов – ограда. Необходимость ограды подчеркивается в одном из названий сада – «виноград» и другом, синонимичном, – «огород». Изображения садов в миниатюрах XVII в. обычно представляют их с высокими оградями.

В образах райского сада, встречающихся в гимнографии, часто говорится о саде «огражденном». Это объясняется тем, что ограда ассоциировалась со спасением, с изолированностью от греха. Изгнание из рая Адама и Евы представлялось обычно как выдворение их за пределы райской ограды, лишение их спасения. Впрочем, если сад располагался внутри монастыря, то монастырские стены служили одновременно и оградой сада.

В развитии монастырских садов в России, возможно, существовал перерыв, который падает на период XIV–XV вв., когда под влиянием идей исихазма получило распространение стремление к отшель-

ничеству, скитническому монашеству и стали распространяться монастыри вдали от мирской суеты среди дикой природы.

Дело в том, что противопоставление природы как беспорядка человеку как представителю порядка и культуры – типичное противопоставление Нового времени. Для Средних веков природа – это прежде всего организованный Богом мир – мир, который, несомненно, выше человека, «учит» человека, подает человеку добрый пример праведной жизни. На этой идее построены такие авторитетные произведения Средних веков, как «Шестоднев» Иоанна Экзарха Болгарского, «Физиолог» и др. Эта же идея сказывается в «Поучении» Владимира Мономаха и великом множестве других сочинений. После основания Сергием Радонежским Троицкого монастыря, когда скитничество стало развиваться, а от Троице-Сергиева монастыря стали отпочковываться многочисленные бедные монастыри, по преимуществу на Севере, исчезла идея внутримонастырского сада. Из житий основателей монастырей этого времени известно, какое большое значение придавалось выбору красивого места будущего монастыря – в лесу, на берегу озера или реки, среди холмов и т. д. Мир природы – это мир святости, уход из «человеческого мира» – это прежде всего уход от греха в богоустановленный порядок не испорченной грехом природы.

При таком отношении к окружающей монастырь природе естественно было не придавать особого значения саду внутри монастыря. Сады устраивались по преимуществу для утилитарного их использования. Они не были символами рая небесного или рая земного – Эдема. Рай – это окружающая, не измененная греховным человеком природа. Святой и праведник должны жить среди праведной же природы. Только в XVI в. с развитием огромных общежительных монастырей вновь возродилась идея внутримонастырского сада, но нет никаких указаний на то, что внутримонастырские сады больших общежительных монастырей (Троице-Сергиева, Кирилло-Белозерского, Соловецкого, Толгского и мн. др.) понимались в символической системе, сходной с символической системой средневековых монастырских садов Запада. Это значительно способствовало секуляризации садового искусства России в XVI и XVII вв.

Однако между монастырскими садами Древней Руси и западноевропейскими монастырскими садами были и различия.

Первое и несомненное заключалось в том, что в русских монастырских садах символической «оградой рая» служили монастырские стены. Не только сад, но и весь монастырь был, таким образом, символом рая. Монастырские стены не только служили оборонным целям, но и символизировали собой райскую замкнутость монастырской жизни в самой себе. Поэтому все, что было в пределах монастырской ограды, было раем. Особую роль в русских монастырях играла соборная площадь, которая и украшалась деревьями (по преимуществу райскими яблонями и, где это оказывалось возможно, виноградом). В западноевропейских же монастырях, как мы видели, сады устраивались в окружении монастырских строений, в клуатрах, отчасти под влиянием римских атриумов.

Второе отличие западноевропейских монастырских садов от древнерусских заключалось в том, что для монастырских садов Запада, как мы указывали уже, обязательными были розы. Роза – католический символ Богородицы. Сад был также символом Богородицы. Как было уже сказано, культ розы как Богородицы начался со времени Крестовых походов, когда рыцари, возвращаясь домой с Востока, приносили с собою розы^[83]. Россия не участвовала в Крестовых походах, и в русских садах, по свидетельству иностранцев, даже в XVI в. роза отсутствовала. Имелась лишь дикая роза – шиповник^[84]. Символом Богородицы (среди многих других) в Древней Руси были белая лилия, крин^[85].

Третье отличие заключалось в следующем. В западноевропейских садах, как мы видели, довольно часто устраивался лабиринт. Нет никаких указаний на то, что лабиринты были известны на Руси до XVII в., тем более что некоторые из богословских образов этих лабиринтов на Руси вообще отсутствовали (например, крестный путь Христа).

С раем в Древней Руси ассоциировались не только монастырские сады, но и загородные местожительства князей. Так, например, загородное место под Киевом, называвшееся Раем, было у Андрея Боголюбского; у Даниила Галицкого и Владимира Васильковича Волынского был на горе на берегу озера город Рай^[86]. «Красный» (т. е. красивый) сад упомянут в Ипатьевской летописи под 1259 г.: князь Даниил Галицкий «посади же и сад красен»

Сады имели не только декоративные растения, но и плодовые, ибо рай – это место, где нет труда, где обилие всего, где поют птицы и цветы не только украшают, но и распространяют благовоние.

Цветы постоянно изображаются на иконах там, где изображаются и сады. Характерно, что иконные цветы XVI–XVII вв. носят обычно самые фантастические формы. Этому соответствуют в XVII в. поиски редкостных цветов и растений, о чем я еще буду говорить особо в дальнейшем. Об отношении в Древней Руси к цветам говорит и следующее сравнение казанских татар в Казанской истории. Здесь описываются разбогатевшие татары, ходившие в «красных ризах, и в зеленых, и в багряных, и в червленых, одеявшись щапствовати пред катунами (женами. – Д. Л.) своими, яко цветы полские (полевые. – Д. Л.), различно красящися, друг друга краснея и пестрее»

Дж. Фаулз. Быть англичанином, а не британцем. (1964)

<...>Вот уже лет десять меня преследует мысль, как же трудно определить самую суть того, кто я есть, хотя не по собственному выбору: я – англичанин. Сразу же следует сказать, что «быть англичанином» – довольно нечеткий образ бытия. Немногие из нас могут похвастаться чисто английскими предками, и тем не менее «английскость» – это нечто большее, чем результат жизни, в большей части своей прожитой в Англии. По собственному разумению я бы определил это так: чтобы быть англичанином, нужно, чтобы по меньшей мере двое из четырех твоих дедов и бабок были англичанами, чтобы хоть половину жизни ты прожил в Англии, чтобы образование ты получил в Англии и – разумеется – чтобы твоим родным языком был английский. Но более всего, как я полагаю, это означает признание и приятие тобой, на любом социальном уровне, недостатков и достоинств специфических форм английскости, о которых пойдет речь в этих заметках.

Все чаще и чаще я воспринимаю свое «британство» как поверхностное преобразование моей фундаментальной английскости, новый фасад, неуклюже прилепанный к гораздо более старому зданию. «Британия» – паспортное слово, удобное организационно и целесообразно политически. Во всех ситуациях личного порядка, важных мне

самому, я – англичанин, а не британец; и «Британия» представляется мне теперь, когда я ретроспективно вглядываюсь в нее, словом-лозунгом, оказавшимся наиболее полезным нам, когда наш исторический долг требовал, чтобы мы стали мощной военной державой, и патриотизм был для этой цели весьма существенной эмоциональной силой. Британец периода расцвета империи всей душой верил, что Британия есть и должна быть сильнее любой другой страны мира, однако истинный англичанин никогда от души в это не верил. Его губительным идеалом всегда был и остается идеал полуплатонический: жить в самой справедливой стране в мире. Не в самой сильной.

Этот губительный идеал кроется также – по вполне очевидным историческим причинам – и в самой сердцевине существования Америки. Война 1775-1781 годов шла между английским стремлением к справедливости и британским требованием беспрекословного подчинения; и действительно, величайшим в наше время выражением этого английского стремления к справедливости стала Декларация независимости. Однако озабоченность георгианской, а затем и викторианской Британии (а ныне и Америки XX века) созданием военной, империалистической – или криптоимпериалистической – мощи может быть хотя бы отчасти оправдана тем фактом, что англосаксы, как известно, традиционно практичны и прагматичны: мы всегда полагаем, что потенциально самая справедливая страна в мире, изобилующем потенциально несправедливыми странами, способна выжить только тогда, когда она достаточно сильна, чтобы сдерживать дракона. Недаром ведь наш святой покровитель и заступник – святой Георгий.

<...>Другие народы тратят уйму времени, идентифицируя себя и друг друга. Однако все соглашаются в том, что англичанам нужна не столько идентификация, сколько реконструкция. Один из самых первых иностранных джентльменов, составлявших о нас отчет, заметил с ухмылкой, что мы суть «поп Angli, sed angeli» – то есть, иными словами, ханжи все до единого и очень мало подходим для приличной не-английской компании. Однако я думаю, что главное наше преступление в глазах иностранцев то, что мы как раса не просто высокомерно справедливы, но к тому же по сути своей неидентифицируемы – менее всех других европейцев поддаемся определению, хоть и не являемся самыми вероломными из них.

Эта неопределяемость – или противоречивость – отчасти вызвана Великой Английской Дилеммой, а отчасти самой основой механизма английской ментальности.

Великая Английская Дилемма – это расщепленность английской мысли между Зеленой Англией и Красно-бело-синей Британией. Я собираюсь использовать оставшееся пространство этих заметок для того, чтобы попытаться дать определение этим двум полюсам.

<...> Нам приходится быть британцами, а мы хотим быть англичанами. Мы так эмоционально воспринимаем, например, распад империи или нашу помолвку с Европой, и все это идет настолько вразрез с нашими партийными и классовыми устремлениями именно потому, что наша английскость все еще борется с нашей британскостью. Та же амбивалентность уже давно проявляется и в нашей литературе.

Что же такое – Красно-бело-синяя Британия? Это Британия Ганноверской династии и викторианского и эдвардианского веков, Британия империи, Деревянных стен и Тонкой Красной линии, гимна «Правь, Британия» и воинственных маршей Элгара, Британия Джона Буля, Пуны и Соммы, старой системы закрытых школ с розгами и мучительством младшеклассников старшими, Британия Ньюболта, Киплинга и Руперта Брука, клубов, кодексов чести и конформизма, неизменяемого status quo, островного шовинизма внутри страны и высокомерия за ее пределами, Британия paterfamilias, каст, лицемерных речей и ханжества. Ни в одной из крупных политических партий умеренное большинство уже не поддерживает концепцию имперской Британии, Британии-где-никогда-не-заходит-солнце – концепции, которая по меньшей мере лет двадцать как застряла где-то в прошлом. Но она создает некое «послесвечение», часто пронизывающее наши настроения, вызывая ностальгию; она препятствует настоящему и, что хуже всего, все еще затмевает Зеленую Англию.

Мне думается, у *Зеленой Англии* есть две главные составляющие, и обе они объясняют наше маниакальное стремление к справедливости. Одна из них в равной степени относится и к другим членам Соединенного Королевства: это тот факт, что Англия по существу своему – остров. Мы всегда были народом, который смотрит на все с другого, северного берега, занимает позицию позади крикетных ворот. Как со времен Монтеスキё отмечали многие писатели, место

нашей стоянки на земном шаре позволяет нам быть наблюдателями, даже порой – довольно часто – заставляет нас становиться наблюдателями в большей степени, чем участниками происходящего. Кроме того, это в основном позволило нам стать пионерами права и демократии и объясняет по меньшей мере один элемент нашего знаменитого – печально знаменитого – ханжества. Мы несколько не святее других, просто географически счастливее.

Эта счастливая географическая случайность в единении с маней справедливости может служить еще и объяснением нашей потребности эмигрировать, нашей любви к эмиграции в любых возможных формах: в качестве пионеров, колонистов, мореходов, проконсулов, освободителей (отвергнувших роль пассивного наблюдателя); людей, влюбленных в юг – как Норман Дуглас и Роберт Грейвз; беглецов от двойных стандартов родной земли, как Байрон, Д.Г. Лоуренс и Даррелл. Причина эмиграции часто могла быть националистической («британской») или индивидуалистической (эгоистичной), но характер эмиграции гораздо больше зависел – и до сих пор зависит – от ее английское (то есть распространения и поддержания нашей концепции справедливости), чем от ее «британскости» (то есть стремления распространить и поддерживать имперские идеалы, идеал господства одной расы над другими) или даже от ее индивидуалистичное (то есть просто желания жить за границей).

Другая и гораздо более специфическая составляющая Зеленой Англии – это пережиток в английском мышлении примитивной, но могущественной архетипической концепции Справедливого Разбойника. Справедливый разбойник – предок Доброго Третьевого Судьи. Это человек слишком эмпирический, слишком независимый и слишком способный объективно сравнивать, чтобы жить с несправедливостью и ее сносить. Робин Гуд для Зеленой Англии то же, что Джон Буль для Красно-бело-синей Британии.

Весьма симптоматично для той мертвой хватки, в которой Британия зажала воображение англичан, что Робин Гуд сегодня сведен на уровень сюжета для комиксов и детских телевизионных сериалов, вместо того чтобы стать первейшей вдохновляющей идеей для истинно английского гения уровня Бриттена, Осборна или Нолана. Но эта неспособность разглядеть, чем должна была бы стать для нас легенда о Робине Гуде, возникла далеко не сегодня. В руках Ритсона и Перси,

в весьма интенсивно британском XVIII веке Робин Гуд стал фигурой из выпранных баллад, кастрированным ближайшим родственником сегодняшней картонной вырезалки с коробки овсянки для завтрака. И все же эта легенда – единственная национальная легенда, которую знали каждый англичанин и каждая англичанка, начиная по меньшей мере с 1400 года. Существует лишь одна столь же повсеместно известная история: история Христа, и я полагаю, что робингудизм есть практическое пресуществование Назарейского христианства, вера в то, что жизнь слишком коротка, чтобы в одиночку нести ту самую, уставшую от ударов, другую щеку.

Кем был Робин Гуд, что он в действительности делал в густом и темном подлеске истории, не столь важно. Важно то, кем его сделала народная история. Он человек, который, встав перед выбором – смириться с несправедливостью или уйти в леса, всегда ищет убежища среди деревьев.

Робингудизм по сути своей есть критическая оппозиция, не удовлетворяющаяся бездействием.

Робин Гуд перестает быть Робингом Гудом, как только выходит из-под деревьев примирителем или победителем (подобно Фиделю Кастро). Сущность Гуда в том, что он бунтует, а не властвует. Он есть противодействие, а не пассивное утверждение чего бы то ни было.

С 1600 года деревья и леса в Англии безостановочно исчезают. Все, что у нас осталось, это там и сям уцелевшие призраки былой реальности – заросшей лесами страны, где белка могла промчаться от Северна до Уоша, ни разу не коснувшись земли. А что же сделали мы? Мы перенесли Англию лесов в наши мысли. Наша каждодневная рутина, наши лица, социальные установления и условности – почти все это внешнее в нас, ставшее пленником нашего извечного врага – ноттингемского шерифа (власти то бишь); но мысли наши по-прежнему обращены к лесу и помогают нам – каждому по-своему – оставаться в самой английской нашей сути Справедливыми Разбойниками.

Процесс этот может вызвать – и вызывает – нарекания. Испытывающие к нам давнюю неприязнь чужестранцы, такие, как французы и шотландцы, конечно, разглядят еще один источник нашего ханжества в привычном нам исчезновении, уходе в метафорические зеленые леса, в способности укрыться за маской, симулирующей согла-

сие, когда мы не согласны, улыбаться, когда мы испытываем ненависть, говорить нечто абсолютно противоположное тому, что мы на самом деле имеем в виду.

Однако тот же самый отроду укоренившийся обычай уходить, отходить в сторону – основной механизм нашей ментальности – позволяет нам быть самыми самокритичными людьми в мире, самыми сознательными и чуть ли не самыми терпимыми. В какой-то степени то, от чего мы отстраняемся, есть всегда тот аспект нашей сути, та компрометирующая нас публичная репутация, что мы – отчасти из-за личной лености, отчасти в силу исторических и социальных обстоятельств – сдались на милость ноттингемского шерифа. Мы – англичане – суть прежде всего Справедливые (или по справедливости оправданные) Разбойники, противостоящие определенной части самих себя и только потом уже – всем другим.

Характерным примером здесь может служить гиперангличанин Макс Биэрбом, неустанный разоблачитель и ниспровергатель авторитетов, таких, как королевская семья, Киплинг, Шоу, Уэллс; критик всех и всяческих – с точки зрения истинного приверженца Зеленой Англии – форм британской вульгарности. Но, прожив долгие годы в Рапалло, Макс не утратил горячей любви к Англии и не перестал быть англичанином: к примеру, он никогда карикатурно не изобразил ни одного итальянца. Макс, конечно, был денди с присущими денди недостатками, однако он принадлежал к той линии, что тянется через Роуландсона и Гиллрея к Свифту (самому английскому ирландцу из всех когда-либо живших на свете) и которая сегодня с наибольшей очевидностью продолжается в Кингсли Эмисе. Главное – сохранить Англию и английскую справедливость суждений в чистоте, то есть независимыми, непретенциозными, непредубежденными, неимперскими – одним словом, небританскими. У Макса и Кингсли Эмиса (как и у бесчисленных других крупных и некрупных английских художников и писателей) мы видим все ту же озабоченность, которая и способствует и мешает их творчеству, ведя порой к триумфам, а порой к провалам: как быть строго критичным, не впадая в претенциозность. Иными словами, как судить, не вызывая ответного осуждения. Разумеется, это проблема из разряда неразрешимых; но столь свойственная ей неразрешимость, возможно, и создает то напряжение, что кроется в самом сердце нашего искусства, в лучших его образцах.

Разумеется, уход в сторону – тоже движение, но вовсе не обязательно проявление высокой морали; очень многие из наших наименее привлекательных черт и порождаются той легкостью, с которой нам удается роль Чеширского кота – тысячеликого Счастливики Джима. В идеальном виде робингудовский «уход в леса» предпринимается для того, чтобы собрать силы и восстановить справедливость – *rouge sauter*. А на деле это может быть просто для того, чтобы наблюдать несправедливость из безопасного укрытия – из-под деревьев. Так мы каждый год слышим о преступлениях, которые могли бы предотвратить прохожие или те, кто случайно видел происходящее. Десять человек видят, как кто-то тонет, – ни один не примется действовать. И вовсе не из трусости: из-за того, что они – англичане.

Совесь англичанина слишком часто удовлетворяется актом внутреннего неодобрения: наше национальное заблуждение заключается в том, что такой акт что-то действительно значит. Мы страдаем чем-то вроде вялости этики, некоего морального запора. Огромное значение придается нашей любви к традициям, нашей нелюбви к новациям, но значительная доля нашего отношения к событиям, которые напрямую нас не затрагивают, на самом деле есть самое обыкновенное равнодушие, убежденность в том, что раз мы – молча – уже вынесли о них свое суждение, мало что можно сказать в пользу произнесения этого суждения вслух, в пользу реального действия. Наша столь блистательно высмеиваемая любовь к беседам о погоде с мало-знакомыми людьми – это просто нелюбовь к беседам с малознакомыми людьми о чем-либо более серьезном, по большей части из-за того, что такая беседа может открыть чужаку наше тайное убежище в лесу. Невозможно проникнуть в штаб-квартиру Робина Гуда, не предъявив надежных верительных грамот – убедительных доказательств дружбы или, на худой конец, вражды.

Характерный пример такой решимости уходить в сторону можно видеть в уикемистском взгляде на жизнь – «умение вести себя делает человека человеком». «Уикемист» (а такие найдутся в любой социальной группе) выказывает весьма типичное и несколько глуповатое раздражение, если его вынуждают достаточно эмоционально выразить собственное мнение, что казалось бы совершенно нормальным у представителя любой другой расы; он не просто почитает, он создает себе кумира из здравого смысла и невмешательства, он всегда су-

меет увидеть хорошую сторону в плохом («Если человек хочет принимать наркотики, что в этом такого?»), а любое эмоциональное выражение мнения с чьей-либо стороны немедленно вызовет у него сильнейшее подозрение, а то и враждебность».

<...>Но как только инакомыслие любого толка приходит к власти, оно превращается в Робина Гуда, вышедшего из-под деревьев, и где-то вновь новые Робины Гуды, которых создает новая власть, будут уходить в леса.

Ничто из сказанного мною до сих пор не может характеризовать англичан (если не считать случайных примеров справедливости, которой они порой добиваются) иначе, как старых, резонерствующих и лживых людей, то есть именно таких, какими и хотят видеть всю нашу расу некоторые иностранцы. Все это вовсе не объясняет наших достижений в искусстве, особенно в поэзии; не объясняет и многих черт, которые проявляются истинными англичанами наедине с самими собой – среди дерев, – тех черт, которых не может игнорировать ни один серьезный наблюдатель в отличие от наблюдателей поверхностных, совершающих эту ошибку. Я имею в виду такие хорошие и плохие вещи, как богатство нашего воображения, чувство юмора, меланхоличность, холерический темперамент, чувство горечи, сентиментальность, собственнический инстинкт, нашу искренность, чрезмерную и осложненную сексуальность, способность глубоко погружаться в личные переживания – все характерные черты, как можно заметить, нашедшие свое выражение в одном из самых откровенно английских документов – в сонетах Шекспира.

Истина, конечно, заключается в том, что Зеленая Англия – концепция гораздо более эмоциональная, чем интеллектуальная. Глубоко-глубоко, в лесах наших душ все еще живут тайны, и люди в зеленом пляшут, охотятся и бегут. А с точки зрения современной психологии приверженность к Зеленой Англии сказывается в нашей склонности к уединению, в переживании своих эмоций, стремлений, желаний, своих излишеств и экстазов вдали от всех, в четырех стенах, за семью замками, в укрытии сегодняшнего кодекса кодексов – «корректного» поведения в обществе.

<...> Несмотря на то что свидетельства существования этого другого мира видны повсюду в нашем искусстве и в наших зрелищах, мало кто из иностранцев когда-либо смог по-настоящему понять, что

мы, в большей степени, чем многие другие расы на земле, проживаем две разные эмоциональные жизни одновременно: одна проходит на глазах у ноттингемского шерифа, другая – с Робинем, под деревом зеленого леса. Никакая другая раса не может (или, по всей вероятности, не хочет) осознать, какое наслаждение доставляет дополнительность этих двух способов существования, эта наша наркотическая потребность в таком напряжении, в сохранении в неприкосновенности двух таких противостоящих друг другу миров – серого и зеленого.

<...> Зеленая Англия – буквально зеленая в наших ландшафтах. В настоящий момент эта ее зеленость не очень-то в моде: нас гораздо больше влекут обжигающие скалы юга, и еще более – обжигающий, черный, цинический опыт континентальной Европы. Но выбора у нас нет. Англия – это зелень, вода, плодородие, неопытность, это в большей степени весна, чем лето. Ни исторически, ни психологически мы не можем быть циниками, шпенглериянцами, квиетистами или мучениками; ни одна раса, сумевшая превратить мейозис в столь высокое искусство, не может искренне верить в то, что этот мир – самый худший из всех возможных миров. Разумеется, он вовсе не абсолютно самый лучший, но и так сойдет. А наше дело – справедливо его реформировать, или хотя бы добиться, чтобы справедливые реформы были возможны в будущем.

Англичанина из Зеленой Англии, таким образом, отличает прежде всего эмоциональная наивность и моральная восприимчивость. Из-за этого любой англичанин, путешествующий за границей, должен порой чувствовать себя словно подросток среди взрослых. Хорошо нам подсмеиваться над политической коррупцией, тоталитаризмом, неуплатой налогов, демагогией и прочими грехами, переходящими у иностранцев из поколения в поколение; но ведь за этой усмешечкой, за маской выдавшего вида скептика Робин Гуд, скрывающийся в нас, вечно стремится в леса. Мы презираем чувство тошноты, которое вызывают в нас деяния римлян в Риме, мы ненавидим этот наш слабый желудок, эту слабую голову, что не выносит высот несправедливости и беззакония. Но от этого никуда не денешься – в этом наше главное достоинство и наша уязвимость.

<...> Мы обречены оставаться зелеными – во всех смыслах этого слова.

3.2. Аркадный мотив противопоставления города и деревни в романе Э. М. Форстера «Говардс Энд» (1910)

Кришан Кумар указывает, что в конце XIX века английские интеллектуалы, историки, теоретики, политики, литературные и культурные критики впервые стали исследовать характер англичан как нации, как коллектива во взаимосвязи с особым чувством истории, традициями и судьбой. По мнению К. Кумара, Э.М. Форстер оказывается одним из первых, кто исследует английский характер.

Вышедший одновременно с романом «Тоно-Бенге» Г. Уэллса, роман Э.М. Форстера «Говардс Энд» («*Howards End*») (1910) также посвящен современному состоянию Англии. Ощущение кризиса в высшей степени характерно для эдвардианства, о чем свидетельствует широко известная книга представителя либеральной партии Ч.Ф. Мастермана «Состояние Англии» («*The Condition of England*», 1909). По Ч.Ф. Мастерману, новый век балансирует между двумя эпохами: между прошлым, которое выказывает «слабые признаки выживаемости» («*faint survivals of vitality*»), и будущим, которое может и не родиться («*the future hardly coming to birth*»).

Э.М. Форстер в своем романе задается теми же вопросами. Подобно другим писателям эдвардианской эпохи, он размышляет о будущем Англии, ее «потенциальной и возможной эволюции». По мысли К. Гвидон де Кончини, происходящие в стране изменения дают толчок для «пасторальной мистификации» («*pastoral mythification*»), которая в романе реализуется в образе поместного дома Говардс Энд [44, с. 33]. Исследовательница ссылается на П. Брукнера и П. Виддусана, которые выдвинули идею о том, что многие романы в период с 1880 по 1920 год посвящены «тайному сговору эстетической и литературно-патриотической пасторали, а также конструированию мифа о сельской Англии».

Как и Г. Уэллс, М. Форстер создает образ сельской усадьбы, основываясь на воспоминаниях о реально существовавшем доме Рукнерсте в Хертфордшире, в котором он жил вместе со своей матерью в детстве. Впоследствии им пришлось уехать оттуда, но чувство от потери Рукнерста он пронес через всю жизнь. В 1946 году М. Форстер писал: «Я не могу чувствовать себя свободным от уверенности, что что-то невозможное разрушено. И этот маленький кусочек

Англии умер, как будто бомба взорвала его». Писатель высказывает сомнение, что какая-то духовная компенсация может быть возможна, когда разрушена традиционная английская жизнь [46, с. 44]. Оплакивая этот потерянный рай, Э.М. Форстер описывает Говардс Энд. П. Парриндер называет эту усадьбу сконструированной Форстером Англией, образ которой базируется на неприятии действительности, на предчувствии неминуемой катастрофы [50, с. 294]. Усадьба, таким образом, одновременно выступает и символом памяти и моделью для создания собственной концепции Англии.

Первое описание усадьбы дается глазами Хелен Шлегель, героини викторианского типа. В своем письме к сестре Маргарет она так характеризует дом: «... Он не такой, как мы с тобой ожидали. Он старый и небольшой, но, тем не менее, чудесный – из красного кирпича <...> также там есть большой вяз, стоящий на границе между садом и лугом. Есть обычные вязы, дубы, – не ужаснее, чем обычные дубы – груши, яблони и виноград» («...It isn't going to be what we expected. It is old and little, and altogether delightful – red brick <...>Then there's a very big wych-elm <...> standing on the boundary between the garden and the meadow. Also ordinary elms, oaks – no nastier than ordinary oaks – pear trees, apple trees, and a vine») [41, с. 3]. Говардс Энд и ландшафт гармонируют друг с другом, усадьба как бы слита с природой, которая высвечивает ее органическое развитие («highlight the organic growth of the house») [41, с. 45]. Говардс Энд воспринимается как живое существо, недаром в дальнейшем Маргарет будет говорить о том, что старые деревенские дома («country-side houses») гипнотизируют ее, у нее возникает чувство, словно она не может их контролировать, так как они живые [41, с. 111].

Усадьба Говардс Энд изображена не как аристократическое поместье Блейдсовер, а как традиционный английский сельский дом. Его традиционность и вековая прочность («rootedness») метафорически выражается в образе дерева ильм («wych-elm»), который вбирает в себя народное представление о соединении земли и дома. «Ильм был английским деревом <...> товарищем, который обвивал дом» («The wych-elm was an English tree <...> a comrade, bending over the house») [41, с. 148]. Дерево ильм, исцеляя (по местному преданию) зубную боль, усиливает национальный мистицизм, придаваемый земле. Оно символизирует силу и плодородие усадьбы Говардс Энд и,

соответственно, всей Англии. В описании дерева проявляется привязанность писателя к английской земле, которая возникает у авторов пишущих в жанре романа об усадьбе на протяжении XX века.

В истории английской литературы XX века эта усадьба стоит в одном ряду с поместьями Кром («Желтый Кром» О. Хаксли, 1921), Хеттон («Пригоршня праха», И. Во, 1930), Брайдсхед («Возвращение в Брайдсхед» И. Во, 1945), Винзиэтт («Женщина французского лейтенанта» Дж. Фаулза, 1969), Дарлингтон-холл («Остаток дня» К. Исигуро, 1989), Домом у моря («Дом у моря» Э. Фрейд, 2003) и т.д. Их объединяет общий вековой уклад, они символизируют счастливое, гармоничное и упорядоченное прошлое и в качестве Аркадии противопоставляются настоящему. Так, например, в романе О. Хаксли речь идет о старинном загородном особняке Кром, который «пропитан» традициями и памятью об истории семейства. Таким же показан и старинный особняк Брайдсхед, который символизирует прошлое, красоту и упорядоченность средневекового феодального мира и являет собой яркий контраст настоящему.

Э.М. Форстер считает, что архитектура является выражением национального характера. В своем раннем романе «Длинное путешествие» («The Longest Journey», 1907) автор изображает героя Рикки Эллиота, который учится в школе. Здание школы построено во времена короля Иакова. Рикки глубоко одинок, поэтому так важно чувство взаимной симпатии, которое возникает, когда он и его учитель видят фрагмент кирпичной кладки начала XVII века («a fragment of Jacobean brick work»). В этот момент они остро чувствуют единство: «Двое мужчин, у которых было так мало общего, находились в глубоком патриотическом волнении. Они радовались, что их страна была великой и древней» («The two men, who had so little in common, were thrilled with patriotism. They rejoiced that their country was great, noble, and old»). Старинная кирпичная кладка пробудила у этих совершенно чуждых друг другу людей общее чувство принадлежности к английской нации: «Спасибо господу Богу за то, что я англичанин, – сказал вдруг Рикки. Точно, – сказал мистер Пемброк и положил руку на спину Рикки».

Архитектурный облик Говардс Энда выражает национальный характер, этот дом пропитан английской историей. Об образе Англии в национальном самосознании того времени размышляет Дж. Лукас в

своей работе «Солнечный свет сада» («The Sunlight of the Garden», 1996). Он приводит в пример архитектора Эдвина Лутуенса (Edwin Lutyens, 1869-1944), который, создавая здание, старался вызывать в его облике связь с прошлым, стремился пробудить прошлое в архитектурных чертах. Для этого он использовал сочетание старой древесины и новых материалов, воспроизводя «успокоительный и утешительный образ неиндустриальной, некапиталистической нации до грехопадения» («a consoling and reassuring image of an essentially preindustrial, precapitalist, even prelapsarian nation»).

Говардс Энд обладает «стабилизирующим чувством места и истории» («stabilizing sense of place and history»), которые находятся в оппозиции к «бродячей цивилизации» («nomadic civilization») Лондона с его новыми квартирами и «архитектурой спешкой» («architecture of hurry»). С поместьем связана ностальгия по викторианской эпохе, на смену которой, как это бывает в романах об усадьбе, приходит современная цивилизация, воплощенная в образе Лондона. Форстер, так же как и Г. Уэллс, изображает Лондон как воплощение бесконечных перемен, непрекращающегося, постоянного бессмысленного движения, выраженного лексемами «continual flow» и «flux». Жизнь же в поместье Говардс Энд изображается как аркадная.

В своей работе «Культура времени и пространства: 1880-1918» («The Culture of Time and Space: 1880-1918») Стефан Керн говорит о разрыве между «общественным» («public time») и «индивидуальным» («private time») временем в ранних романах XX века. По его мнению, роман Форстера «Говардс Энд» проводит границу между «очень быстрым» («fast-paced»), «разъединяющим» («disconnected») временем лондонской общественной жизни («public London») и более медленной («slower»), непрерывной («continuous»), кажущейся безвременной («seemingly out-of-time») жизнью в сельской местности. Время в живописном имении Говардс Энд, как и в Блейдсовере, течет медленнее, чем в постояннодвигающейся вперед «новой Англии».

В Говардс Энде Рут Вилкокс ведет тихую, мирную размеренную жизнь на лоне природы. Она обладает мягким и спокойным характером и держится в стороне от любых событий. Так, Чарльз, узнав о том, что Хелен и Пол собираются пожениться, приходит в возмущение и негодование: «Мама, ты знаешь, что Пол снова сваял дурака?». Миссис Вилкокс сдерживает агрессивный порыв сына и успокаивает

его [41, с. 10]. Уже само появление Рут сказывается благотворно на враждующих сторонах. И Чарльз, и тетя Хелен возмущены поведением Пола и Хелен, однако, после появления Рут, все успокаиваются и примиряются друг с другом. Миссис Вилкоккс способна благотворно воздействовать на окружающих, так как она черпает источник своей силы в любимых цветах, в доме, где время течет плавно и размеренно.

Не таким изображается Лондон. В городе, где люди живут в ограниченном временном пространстве – «для пяти минут, которые прошли, и для пяти минут, которые наступят» [41, с. 234] – характер миссис Вилкоккс изменяется. Она не может успеть за стремительным темпом современной жизни и становится раздражительной. Находясь в Лондоне, она мечтает о своих цветах и деревьях, мечтает о том месте, где она была счастлива.

В романе «Говардс Энд» столица оказывается не просто некрасивой, как это было у Г. Уэллса, ее изображение напоминает Ад. Лондон предстает «дьявольским, узкие улицы давят, как своды шахт» [41, с. 112]. Образ Лондона в романе Форстера совпадает с впечатлением от него художника Густава Доре и писателя Т. де Куинси. Дж. Паксман указывает, что, иллюстрируя дантовский «Ад», Доре, воспроизводит атмосферу английских городов, а тему разложения человеческого духа он решает, обратившись к урбанизации и промышленности. В книге Томаса де Куинси «Английский почтовый экипаж» (1849) английский город предстает как «мрачный, шумный и грязный».

В романе М. Форстер Лондон, похожий на Ад, враждебен человеку и природе: «Месяц за месяцем дороги все сильнее пахли бензином, их становилось все труднее переходить, и человеческим существам становилось все труднее слышать друг друга, было все меньше воздуха, чтобы дышать, и неба, чтобы смотреть на него. Природа уходила» [41, с. 112].

По Д. Лоджу, в основе романа «Говардс Энд» лежит «пасторальный миф», связанный с главными человеческими ценностями, которые сохраняют свое значение только в «сельской местности». Понятию «country» («деревня») в романе противостоит понятие «city» («город»), которое воплощает все, что наиболее опасно и порочно. Р. Уильямс в книге «Деревня и Город» («The Country and the City», 1973) понимает эту оппозицию несколько иначе. Он считает, что деревня и

город сопоставлены в романе как уходящее и то новое, которое возникает в процессе разрушения прошлого, и происходит это во все времена: так Сад Эдема разрушило грехопадение, Золотой век (классический период пасторали) сменился упадком античной культуры [54, с. 35].

Образ дома Говардс Энд гармонично дополняется образом его истинной хозяйки – Рут Вилкокс. Л. Триллинг считает, что это самый глубокий образ в романе, поскольку, как и сама усадьба, миссис Вилкокс является выражением прошлого Англии [54, с. 119]. Образ Рут Вилкокс стоит особняком от двух семей, изображенных в романе. Хотя героиня – верная и покорная жена, она отличается от мужа и детей. Д. Лодж считает, что ее библейское имя намекает на женщину, которая вышла замуж за человека из другого племени. Скорая смерть миссис Вилкокс указывает, что брак с Генри Вилкоксом – человеком из другого племени – был убийственным для нее. Имеются в виду не социальные различия, поскольку и Рут и Генри являются представителями одного класса, а духовное наследие Рут, которое остается непонятным семье мужа.

Рут Вилкокс не похожа и на семью Шлегель. Она не так возвышенна и утонченна, как Маргарет, что замечают интеллектуалы за ланчем у мисс Шлегель: «Ее вкусы были просты, ее культурные познания – поверхностны, ее не интересовали ни клуб нового английского искусства, ни вопрос грани между журналистикой и литературой <...> умные разговоры пугали ее <...> она была пригоршней сена, цветком» [41, с. 123]. Они считают, что миссис Вилкокс ограничена и консервативна в своих взглядах, однако, с точки зрения Э.М. Форстера, это не упрек, поскольку английский консерватизм является одной из важных составляющих английского национального характера. Соблюдение традиций дает ощущение связи между прошлым и настоящим. Именно это интуитивно чувствует миссис Вилкокс и поэтому отказывается воспринимать новый подход к жизни. Главным для нее становится Говардс Энд, именно с ним она себя отождествляет. Миссис Вилкокс не нужны новые познания, так как ею движет «мудрость предков», которая является гарантией стабильности в этом стремительно меняющемся мире.

Очень важную роль играет ильм, в коре которого находятся свинные зубы, указывающие на старинное языческое прошлое. Как

указывает К. Гвидон де Кончини, слово «wuch» (дерево ильм) по звучанию напоминает «witch» (ведьма) и вызывает в воображении англичан мифологизированные представления о ведьмах и феях. Читателю кажется, что подлинная хозяйка усадьбы Рут Вилкоккс, которая боготворила дерево ильм, была связана с ведьмами, феями, с их природной и фольклорной сущностью. Она верила, что предки, духи защищают и оберегают ее. В поведении миссис Вилкоккс проявляются языческие мотивы – ее близость и связь с землей, ее глубокое почтение, которое она испытывает к предкам. Э.М. Форстер называл себя «ребенком без веры», подобно многим писателям-модернистам, он увлекался язычеством и строил свои размышления на связи человека и природы. Именно так он находил определение таким словам, как «душа» и «вечность».

Д. Лодж рассматривает образ Рут как часть пасторального мифа. Именно такой образ возникает в письме Хелен к Маргарет: «... Она приближалась <...>, ее длинное платье скользило по мокрой траве <...>, с охапкой сена в руках <...> смотрела на цветы» («...She approached <...>, trail went her long dress over the shopping grass <...> with a wisp of hay in her hands <...> and looking at the flowers») [41, с. 19]. В этих строках появляются мотивы, которые будут сопровождать героиню на протяжении всего романа – сено, затем цветы, скользкие и плавные движения, указывающие на ее «призрачность», «принадлежность к миру теней» к прошлому.

Э.М. Форстер выстраивает следующую оппозицию: миссис Вилкоккс, «принадлежащая дому и деревьям вокруг него», и «молодые люди [Вилкокксы] и их мотоциклы»: «She seemed to be long not to the young people and their motor, but to the house and the trees» [58, с. 19]. По замечанию Л. Триллинга, миссис Вилкоккс, как и поместье Говардс Энд, символизирует прошлое Англии, то время, которое в сознании англичан понималось как возрождение Золотого века. Не случайно Рут поклоняется прошлому («she worshipped the past»), она наделена той инстинктивной мудростью («instinctive wisdom»), которую может дать только прошлое. Эту мудрость, как пишет Э.М. Форстер, мы «неуклюже называем аристократизмом» («clumsy name of aristocracy») [41, с. 19]. Рут не была благородного происхождения, но, подобно аристократам, она являлась носителем высших мораль-

ных качеств, тех качеств, которые отсутствуют у ее собственной семьи.

После смерти Рут поместье остается заброшенным, поскольку Вилкоксы не хотят ни отдать его Маргарет Шлегель, ни жить в нем. Со смертью миссис Вилкокс безграничное чувство покоя и гармонии сходит на нет.

Роман Э.М. Форстера строится вокруг многочисленных оппозиций – мир бизнеса и мир культуры, мужское и женское начало, настоящее и прошлое, частная и общественная жизнь. Эти оппозиции связаны с двумя семьями – Шлегель и Вилкоксы, которые желают обладать Говардс Эндом. Нация в состоянии кризиса колеблется между империалистической Британией, представленной Вилкоксами, и культурной либеральной Англией, представленной в романе сестрами Шлегель. Поэтому, утверждает Л. Триллинг, главным в романе оказывается вопрос: кто же унаследует Говардс Энд, т.е. Англию.

В романе усадьба Говардс Энд является владением семьи Вилкоксов, которые принадлежат к процветающей коммерческой буржуазии. Благодаря коммерческим умениям Генри Вилкокса его семья оказалась на вершине социальной лестницы. Весь его облик говорит о том, что это не знающий слабости человек: «Сам он <...> имел внешность невозмутимого человека <...>. В нем не было ни одного внешнего намека на слабость. Глаза, несмотря на способность к доброте и дружбе <...> были глазами человека, который не поддается чужому влиянию» [41, с. 232]. Он кажется сильным и неуязвимым. Он и его семья, за исключением Рут, являются материалистами и стараются избегать всего, что связано с внутренней жизнью человека, с миром эмоций и чувств.

Е.С. Пургина называет Генри Вилкокса дарвинистом. Он свободно рассуждает о «жизненной борьбе», что позволяет ему сокращать зарплату своим рабочим ради выживания «сильнейшего». Дарвинизм, по мысли Е.С. Пургиной, поощряет его эксплуатировать «низшие расы» во благо Англии, что для Маргарет является неприемлемым. В целом его жизненная позиция приводит к разрушению прошлого, к нарушению покоя в деревенской жизни, потере того, «в чем нуждается каждый англичанин – чувства, что он надежно укоренен в своем собственном, отдельном уголке» [27, с. 121]. Он оказыва-

ется силой, которая угрожает разрушением старинным домам и предыдущим формам жизни.

В романе семье Вилкоккс противостоят сестры Шлегель – умные, интеллектуальные и утонченные девушки, чья фамилия связана с романтической философией и литературой и ассоциируется со знаменитыми немецкими братьями Фридрихом и Вильгельмом Шлегелями. Сестры Шлегель объездили полмира и побывали в Германии. Они, в отличие от Вилкоксов, верят в безграничную возможность интеллекта, в силу идей и искусства.

По замечанию Д. Лоджа, семья Шлегель является носителем взглядов группы «Блумсбери», членом которой был Форстер. Такие связанные с сестрами понятия, как «общение», «соединение», а также способность глубоко наслаждаться миром восходят к философии Дж. Э. Мура, вдохновлявшего блумсберрийцев. Разница в темпераменте и характерах сестер напоминает других героинь английской литературы: Элионор и Марианну из романа Дж. Остин «Чувство и чувствительность»; Доротею и Сесилию Брук из «Миддлмарч» Дж. Элиот; Урсулу и Гудрун из романа Д.Г. Лоуренса «Влюбленные женщины». Маргарет более серьезная, дальновидная и бескорыстная, чем ее изменчивая, эгоцентричная и импульсивная сестра Хелен. Именно Маргарет становится истинной преемницей Рут и выразительницей взглядов писателя. Она не так привлекательна, как ее сестра, но в ней есть «какая-то жизненная сила, идущая из самых глубин ее существа, неисчерпаемая и искренне отзывчивая ко всему, что она встречала на своем пути» [41, с. 134]. Многими своими чертами Маргарет близка самому Форстеру. Фредерик Крюз указывал, что Форстеру была свойственна «противоречивая очарованность Абсолютом» («a thwarted fascination with the Absolute»). Такой и предстает Маргарет Шлегель. Она, кажется, не верит в Христа, но верит в бессмертие своей души, любит размышлять о таких понятиях, как «вечное» («eternal») и «душа» («soul»). Маргарет знает, что без природы нельзя «построить магию, которая выигрывает для нас бессмертие. Мы все вовлечены в то направление жизни, которое наука не может измерить» («have built a magic, that will win us immortality... We are involving in that way, that Science cannot measure») [41, с. 205]. Эту религию Д. Лодж называет язычеством, подчеркивая, что М. Форстер всегда ско-

рее симпатизировал язычеству, нежели христианству. Маргарет в некотором роде тоже язычница, что и привлекло в ней миссис Вилкоккс.

Генри Вилкоккс получает Говардс Энд в наследство от своей жены Рут, последней представительницы йоменов Говардов. Однако этот дом не удовлетворяет его «социальных амбиций» («social ambitions») и на всем протяжении романа он ищет более «претенциозное строение». Для Вилкоксов дом не более чем собственность, которую можно купить, продать или сдать. Они не испытывают того ощущения «эмоциональной привязанности к месту», о котором как об английской национальной черте говорит Дж. Паксман и которое является главным для Рут Вилкоккс [24, с. 245]. В этом Генри похож на Эдуарда Пондерво, для которого дом – показатель богатства и положения в обществе. Рут чувствует, что место, где вырос человек, не просто дом, это часть его жизни, частичка самого человека. Его нельзя просто сдать или продать. Видимо, поэтому миссис Вилкоккс хочет оставить Говардс Энд не своим детям, лишенным привязанности к дому, а Маргарет Шлегель, которая, так же как и Рут, остро ощущает связь с домом. По словам экономки, она даже ходит по дому так же, как Рут: «You had her way of walking» [41, с. 235].

Маргарет и Хелен, впервые попав в Говардс Энд, невольно оказываются покорены этим домом. Хелен даже просит позволения переночевать в нем одну ночь, настолько атмосфера дома очаровала ее. Карен Хьюит отмечает, что дом для англичанина не только место, где он живет, но и вся атмосфера, созданная живущими там людьми. Говардс Энд пропитан атмосферой, созданной миссис Вилкоккс, поэтому семья Шлегель чувствует родство с этим домом. Показателен момент, когда Генри Вилкоккс разрешает Маргарет перевезти ее мебель в Говардс Энд. Сестры так и не нашли нового дома и им негде хранить свои вещи. Привезя и расставив мебель в усадьбе, Маргарет приходит в невероятное удивление. Расстелив ковер, героиня замечает, что он в точности соответствовал размерам комнаты, как будто бы и покупался для нее. Старинная шпага ее отца, которую она вешает в комнате, вызывает у всех ощущение, что она висела на этом месте веками. Книжки, шкафы, – все в Говардс Энде обретает свое место. Этот мистицизм указывает на преэмптенность Маргарет. Именно сестры Шлегель, которые погружаются в атмосферу дома, чувствуют его,

оказываются истинными владелицами имущества и именно поэтому миссис Вилкоккс и завещает свой дом Маргарет.

Семья Вилкоккс не может понять этого жеста, не может осознать, как их мать могла оставить дом совершенно чужому человеку. Они очень подробно обсуждают последнюю волю Рут Вилкоккс. Смотрят на подчёрк, размышляют о том, имеет ли записка юридическую силу, не была ли подкуплена няня, которая передала ее записку. Они ведут себя как коммерческие дельцы, которых лишают их части наследства. Никаких видимых причин для осуществления воли покойной они не находят. Они считают, что их мать сошла с ума, что юридической силы в завещании, написанном карандашом, нет. Им непонятно то внутреннее родство, которое связывало двух женщин и было так важно для самого писателя. С их точки зрения миссис Вилкоккс совершила преступление, «предательство по отношению к семье, к законам собственности». Завещание, которое она оставила, было, по мнению Вилкокксов, «неделовым и жестоким» [41, с. 113]. Э.М. Форстер называет их людьми с «неразвитыми сердцами».

В «Заметках об английском национальном характере» («Notes on the English Character», 1920) Э.М. Форстер говорил о том, что представления об английском национальном характере строятся на качествах, которые отличают английский средний класс. Это связано с тем, что средний класс играет доминирующую роль в общественной жизни. [43, с. 13]. П. Лэнгфорд даже назвал средний класс «сердцем нации». Форстер считает, что одной из важнейших черт английского среднего класса и соответственно всей нации является так называемое «неразвитое сердце» («undeveloped heart») [43, с. 13]. «Неразвитое» не означает, что англичанин не может чувствовать. Имеется в виду, что англичанин боится выражения чувств [43, с. 13]. Эта боязнь, по мнению писателя, появляется из-за воспитания в частных школах, где учили детей тому, что выражать свои чувства – чрезмерную радость или грусть – неприлично. По мнению Э.М. Форстера, именно частные школы создают типичного англичанина, который выходит оттуда «с прекрасно развитым телом, неплохо развитым умом и неразвитым сердцем» [43, с. 15]. В связи с этим англичанам сложно установить отношения между собой и с представителями других культур, а самое главное – англичанин не чувствует потребности в таких отношениях. Как указывает Э.М. Форстер, англичанин среднего класса «поглощён

восхищением самим собой и полностью игнорирует остальное человечество» [43, с. 20]. «Неразвитое сердце» является основой лицемерия, в котором все обвиняют англичан. Оправдывая соотечественников, Э.М. Форстер пишет, что лицемерие как «сознательный обман» англичанам несвойственно. Он считает, что обман англичан носит «бессознательный характер» [43, с. 22]. В основе лицемерия, таким образом, лежит «запутанность» («muddle-headedness»), неспособность разобраться англичанина в себе. Англичанин редко идет на осознанное злодейство, но он так запутывается сам, что «не замечает несправедливости, которую он совершает» [43, с. 22].

Таким и предстает Генри Вилкоккс и его дети. По натуре они оказываются не подлецами, просто Вилкоксы не хотят и не могут понять Рут. Они так и не стали сами жить в усадьбе после смерти матери, но и отдать Говардс Энд Маргарет тоже не смогли. Генри Вилкоккс, по Э.М. Форстеру, сам запутался, поэтому не соблюдает волю покойной жены. По этой же причине он неосознанно разрушил жизнь Леонарда Баста, посоветовав последнему переменить работу. Генри не хотел причинять вред этому человеку, но его совет привел к тому, что семья Баст вынуждена была голодать и полностью скатилась в пропасть.

Маргарет, в отличие от Генри Вилкоккса, умеет сочувствовать и переживать. Если Генри не желает думать о проблемах семьи Баст, так как они для него не существуют, то Маргарет искренне готова им помочь и делает все возможное, чтобы устроить мистера Баста на работу. Именно ей принадлежит фраза – эпитафия к роману: «Только соединяйтесь» («Only connect!»). Соединение должно привести к цельности национального характера: «Только соединять! В этом заключалась сущность ее проповеди. Только соединять прозу и страсть, и оба превознесутся, и жизнь будет видна во всем своем размахе. Прекращайте жить во фрагментах» [41, с. 159]. Если семья Вилкоккс не может установить отношения ни с кем, то Шлегели стараются воплотить этот призыв в жизнь. Так, Маргарет выходит замуж за Генри, представителя верхушки среднего класса, а Хелен соединяется с мистером Бастом, находящимся на нижней ступени среднего класса.

Вилкоксы и Шлегели, кроме своих разных взглядов на мир, противопоставляют еще и по гендерной принадлежности. Н. Кельвин считает, что Вилкоксы воплощают мужское начало, в то время как

Шлегели – это «воплощенная женственность». Об этом говорит Маргарет, когда описывает свой дом в Лондоне: «Я думаю, что наш дом – женский дом, и мы должны просто принять это <...> Я не имею в виду, что этот дом полон женщина <...> Я хочу сказать, что он всегда был женским домом, даже когда папа был жив [41, с. 160]. По мнению Д. Лоджа, уже в самой фамилии Вилкоккс, где оба ее слога носят мужскую коннотацию, заложена ориентация на работу – мужскую прерогативу. Сам их дом дает представление о мужском характере этой семьи. Их столовая была большой, но «загроможденной мебелью <...> все эти массивные стулья, гигантский буфет с праздничной посудой имели воинственный вид. Все в комнате говорило о мужчинах <...> даже Библия – голландская Библия, привезенная Чарльзом с бурской войны – гармонировала с обстановкой. Такая комната предполагала сама по себе наличие трофеев» [41, с. 170]. Это описание говорит о том, что главным для Вилкоксов является завоевание, добывание чего бы то ни было. Гостиная дает представление о них как о решительных людях, отличающихся от мягких, образованных, склонных к созерцательности Шлегелей. Думается, что в таком противопоставлении мужского и женского заложено пасторально противопоставление города и деревни. Решительные, деятельные Вилкоксы, ориентированные на работу олицетворяют стремительно развивающийся Лондон, в то время как женственная натура, склонных к созерцаю, Шлегей, ассоциируется с сельской местностью.

В финале романа все полярности переплетаются в сельской местности, поскольку в усадебных домах «каждый может видеть жизнь полностью, видеть ее в целом» («one might see life steadily and see it whole») [288, с. 41]. Это соединение индустриализованного настоящего с гуманизмом, интеллектом и культурой прошлого, по мысли Э.М. Форстера, и есть Англия.

Л. Триллинг заметил, что Э.М. Форстер в романе устанавливает зависимость «культуры» («culture») от «острова денег» («island of money»). Таким образом, Э.М. Форстер признает, что его любимая «живописная» Англия не может существовать сама по себе. Она неизбежно должна соединиться с капитализмом и индустриализацией. Мотив соединения звучит уже в начале романа, когда Хелен увлекается Полом, потому что считает Вилкоксов «самыми счастливыми и веселыми». Маргарет глубоко уважает Генри, который обладает та-

кими истинно английскими качествами, как неиссякаемая энергия, мужество, дух предприимчивости. Маргарет видит в Генри Вилкоксе не только разрушительную, но и созидательную силу. Она понимает, что благодаря таким людям, как Генри Вилкоккс, поддерживается жизнь Шлегелей: «Если бы Вилкоксы не работали и не умирали в Англии в течение тысяч лет, мы не сидели бы тут с тобой, а лежали бы где-нибудь с перерезанным горлом. Не было бы даже ни поездов, ни кораблей, чтобы возить нас, просвещенных людей» [41, с. 230]. Маргарет понимает, что «зараженный коммерцией дух» («the tainted commercial spirit») и имперские взгляды мистера Вилкоккса дают прочное основание для высокого романтического идеала Говардс Энда.

По Э.М. Форстеру, лишь при условии гармоничного союза Шлегелей и Вилкоксов возможно процветание Англии в будущем, возрождение Аркадии. Именно поэтому в финале романа соединяются все основные темы и мотивы: это стремление к гармонии, возвращение к истокам, духовная преемственность. Хелен, ее сын, Маргарет и Генри – все вместе живут в усадьбе на лоне природы и постепенно вливаются в ее циклическую жизнь. Под руководством Маргарет в поместье вновь подстригли луг, а «большие красные маки вновь распустились в саду. Потом придет июль, и пшеничное поле запестреет маленькими маками, в августе наступит время урожая» [41, с. 286]. Маргарет становится подлинной хозяйкой поместья и полностью сливается с природой. Она осознает, что для нее эти маленькие события (посадка маков, сбор пшеницы) стали частью ее самой («would become part of her») [41, с. 286]. Кажется, что это и есть та «старая добрая Англия», о возрождении которой мечтал автор, где все возвращается к истокам и герои живут в гармонии.

Многим исследователям такой «ностальгический» и «мифический» финал романа кажется наивным и маловероятным. Дж. Тамблин пишет, что Э.М. Форстер оказывается не в состоянии «отбросить ностальгию». П. Делани обвиняет автора «Говардс Энда» в «ностальгической пасторальности», которая его ослепила, и поэтому он не видит социальных проблем. Оправдывая Э.М. Форстера, Гвидон де Кончини замечает, что ностальгический импульс успокаивает людей, служит своего рода отсрочкой разрушения нации. Благодаря ностальгии, считает исследовательница, можно продолжать жить между прошлым и настоящим.

По П. Парриндеру, оптимизм финала скорее следует видеть в образе сына Хелен Шлегель и Леонарда Баста. Сам мистер Баст исключен из идиллической жизни в Говардс Энд. Как потомок мелких землевладельцев, Леонард Баст становится городским жителем, и город подрывает его силы. Его слабое сердце не выдерживает гнева Чарльза Вилкокса, и он умирает, похороненный под книгами, являющимся символом культуры, к которой он так стремился и которой он так надеялся овладеть. Его сын является наследником Говардс Энда, иными словами наследником Англии. Если в настоящем Маргарет – духовный наследник миссис Вилкокс, которая принадлежала дому и прошлому, то ребенок оказывается символом будущего. Парриндер указывает, что появление ребенка предполагает возобновление эволюции, борьбы за существование, в которой герои явно терпят неудачу.

Другие исследователи также указывают на выраженные в тексте романа указания на иллюзорность благополучного финала. Стефан Бернштейн говорит о том, что Говардс Энд – мир воображаемого прошлого – существует только потому, что отделен от реального времени и реальной истории. Однако в конце романа реальность все же проникает в усадьбу. Как говорит Хелен: «Лондон приближается» («London is creeping») [41, с. 316].

В этой Аркадии отсутствует чувство гармонии у самих героев. Маргарет не любит детей, а Хелен признается, что не может любить мужчину. Только вместе они составляют целостный образ хозяйки поместья, которой была Рут Вилкокс. Генри так и не отказался от своих убеждений, он просто сломлен жизнью. До ареста сына Генри был стойким, как крепость, в которой любил прятаться герой: «Изгнанный из своей старой крепости, мистер Вилкокс строил новую» [41, с. 208]. Его крепость рушится после ареста, и нет ничего, что бы могло заполнить освободившийся вакуум, отныне Генри окружает «паника и пустота» [41, с. 285]. Э.М. Форстер критически относится к таким людям, как Генри Вилкокс. Его нравственное поражение, тем не менее воспринимается писателем с тревогой. Крах Вилкокса в конце романа ставит под сомнение счастливое будущее всей нации.

В романе Э.М. Форстера идеальный воображаемый мир, воплощенный в усадьбе Говардс Энд, оказывается нежизнеспособным. Мотив скрытого разрушения, являющийся одним из концептуальных признаков Англии-Аркадии со времен «Аркадии» Ф. Сидни, в финале романа выступает на первый план.

Таким образом, в романах Г. Уэллса и Э.М. Форстера появляется мысль о том, что английское национальное прошлое – это воображаемый объект, созданный из потребностей настоящего. Писатели обращают свои взгляды к викторианской Англии, которая начинает рассматриваться как воплощенная Аркадия – идеальная страна порядка и гармонии. Однако такой ностальгический взгляд дает им лишь иллюзию порядка и цельности. Разрушение этой иллюзии показано в романе Ивлины Во «Пригоршня праха» («The Handful of Dust», 1934).

Задания для самостоятельной работы:

- 1) Прочтите роман Форстера «Говардз Энд».
- 2) Изучите главу The novel of England's destiny из книги Парриндера «Нация и роман» («Nation and novel: The English novels from its origins to present day»), представленную в материалах к занятию.
- 3) Изучите записки Форстера об английском национальном характере «Notes on the English Character», представленные в материалах к занятию.
- 4) Прочтите описание домов из романов «Возвращения в Брайдсхед» И.Во, «Женщина французского лейтенанта» Фаулза, представленные в материалах к занятию. Прокомментируйте эти описания с точки зрения понятия «englishness». Сравните эти описания с описанием дома Говардс Энд из одноименного романа.
- 5) Прокомментируйте образ Рут Вилкоккс, опираясь на эпизоды, представленные в материалах занятия.

Вопросы для обсуждения:

- 1) Смысл названия романа. Образ дома в романе Форстера «Говардс Энд».
- 2) Образ Рут Вилкоккс как представителя прошлой, уходящей жизни. Основные символы, связанные с ней.
- 3) С чем связан главный девиз Маргарет Шлегель – «only connect» (только соединять)?
- 4) Образ Генри Вилкоккса как представителя современного мира.
- 5) Противопоставление города и деревни в романе Форстера.
- 6) Как раскрывается понятие «Englishness» в романе.

Список рекомендуемой литературы:

1. Кеттл, А. Введение в историю английского романа / А. Кеттл. – М.: Прогресс, 1966. – 446 с.
2. Цветкова, М.Ю. Английское (English) / М.Ю. Цветкова // Межкультурная коммуникация. – Н. Новгород: Деком, 2001. – С. 158 – 182. – ISBN. 5-89533-052-5.
3. Цветкова, М.Ю. Концепт «Englishness»: основные константы / М.Ю. Цветкова // Проблемы национальной идентичности в культуре и образовании России и Запада. – Воронеж, 2000. – Т. 2. – С.87 – 93. – ISBN 5-7458-0765-4
4. Parrinder, P. Nation and novel. The English novel from its Origins to the Present Day / P. Parrinder. – L.: Oxford University Press, 2006. – 512 p –ISBN 9780199264841
5. Lodge D. Introduction / D. Lodge // Forster E.M. Howards End. – N.Y.: Penguin books, 2000. – P. 5 – 35. – ISBN 1-85715-025-2

Материалы к занятию

Parrinder. Nation and novel: The English novels to it's original to present days

The novel of England's destiny

Forster and the 'Undeveloped Heart' In general, the progressive theory of English history looks with favour on the physical transformation of the landscape in the process of urban and industrial development. To Forster, however, this was a negation of the true England. 'Into which country will it lead, England or suburbia?' the narrator of Howards End asks of a Hertfordshire railway station . His characters leave English suburbia for Italy in Where Angels Fear to Tread (1905) and A Room with a View (1908), while Rickie Elliot in The Longest Journey identifies rural Wiltshire as the '*heart*' of England (132). The belief that England, ideally, consists of unspoilt countryside was expressed much more stridently in the two pageant plays that Forster later wrote, 'The Abinger Pageant' (1934) and 'England's Pleasant Land' (1940); the latter includes Jerry the Builder's derisive song 'Ripe for development'. 'Development', in Forster's view, should be a spiritual and moral, not primarily a physical

and mechanical, process, and it should begin with the individual. In his brief essay 'Notes on the National Character' (1926) he observed that middle-class Englishmen graduate from school and university with 'well-developed bodies, fairly developed minds, and undeveloped hearts'. 'Development' here is not something imposed from the outside, nor does it consist in violent change from one state to another. It is a bringing-out of innate capacities. Forster's tendency to blame the shortcomings of the English character on the practice of sexually segregating adolescents in boarding schools reflects twentieth-century notions of child psychology and sexual freedom. Manifestly it corroborates Ford's account of the English habit of emotional self-suppression, which was discussed in Chapter 10. Both writers seem to imply that 'Englishness' is largely a masculine condition. Thus the victory of the Schlegel sisters in *Howards End* has been seen as Forster's declaration that 'England must and shall return to the keeping of women, out of the custody of men'. The first two sections of *The Longest Journey*, 'Cambridge' and 'Sawston', represent the university and the public school respectively. The Novel of England's *Destiny* Sawston School, modelled on Tonbridge School which Forster himself attended, is represented as a breeding-ground for missionary imperialism rather than for genuine patriotism. In *Where Angels Fear to Tread* the protagonist, Philip Herriton, also lives in Sawston, suggesting that the names have a symbolic value (if Herriton indicates 'inheritance', then Sawston indicates 'source') and also pointing towards a more traditional explanation of English emotional inhibition. The novel concerns the Herritons' disastrous attempts to 'rescue' their widowed daughter-in-law Lilia, who falls in love with a penniless Italian, and her baby son. Philip's mother and sister are ironclad Protestants, while their friend Caroline Abbott, travelling to Italy to save a 'little soul' from a working-class Catholic upbringing, sees it as her duty to 'champion morality and purity, and the holy life of an English home'. Philip, the supercilious aesthete, contrasts the two nations: 'There [in England] we plan and get on high moral horses. Here we find what asses we are, for things go off quite easily, all by themselves'. In fact, however, it is much worse than this, for Forster's melodramatic plot associates the Italians with warmth, directness, and vitality, and the Puritanical English with coldness, hypocrisy, and death. Sawston thus stands for the provincial Puritan mentality. All Forster's early fiction involves violent deaths, which are arbitrary and

undermotivated but carry a heavy thematic significance. *The Longest Journey* contrasts the deaths of Rickie and his crippled daughter with the survival of his illegitimate half-brother Stephen Wonham, a drunken but fertile Wiltshire yokel. Rickie's death in a railway accident in which he saves Stephen's life is modelled on a similar episode in a novel whose author Forster much admired, George Meredith's *Beauchamp's Career* (1875). Here Nevil Beauchamp, a naval officer, turns against his own class to become a quixotic champion of the proletariat and is eventually drowned while rescuing a working-class boy whom the narrator calls an 'insignificant bit of mudbank life'. Stephen Wonham, however, is loaded with authorial significance. He is a product of Wiltshire, the novel's English heartland; he is untouched by Puritanism or by public-school discipline; he leaves the home of his genteel foster parents, the Failings, to work on the land; and he is a winner (as his name indicates) where Rickie is a loser in the evolutionary struggle for existence that the novel tacitly portrays. Although Stephen is uneducated and inarticulate he is credited with what in effect is the novel's final soliloquy: He was alive, and had created life. By whose authority? Though he could not phrase it, he believed that he guided the future of our race, and that, century after The Novel of England's Destiny century, his thoughts and passions would triumph in England. The dead who had evoked him, the unborn whom he would evoke—he governed the paths between them. By whose authority? The 'authority' is manifestly the novelist's, since Stephen, loved by Rickie and unspoilt by middle-class morality, is the chosen representative of England's destiny. This passage from the end of *The Longest Journey* exemplifies Forster's technique of presenting his novels' intellectual and ideological message in a questioning, indirect manner. His narrative voice is much less obtrusive than George Eliot's air of moral and social omniscience or Meredith's bantering whimsy, though both survive as influences. Meredith's aim, as he wrote in *Beauchamp's Career*, was to appeal to the 'conscience residing in thoughtfulness'; Forster's unemphatic narrative presence does this much more successfully. H. G. Wells, a leading apologist for the novel of ideas, wrote that, in an age of shifting and unstable values, it was inevitable that the 'splintering frame' of the novel should 'get into the picture'. Forster, unlike Wells or D. H. Lawrence, was remarkably skilful at presenting the frame as if it were the picture. He learned to disguise a didactic and thesis-ridden narrative as a

simple record of his characters' thoughts and feelings. In *Howards End* the masculine Wilcoxes, representatives of the 'undeveloped heart', are opposed to the Anglo-German Schlegel sisters, whose father was a Prussian military officer turned university lecturer. The Schlegels are financially independent thanks to the fortune left by their English mother. They stand for metropolitan culture and a certain degree of cosmopolitanism, while Henry Wilcox is a director of the Imperial and West African Rubber Company, a firm which also employs his two sons. Forster's epigraph 'Only connect...' and Margaret Schlegel's marriage to Henry Wilcox represent the symbolic conjunction of culture and business. Between the Schlegels and the Wilcoxes is the divisive presence of Leonard Bast, an insecure, oversensitive clerk who aims to better himself. *Howards End* is thus a novel with a programme, just as Disraeli's fiction had been. One question that it asks in remarkably rhapsodic terms is, 'To whom does England belong?': England was alive, throbbing through all her estuaries, crying for joy through the mouths of all her gulls, and the north wind, with contrary motion, blew stronger against her rising seas. What did it mean? For what end are her fair complexities, her changes of soil, her sinuous coast? Does she belong to those who have moulded her and made her feared by other lands, or to those who have added The Novel of England's Destiny nothing to her power, but have somehow seen her, seen the whole island at once, lying as a jewel in a silver sea, sailing as a ship of souls, with all the brave world's fleet accompanying her towards eternity? England here is a feminized national body whose ownership is disputed between two highly romanticized factions or castes, the nation-builders and those capable of imagining the nation—the soldiers, that is, and (as the Shakespearian cadences intimate) the poets. But this division not only simplifies but, in some respects, actually falsifies the national conflict that the novel presents. The opposition between 'art' and 'commerce' is at the centre of a novel published shortly before *Howards End*, John Galsworthy's *The Man of Property* (1906), later incorporated into *The Forsyte Saga* (1922). Galsworthy's concern with national allegory was evident from the title of his first novel, *The Island Pharisees* (1904). Jolyon Forsyte, the patriarchal figure in *The Man of Property*, embodies 'all that unconscious soundness, balance and vitality of fibre that made of him and so many others of his class the core of the nation'. The Forsytes are prosperous City men, solicitors, company directors, and estate agents.

According to young Jolyon (here, as often, the author's mouthpiece), 'It's their wealth and security which makes everything possible; makes your art possible, science, even religion, possible'. Much the same function is assigned to the Wilcoxes in *Howards End*. In both novels, too, there is a crisis of inheritance coinciding with the passage from the Victorian era to the twentieth century. The younger generation lacks its predecessors' 'unconscious soundness' and 'balance', threatening to wreck the nation's harmony. Soames Forsyte, who abuses his wife and quarrels with the architect of his luxurious country mansion, plays a somewhat similar role to Forster's volatile Charles Wilcox, the elder son who is disgraced and imprisoned for manslaughter. The Wilcoxes draw on the Kiplingesque, military values of empire although they have no military or civil service connections. Paul, the younger son, is sent out to Nigeria in accordance with his father's belief that ' "England will never keep her trade overseas unless she is prepared to make sacrifices" ' (123-4), but it is the family's investments in rubber plantations that are primarily at stake. Similarly, Henry Wilcox has been unfaithful to his wife 'in a garrison town in Cyprus', but he must have been there on business since he is no soldier. (He has shares in a Greek currant farm.) He has married into an old gentry family which, rather curiously, has both Quaker and military connections. Ruth, his wife, had a brother who was killed overseas, and was herself expected to *The Novel of England's Destiny* marry a soldier. Margaret Schlegel, the intellectual whose liberal guilt leads her to declare that 'More and more do I refuse to draw my income and sneer at those who guarantee it', argues that the commercial Wilcoxes and the military caste are one and the same: ' "If Wilcoxes hadn't worked and died in England for thousands of years, you and I couldn't sit here without having our throats cut. There would be no trains, no ships to carry us literary people about in, no fields even. Just savagery" '. The novel, however, implies that Margaret, the former Prussian officer's daughter, is attributing to the Wilcoxes qualities of honour and military discipline they do not possess. In Forster's melodramatic denouement, Charles Wilcox impetuously unsheathes the Schlegels' ancestral German sword to administer a horsewhipping to Leonard Bast, who promptly dies of heart failure. Charles's swordplay is apparently seen as cowardly and un-soldierlike by the jury who convict him of manslaughter. If the Wilcoxes and Schlegels in *Howards End* sum up the division of the English middle class, the condition of the ordinary

people is symbolized by Leonard Bast, 'one of the thousands who have lost the life of the body and failed to reach the life of the spirit'. He belongs to the third generation of a family who had to leave the land for the cities. Despite his admiration for George Meredith's *The Ordeal of Richard Feverel* (1859) in which, as he says, the hero finally 'gets back to the earth', Leonard's weak heart reveals the extent to which he has 'lost the life of the body'. Forster's hopes for the future centre on the representative of the next generation of Basts, the child whom Leonard has fathered on Helen Schlegel and who is last seen growing up at Howards End. Howards End with its wych-elm tree set with pigs' teeth was the family home of Ruth Wilcox, whose reverence for the past, Forster writes, constitutes 'that wisdom to which we give the clumsy name of aristocracy' But Howards End is no more than a modest farmhouse, and Ruth is the bearer of the spiritual essence, not the reality of aristocratic culture. The house has passed through the hands of the Wilcoxes, who are described as 'destroyers' of the earth (301), but in the end it will be left to the Schlegels and Basts. Forster writes of the 'Imperial' type, a type that 'breeds as quickly as the yeoman, and as soundly', that 'the earth that he inherits will be grey'. Howards End concludes with a fragile and rather mawkish attempt to turn back imperial development thanks to the recovery of an England capable of restoring the life of the body and holding the suburbs at bay. There is, in the words of the Woodman in 'The Abinger Pageant', 'another England, green and eternal'; a corner of Hertfordshire that is, so to speak, still Hertfordshire.

Notes on the English Character
by E.M. Forster

First note. I had better let the cat out of the bag at once and record my opinion that the character of the English is essentially middle class. There is a sound historical reason for this, for, since the end of the eighteenth century, the middle classes have been the dominant force in our community. They gained wealth by the Industrial Revolution, political power by the Reform Bill of 1832; they are connected with the rise and organization of the British Empire; they are responsible for the literature of the nineteenth century. Solidity, caution, integrity, efficiency. Lack of

imagination, hypocrisy. These qualities characterize the middle classes in every country, but in England they are national characteristics also, because only in England have the middle classes been in power for one hundred and fifty years. Napoleon, in his rude way, called us "a nation of shopkeepers." We prefer to call ourselves "a great commercial nation" -- it sounds more dignified -- but the two phrases amount to the same. Of course there are other classes: there is an aristocracy, there are the poor. But it is on the middle classes that the eye of the critic rests -- just as it rests on the poor in Russia and on the aristocracy in Japan. Russia is symbolized by the peasant or by the factory worker; Japan by the samurai; the national figure of England is Mr. Bull with his top hat, his comfortable clothes, his substantial stomach, and his substantial balance at the bank. Saint George may caper on banners and in the speeches of politicians, but it is John Bull who delivers the goods. And even Saint George-- if Gibbon is correct-- wore a top hat once; he was an army contractor and supplied indifferent bacon. It all amounts to the same in the end.

Second Note. Just as the heart of England is the middle classes, so the heart of the middle classes is the public school system. This extraordinary institution is local. It does not even exist all over the British Isles. It is unknown in Ireland, almost unknown in Scotland (countries excluded from my survey), and though it may inspire other great institutions--Aligarh, for example, and some of the schools in the United States--it remains unique, because it was created by the Anglo-Saxon middle classes, and can flourish only where they flourish. How perfectly it expresses their character -- far better for instance, than does the university, into which social and spiritual complexities have already entered. With its boarding-houses, its compulsory games, its system of prefects and fagging, its insistence on good form and on *esprit de corps*, it produces a type whose weight is out of all proportion to its numbers.

On leaving his school, the boy either sets to work at once -- goes into the army or into business, or emigrates -- or else proceeds to the university, and after three or four years there enters some other profession -- becomes a barrister, doctor, civil servant, schoolmaster, or journalist. (If through some mishap he does not become a manual worker or an artist.) In all these careers his education, or the absence of it, influences him. Its memories influence him also. Many men look back on their school days as the happiest of their lives. They remember with regret that

golden time when life, though hard, was not yet complex, when they all worked together and played together and thought together, so far as they thought at all; when they were taught that school is the world in miniature and believed that no one can love his country who does not love his school. And they prolong that time as best they can by joining their Old Boys' society: indeed, some of them remain Old Boys and nothing else for the rest of their lives. They attribute all good to the school. They worship it. They quote the remark that "The battle of Waterloo was won on the playing fields of Eton." It is nothing to them that the remark is inapplicable historically and was never made by the Duke of Wellington, and that the Duke of Wellington was an Irishman. They go on quoting it because it expresses their sentiments; they feel that if the Duke of Wellington didn't make it he ought to have, and if he wasn't an Englishman he ought to have been. And they go forth into a world that is not entirely composed of public-school men or even of Anglo-Saxons, but of men who are as various as the sands of the sea; into a world of whose richness and subtlety they have no conception. They go forth into it with well-developed bodies, fairly developed minds, and undeveloped hearts. And it is this undeveloped heart that is largely responsible for the difficulties of Englishmen abroad. An undeveloped heart--not a cold one. The difference is important, and on it my next note will be based.

For it is not that the Englishman can't feel -- it is that he is afraid to feel. He has been taught at his public school that feeling is bad form. He must not express great joy or sorrow, or even open his mouth too wide when he talks--his pipe might fall out if he did. He must bottle up his emotions, or let them out only on a very special occasion.

Once upon a time (this is an anecdote) I went for a week's holiday on the Continent with an Indian friend. We both enjoyed ourselves and were sorry when the week was over, but on parting our behaviour was absolutely different. He was plunged in despair.

He felt that because the holiday was over all happiness was over until the world ended. He could not express his sorrow too much. But in me the Englishman came out strong. I reflected that we should meet again in a month or two, and could write in the interval if we had anything to say; and under these circumstances I could not see what there was to make a fuss about. It wasn't as if we were parting forever or dying. "Buck

up," I said, "do buck up." He refused to buck up, and I left him plunged in gloom.

The conclusion of the anecdote is even more instructive. For when we met the next month our conversation threw a good deal of light on the English character. I began by scolding my friend. I told him that he had been wrong to feel and display so much emotion upon so slight an occasion; that it was inappropriate. The word "inappropriate" roused him to fury. "What?" he cried. "Do you measure out your emotions as if they were potatoes?" I did not like the simile of the potatoes, but after a moment's reflection I said: "Yes, I do; and what's more, I think I ought to. A small occasion demands a little emotion just as a large occasion demands a great one. I would like my emotions to be appropriate. This may be measuring them like potatoes, but it is better than slopping them about like water from a pail, which is what you did." He did not like the simile of the pail. "If those are your opinions, they part us forever," he cried, and left the room. Returning immediately, he added: "No--but your whole attitude toward emotion is wrong. Emotion has nothing to do with appropriateness. It matters only that it shall be sincere. I happened to feel deeply. I showed it. It doesn't matter whether I ought to have felt deeply or not."

This remark impressed me very much. Yet I could not agree with it, and said that I valued emotion as much as he did, but used it differently; if I poured it out on small occasions I was afraid of having none left for the great ones, and of being bankrupt at the crises of life. Note the word "bankrupt." I spoke as a member of a prudent middle-class nation, always anxious to meet my liabilities, but my friend spoke as an Oriental, and the Oriental has behind him a tradition, not of middle-class prudence but of kingly munificence and splendour. He feels his resources are endless, just as John Bull feels his are finite. As regards material resources, the Oriental is clearly unwise. Money isn't endless. If we spend or give away all the money we have, we haven't any more, and must take the consequences, which are frequently unpleasant. But, as regards the resources of the spirit, he may be right. The emotions may be endless. The more we express them, the more we may have to express.

True love in this differs from gold and clay,
That to divide is not to take away.

Says Shelley. Shelley, at all events, believes that the wealth of the spirit is endless; that we may express it copiously, passionately, and always; that we can never feel sorrow or joy too acutely.

In the above anecdote, I have figured as a typical Englishman. I will now descend from that dizzy and somewhat unfamiliar height, and return to my business of notetaking. A note on the slowness of the English character. The Englishman appears to be cold and unemotional because he is really slow. When an event happens, he may understand it quickly enough with his mind, but he takes quite a while to feel it. Once upon a time a coach, containing some Englishmen and some Frenchmen, was driving over the Alps. The horses ran away, and as they were dashing across a bridge the coach caught on the stonework, tottered, and nearly fell into the ravine below. The Frenchmen were frantic with terror: they screamed and gesticulated and flung themselves about, as Frenchmen would. The Englishmen sat quite calm. An hour later, the coach drew up at an inn to change horses, and by that time the situations were exactly reversed. The Frenchmen had forgotten all about the danger, and were chattering gaily; the Englishmen had just begun to feel it, and one had a nervous breakdown and was obliged to go to bed. We have here a clear physical difference between the two races--a difference that goes deep into character. The Frenchmen responded at once; the Englishmen responded in time. They were slow and they were also practical. Their instinct forbade them to throw themselves about in the coach, because it was more likely to tip over if they did. They had this extraordinary appreciation of fact that we shall notice again and again. When a disaster comes, the English instinct is to do what can be done first, and to postpone the feeling as long as possible. Hence they are splendid at emergencies. No doubt they are brave--no one will deny that--bravery is partly an affair of the nerves, and the English nervous system is well equipped for meeting physical emergency.

It acts promptly and feels slowly. Such a combination is fruitful, and anyone who possesses it has gone a long way toward being brave. And when the action is over, then the Englishman can feel.

There is one more consideration -- a most important one. If the English nature is cold, how is it that it has produced a great literature and a literature that is particularly great in poetry? Judged by its prose, English literature would not stand in the first rank. It is its poetry that

raises it to the level of Greek, Persian, or French. And yet the English are supposed to be so unpoetical. How is this? The nation that produced the Elizabethan drama and the Lake Poets cannot be a cold, unpoetical nation. We can't get fire out of ice. Since literature always rests upon national character, there must be in the English nature hidden springs of fire to produce the fire we see. The warm sympathy, the romance, the imagination, that we look for in Englishmen whom we meet, and too often vainly look for, must exist in the nation as a whole, or we could not have this outburst of national song. An undeveloped heart--not a cold one.

The trouble is that the English nature is not at all easy to understand. It has a great air of simplicity, it advertises itself as simple, but the more we consider it, the greater the problems we shall encounter. People talk of the mysterious East, but the West also is mysterious. It has depths that do not reveal themselves at the first gaze. We know what the sea looks like from a distance: it is of one color, and level, and obviously cannot contain such creatures as fish. But if we look into the sea over the edge of a boat, we see a dozen colors, and depth below depth, and fish swimming in them. That sea is the English character--apparently imperturbable and even. These depths and the colors are the English romanticism and the English sensitiveness--we do not expect to find such things, but they exist. And -- to continue my metaphor--the fish are the English emotions, which are always trying to get up to the surface, but don't quite know how. For the most part we see them moving far below, distorted and obscure. Now and then they succeed and we exclaim, "Why, the Englishman has emotions! He actually can feel!" And occasionally we see that beautiful creature the flying fish, which rises out of the water altogether into the air and the sunlight. English literature is a flying fish. It is a sample of the life that goes on day after day beneath the surface; it is a proof that beauty and emotion exist in the salt, inhospitable sea.

And now let's get back to *terra firma*. The Englishman's attitude toward criticism will give us another starting point. He is not annoyed by criticism. He listens or not as the case may be smiles and passes on, saying, "Oh, the fellow's jealous"; "Oh, I'm used to Bernard Shaw; monkey tricks don't hurt me." It never occurs to him that the fellow may be accurate as well as jealous, and that he might do well to take the criticism to heart and profit by it. It never strikes him--except as a form of words -- that he is capable of improvement; his self-complacency is

abysmal. Other nations, both Oriental and European, have an uneasy feeling that they are not quite perfect. In consequence they resent criticism. It hurts them; and their snappy answers often mask a determination to improve themselves. Not so the Englishman. He has no uneasy feeling. Let the critics bark. And the "tolerant humorous attitude" with which he confronts them is not really humorous, because it is bounded by the titter and the guffaw.

Turn over the pages of Punch. There is neither wit, laughter, nor satire in our national jester--only the snigger of a suburban householder who can understand nothing that does not resemble himself. Week after week, under Mr Punch's supervision, a man falls off his horse, or a colonel misses a golfball, or a little girl makes a mistake in her prayers. Week after week ladies show not too much of their legs, foreigners are deprecated, originality condemned. Week after week a bricklayer does not do as much work as he ought and a futurist does more than he need. It is all supposed to be so good-tempered and clean; it is also supposed to be funny. It is actually an outstanding example of our attitude toward criticism: the middle-class Englishman, with a smile on his clean-shaven lips, is engaged in admiring himself and ignoring the rest of mankind. If, in those colorless pages, he came across anything that really was funny -- a drawing by Max Beerbohm, for instance -- his smile would disappear, and he would say to himself, "The fellow's a bit of a crank," and pass on.

This particular attitude reveals such insensitiveness as to suggest a more serious charge: is the Englishman altogether indifferent to the things of the spirit? Let us glance for a moment at his religion -- not, indeed, at his theology, which would not merit inspection, but at the action on his daily life of his belief in the unseen. Here again his attitude is practical. But an innate decency comes out: he is thinking of others rather than of himself. Right conduct is his aim. He asks of his religion that it shall make him a better man in daily life: that he shall be more kind, more just, more merciful, more desirous to fight what is evil and to protect what is good. No one could call this a low conception. It is, as far as it goes, a spiritual one. Yet -- and this seems to be typical of the race -- it is only half the religious idea. Religion is more than an ethical code with a divine sanction. It is also a means through which man may get into direct connection with the divine, and, judging by history, few Englishmen have succeeded in doing this. We have produced no series of prophets, as has

Judaism or Islam. We have not even produced a Joan of Arc, or a Savonarola. We have produced few saints. In Germany the Reformation was due to the passionate conviction of Luther. In England it was due to palace intrigue. We can show a steady level of piety, a fixed determination to live decently according to our lights -- little more.

Well, it is something. It clears us of the charge of being an unspiritual nation. That facile contrast between the spiritual East and the materialistic West can be pushed too far. The West also is spiritual. Only it expresses its belief, not in fasting and visions, not in prophetic rapture, but in the daily round, the common task. An incomplete expression, if you like. I agree. But the argument underlying these scattered notes is that the Englishman is an incomplete person. Not a cold or an unspiritual one. But undeveloped, incomplete.

I have suggested earlier that the English are sometimes hypocrites, and it is not my duty to develop this rather painful subject. Hypocrisy is the prime charge that is always brought against us. The Germans are called brutal, the Spanish cruel, the Americans superficial, and so on; but we are *perfidie Albion*, the island of hypocrites, the people who have built up an Empire with a Bible in one hand, a pistol in the other and financial concessions in both pockets. Is the charge true? I think it is; but what we mean by hypocrisy? Do we mean conscious deceit? Well, the English are comparatively guiltless of this; they have little of the Renaissance villain about them. Do we mean unconscious deceit? Muddle-headedness? Of this I believe them to be guilty. When an Englishman has been led into a course of wrong action, he has nearly always begun by muddling himself. A public-school education does not make for mental clearness, and he possesses to a very high degree the power of confusing his own mind. How does it work in the domain of conduct?

Jane Austen may seem an odd authority to cite, but Jane Austen has, within her limits, a marvelous insight into the English mind. Her range is limited, her characters never attempt any of the more scarlet sins. But she has a merciless eye for questions of conduct, and the classical example of two English people muddling themselves before they embark upon a wrong course of action is to be found in the opening chapters of *Sense and Sensibility*. Old Mr. Dashwood has just died. He has been twice married. By his first marriage he has a son, John; by his second marriage three daughters. The son is well off; the young ladies and their mother --

for Mr. Dashwood's second wife survives him -- are badly off. He has called his son to his death-bed and has solemnly adjured him to provide for the second family. Much moved, the young man promises, and mentally decides to give each of his sisters a thousand pounds: and then the comedy begins. For he announces his generous intention to his wife, and Mrs. John Dashwood by no means approves of depriving their own little boy of so large a sum. The thousand pounds are accordingly reduced to five hundred. But even this seems rather much. Might not an annuity to the stepmother be less of a wrench? Yes -- but though less of a wrench it might be more of a drain, for "she is very stout and healthy, and scarcely forty." An occasional present of fifty pounds will be better, "and will, I think, be amply discharging my promise to my father." Or, better still, an occasional present of fish. And in the end nothing is done, nothing; the four impecunious ladies are not even helped in the moving of their furniture.

Well, are the John Dashwoods hypocrites? It depends upon our definition of hypocrisy. The young man could not see his evil impulses as they gathered force and gained on him. And even his wife, though a worse character, is also self-deceived. She reflects that old Mr. Dashwood may have been out of his mind at his death. She thinks of her own little boy -- and surely a mother ought to think of her own child. She has muddled herself so completely that in one sentence she can refuse the ladies the income that would enable them to keep a carriage and in the next can say that they will not be keeping a carriage and so will have no expenses. No doubt men and women in other lands can muddle themselves, too, yet the state of mind of Mr. and Mrs. John Dashwood seems to me typical of England. They are slow -- they take time even to do wrong; whereas people in other lands do wrong quickly.

There are national faults as there are national diseases, and perhaps one can draw a parallel between them. It has always impressed me that the national diseases of England should be cancer and consumption -- slow, insidious, pretending to be something else; while the diseases proper to the South should be cholera and plague, which strike at a man when he is perfectly well and may leave him a corpse by evening. Mr. and Mrs. John Dashwood are moral consumptives. They collapse gradually without realizing what the disease is. There is nothing dramatic or violent about their sin. You cannot call them villains.

Here is the place to glance at some of the other charges that have been brought against the English as a nation. They have, for instance, been accused of treachery, cruelty, and fanaticism, In these charges I have never been able to see the least point, because treachery and cruelty are conscious sins. The man knows he is doing wrong, and does it deliberately, like Tartuffe or Iago. He betrays his friend because he wishes to. He tortures his prisoners because he enjoys seeing the blood flow. He worships the Devil because he prefers evil to good. From villainies such as these the average Englishman is free. His character, which prevents his rising to certain heights, also prevents him from sinking to these depths. Because he doesn't produce mystics he doesn't produce villains either; he gives the world no prophets, but no anarchists, no fanatics--religious or political.

Of course there are cruel and treacherous people in England -- one has only to look at the police courts -- and examples of public infamy can be found, such as the Amritsar massacre. But one does not look at the police courts or the military mind to find the soul of any nation; and the more English people one meets the more convinced one becomes that the charges as a whole are untrue. Yet foreign critics often make them. Why? Partly because they are annoyed with certain genuine defects in the English character, and in their irritation throw in cruelty in order to make the problem simpler. Moral indignation is always agreeable, but nearly always misplaced. It is indulged in both by the English and by the critics of the English. They all find it great fun. The drawback is that while they are amusing themselves the world becomes neither wiser nor better.

The main point of these notes is that the English character is incomplete. No national character is complete. We have to look for some qualities in one part of the world and others in another. But the English character is incomplete in a way that is particularly annoying to the foreign observer. It has a bad surface -- self complacent, unsympathetic, and reserved. There is plenty of emotion further down, but it never gets used. There is plenty of brain power, but it is more often used to confirm prejudices than to dispel them. With such an equipment the Englishman cannot be popular. Only I would repeat: there is little vice in him and no real coldness. It is the machinery that is wrong.

I hope and believe myself that in the next twenty years we shall see a great change, and that the national character will alter into something

that is less unique but more lovable. The supremacy of the middle classes is probably ending. What new element the working classes will introduce one cannot say, but at all events they will not have been educated at public schools. And whether these notes praise or blame the English character -- that is only incidental. They are the notes of a student who is trying to get at the truth and would value the assistance of others. I believe myself that the truth is great and that it shall prevail. I have no faith in official caution and reticence. The cats are all out of their bags, and diplomacy cannot recall them. The nations must understand one another and quickly; and without the interposition of their governments, for the shrinkage of the globe is throwing them into one another's arms. To that understanding these notes are a feeble contribution -- notes on the English character as it has struck a novelist

К заданию 2. Сравните описания дома в романе Форстера с другими описаниями домов в романах «Возвращения в Брайдсхед» И.Во, «Женщина французского лейтенанта» Фаулза, представленными в материалах к занятию.

Форстер. Говард Энд

<...> Он совсем не такой, как мы ожидали. Маленький, старый и совершенно очаровательный - из красного кирпича. Мы едва можем здесь разместиться, и лишь Господь ведаёт, что будет, когда завтра придет Пол (младший сын). Из холла можно пройти направо или налево, в столовую или в гостиную. Да и сам холл, по сути дела, не больше обычной комнаты. Если же открыть из него ещё одну дверь, то можно увидеть лестницу, ведущую, словно сквозь некий тоннель, на второй этаж. Там расположены в ряд три спальни, а над ними, тоже в ряд, три чердачных помещения. Это, по правде сказать, ещё не весь дом, но когда смотришь со стороны сада, то видны только девять окон.

В саду, по левую сторону от дома, если встать к нему лицом, растёт шершавый вяз, немного склоняясь к зданию и отмечая границу между садом и лугом. Я уже успела полюбить это дерево. Тут есть и обычные вязы, и дубы - ничуть не хуже всех прочих дубов, - и груши, и яблони, и дикий виноград. А вот берез нет. Однако надо бы перейти к хозяину и хозяйке. Мне только хотелось дать тебе понять, что это

вовсе не то, что мы с тобой ожидали. И с чего нам вдруг взбрело в голову, будто их дом непременно окажется с остроконечными фронтонами и завитушками, а в саду все дорожки будут посыпаны желтым песочком?

<...> Но стоит глаза открыть, как все становится иначе. Какой милый шиповник! Он растет в виде огромной живой изгороди за лужайкой - роскошные высокие кусты, ниспадающие гирляндами цветов, но тонкие и нежные внизу, так что через них можно увидеть уток и корову. Эти последние живут на ферме, в единственном строении, расположенном по соседству.

И. Во. Возвращение в Брайдсхед

Книга первая.

Et in Arcadia ego

Глава первая

Я бывал здесь раньше, сказал я; и я действительно уже бывал здесь; первый раз — с Себастьяном, больше двадцати лет назад, в безоблачный июньский день, когда канавы пенились цветущей таволгой и медуницей, а воздух был густо напоен ароматами лета; то был один из редких у нас роскошных летних дней, и, хотя после этого я приезжал сюда еще множество раз при самых различных обстоятельствах, о том, первом дне вспомнил я теперь, в мой последний приезд.

<...> Солнце поднималось всё выше. Часов в одиннадцать Себастьян неожиданно съехал с дороги на какую-то тропу и затормозил. Уже припекало настолько, что самое время было укрыться в тени. На оципанном овцами пригорке под сенью раскидистых вязов мы съели землянику и выпили вино — которое, как и сулил Себастьян, с земляникой оказалось восхитительным, — раскурили толстые турецкие сигареты и лежали навзничь — Себастьян глядя вверх в густую листву, а я вбок, на его профиль, между тем как голубовато-серый дым подымался над нами, не колеблемый ни единым дуновением, и терялся в голубовато-зеленой тени древесной кроны, и сладкий аромат табака смешивался с ароматами лета, а пары душистого золотого вина словно приподнимали нас на палец над землей, и мы парили в воздухе, не касаясь травы.

<...> Потом мы поехали дальше и через час проголодались. Мы остановились в деревенской гостинице, которая была также фермерским домом, и позавтракали яичницей с ветчиной, солеными орехами и сыром и выпили пива в затененной комнате, где в полумраке тикали старинные часы, а в нерастопленном очаге спала кошка.

Поев, мы продолжили путь и задолго до вечера прибыли к месту нашего назначения: витая чугунная решетка ворот на краю деревенской улицы, две классически одинаковые башенки, аллея, еще одни ворота, просторный парк, поворот на подъездную аллею — и вдруг перед нами развернулся совершенно новый, скрытый от посторонних взглядов ландшафт. Отсюда начиналась восхитительная зеленая долина, и в глубине ее, в полумиле от нас, залитые предвечерним солнцем, серо-золотые в зеленой тени, сияли колонны и купола старинного загородного дома.

— Ну? — спросил Себастьян, остановив автомобиль. Еще дальше, позади дома, виднелись нисходящие ступени водной глади, и со всех сторон, охраняя и пряча, его обступали плавные холмы. — Ну как?

— Вот бы где жить! — вырвалось у меня.

— Вам надо посмотреть цветники у фасада и фонтан. — Он наклонился и включил скорость. — Здесь живет наша семья.

<...>

Через обитую сукном дверь он провел меня по темному коридору с лепным сводчатым потолком и золотым карнизом, почти неразличимым во мраке; затем, распахнув тяжелые резные двери красного дерева, ввел меня в высокий полутемный зал. Свет просачивался только сквозь щели ставен. Одну из них Себастьян, подняв щеколду, отодвинул, и мягкий предвечерний свет хлынул внутрь, заливая голый пол, два одинаковых мраморных скульптурных камина, высокий купол потолка, покрытый фресками, изображающими античных богов и героев, зеркала в золотых фигурных рамах, пилястры из искусственного мрамора и островки зачехленной мебели

<...> Последний архитектор, приложивший руку к Брайдсхеду, построил колоннаду и два боковых флигеля. Один из них и был часовней. Мы вошли в нее через публичный притвор, другая дверь вела прямо в дом; Себастьян окунул концы пальцев в чашу со святой водой, перекрестился и встал на колени; я последовал его примеру.

— Зачем вы это сделали? — раздраженно спросил он.

— Из вежливости.

— Если ради меня, то совершенно напрасно. Вы хотели смотреть, вот и смотрите.

Весь старый интерьер был распотрошен и наново декорирован в духе последнего десятилетия девятнадцатого века. Ангелы в длинных цветастых мантиях, вьющиеся розы, усеянные цветами луга, резвящиеся ягнята, библейские тексты, выведенные кельтской вязью, святые в рыцарских латах покрывали стены замысловатыми узорами ярких холодных тонов. У стены стоял резной триптих из светлого дуба, которому нарочно был придан вид лепнины. Светильник в алтаре и все металлические детали были из бронзы, покрытой ручной чеканкой так густо, что ее поверхность напоминала старую сморщенную кожу; на ступенях алтаря лежал ковер цвета луговой травы с белыми и золотыми ромашками.

— Ух ты! — сказал я.

Дж. Фаулз. Женщина французского лейтенанта
Фаулз Дж. Женщина французского лейтенанта.

<...>Чарльз страшно спешил и потому смирился с молчаливым упреком и капризно надутыми губками Тины и уверил ее, что примчится обратно столь же незамедлительно, как сейчас уезжает. Он, по правде говоря, догадывался, для чего так срочно понадобился дяде; на это уже робко намекали в Винзиэтте, когда он был там с Эрнестиной и ее родителями... чрезвычайно робко, потому что дядя был застенчив. Речь шла о том, чтобы Чарльз со своей молодой женой поселился у него — они могли бы отделать для себя восточный флигель. Чарльз знал, что дядя имеет в виду не одни лишь наезды от случая к случаю; он хотел, чтобы Чарльз поселился там постоянно и начал учиться управлять имением. Однако жизнь в доме дяди прельщала Чарльза не больше, чем Эрнестину, хотя он и не признавал, до какой степени ей все это чуждо. Он просто был уверен, что ничего хорошего из этого не получится, что дядя будет колебаться между обожанием и неодобрением... а Эрнестине нелегко будет привыкнуть к Винзиэтту — она слишком молода, и кроме того, ей не позволят стать в нем полновластной хозяйкой. Но дядя по секрету дал ему понять, что Винзиэтт

слишком велик для одинокого холостяка и что, возможно, ему будет лучше в менее поместительном доме. По соседству не было недостатка в подходящих домах меньших размеров, а некоторые из них даже составляли часть имения и сдавались в аренду. Один такой особняк елизаветинских времен, расположенный в деревне Винзиэтт, был виден из окон большого господского дома.

Чарльз подумал, что старик устыдился своего эгоизма и позвал его в Винзиэтт, чтобы предложить ему либо этот особняк, либо большой дом. И то и другое он счел бы вполне приемлемым. Ему было все равно, лишь бы не жить под одной крышей с дядей. Он был уверен, что старого холостяка можно будет сплавить в любой из этих домов, ибо сейчас он подобен нервному наезднику, который подъехал к препятствию и хочет, чтобы ему помогли это препятствие преодолеть.

Поэтому в конце краткой трехсторонней конференции на Брод-стрит Чарльз испросил разрешения сказать Эрнестине несколько слов наедине, и как только за тетей Трэнтер закрылась дверь, поделился с ней своими подозрениями.

— Но почему он не сказал об этом раньше?

— Дорогая Тина, боюсь, что это дядя Боб в своем репертуаре. Но скажите, что мне ему отвечать?

— А какой дом предпочитаете вы?

— Любой, который вы захотите. Или, с таким же успехом, ни тот ни другой. Хотя он, конечно, обидится...

Эрнестина пробормотала сдержанное проклятье по адресу богатых дядюшек. Тем не менее перед ее умственным взором все же возникла картина: она, леди Смитсон, в Винзиэтте, обставленном по ее вкусу, — быть может, потому, что сейчас она сидела в довольно тесной непарадной гостиной тети Трэнтер. В конце концов, титул нуждается в оправе. А если отвратительного старикашку благополучно выдворить из дома... и к тому же он стар. И ведь надо считаться с дорогим Чарльзом. И с родителями, которым она так обязана...

— Этот домик в деревне — не тот, мимо которого мы проезжали?

— Да, вы, наверно, помните, у него такие живописные старинные фронтоны...

— Живописные, если смотреть на них снаружи.

— Конечно, его надо будет привести в порядок.

— Как он называется?

— Местные жители называют его Маленький дом. Но это всего лишь в виде сравнения с большим. Я уже много лет в нем не был, но, по-моему, он гораздо просторнее, чем кажется.

— Знаю я эти старые дома. Множество жалких комнатушек. По-моему, все елизаветинцы были карликами.

Чарльз улыбнулся (хотя ему следовало бы внести поправку в ее странные представления об архитектуре эпохи Тюдоров) и обнял ее за плечи.

— В таком случае, сам Винзиэтт?

Она посмотрела ему прямо в глаза из-под своих изогнутых бровей.

— Вы этого хотите?

— Вы знаете, что он для меня значит.

— Я могу отделать его по своему вкусу?

— По мне, так вы можете сровнять его с землей и возвести на его месте второй Хрустальный дворец.

<...> Коляска, верх которой откинули, чтобы Чарльз мог наслаждаться весенним солнцем, миновала сторожку привратника. У открытых ворот его встретил молодой Хокинс, а старая миссис Хокинс лучилась застенчивой улыбкой, стоя в дверях коттеджа. Чарльз велел младшему кучеру, который встречал его в Чиппенхеме, а теперь сидел на козлах рядом с Сэмом, на минутку остановиться.

Сейчас это молчаливое сочувствие казалось на редкость неуместным, но Чарльза оно даже позабавило. Все это происходило от любви к нему; да и остальное — и аккуратный садик при сторожке, и раскинувшийся за ним парк, и купы старых деревьев, каждая из которых носила свое, нежно любимое название — Посадка Карсона, Курган Десяти Сосен, Рамильи (деревья, посаженные в честь этой битвы), Дуб с Ильмом, Роцца Муз и множество других, знакомых Чарльзу не хуже названий частей его тела, и большая липовая аллея, и чугунная ограда — словом, все имение, казалось, в этот день наполнилось любовью к нему. Он улыбнулся старой прачке.

<...> Кучер легонько стегнул коренника по крупу, и коляска, поднявшись по невысокому склону, въехала в узорчатую тень еще не успевших распуснуться лип. Вскоре подъездная дорожка выровня-

лась, хлыст снова лениво стегнул гнедую по задней ноге, и обе лошади, вспомнив, что ясли уже близко, резвой рысью пустились вперед. Быстрый веселый скрежет стянутых железными шинами колес, легкое поскрипывание плохо смазанной оси, вновь ожившая привязанность к миссис Хокинс, уверенность в том, что скоро он будет по-настоящему владеть этим пейзажем, — все это пробудило в Чарльзе невыразимое ощущение счастливой судьбы и порядка, слегка поколебленное его пребыванием в Лайме. Этот клочок Англии и он, Чарльз, составляют единое целое, у них общие обязанности, общая гордость, общий вековой уклад.

Но восхитительней всего было возвращение к бесконечному и неизменному сельскому покою. Необъятные весенние луга на фоне Уилтширских холмов, стоящий вдали дом, выкрашенный в серый и бледно-желтый цвета, гигантские кедры и знаменитые пурпуристые буки (все пурпуристые буки знамениты) возле западного флигеля, почти незаметный ряд конюшен с деревянной башенкой и часами — белым восклицательным знаком среди ветвей. Эти часы на конюшне были неким символом, и хотя — несмотря на телеграмму — в Винзिएте никогда не случалось ничего безотлагательного и зеленые сегодня тихо вливались в зеленые завтра, а единственным реальным временем было солнечное, и хотя, за исключением сенокоса и жатвы, здесь всегда был избыток рабочих рук при недостатке работы, ощущение порядка было почти машинальным, так глубоко оно укоренилось, так велика была уверенность, что он нерушим и всегда пребудет столь же благостным и божественным. Одному только небу (и Милли) известно, что в сельской местности встречалась такая же отвратительная нищета и несправедливость, как в Шеффилде и Манчестере, но в окрестностях больших английских поместий их не было — возможно, всего лишь потому, что помещики любили ухоженных крестьян не меньше, чем ухоженные поля и домашний скот. Их сравнительно хорошее обращение со своими многочисленными работниками было, возможно, всего лишь побочным продуктом их любви к красивым пейзажам, но подчиненные от этого только выигрывали. Мотивы современного «разумного» управления, вероятно, не более альтруистичны. Одни добрые эксплуататоры интересовались Красивым Пейзажем, другие интересуются Высокой Производительностью.

Когда коляска выехала из липовой аллеи и огороженные пастбища сменились более ровными лужайками и кустарниками, а подъездная дорожка изогнулась длинной дугой, ведущей к фасаду дома — постройке в классическом стиле Палладио, не слишком безжалостно исправленной и дополненной молодящимся Уайэттом, — Чарльз почувствовал, что и в самом деле вступает во владение своим наследством. Ему казалось, что это объясняет всю его предыдущую праздную жизнь, его заигрывание с религией, с наукой, с путешествиями; он все время ждал этой минуты... этого, так сказать, призыва взойти на трон. Нелепое приключение на террасах было забыто. Бесконечные обязанности, сохранение этого мира и порядка ждали его впереди, подобно тому как они ждали стольких молодых представителей его семьи в прошлом. Долг — вот его настоящая жена, его Эрнестина и его Сара, и он выпрыгнул из кареты ей навстречу так же радостно, как сделал бы мальчик вдвое его моложе.

К заданию 5. *Прокомментируйте образ Рут Вилкоккс, опираясь на эпизоды, представленные в материалах занятия.*

Эпизод 1

Недавно я выглянула в окно и увидела, что миссис Уилкоккс уже в саду. Сразу видно, что она его любит. И неудивительно, что временами выглядит усталой. Она смотрела, как распускаются большие красные маки, а потом ушла с лужайки на луг, уголок которого мне виден с правой стороны. "Шур-шур", - тянулось по мокрой траве ее длинное платье, а после она вернулась с огромной охапкой скошенной вчера травы - должно быть, для каких-нибудь кроликов - и знаешь, миссис Уилкоккс все время ее нюхала. Воздух здесь восхитительный. Позже я услышала стух крокетных шаров и снова выглянула в окно. Оказалось, что это тренируется Чарльз Уилкоккс, ибо хозяева любят играть в самые разнообразные игры. Но вскоре Чарльз начал чихать и принужден был остановиться. Опять слышу постукивание - теперь это тренируется мистер Уилкоккс, а затем раздается "вжих-вжих", и он тоже останавливается. Выходит Иви и начинает делать какие-то гимнастические упражнения на агрегате, который прикреплен к сливе-венгерке - здесь всему найдут применение, - говорит "вжих-вжих" и возвращается в дом. Наконец вновь появляется миссис

Уилкокс, шур-шур, все так же нюхает сено и смотрит на цветы. Я так подробно рассказываю, потому что ты однажды сказала, что жизнь иногда бывает жизнью, а иногда всего лишь драмой, и нужно научиться отличать одно от другого. До сегодняшнего дня я считала твои слова "умной бессмыслицей Мег", однако сегодня утром жизнь и вправду показалась мне не жизнью, а пьесой, и мне было чрезвычайно забавно наблюдать за Уилкоксами.

Эпизод 2

- Тетя Джули, я только что получила телеграмму от Маргарет. Я... я хотела вас остановить. Все... все кончено.

Такую развязку миссис Мант выдержать уже не могла. Она рыдалась.

- Тетушка Джули, дорогая, не надо. Не говорите им, что я так глупо себя вела. Все это пустое. Пожалуйста, держитесь. Ради меня.

- Пол! - закричал Чарльз Уилкокс, сдергивая перчатки.

- Только не говорите! Они не должны ничего знать!

- О, моя дорогая Хелен...

- Пол! Пол!

Из дома вышел юноша.

- Пол, в этом есть хоть крупица правды?

- Я ничего... Я не...

- Да или нет, приятель? Простой вопрос и простой ответ. Мисс Шлегель...

- Чарльз, дорогой, - слышался голос со стороны сада. - Чарльз, дорогой мой Чарльз, никто не задает простых вопросов. Потому что простых вопросов не бывает.

Все замолчали. Это была миссис Уилкокс.

Она шла к ним именно так, как описывала в письме Хелен, - медленно и бесшумно проплывая по лужайке и действительно держа в руках пучок скошенной травы. Казалось, она принадлежала не молодым людям с их автомобилем, а дому и дереву, раскинувшему над крышей свои ветви. Было ясно, что миссис Уилкокс чтит прошлое и что ей передалась естественная мудрость, которую может подарить лишь прошлое, - мудрость, которую мы зовем неловким именем "аристократия". Возможно, она не была знатного рода, но нет сомнения, что почитала своих предков и принимала их помощь. Увидев, что

Чарльз зол, Пол испуган, а миссис Мант в слезах, она услышала голос предков: "Разведи этих людей в разные стороны, чтобы они не сделали друг другу больно. С остальным можно и подождать". Поэтому она не задавала вопросов, но и не пыталась сделать вид, что ничего не произошло, как поступила бы многоопытная хозяйка дома. Она просто сказала:

- Мисс Шлегель, не отведете ли вы свою тетушку к себе или ко мне в комнату - туда, где, по-вашему мнению, ей будет лучше. Пол, найди Иви и скажи, что ленч будет в шесть, но я не уверена, что все к нему спустятся.

Когда ее распоряжения были выполнены, она повернулась к старшему сыну, неподвижно стоявшему у трясущейся, отравляющей воздух машины, и ласково улыбнулась, а потом, не сказав ни слова, отвернулась от него и вновь обратилась к своим цветам.

- Мама, - позвал Чарльз. - Ты знаешь, что Пол опять сваял дурака?

- Все в порядке, дорогой. Они разорвали помолвку.

- Помолвку?

- Больше они друг друга не любят, если такое объяснение предпочтительнее, - сказала миссис Уилкокс, нагнувшись, чтобы понюхать розу.

Эпизод 3

<...>- Это весьма трудный вопрос, - улыбнувшись, сказала миссис Уилкокс, и выражение недовольства начало исчезать с ее лица. - Пожалуй, вы в своем письме хорошо сформулировали на него ответ. Это произвольное побуждение, которое может быть ложным.

- Но дело не в том, что ваш сын все еще?..

- О нет. Он часто... Мой Пол, видите ли, еще очень молод.

- Тогда что же это было?

- Произвольное побуждение, которое может быть ложным, - повторила она.

- Иными словами, они принадлежат к тому типу людей, которые могут влюбиться, но не смогли бы жить вместе. Это в высшей степени вероятно. Боюсь, что в девяти случаях из десяти Природа тянет в одну сторону, а человеческая природа - в другую.

- Вот уж действительно сказано "иными словами", - проговорила миссис Уилкокс. - У меня не получилось бы так удачно это описать. Просто я встревожилась, когда узнала, что мой мальчик увлекся вашей сестрой.

- Ах да, я все время хотела спросить вас. Как вы все-таки узнали? Хелен была поражена, когда после приезда тетушки вы вмешались в разговор и все уладили. Пол сам вам признался?

- Это обсуждение ни к чему не приведет, - немного помедлив, ответила миссис Уилкокс.

- Миссис Уилкокс, вы очень рассердились на нас в июне? Я написала вам письмо, а вы не ответили.

- Я была определенно против того, чтобы переезжать в апартаменты миссис Матесон. Мне было известно, что они напротив вашего дома.

- Но теперь все хорошо?

- Думаю, да.

- Только думаете, но не уверены? Мне бы хотелось покончить с этой неразберихой!

- О да, уверена, - сказала миссис Уилкокс, неловко поежившись.

- Когда я что-то говорю, всем вечно кажется, что я сомневаюсь. Такая уж у меня манера.

- Ну и прекрасно. Я тоже уверена.

В спальню вошла горничная убрать поднос с завтраком. Беседа прервалась, а когда возобновилась, то уже протекала спокойнее.

- Ну, мне пора прощаться - вы будете вставать.

- Нет, пожалуйста, побудьте еще. Я сегодня проведу день в постели. Время от времени я так делаю.

- А мне казалось, что вы любите рано вставать.

- В Говардс-Энде - да, но в Лондоне нет ничего, ради чего стоило бы это делать.

- Нет ничего? - воскликнула потрясенная Маргарет. - А как же осенние выставки? А концерты Изаи? Не говоря о людях.

- Дело в том, что я немного устала. Сначала свадьба, потом отъезд Пола, а вчера, вместо того чтобы отдохнуть, я ходила с визитами.

- Свадьба?

- Да. Чарльз, мой старший сын, женился.

- Вот как!

- Мы переехали в квартиру миссис Матесон главным образом по этой причине, и еще чтобы Пол мог купить себе африканское снаряжение. Апартаменты принадлежат кухне мужа, и она любезно предложила нам здесь пожить. Так что до свадьбы мы смогли познакомиться с родными Долли, чего раньше не сделали.

Маргарет спросила, кто у Долли родные.

- Фасселлы. Отец служил в индийской армии, теперь в отставке. Брат тоже военный. Мать умерла.

Наверное, это были те "загорелые люди без подбородков", которых Хелен однажды увидела через окно. Маргарет мельком подумала о состоянии Уилкокс. Она приобрела эту привычку, имея в виду будущее Хелен, и подобные мысли возникали в ее голове сами собой. Она стала расспрашивать о мисс Долли Фасселл, и выслушала ответы, произнесенные ровным, бесцветным тоном. Голос миссис Уилкокс, хотя приятный и привлекательный, имел совсем небольшой диапазон. Судя по отсутствию в нем экспрессии, картины, концерты и люди в равной мере не представляли для миссис Уилкокс особенной ценности. Лишь раз она заговорила чуть быстрее - когда речь зашла о Говардс-Энде.

- Чарльз и Альберт Фасселл давно знакомы. Они члены одного клуба, оба любят играть в гольф. Долли тоже играет, но, по-моему, не так хорошо, как они. Впервые Чарльз и Долли встретились, когда играли двое на двое. Нам всем она нравится, и мы очень довольны. Свадьба состоялась одиннадцатого, за несколько дней до отъезда Пола. Чарльз очень хотел, чтобы брат был шафером, поэтому настаивал на одиннадцатом. Фасселлы предпочли бы сыграть свадьбу после Рождества, но любезно пошли навстречу желанию жениха. Вон там, в двойной рамке фотография Долли.

- Вы уверены, миссис Уилкокс, что я вас не отвлекаю?

- Да, вполне уверена.

- Тогда я останусь. Мне очень у вас нравится.

Маргарет стала рассматривать фотографию Долли, подписанную: "Дорогой Мимс". Речь идет о ней, пояснила миссис Уилкокс, ибо "Долли и Чарльз решили, что Долли будет меня так называть".

Долли казалась глупой, у нее было треугольное лицо, одно из тех, что так часто нравятся крепким, здоровым мужчинам. Она была очень хорошенькая. После Долли Маргарет посмотрела на портрет

Чарльза, черты которого, в общем, говорили о совершенно другом характере. Она принялась размышлять о тех силах, что свели этих двоих вместе, пока их не разлучит Господь. У нее даже нашлось время мысленно пожелать им счастья.

- В свой медовый месяц они отправились в Неаполь.

- Как им повезло!

- Я с трудом могу себе представить Чарльза в Италии.

- Ему не нравится путешествовать?

- Нравится, но он такой мастер выводить иностранцев на чистую воду. Больше всего он любит путешествовать по Англии на автомобиле. И, по-моему, именно так они провели бы медовый месяц, если бы не отвратительная погода. Отец подарил ему на свадьбу автомобиль, который сейчас стоит в Говардс-Энде.

- Значит, там есть гараж?

- Да. В прошлом месяце муж соорудил небольшой гараж к западу от дома, рядом с шершавым вязом, там, где был загон для пони.

Последние слова миссис Уилкоккс произнесла с особенным выражением.

- А куда девался пони?

- Пони? Он уже давно умер.

- Шершавый вяз. Помню. Хелен писала, что это восхитительное дерево.

- Это самый роскошный вяз в Хартфордшире. Сестра не рассказывала вам про зубы?

- Нет.

- О, это может вас заинтересовать. В ствол, примерно в четырех футах от земли, воткнуты кабаньи зубы. Давным-давно их туда воткнули местные жители. Считалось, что, если пожевать кусок древесной коры, зубную боль как рукой снимет. Но теперь зубы почти заросли, да и к вязу никто не приходит.

- Я бы пришла. Я люблю народные приметы и неистребимые суеверия.

- Вы полагаете, дерево действительно излечивало от боли, если люди в это верили?

- Конечно. Оно излечило бы от чего угодно - в те далекие времена.

- Мне действительно вспоминаются такие случаи - видите ли, я жила в Говардс-Энде задолго до того, как там появился мистер Уилкоккс. Я там родилась.

Разговор снова сменил направление. В тот момент казалось, что это ни к чему не обязывающая светская болтовня. Маргарет стало интересно, только когда хозяйка объяснила, что Говардс-Энд ее ответственность.

Эпизод 4

<...>Нельзя обвинить миссис Уилкоккс в том, что она слишком много поведала Маргарет о жизни. И Маргарет, со своей стороны, проявила положенную скромность и притворилась, что осознает свою неопытность, хотя на самом деле это было не так. Уже десять лет она являлась главой семьи, почти идеально научилась устраивать приемы, воспитала очаровательную сестру и теперь воспитывала брата. Если опыт в принципе можно приобрести, то она, без сомнения, его приобрела.

Однако небольшой обед, устроенный Маргарет в честь миссис Уилкоккс, успеха не имел. Новая гостья никак не вписывалась в компанию "одного-двух очаровательных людей", приглашенных с ней познакомиться, и обед проходил в атмосфере вежливого недоумения. Вкусы миссис Уилкоккс были просты, знания культуры поверхностны, ее не интересовал ни Новый английский художественный клуб, ни разграничительная линия между Журналистикой и Литературой, которая была выбрана в качестве зайца для разговорной охоты. "Очаровательные люди" бросились за этим зайцем с радостным улюлюканьем, Маргарет предводительствовала, но только когда прошла половина обеда, охотники заметили, что главный гость не принимает никакого участия в погоне. У них не было общих интересов. Миссис Уилкоккс, чья жизнь прошла в заботах о муже и сыновьях, мало что могла сказать незнакомым людям, которые жили иначе и чей возраст был в два раза меньше ее собственного. Умные разговоры вселяли в нее тревогу и иссушали слабое воображение. Такое светское общение было сродни езде на автомобиле с неизбежными рывками и толчками, а миссис Уилкоккс была словно пучок скошенной травы или цветов. Дважды она выразила сожаление по поводу плохой погоды, дважды пожаловалась на работу Большой северной железной дороги. С ней

все дружно согласились, беседа помчалась дальше, а в тот момент, когда она спросила, есть ли новости о Хелен, хозяйка с горячностью призывала к ответу Ротенштейна. Миссис Уилкоккс повторила вопрос:

- Надеюсь, ваша сестра благополучно прибыла в Германию?

- Да, спасибо, - спохватившись, ответила Маргарет. - Во вторник я получила от нее письмо.

Но поскольку в Маргарет уже сидел демон шумного застолья, через мгновение она продолжала в той же манере:

- Только во вторник, потому что живут они в Штеттине. Вы когда-нибудь знали хоть одного человека, живущего в Штеттине?

- Не знала, - печально ответила миссис Уилкоккс, а ее сосед, молодой человек из комитета по образованию, начал рассуждать, как могут выглядеть жители Штеттина и есть ли вообще такое понятие как "штеттинность".

Маргарет подхватила:

- Жители Штеттина кидают грузы на баржи из пакгаузов, которые нависают прямо над водой, - по крайней мере так делают наши кузены, - но штеттинцы не слишком богаты. Город ничего особенного собой не представляет, кроме разве что вращающихся глазами часов и вида на Одер, который действительно впечатляет. О, миссис Уилкоккс, вам бы очень понравился Одер! Река, или, скорее, реки - такое впечатление, что их там десятки, - насыщенного голубого цвета, а равнина, по которой они протекают, ярко-зеленая.

- В самом деле? Это, должно быть, очень красивый вид, мисс Шлегель.

- Вот я и говорю. Но Хелен, которая обязательно все запутает, скажет: нет, это похоже на музыку. Течение Одера для нее подобно музыке. Оно непременно должно напоминать ей симфоническую поэму. Та часть, что у пристани, исполняется в си миноре, если я правильно помню, а ниже по течению уже полная путаница. Есть протяжная тема, звучащая одновременно в нескольких тональностях, которая означает илистые берега, и есть другая, для судоходного канала, а выход в Балтийское море исполняется в до-диез мажоре, *pianissimo*.

- А какое к этому имеют отношение нависающие над водой пакгаузы? - со смехом спросил молодой человек.

- Огромное, - ответила Маргарет, неожиданно ухватившись за новую тему. - Я, как и вы, считаю, что уподоблять Одер музыке пре-

тенциозно, а нависающие штеттинские пакгаузы дают понять, что тут красота воспринимается всерьез. Мы же этого не делаем, как не делает и среднестатистический англичанин, который еще и презирает всех, кто думает иначе. Только не говорите: "У немцев нет вкуса", - иначе я закричу. Вкуса у них, конечно, нет. Но... но - такое существование "но"! - немцы принимают поэзию всерьез. Да-да, они принимают поэзию всерьез.

- И с этого есть какой-то прок?

- Да. Немец вечно ищет красоту. Он может из-за своей глупости ее прозевать, может неправильно истолковать, но он всегда ждет, чтобы красота вошла в его жизнь, и, думаю, в конце концов так и случится. В Гейдельберге я видела толстого ветеринара, чей голос дрожал от еле сдерживаемых рыданий, когда он твердил чьи-то сентиментальные стишки. Мне легко смеяться, мне, которая никогда не декламирует стихи, хорошие или плохие, и не может вспомнить ни одного поэтического отрывка, который потряс бы меня до глубины души. Но у меня вскипает кровь - конечно, я наполовину немка, так что можете списать это на немецкий патриотизм, - когда слышу, как типичный житель нашего острова, обладающий тонким вкусом, выражает презрение ко всему германскому, будь то Бёклин или мой ветеринар. "Ах, Бёклин, - говорит он, - он стремится к красоте и слишком осознанно населяет Природу богами". Конечно, Бёклин стремится, потому что у него есть желание - желание красоты и других неуловимых даров, существующих в мире. Поэтому, в отличие от пейзажей Лидера, его пейзажи столь неудачны.

- Не уверен, что соглашусь. А что скажете вы? - спросил молодой человек, повернувшись к миссис Уилкокс.

- Я думаю, что мисс Шлегель замечательно все изложила.

По компании пробежал холодок.

- О, миссис Уилкокс, скажите что-нибудь более приятное. Когда говорят, что ты изложил все замечательно, создается впечатление, что тебя ни во что не ставят.

- Я совсем не это имела в виду. Ваша речь меня очень заинтересовала. Вообще англичане, как мне кажется, не очень любят Германию. Мне давно хотелось услышать, что говорят те, кто на другой стороне.

- На другой стороне? Так, значит, вы все-таки не согласны. Прекрасно! Тогда расскажите, как вам это видится с вашей стороны.

- Я не принимаю ничью сторону. Но мой муж, - голос миссис Уилкокс зазвучал нежнее, а холодок за столом усилился, - не особенно доверяет континентальной Европе, и все наши дети того же мнения.

- На каком основании? Им кажется, что состояние Европы плачевно?

Миссис Уилкокс не имела об этом ни малейшего представления. Ее совершенно не интересовали основания. Она не относилась к числу интеллектуалов и не обладала особенно живым умом, и было странно, что, несмотря на это, она все равно производит впечатление крупной личности. Маргарет, которая в беседах с друзьями двигалась зигзагами от Мысли к Искусству и обратно, ощущала, что эта женщина выше их всех и любые их действия рядом с ней становятся незначительными. В поведении миссис Уилкокс не чувствовалось ни горечи, ни даже критики, она была мила, и с ее губ не сорвалось ни одного невежливого или нелюбезного слова. Но все же эта женщина и обыденная жизнь воспринимались присутствующими как бы не в фокусе: их очертания расплывались. За обедом миссис Уилкокс была особенно не в фокусе, ближе к той линии, которая отделяет обыденную жизнь от той, что имеет, в представлении остальных гостей, гораздо большее значение.

- Но вы согласитесь с тем, что континентальная Европа - глупо говорить о континентальной Европе, - но она и в самом деле самодостаточна и ни одна ее часть не похожа на Англию. Англия уникальна. Возьмите еще желе. Я хотела сказать, что континентальная Европа, хорошо это или нет, интересуется идеями. Ее Литература и Искусство обладают тем, что можно назвать причудой незримого, которая сохраняется, даже несмотря на декаданс и претенциозность. В Англии больше свободы действия, но за свободой мысли отправляйтесь в бюрократическую Пруссию. Там люди со смирением обсуждают жизненно важные вопросы, которые нам кажутся недостойными внимания.

- Я не хочу ехать в Пруссию, - сказала миссис Уилкокс, - даже чтобы посмотреть на такую интересную картину, которую вы описа-

ли. А для смиренных обсуждений я уже слишком стара. Мы в Говардс-Энде ничего не обсуждаем.

- Значит, вы должны это делать, - настаивала Маргарет. - Обсуждение поддерживает жизнь в доме. Дом не может стоять только благодаря кирпичной кладке.

- Но он не может стоять и без нее, - проговорила миссис Уилкоккс, неожиданно подхватив мысль Маргарет и вселив в первый и последний раз слабую надежду в душах "очаровательных людей". - Он не может стоять без нее, и иногда мне кажется... Но я не могу рассчитывать, что ваше поколение согласится со мной, потому что даже моя дочь со мной не согласна.

- Не обращайтесь внимания ни на нас, ни на нее. Пожалуйста, скажите, что вы думаете!

- Иногда я думаю, что разумнее оставить действия и обсуждения мужчинам.

Наступила тишина.

- Не стану спорить, что доводы против женского избирательного права действительно очень сильны, - сказала девушка напротив, наклонившись вперед и кроша хлеб.

- Сильны? Я никогда не интересовалась доводами. Только благодарю судьбу, что мне не надо голосовать.

3.3. «Готическая» Англия как воплощенная Аркадия в романе И. Во «Пригоршня праха» (1934)

1930-е годы XX века оказываются переломным моментом в истории Англии. Викторианские ценности после Первой мировой войны находятся под угрозой исчезновения, наступает общий кризис в духовной сфере. Формирование кризисного мироощущения отчасти мотивируется тем, что англичане, воспитанные в викторианских традициях, воспринимавшие четкую систему нравственных ориентиров, в период между двумя великими войнами испытывают разочарование в идеалах, внушенных им в детстве, сомневаются в достоинствах Империи. Столкнувшись с массовым разрушением после Первой мировой войны и быстрой трансформацией мира, Англия в 1930-х годах теряет свои идеалы и становится «миром неопределённости, бездомности, миром безнадежного распада».

Уже в конце 20-х в начале 30-х годов XX века об этом говорит Ивлин Во в своих романах «Упадок и Разрушения» («Decline and Fall», 1928), «Мерзкая плоть» («Vile bodies», 1930), «Пригоршня праха» («The Handful of Dust», 1934). В них И. Во показывает английское общество как бездуховное, безнравственное. С его точки зрения, в Англии происходит полное разложение общества.

Испытывая неприязнь к современному миру с его буржуазными нравами, Ивлин Во, подобно Г. Уэллсу и Э.М. Форстеру, оглядывается в прошлое и находит свой идеал в Средневековье. Для него «добрые старые времена Средневековья» ассоциируются с католической верой, которую И. Во рассматривает как символ незыблемых ценностей прошлого. Писатель идеализирует английское прошлое – средневековый уклад жизни старинных земельных английских аристократов, «где господа и слуги якобы составляли одну большую семью, а все проблемы мудро разрешались всеведущим главой рода, за которым прочим членам семьи жилось, как за каменной стеной» [146, с. 79]. Так в эпоху грандиозных классовых столкновений и социальных потрясений в творчестве Ивлиана Во возникает образ Аркадии, который в духе романа об усадьбе проецируется на мир землевладельцев.

Антитезой современному обществу в романе Ивлиана Во «Пригоршня праха» является социальное пространство сельской жизни, которое локализуется в аббатстве Хеттон и изображается как идеальный мир порядка, гармонии, нерасторжимой связи с прошлым. В своем романе об усадьбе Ивлин Во увековечивает образ сельского дома, который по сути своей равен всей Англии. Однако, в отличие от других авторов, работающих в этом жанре (Г. Уэллса, Э.М. Форстера, Д.Г. Лоуренса), И. Во избегает романтизации сельского дома. Он пишет произведение сатирическое.

Поместье Хеттон в романе «Пригоршня праха» описывается глазами его владельца Тони Ласта, который предпочитает видеть в аббатстве, перестроенном в 1864 году в тяжеловесном и уродливом стиле викторианской готики, настоящую феодальную крепость. Думая об очертаниях зубчатых стен, огромной зале с колоннами шлифованного гранита, потолке, расписанном красными и золотыми ромбами, церковном мраке, который даже днем нельзя было рассеять [7], герой испытывает неподдельный восторг. Аббатство будит в нем «нежные воспоминания и горделивое чувство собственника» [7].

Для Тони Ласта Хеттон воплощает собой нерушимые вековые ценности, которые ведут свое начало от средневековых времен рыцарства. В этом проявляются отголоски моррисовской концепции идеального дома. Для У. Морриса земной рай был создан в образе средневекового Дворца Искусств Ред Хаух. Материальной основой синтеза искусств У. Моррис считал готическую архитектуру, которая служила воплощением идеальной красоты и идеального общества. По У. Моррису основной чертой великого произведения искусства, в том числе литературного, была декоративность, свойственная готике. Хеттон в глазах Тони Ласта оказывался воплощением такой готической и соответственного идеальной Англии. Этот дом противопоставлен современному миру с его маленькими лондонскими квартирами, которые сигнализируют о падении «английской системы сельской жизни», что и предсказывал Герберт Уэллс в своем романе «Гоно-Бенге». И. Во, подобно Э.М. Форстеру и Г. Уэллсу, полагал, что без этой «системы» в «сердце Англии» (т.е. в сельской местности) произойдет разложение культуры. Если городская жизнь уже сейчас оказывается бессистемной и хаотичной, то сельская как будто пока еще находит опору в социальном порядке и в соблюдении традиций, установленных с эпохи рыцарства.

М.В. Цветкова в своей статье «Английское: Дом; Свобода; Приватность; Честная игра; Сдержанность; Джентльменство; Наследие; Юмор; Здравый смысл» пишет о том, что одной из характерных черт англичан является их консерватизм, приверженность традициям. Исследовательница указывает, что в современной Британии существует великое множество традиций. Они свидетельствуют о связи прошлого и настоящего, которая «дает ощущение постоянства в непрерывно меняющемся мире» [36, с. 181]. Тяготение к постоянству в английском национальном характере, с точки зрения М.В. Цветковой, является как реакция на изменчивую погоду и разнообразный ландшафт.

Главный герой романа «Пригоршня праха» Тони Ласт трепетно относится к соблюдению традиций. Одним из главных и почитаемых праздников в Хеттоне было Рождество. Именно в это время в аббатство приглашались одни и те же гости – это сестра Бренды с мужем и две семьи Ластов. На праздник в детской ставили маленькую елку для Джона Эндрю, а в главном зале – большую, которую всегда украшали

«истощенные» Ласты – родственники Тони. На Рождество дарились подарки всем слугам, но, как подчеркивает И. Во, в «строгом соответствии с их рангом» [7]. В церкви викарий неизменно произносил рождественскую проповедь, «ту самую, которая так нравилась его прихожанам» и которую они почти выучили наизусть [7]. Все это Тони воспринимал как «неотъемлемую принадлежность Рождества» [7], без которой нельзя обойтись. Для героя на этих повторяющихся событиях и держится основа жизни. Ему кажется, что в этом проявляется незыблемость связи между прошлым и настоящим, благодаря которой сохраняются мир и благополучие.

Как замечает М.В. Цветкова, этимология слова «tradition» (от латинского «tradere» – доставлять и «date» – то, что дано) указывает на связь с таким важным концептом английской культуры, как «heritage» («наследие») [36, с. 181]. Исследовательница раскрывает значение этого концепта в его взаимосвязи с «традицией». Главным оказывается восприятие наследия «как чего-то ценного, принадлежащего всем, имеющего связь с историей», под которой подразумевается связь между поколениями» [36, с. 181].

Для Тони Ластва роль «наследия» играет аббатство Хеттон, которое он стремится всеми силами сохранить. Тони осознает, что аббатство является «неотъемлемой частью английского образа жизни, которая могла бы стать весьма серьезной потерей» («It's a definite part of English life which would be a serious loss if») [7], если бы они [Тони и Бренда] решили отказаться от аббатства. Все свои свободные деньги он вкладывает в дом, думает о нововведениях, но так чтобы они не нарушили общий стиль аббатства. В этом проявляется английский консерватизм, который сочетается с огромной любовью к дому. Жене Тони Бренде непонятно, зачем тратить столько денег на утративший всякую архитектурную ценность дом, отказывать себе во многом, но при этом не звать гостей, ни с кем не общаться. Тони объясняет жене, что сохранить аббатство – это его долг, и держит он дом не для гостей, а «потому что они [Ласты] всегда тут жили и он надеется, что и его сыну удастся сохранить дом» («We've always lived here and I hope John will be able to keep it on after me») [7]. Построенное в средневековом духе аббатство Хеттон, как кажется, репрезентирует образ «старой доброй Англии», безвозвратно уходящей в прошлое.

Тони Ласт отождествляет себя с поместьем, в чем также чувствуется зависимость от мориссовской концепции синтеза искусств, в которой человек уподобляется архитектурному сооружению. Он происходит из старинной аристократической семьи Ластов. Это примерный семьянин, вежливый и обходительный хозяин, который умеет сдерживать свои чувства. Его убеждения оказываются более благородными, чем у других героев романа. Недаром Бренда называет его «богобоязненным джентльменом старой школы», имея в виду, что Тони своим поведением напоминает викторианских джентльменов.

Само понятие «джентльмен» («gentleman») появилось в английском языке в XIII веке и первоначально означало «человека, имеющего благородное происхождение» [36, с. 175]. М.В. Цветкова комментирует семантику этого слова: главным является словообразующий элемент «gentle», восходящий к старофранцузскому «gentil» и к латинскому «gentilis», который обозначает человека высокородного и принадлежащего к одному и тому же роду, клану [36, с. 175].

На протяжении веков понятие «джентльмен» претерпевало длительное развитие. В елизаветинскую эпоху под «джентльменом» подразумевали человека светского, образованного, благородного происхождения, галантного кавалера и храброго война. Однако, как уже упоминалось, окончательно содержание концепта определяется в викторианскую эпоху. Н.А. Соловьева в статье «Викторианство как феномен культуры» пишет, что идеальным джентльменом в то время считался вежливый, гостеприимный образцовый землевладелец, который являлся «председателем одного или двух местных благотворительных обществ».

Главный герой романа И. Во, на первый взгляд, воплощает собой подлинного английского джентльмена в более архаичном смысле. Характер Тони в какой-то степени проявляет описание комнаты, в которой он жил с детства. Она носила названия Феи Морганы, которая по преданию была средневековой колдуньей-целительницей, а в романе Т. Мэлори «Смерть Артура», отрывки из которого готическими фризами висели над кроватью героя, изображается сестрой короля. Название определяет стиль комнаты, которая обставлена в средневековом духе – на стенах висят гобелены, кровать Тони стоит на возвышении, а камин похож на гробницу XIII века. И. Во подчеркивает, что комната напоминала музей, поскольку в ней были представлены

все периоды жизни Тони. Герой ничего не выбрасывал, а с каждым годом все время что-то добавлял. Тут были его детские иллюстрированные журналы, фотографии частной школы, где он учился, портреты родителей, Бренды, Джона Эндрю, гравюра, изображающая Хеттон до реконструкции. Глядя на все эти вещи, Тони постоянно соприкасается с прошлым, с викторианской эпохой, испытывая при этом огромную, ни с чем ни сравнимую радость. Можно говорить о том, что в комнате целительницы Феи Морганы герой живет в своем особом счастливом мире прошлых лет, который помогает ему на время отгородиться, «исцелиться» от современных нравов. Именно тут под влиянием духа старины у маленького Тони формировались представления о подлинном джентльмене с его сдержанной манерой поведения, с его благородными воззрениями и о правилах честной игры.

К. Гвидон де Кончини в своей диссертации указывает и на другое значение комнаты Феи Морганы. Она считает, что Тони, который с детства проводит всю свою жизнь в этой комнате, как бы находится под «покровительством» феи, в ее волшебном мире. К. Гвидон де Кончини указывает, что именно это и обуславливает появление у Тони таких черт характера, как нерешительность, наивность, его покорность судьбе и случаю, так как он привык всю жизнь полагаться на сверхъестественные магические силы [44, с. 50]. В романе понятие «джентльмен», таким образом, включает значение незащитности перед натиском современного мира.

К. Гвидон де Кончини называет Тони Ласта «человеком эпохи готики» («a gothic man»), подразумевая под «готикой» Средневековье [44, с. 48]. Тони является «человеком эпохи готики», поскольку он, не понимая современности, живет в созданном воображением средневековом мире Хеттона и погружен в мечты о прошлом. Его «феодалная крепость» делает попытку «сдержать натиск современности» [44, с. 49], однако терпит неудачу.

В глазах современного мира аббатство «чудовищно» [7], как говорит миссис Бивер, поскольку оно не соответствует новой моде. Бренда вместе со своими подругами приезжает в Хеттон в надежде обустроить «хотя бы одну сносную комнату» [7]. Осматривая дом, дамы обсуждают будущий будуар Бренды и приходят в ужас от комнат аббатства. Подруги жалеют Бренду, недоумевают, как она может жить в таких условиях, не понимают, для чего вообще служит этот

дом, и как можно сделать приличный будуар, если вся комната в углах, посередине находится нелепый камин из розового гранита и везде один мрак [7]. Однако главный недостаток комнаты и соответственно всего дома озвучивает Полли – бывшая певица, которая совсем недавно попала в высшее лондонское общество. Дом старомоден. Действительно, комната и само аббатство кажутся современным лондонцам слишком громоздкими, помпезными, непригодными сооружениями для жизни.

Таким же старомодным, «динозавром прошлого», как называет его К. Гвидон де Кончини, является для подруг Бренды сам Тони. Он не любит бывать в обществе, не понимает современного жаргона, на котором они говорят, выбирает себе бутоньерку в оранжерее и ходит в церковь. Все эти признаки настоящего джентльмена кажутся им смешными, поведение Тони – слишком правильным, излишне чопорным и устаревшим. Поэтому подруги Бренды, да и впоследствии она сама, называют Тони не иначе как «стариком» («an old man»), имея в виду не возраст, а подход к жизни.

Современному миру не нравится Хеттон, так как он не отвечает требованиям моды, воплощающей саму быстротечность, временность и потому враждебной всему постоянному, устойчивому. Если еще двадцать лет назад, говорит Тони, все сходили с ума по «средневековым домишкам и оловянной утвари», то теперь «пришел черед урн и колоннад» [7]. Перестроенный в стиле викторианской готики Хеттон и его хозяин оказываются выпавшими из современного мира. Для Бренды и ее подруг они являются всего лишь пережитками викторианской эпохи.

В романе «Пригоршня праха», как и в романах Г. Уэллса и Э.М. Форстера, аббатству Хеттон противостоит современный Лондон. Ивлин Во вслед за Г. Уэллсом говорит об «уродстве» английских городов. По его мнению, сама Англия прекрасна, однако Англия, «сотворенная руками человека», отвратительна. В данном случае И. Во, подобно Г. Уэллсу, имеет в виду лондонские квартиры, которые образовались благодаря предпринимательской деятельности коммерсантов. По Ивлину Во, городские квартиры не только делают лондонскую архитектуру уродливой, но, что самое страшное, сами по себе они способствуют разложению английского общества.

Городской образ жизни воплощает миссис Бивер. Сама ее профессия ускоряет разложение. Миссис Бивер покупает большие старинные дома и переделывает их, руководствуясь своим современным вкусом. Она разделяет купленные дома на маленькие квартирki и сдает их. Именно такую квартирку миссис Бивер предлагает снять Бренде в Лондоне. Она рассказывает Бренде, что разгораживает домик в Белгрейвии на шесть квартирок. В них есть все новейшие условия: в ванной горячая вода в неограниченном количестве, в комнате можно поставить огромный стеновой шкаф и даже останется место для постели. По мысли К. Гвидон де Кончини, предпринимательская деятельность миссис Бивер делает «аморальной современную городскую культуру» [44, с. 50], поскольку она разрушает исконно английский образ жизни и уничтожает с корнем национальную архитектуру и английские ценности.

Миссис Бивер также зарабатывает на жизнь тем, что занимается отделкой интерьеров, обновляет и обставляет богатые старинные дома по новейшей моде. Однако ее собственный дом «не имел ничего общего с теми сурово элегантными интерьерами, которые миссис Бивер создавала для своих клиентов. Он был набит непродажной мебелью из двух больших домов, не претендующей на принадлежность ни к одному определенному стилю и менее всего – к нынешнему («There was little in it to suggest the austere elegant interiors which Mrs. Beaver planned for her customers. It was crowded with the unsaleable furniture of two larger houses, without pretension to any period, least of all to the present») [7]. Весь ее дом находится в беспорядке: дорогостоящие доспехи стоят рядом с высокими сапогами, щетками для шляп, комодом с коллекцией мрачных громоздких предметов, которые сохранились еще со времен отца миссис Бивер. Это хаотичное расположение предметов является метафорическим выражением современного образа жизни, где все оказывается бессистемным, лишенным хоть какого-то подобия порядка. Такой интерьер говорит не о творческом потенциале миссис Бивер – декоратора, а, напротив, о связанном с ней разрушительном начале. Так, в самом начале романа миссис Бивер счастлива, когда по соседству происходит пожар, поскольку для нее это означает прибыльное дельце [7]. Миссис Бивер с удовольствием перечисляет сыну, сколько комнат сгорело и сожалеет, что «огонь так и не добрался до спален» [7], однако, по ее мнению, «без ремонта им

[хозяевам дома] не обойтись» [7]. Главной целью профессии миссис Бивер должно было стать стремление сохранить и возродить в былом великолепии старинные дома. Однако миссис Бивер занимает противоположную позицию, она фактически разрушает старину, стирает прошлое с лица земли.

В лице миссис Бивер современный мир проникает в сельские поместья и полностью их уничтожает. Бренда, решая сменить унылую, на ее взгляд, обстановку в аббатстве, приглашает для этой цели миссис Бивер, считая, что у нее отличный вкус и она сможет осовременить Хеттон. Именно это и пытается делать миссис Бивер, ее рабочие сдирают гипсовые узоры со стен, обшивают их хромированными панелями, на пол кладут ковер из натуральной овчины, лишая Тони возможности бывать в библиотеке, так как там невероятно шумно. Миссис Бивер, не понимая, не осознавая всей важности сельских домов (это привилегия аристократов), разрушает прошлое, заменяя его хромированными стенами. Это любимое изменение миссис Бивер приносит ей немалую прибыль, поэтому всем своим клиентам она предлагает начать с того, чтобы хромировать стены.

Для миссис Бивер Хеттон – это место наживы, поэтому она очень недовольна, когда после разрыва Тони с Брендой, ее рабочих выгоняют из аббатства и ей не платят за ремонт. Миссис Бивер возмущена поведением Тони, хотя именно она поощряла Бренду к супружеской неверности. Фактически именно она разрушила не только дом, но и семью Ластов. Миссис Бивер счастлива, когда у Брендy начинается роман с ее сыном. Она открыто рассказывает своей подруге, что сама способствовала развитию их отношениям: «Сказать по правде, я почувствовала что-то такое в воздухе на прошлой неделе и под благовидным предлогом уехала на несколько дней. Если б я этого не сделала, может, у них так все и кончилось бы ничем» [7].

И. Во расценивает этот неукорененный новый класс разбогатевших людей с их отсутствием вкуса так же, как расценивали его в своих романах Г. Уэллс и Э.М. Форстер. Благодаря заработкам и связям миссис Бивер проникает в высшее общество, однако так и остается торговкой. Однако И. Во, в отличие от Э.М. Форстера и Г. Уэллса, не видит возможности исправить ущерб, нанесенный миссис Бивер. Писатель считает, что нет возможности возвратиться в прошлое – в упорядоченный мир Хеттона.

Бессмысленный и разрушающий все прежние ценности мир миссис Бивер оказывается нормой. В современности все зависит от воли случая, и люди ни в чем не могут быть уверены до конца. Еще Т. Гарди и У.Г. Хадсон писали, что «новая Англия» является «Англией предместий, недоумевающее и безразличное население которых утратило все свои корни». В то время как в романах 1900-х годов звучит лишь угроза разрушения, в романе Ивлин Во показан конечный результат. Современный мир принят большинством, и даже подлинные аристократы приспособляются к нему и живут в нем.

Так, Бренда, жена Тони, ведет свое происхождение из старинного аристократического рода Сент-Клаудов. Рассказывая Биверу о своей прошлой жизни, она подчеркивает, что когда ее брат Реджи продал их дом Брейкли, никто из ее семьи «не рвал на себе волосы» [7]. Сам Реджи признается Тони, что отказавшись от Брейкли, «никогда об этом не жалел» («I never regret it»). [7]. Когда продажа наконец-то состоялась, «он почувствовал себя другим человеком» («when the sale was finally through I felt a different man»), потому что теперь мог поехать куда угодно. Иными словами, Бренда и ее брат адаптировались к современному миру. Неслучайно Бренда, описывая Бивера, говорит своему мужу, что он не так уж и плох: «В некотором отношении он такой же, как и мы» («He's quite like us in some ways»). На что Тони возражает: «Он не такой как я» («He's not like me») [7]. Тони до последнего остается помещным дворянином, он чувствует связь с домом, со своим прошлым, именно поэтому он не хочет никуда уезжать. Бренда и ее брат без сожаления расстались со своим поместьем, соответственно, без сожаления расстаются со старинным укладом жизни. Они встали на одну ступень с такими людьми как Полли и миссис Бивер, и ведут себя как современные лондонцы, не имеющие корней. Бренде нравится городская жизнь, и городские квартиры она находит довольно интересными.

Проводя в Лондоне большую часть недели, Бренда начинает по-новому смотреть на окружающих. В начале романа она понимает в душе, что Полли и Вероника – это бескультурные и ужасные люди, однако потом она становится их подругой, прислушивается к их советам, живет по их законам, даже начинает говорить как они. Когда вся компания приехала в Хеттон и собиралась вечером в гостиной, хозяин дома не смог поддержать разговор, поскольку «они то и дело переска-

кивали на свой жаргон, непонятный Тони». И. Во называет этот жаргон «воровским наречием» [7]. В конце романа Бренда, понимая всю значимость аббатства для Тони, тем не менее, требует, чтобы он продал его и платил ей огромное содержание. Она знает, что без Хеттона жизнь Тони невозможна, однако, погрузившись в атмосферу лондонской жизни, она готова принять эту жертву.

Таким образом, современная городская жизнь, по И. Во, ведет к разложению человеческой души, является причиной обмельчания современных аристократов. Обмельчание общества является одной из важнейших тем уже в раннем творчестве Ивлина Во. Впервые она проявляется в его романе «Упадок и Разрушение» (1928), где изображаются процессы упадка и разрушения английского высшего света. Название романа отсылает к «Истории упадка и падения римской империи» («The History of the Decline and Fall of the Roman Empire») Э. Гиббона, где английский историк XVIII века объясняет причины падения Римской Империей моральным разложением общества. Ивлин Во берет за основу эту идею и показывает английское общество как бездуховное, живущее вне каких-либо ценностей и нравственных понятий. По его мнению, в Англии, как в Римской Империи, происходит разложение общества, которое также может привести к разрушению Британской Империи.

С этого романа, по мнению К. Гвидон де Кончини, начинается «сатирическое линчевание» английского общества, поиски причин упадка идеалов в этом нестабильном мире. Главный герой Поль оказывается замешан в нечестном деле и попадает в тюрьму за торговлю белыми рабами. Уже в этом раннем романе Поль ведет себе не как джентльмен, он оказывается слабохарактерным, не умеющим постоять за себя, из-за чего его и исключают из Оксфорда.

В романе «Мерзкая плоть» («Vile bodies») (1930) И. Во идет дальше в изображение упадка общества. Тут показан процесс разложения не только высшего общества, но и прессы, аппаратов управления государства. В романе описывается молодежь высшего света, которая мучается бездельем, скукой и отсутствием смысла жизни. Они воплощают бесполезность и бессмысленность человеческого существования без веры в какой-либо идеал. Само название, как замечает Р. Вассон, является интертекстуальным включением – это цитата из новозаветного «Послания апостола Павла к Филиппийцам». Вынося в

заглавие романа выражение из Библии, писатель показывает, что ждет людей, чья жизнь сводится к бытию «мерзкой плоти»: жалкое существование, когда развлечения уже надоели, а ничего другого в жизни нет. В конце романа автор говорит о том, что начинается война, хотя до объявления настоящей войны оставалось еще девять лет и ничто ее пока не предвещало. И. Во уже в 1930 году видел, что подобное положение вещей может привести к глобальной катастрофе.

В романе «Пригоршня праха» также уделяется внимание этой теме. Важно обратить внимание на эпиграф, который предшествует роману – это отрывок из первой части поэмы Т. С. Элиота «Бесплодная земля» («The Waste Land») (1922).

... И я покажу тебе нечто отличное
От тени твоей, что утром идет за тобою,
И тени твоей, что вечером хочет
подать тебе руку:
Я покажу тебе ужас в пригоршне праха.
(Перевод А. Сергеева)

Начало поэмы создает образ курортного немецкого пейзажа, сменяющийся образом опустошенной и бесплодной пустыни, в которую Бог превратил землю в наказание за грехи людей. В поэме Т.С. Элиота пустыней является современное общество. Ключевой для Илина Во, как впрочем и для Т.С. Элиота, является фраза «Я покажу тебе ужас в пригоршне праха» («I will show you fear in a handful of dust»), которая в обоих произведениях отсылает к античному мифу о кумской сивилле.

Сивилла – это известная прорицательница античного мира. Ее описал в «Энеиде» Вергилий, считая, что она самая могущественная из когда-либо живших на земле предсказательниц. В «Энеиде» она предсказала Троянскую войну, предрекла Энею славную судьбу, будущее основание Рима и царствование потомков Энея над римлянами. По преданию в нее влюбляется бог Аполлон и обещает ей выполнить любое ее желание. Сивилла требует практически вечную жизнь – она хочет жить столько лет, сколько песчинок поместится в ее ладони. Аполлон выполняет ее желание, однако Сивилла забыла попросить

для себя вечную молодость, поэтому практически всю свою жизнь она проводит в образе старухи, которая мечтает только о смерти.

Уже самое название романа – «Пригоршня праха» помогает передать основной смысл произведения. С одной стороны, «пригоршней праха» оказывается жизнь лондонских героев в романе, которая, по мысли И. Во, похожа на пыль, прах. От нее не останется и следа, поскольку она бесцельна и бессмысленна. С другой стороны, название связано с жизнью и Тони Ласта, на что указывает миссис Рэттери, воплощающая собой Сивиллу.

В первой части поэмы Т.С. Элиота «Погребение мертвого» Сивилла превращается в гадалку мадам Созострис, которая «слывет мудрейшей в Европе женщиной» «с коварной колодой в руке» (перевод А. Сергеева). Она предсказывает скорую смерть человеку, который к ней пришел: «Ваша смерть от воды». В романе Ивлина Во такой миссис Созострис является миссис Рэттери – прямая и высокая американка, которая прилетает в Хеттон на аэроплане. После несчастного случая, с Джоном Эндрю, который погибает на охоте, Джок уезжает в Лондон сообщить о случившемся Бренде, а с Тони остается миссис Рэттери. Они практически не разговаривают, только миссис Рэттери время от времени раскладывает пасьянс. Миссис Рэттери, подобно мадам Созострис с картами таро, символизирует разрушение готического мира Тони. Раскладывая пасьянс, она как будто хочет создать порядок из хаоса. «Порядок рождается из хаоса» («order grew out of chaos»), – говорит она, однако в этот день у нее не получается разложить пасьянс. Иными словами, у нее не получается создать порядок, так как мир порядка и гармонии, в котором существует Тони, умирает вместе с уходом из жизни его сына. Поэтому миссис Рэттери называет эту игру «разбивающей сердце» («it's a heart-breaking game») [7].

Подобно Г. Уэллсу и М. Форстеру с их мрачными прогнозами о дальнейшей жизни современного мира, И. Во изображает современный мир как мир хаоса и угрозы. Смерть сына Тони символизирует скорую смерть Хеттона, гибель векового уклада жизни, на место которого приходит бездушное настоящее.

В своем романе Ивлин Во показывает общество в беспорядке и разрушении. «Все разваливается» («Things fall apart»), – говорит писатель [7]. Эта фраза характеризует Англию, в которой царствует хаос,

беспорядок, пренебрежение традициями. Ивлин Во изображает как традиционные английские институты, такие как семья, сельский дом, церковь, растворяются и ликвидируются. Англия оказывается брошена на произвол судьбы и вынуждена плыть по течению.

На первый взгляд кажется, что Хеттон, как и поместье Блейдсовер и усадьба Говардс Энд, составляет яркий контраст настоящему с его симулятивными ценностями. Однако, по мысли Р. Вассона, так бережно сберегаемое наследство Тони мало чем отличается от современного мира, поскольку в Хеттоне традиция сфабрикована, аббатство не подлинно. Его архитектурные детали демонстрируют, как прошлое, история могут быть подделаны, в сущности, аббатство всего лишь «ошибка викторианского воображения» («the error of the Victorian imagination»).

В «Истории искусства зарубежных стран» указывается, что в XIX веке, несмотря на развитие строительной техники, в композиционном отношении архитектура обращалась к давно отошедшим в область истории стилям. В 1830-1840-х годах во Франции, Германии, Англии появляются здания, на облике которых отразились увлечения их авторами раннехристианской, готической, мавританской архитектурой. В Англии в эти годы больше всего происходит увлечение и копирование именно стиля феодальной готики. Так, например, в Лондоне строят здание Парламента, которое целиком осуществляется в форме английской готики. Цель строителей состояла как раз в том, чтобы как можно лучше воспроизвести характер подлинных сооружений готического стиля.

Построенное под влиянием викторианской моды, аббатство Хеттон является имитацией средневековой готики. По мысли Р. Вассона, прадед Тони, переделывая Хеттон, руководствовался своим представлением о средневековом прошлом, поэтому аббатство с его бойницами, башнями и фризами из готических текстов появляется под воздействием представления деда Тони об английском прошлом, и именно такое воображаемое прошлое бережет герой и считает единственно верным.

По словам К. Гвидон де Кончини, в начале XX века для разбогатевших с помощью индустриализации людей, фантазии о сельских домах («the country estate fantasy») означали их укорененность («rooting») в сельских ценностях, которые отождествлялись со «старой»

Англией [44, с. 62]. Однако, как подчеркивает исследовательница, вполне очевидным оказывается, что эти ценности являются подделкой («fake»), такой же, как и заостренный тюдоровский шпиль на новых домах [44, с. 62]. Поэтому аббатство Хеттон в настоящее время, как указано в путеводителе по графству, «не представляет никакого интереса». Что еще важнее, оно не может служить местом, где действительно живет прошлое.

Основываясь на своем воображении и пытаясь отразить в поместье средневековый дух, дед Тони считал, что тем самым он связывает традицию, прошлое и настоящее. По Р. Вассону, такая «живописность» не создает подлинности, а лишь «конструирует чистую и настоящую опасность для тех, кто ищет истинную веру», поскольку она обманывает воображение и ведет к заблуждению. («The picturesque does not create authority but rather constitutes a clear and present danger to those seeking true faith, for it beguiles the imagination and leads it astray»).

Хеттон, который, казалось бы, противостоит современности, сам оказывается подделкой. Его можно сравнить с клубом Брэтт, построенным недавно из-за «эпидемии общительности», которая разразилась после войны. И. Во, обращая внимание на его старинный вид, на изысканный георгианский фасад и элегантную панельную обшивку комнат, указывает, что все это было «чистейшей воды подделкой» [7].

И хотя Ивлин Во рассматривает современное общество как разрушительную силу, которая ведет страну к упадку, тем не менее, не только современный мир может ускорить гибель английской традиции. Ностальгическая погруженность в прошлое также усугубляет процесс разрушения в настоящем. Тони как представитель английской аристократии оказывается наивной и беззащитной жертвой, на которую нападают современные «хищники». Он до последнего верит Бренде, не может представить, что она его обманула и хочет лишить его Хеттона. Он живет в своем воображаемом мире, и эта мечта о прошлом ускоряет разрушение в настоящем.

Описывая готическую архитектуру аббатства, Ивлин Во уже с самых первых страниц указывает на мотив разрушения. Как пишет К. Гвидон де Кончини, в XX веке сельские дома становятся не только знаком цельности и общности с прошлым, но также являются симво-

лом упадка. Так, например, в романе Ивлины Во «Мерзкая плоть» описывается старинный аристократический дом Даутинг-холл, который «вот-вот развалится». В настоящее время дом становится местом, где снимают современное кино, а сам хозяин униженно выпрашивает себе роль в массовке. Этот дом – символ обмельчания и разрушения аристократического рода. Традиционными символами упадка жизни в поместных домах служат щели и трещины, как в рассказе Э. По «Падение дома Ашеров», где огромная трещина символизирует вырождение и упадок аристократического рода.

В самом начале романа «Пригоршня праха» Тони Ласт, глядя на потолок в своей комнате, замечает, что он нуждается в ремонте, поскольку один угол «протек и позолота там потемнели, краска же облупилась, а в другом – деревянные дранки покоробились и торчали из штукатурки» [7]. Эти, казалось бы, незначительные разрушения, благодаря вмешательству миссис Бивер, все увеличиваются и увеличиваются (рабочие разрушают стены, обшивают их хромированными панелями, меняют пол). Они символизируют гибель традиционного уклада жизни средневекового дворянства.

Описывая архитектуру аббатства, И. Во обращает внимание на спальни, которые носили имена героев из романа Т. Мэлори «Смерть Артура»: Мерлина, Ланселота, Персиваля, Тристрама, Галахада. Уже в этих названиях, по мысли И. Во, появляется мотив разрушения. Так, например, Бренда живет в спальне «Гвинивера», в которой раньше жили родителей Тони. В трактовке Т. Мэлори Гвинивера – прекрасная, но неверная супруга короля Артура, а также причина гибели королевства Артура. Таким образом, судьба Бренды – ее измена Тони, предательство Хеттона, в результате чего поместье могло быть продано, а мир Тони погибнуть, была predetermined с самого начала, как только она заняла спальню с названием «Гвинивера».

Создается впечатление, что ничего подлинного нет. Хеттон, который должен бы противостоять современности, оказывается всего лишь имитацией готики, только «кажущейся» настоящей традицией. Возникает вопрос, где же подлинное прошлое. Ивлин Во находит его в католической вере, которая оказывается для него единственно ценной. В «Дороге в Дамаск» («Road to Damascus», 1949) писатель говорил, что Англия была католической страной более девяти столетий, затем триста лет она была протестантской, теперь же на протяжении ве-

ка англичане являются агностиками («England was Catholic for nine hundred years, then Protestant for three hundred years, then agnostic for a century»). Однако, по мнению писателя, «католичество все еще лежит, похороненное под каждой фазой английской жизни» («The Catholic structure still lies buried beneath every phase of English life»). Везде, как считает И. Во, «раскрываются католические корни» («everywhere reveal Catholic origins»). И хотя аркадный идеал писателя оказывается в далеком прошлом – когда Англия была католической страной и сельские дома были местом, где живет прошлое – И. Во, оплакивая традицию, которая ассоциируется с поместными домами и их хозяевами, не утрачивает веры в Хеттон, он надеется на его возможное возрождение.

Это надежда проявляется в последней главе романа. Она называется, так же как и первая – «Английская Готика». Здесь главный герой решает отправиться в путешествие на поиски Града. Это решение у него созревает в процессе разговора с братом Бренды, который предлагает ему продать Хеттон и выплачивать огромные алименты жене. Именно в этот момент, как указывает И. Во, Тони окончательно понимает, что в современном мире, в котором он живет, его готическая вселенная «трещит по швам» [7]: «Не сверкали доспехи на лесных полянах, не порхали вышитые тифельки по зеленым газонам, кинулись врассыпную золотые и пятнистые единороги» («There was now no armour, glittering in the forest glades, no embroidered feet on the greens wald; the cream and dappled unicorn shadfled») [7].

Тони, сознавая, что миром правят такие люди, как миссис Бивер, решает, подобно Джорджу Пондерво из романа «Тоно-Бенге», уехать из Англии в поисках лучшей жизни. Однако, если в романе «Тоно-Бенге» герой отплывает в неизвестность, то в романе И. Во Тони Ласт уезжает на поиски Града в Америку. В своем клубе он знакомится с мистером Мессигером, который рассказывает ему легенду о потерянном Граде. Местоположение Града неизвестно, однако мистер Мессигер примерно представляет, где может находиться Град, поскольку он завязал отношения с племенем пай-вайев (что не удавалось ни одному белому), которые знают о Граде. Тони очарован рассказом мистера Мессингера, он сразу же рисует картины Града, который в его сознании предстает как преображенный Хеттон, т.е. как готическая Англия. «Вот уже несколько дней Тони не думал о событиях последних

недель» (разрыв с Брендой, вероятная потеря Хеттона). Теперь все его мысли «занимал Град – Блестящий, Многоводный, Пестрокрылый, Душистое Повидло. Он стоял у него перед глазами» [7]. В сознании героя Град был построен в готическом стиле «с флюгерами и башенками, горгульями, зубчатыми стенами, крестовыми сводами и каменной резьбой, беседками и террасами – словом, преображенный Хеттон, где вымпелы и стяги развевал легкий ветерок, и все мерцало и переливалось» («It was Gothic in character, all vanes and pinnacles, gargoyles, battlements, groining and tracery, pavilions and terraces, a transfigured Hetton, pennons and banners floating on the sweet breeze, everything luminous and translucent») [7].

К. Гвидон де Кончини замечает, что как только Тони лишают Хеттона, герой обращается за помощью к викторианским образам «английскости», которые хранились в его сознании. Он загорелся романтическим поиском, мечтой о Камелоте, о потерянном городе. Тони смотрит на мир сквозь призму викторианской эпохи, в которой процветала неоготика. Он поклоняется готике, романтизирует ее, но не в силах понять, что такой взгляд на мир ускоряет его гибель. Он жертва своего собственного воображения, наполненного образами прошлого века, которые, по мысли Н. Амстронг, все дальше и дальше уводят героя от реального существования.

Начиная свое путешествие, Тони оказывается вне имперского исторического времени. Он до сих пор живет в викторианскую эпоху и отождествляет себя с джентльменом викторианского типа. В викторианскую эпоху Британия превращается в центр Вселенной и становится мировой империей, владеющей огромным количеством колоний. Англичане становятся «образцовой нацией», которая считает своим долгом нести цивилизацию, «окультуривать» население менее развитых стран своих колоний. С этим связано одно из значений концепта «джентльмен», представление о джентльмене как о человеке «цивилизованном». Цивилизованность и культурность, таким образом, становятся очень важными элементами английской национальной концептосферы. Еще Робинзон Крузо, оказавшись на необитаемом острове, немедленно принимается «цивиловать» его. Та же идея лежит в основе знаменитых английских газонов, окультуренных садилов и парков, искусно стилизованных под дикуую природу. Лучшим комплиментом человеку из уст британца будет фраза: «a very

civilized man», а об удачном вечере в компании скажут: «a rather civilized evening» [36, с. 176]. Тони Ласт пытается стать таким образцом для подражания и нести цивилизацию в более отсталую, на его взгляд, страну. Однако, вместо того, чтобы стать имперским завоевателем, он сам оказывается завоеванным.

Тони подхватывает лихорадку в джунглях, а сопровождающий его мистер Мессингер тонет в реке. Спасает Тони некий мистер Тодд, который прожил в Амазонасе около шести лет. Мистер Тодд вылечивает Тони и просит его почитать книги Ч. Диккенса, поскольку сам он читать не умеет. Тони так проникновенно читает, что мистер Тодд не хочет отпускать Тони, а без его помощи герой не может вернуться домой. В результате он вынужден читать тексты Диккенса до конца своих дней. Тони, мечтающий найти средневековый Камелот, попадает в руки «дикарей», от которых он хотел убежать.

Р. Вассон усматривает в этом сюжетном ходе образ «шутовского хоровода». В романах И. Во 1920-30-х годов он тесным образом связан с архетипом Круга, ибо почти для всех героев ранних романов – Поля Пенифезера, Бэзила Сила, Тони Ласта, Уильяма Таппока – жизнь представляет собой бесцельное движение по автоматически повторяющемуся кругу. Сам образ Круга превращается у И. Во в символ «механической» цивилизации XX века: колесо в Луна-парке, спортивные гонки по автотрассе, движение колес огромного количества автомобилей. Парриндер пишет о смещении временных рамок в «Пригоршне праха»: Тони Ласт, желая найти средневековый Град, уйти от современного дикого мира, вновь попадает в мир дикости.

П. Парриндер указывает, что первоначально Ивлин Во нацеливал свою сатиру на современное капиталистическое общество, которое он считал преступным. И. Во изображает современных предположительно культурных и образованных людей как распутных, бесчестных дикарей. В комментарии Гвидон де Кончини: «Проект состоял в том, чтобы изобразить, как человек эпохи готики оказывается в руках дикарей – вначале это миссис Бивер, затем мистер Тодд, а в конце это серебряные лисы [истощенные Ласты]» [44, с. 50]. Однако аристократы в своих эгоцентричных иллюзиях, анахроничных фантазиях и бездействии, так же вызывают осуждение писателя.

Английский джентльмен Тони Ласт, когда-то сильный и влиятельный, теперь оказывается бездомным и предположительно мерт-

вым. И. Во скорбит о потере аббатства Хеттон, которое теперь досталось «истощенным» («improverished») Ластам. Они живут в нескольких комнатах, а само аббатство используют как прибыльную лисью ферму, с помощью которой мечтают, как иронически пишет И. Во, возродит Хеттон: «Тедди с гордостью и нежностью обозрел своих «боевых коней». С их помощью он надеялся возродить Хеттон в том великолепии, которое он знал во времена кузена Тони» [7].

И. Во с горечью пишет о варварстве XX века. «Дикари» (миссис Бивер, мистер Годд) приходят к власти, и те, кто старается сохранить в себе цветущее романтизированное прошлое, обречены твердить тексты викторианских писателей, так как они не подходят для современного мира.

Таким образом, И. Во хотя и изображает поместье как метафору Англии-Аркадии, однако в его романе этот мир катится в тартарары. Смерть сына Тони, измена Бренды свидетельствуют, что мир вывернут наизнанку, традиционные человеческие ценности, такие как честность, щедрость и любовь заменяются предательством, жадной наслаждения, безответственностью и мелочностью. Если в 1900-х годах Э.М. Форстер утверждал связь между прошлым и настоящим, а герой Г. Уэллса все же надеялся обрести утраченную Аркадию, то почти тридцать лет спустя, как свидетельствует роман «Пригоршня праха», все эти надежды оказываются ложными, как и сам готический Хеттон. Постепенное разрушение Хеттона, о котором упоминается уже в самом начале романа, передача его в руки «захудалых» Ластов, указывает на скорую смерть Тони Ласта – последнего представителя английского джентльмена.

Таким образом, в романах об усадьбе изображение английской сельской местности становится основой для фантазии, возмещающей утопический мир утраченной Англии-Аркадии и воплощающей мечту о «зеленом» убежище для тех, кто опасается травматического опыта модернизации, урбанизации и войны. По Раймонду Уильямсу, начиная с XIX века, идея Англии, как дома, процветавшего в прошлом, а теперь потерянного и локализованного вне времени и вне пространства, прочно укоренилась в сознании англичан.

Задания для самостоятельной работы

- 1) Прочитайте роман И.Во «Пригоршня праха».
- 2) Изучите фрагменты работ исследователей, которые представлены в материалах к занятиям.
- 3) Прочитайте миф о кумской Сивилле, представленный в материалах к занятиям.
- 4) Прочитайте «Бесплодную землю» Дж.Элиота, представленную в материалах к занятиям.
- 5) Сравните описание дома Тони Ласта и миссис Бивер, представленные в материалах занятий. Прокомментируйте эти два дома.

Вопросы для обсуждения:

- 1) Образ Тони Ласта как последнего представителя уходящего прошлого.
- 2) Смысла названия романа И.Во.
- 3) Смысл эпиграфа в романе И.Во «Пригоршня праха», взятого из «Бесплодной земли» Дж. Элиота.
- 4) Образ Лондона в романе.
- 5) Роль и значение поместья в романе И.Во «Пригоршня праха».

Список рекомендуемой литературы:

1. Атарова, К. Поэзия и правда // Рэдклифф А. Роман в лесу. Остин Дж. Нортэнгерское аббатство. Романы на англ. яз. – М., Радуга, 1983. – С 7-28.
2. Во, И. Пригоршня праха. / И. Во. – М.: АСТ: АСТ Москва, 2010. – 286 с. – ISBN 978-5-17-056579-5.
3. Цветкова, М.В. Английское (English) // Межкультурная коммуникация. – Н. Новгород: Деком, 2001. – С. 158-182. – ISBN 5-7458-0765-4
4. Curtius, E.R. European Literature and the Latin Middle Ages. – N.Y., 1963.
5. Guedon-De Concini, C. Vision and Revision of the National Past in the British Country-House Novel, 1900-2001. – Philadelphia, 2008.

6. Kelsall, M. The Great Good Place: The English Country House and English Culture. – N.Y., 1993.

7. Parrinder, P. Nation and novel. The English novel from its Origins to the Present Day. – L., 2006. – ISBN 9780199264841

8. Williams, R. The Country and the City. – L.: Oxford University Press, 1973. – 335 p.

Материалы к занятию

Н. А. Соловьева Викторианство как феномен культуры

<...>

Особое место викторианцы уделяли загородному дому, который отражал их благосостояние, представление о покое и семейном счастье. В викторианскую эпоху наблюдается тенденция к громадным, не всегда пропорциональным, чаще эклектическим сооружениям. Символом викторианства становится большая семья, громадный дом, правила поведения в хорошем обществе. Что носить, как и когда к кому обращаться, ритуал утренних визитов, визитные карточки — в этих ненаписанных правилах содержалось много опасностей для непосвященных. Нувориши вместе со старинными дворянскими семьями стремились перестроить старинные загородные дома, сделать их массивнее и просторнее. Известный архитектор сэра Джордж Джилберт Скотт диктовал стили в архитектуре викторианского времени. Высшие слои общества, утратившие свое влияние после промышленного переворота, тем не менее сохраняли свое влияние среди средних классов в вопросах морали, стиля, вкуса. В 1860 г. И. Тэн писал: “Нашей целью не является свержение аристократии, мы готовы оставить правительство и высшие посты в их руках. Пускай управляют, но пусть они будут пригодными к управлению”. В одном все слои общества были едины — иметь прочную семью и уютный дом. Несмотря на большие размеры викторианский дом должен был быть уютным домашним очагом и способствовать счастливой семейной жизни. Эта жизнь часто содержала сильный религиозный аспект. Считалось приличным и необходимым ходить в церковь, помогать бедным, читать религиозные книги. Ведение дневника с записями подробных дел занимало определенную часть времени высшего сословия. Стали сооружаться в загородных домах семейные часовни, а где их не было,

все домочадцы, включая слуг, собирались для утренней молитвы в холле или столовой. По воскресеньям все обитатели усадеб отправлялись через парк или сад в церковь, обычно обновленную или отреставрированную за счет владельца загородного дома. Идеалом сельского джентльмена было быть вежливым, гостеприимным, хорошим спортсменом, образцовым землевладельцем, интересующимся сельским хозяйством, предпочтительно было быть председателем одного или двух местных благотворительных обществ. Интеллектуальные и художественные интересы учитывались, но не считались основными. Многие владельцы загородных домов в самом деле обладали требуемыми достоинствами. Другие сохраняли только внешние признаки благородства, да и то проявляли их лишь в Лондоне или за границей. Дома отражали характерные черты и свойства владельцев. Несмотря на существующие уже образцы итальянского стиля и несерьезные заимствования у французов, в Англии викторианской поры сохранялся устойчивый интерес к готике, тюдоровскому и елизаветинскому manor house. Для викторианского джентльмена, демонстрирующего гостеприимство, уже в огромном холле, где во многих местах ярко пылало пламя каминов, было лестно видеть за приятной беседой гостей, собиравшихся уютными группами.

Дома в готическом стиле, пропагандируемые Рескином, ассоциировались с христианством, строгой верой и стремлением к суровой истине, в них обязательно доминировала домашняя часовня с прекрасными витражами, как, например, Итон холл в Чешире, принадлежащий герцогу Вестминстерскому, или Роусдон в Девоне (архитектор Э. Джоунз), построенные приблизительно в одно и то же время в 1870—1880 гг. Викторианский лендлорд был рачителен, гостеприимен, он никогда не забывал о том, что, по словам Дж. Скотта, “провидением он был влиятельным и достойным, и никакое ложное чувство скромности не должно было удерживать его от того, чтобы не продемонстрировать все эти качества”.

К 1840 г. чай в пять часов стал приметой фешенебельного дома. Обед отодвинулся к семи-восьми часам, а беседа с друзьями до и после него становились необходимыми и неотъемлемыми частями загородного быта. Курение трубок было вывезено из Германии, равно как и рождественская елка. И принц Альберт и Эдуард VII, принц Уэльский были большими любителями выкурить трубку. В викторианскую

эпоху стали отводить специальные комнаты для курящих гостей. Герцог Веллингтон предложил своим гостям курить в холле для слуг. Курительные комнаты были не везде. Приблизительно около середины века курительные комнаты стали появляться чаще, особенно в домах холостяков. В оформлении курительных и бильярдных комнат преобладал мавританский стиль. В викторианскую эпоху стали популярны виды спорта на открытом воздухе. Крикет, теннис, гольф были любимыми видами спорта. Викторианцы беспокоились о своем здоровье, о чем свидетельствуют специально построенные павильоны с холодными ваннами. Безусловно, жизнь в загородном доме была не по карману большинству жителей Британии, но многие старались приобрести недвижимость и состязались с вполне обеспеченным сословием в оформлении и планировке садов и зимних оранжерей.

Во многих загородных домах было центральное отопление и газовые (как, например, в поместье В. Скотта Эбботсфорде) или масляные лампы в основных помещениях и коридорах, хотя свечи и лампы, использующие уголь, были повсеместны. Электричество пришло в дома викторианцев после 1889 г. Во всех новых загородных домах водопроводная вода была на каждом этаже, но все еще сохранялись и традиционные методы умывания, когда слуги приносили кувшины и тазы в комнаты господ. Вспомним замерзшую воду для умывания в Ловудском пансионе, где обучалась Джейн Эйр. Викторианские загородные дома имели большой штат слуг, который занимал целый флигель или крыло. Иногда число слуг, работающих в доме, саду и конюшнях, составляло 50 человек. Викторианская мораль была достаточно сурова. Она породила строгую функциональность в размещении и распределении обязанностей среди прислуги. В Линфорде (Норфолк) архитектор Лин Стефенс разделил служебные помещения на четыре зоны — дворецкого, повара, домоправительницы и прачки. Зона дворецкого состояла лишь из мужского персонала, три остальные исключительно женские, за исключением шеф-повара, который должен был быть обязательно мужчиной. Мужские и женские половины были отделены друг от друга, каждая имела даже свою лестницу. Кухня часто, по словам современников, напоминала своим видом лабораторию. Викторианцы гордились своими кухнями, их оборудованием, которое они часто меняли. Строгая организация домашнего хозяйства, субординация и четкое распределение обязанностей делало

загородный дом уютным для семьи с многочисленными детьми, нянями, гувернантками, горничными. Гостиная приобретала особый смысл, поскольку там часто собирались соседи — обитатели соседних усадеб. Роман Шарлотты Бронте “Джейн Эйр” начинается с описания живописной группы из семейства Рид, расположившейся в гостиной.

Все эти детали быта крайне важны для формирования викторианской идеологии и национальной идентичности, отразившихся не только в литературе и культуре этого периода, но и для дальнейшего развития архетипических образов и картин жизни, обычно ассоциировавшихся с обликом викторианской эпохи.

В идеологии и морали господствовали идеи, необходимые для воспитания гражданина огромной империи, способного на труд во имя отечества. Огромное количество героев викторианского романа приезжают или уезжают в Индию и другие заморские владения Великобритании, чтобы просвещать иноверцев и наживать большие состояния. Происходит активное знакомство с языками и культурами покоренных народов. В викторианском романе появляется и американская тема. Некоторые английские аристократы женятся на богатых американках, чтобы получить наследство. Так, например, один из сыновей герцога Омниума в романе Троллопа женится на американке, чем вызывает недовольство отца. В викторианском романе можно выделить два периода, значительно отличавшихся друг от друга. Раннее викторианство — 30—40-е годы и позднее викторианство — вторая половина девятнадцатого столетия. Раннее викторианство во многом зависело от литературы восемнадцатого столетия и неслучайно любимым веком Теккерея был именно век Фидинга и Смоллетта, Стерна и Свифта. Для Диккенса, хотя открыто не заявлявшего о своей приверженности к предшествующему столетию, просвещение в какой-то степени тоже являлось каноном литературного творчества. Что вполне объяснимо, так как мораль и нравственные правила совершенствовались и пропагандировались с традиционной оглядкой в прошлое. Позднее викторианство более смело ставило и решало важные вопросы современности — положение женщины в семье, проблема безумия, право наследования, различные психические состояния, вызванные употреблением наркотических средств. Развитие естественных наук шло быстрыми темпами и находило отражение в литературе, которая стала активно эксплуатировать ранее запретные

темы — операции на мозге, клиники для душевнобольных, состояние религии и положение сирот. В сенсационном романе усиливается тема двойничества. Необходимо отметить, то эта тема активно использовалась в поздних романах Диккенса, где герои, ведущие двойную жизнь, меняющие имена, а с ними и поведение, стали воплощать убеждения самого Диккенса в том, что смена имени означает свободу. Викторианцы, казалось, не были озабочены противостоянием своим предшественникам — они больше склонялись к творческим задачам. М. Арнольд был не единственным, кто критиковал романтиков, но романтические тенденции продолжали существовать на протяжении всего викторианского периода, хотя с разной степенью успеха. Характерной особенностью рассматриваемой эпохи было частое освещение творческих принципов, которые были необходимы для разьяснения произведений викторианских поэтов и романистов. Такими могут считаться Р. Хорн “Новый дух века” (1849), написанный в ответ на работу Хэзлита “Дух века” (1825), а также многочисленные предисловия Диккенса, Теккерея, Ш. Бронте, эссе 1864 г. У. Бейджхота и других. Именно в век викторианства сложилось определенное мнение о двух типах поэтов — Вордсворте и Шелли. Первый представлял поэзию созерцательную, второй — сенсационную. Даже философ Джон Стюарт Милль придерживался той же точки зрения, когда в 1833 г. выступил с эссе “Два рода поэзии”. В 1852 г. Р. Браунинг в эссе о Шелли тоже проводит грань между этими двумя поэтами, но называет это различие различием между объективной и субъективной поэзией. Объективным поэтом назван тот, кто, как, например, Шекспир, воссоздает внешний мир. Субъективный поэт, как, например, Шелли, пытается воспроизвести не то, что человек видит, но что видит Бог. Но Браунинг уверен, что оба вида поэзии можно совмещать. Мэтью Арнольд в предисловии к поэмам 1853 г. критикует романтиков, которые не могут удовлетворить современный вкус и приводит пример с Гейне. Интерес к античной классике спровоцировал возможность предложения другого варианта поэзии, но сам Арнольд этого сделать не мог. Прерафаэлиты обратились к средневековым сюжетам в отличие от античной традиции. Сборник стихов У. Морриса назывался “Защита Гвеневеры и другие стихотворения”. А Теннисон целиком посвятил себя артуриане (“Королевские идиллии”, 1859, окончательный вариант 1889)

М.В. Цветкова Английское (English)

<...> Попытаемся выделить особо значимые концепты английского культурного мира, обладающие особой значимостью.

Дом

Широко известно, какую роль играет в английской культуре концепт дома/домашнего очага – того, что обозначается словом *home*. Дом наиболее близок по значению к русскому понятию «Родина» и английскому *homeland* (хотя существует, конечно же, и вариант *motherland*). Сам факт, что родная земля ассоциируется в английском языке с домом, знаменателен. Это подтверждается многочисленными пословицами, крылатыми выражениями: *Home, sweet home, East or West, home is best, An Englishman 's home is his castle* и т. п., а также обилием слов, от «home» образованных: «home-coming», «homesickness», «homey» «homeliness», «home-keeping», «homeward» и т. д.

Английское «home» обычно переводится на русский язык как «дом, жилище, домашний очаг, семья». Однако Карен Хьюитт в своей книге «Понять Британию» отмечает, что дом для англичанина не только место, где он живет, но и вся атмосфера, созданная живущими там людьми. При этом английское представление о доме как жилище значительно отличается от континентального. Для большинства англичан дом – это кирпичное строение с комнатами на первом и втором этаже. У каждого дома есть свой садик (пусть даже очень маленький), который составляет гордость хозяев. Его показывают гостям, за ним тщательно ухаживают, в него вкладывают немалые средства.

В целом английский дом представляет собой микромодель острова: глухой забор, отгораживающий от внешнего мира, и кусок любовно возделываемой земли – маленький, ухоженный, окультуренный. В основе английского концепта *home* нетрудно разглядеть вытекающую из географического положения страны идею обособленности, отделенности от всего остального мира и замкнутости в своем небольшом уютно обустроенном пространстве. Не случайно англичане так привязаны к своим домам. Предпринятая в 60-е годы попыт-

ка внедрить в Великобритании многоквартирные дома провалилась, и застроенные ими кварталы быстро превратились в трущобы.

Англия заселена очень компактно. Особенно ее южная и центральная часть. Однако это не мешает англичанам жить обособленно. И тут проявляют себя два других важнейших для английской ментальности концепта: *freedom* и *privacy*.

Свобода

Концепт «свободы» (*freedom*), так же как и концепт домашнего очага, органично вытекает из геополитического и исторического факторов. Страна расположена на острове, который отделен от суши – как бы независим от континента. После норманнского завоевания 1066 года Англия ни разу не была захвачена иноземцами. Британия не знала тирании. Королевская власть очень рано была уравновешена властью парламента. Первые политические свободы в Англии появились уже в XVII веке, когда во Франции о них еще не помышляли. В это время журналистов стали допускать на заседания парламента и им было разрешено публиковать материалы о заседаниях в газетах. Простые люди во многих городах начали образовывать так называемые «*conversation clubs*» – «дискуссионные клубы», где обсуждались животрепещущие политические вопросы. Английская свобода неотделима от независимости.

Англичане и теперь гордятся независимостью средств массовой информации и считают, что могут получать из них абсолютно объективное представление о том, что происходит в их стране и мире. Одна из самых популярных английских газет носит название *Independent* – что подчеркивает ее свободу от интересов каких бы то ни было политических партий.

Англо-русский словарь под редакцией В. К. Мюллера в качестве русских эквивалентов английского слова *freedom* предлагает «свобода» и даже «воля» (что уже совсем никак не вписывается в рамки английской концептосферы, так как «воля» – чисто русский концепт, связанный с российскими необъятными пространствами).

Англичане же вкладывают в понятие *freedom* совершенно иной смысл. Английское представление о свободе сосредоточено на возможности делать то, что хочешь, и не делать того, чего не хочешь. В подтверждение сказанного А. Вежбицкая цитирует Локка, который в своем «Опыте о человеческом разумении» писал: «...свобода выбора

состоит в нашей способности действовать или не действовать в соответствии с нашим выбором, нашей волей». Она ссылается также и на английского философа XX века Исайю Берлина, который в своих эссе о свободе называет *freedom* «понятием отрицательной свободы».

Действительно, англичане любят повторять, что свобода человека ограничивается кончиком носа соседа. *Liberty* (от лат. *libertas*) тоже обычно переводится на русский язык как «свобода». Слово вошло в употребление в Англии в XVII-XVIII веке. Дж. Б. Пристли утверждает, что именно англичане выработали идею свободы, которую затем подхватила и превратила в свой лозунг Великая французская буржуазная революция.

Слово *liberty* в настоящее время хотя и не исчезло полностью из употребления, но либо приобрело отрицательную коннотацию (например, в выражениях типа *to take the liberty of...* – позволить себе; *to take liberties with smb* – позволять себе вольности с кем-либо и т. п.), либо стало специализироваться на «общественных правах» и политическом дискурсе. *Freedom* же связано с личными правами индивида, личным пространством, личной независимостью, с «приватностью» – *privacy*.

Частная жизнь, приватность

Для английского национального сознания частная жизнь, приватность (*privacy*) и свобода (*freedom*) определяются друг через друга, составляя единое смысловое целое. Приватность является реакцией на скученность, желанием защитить личностное пространство, которое англичане ощущают почти физически как продолжение собственного тела и оберегают очень ревностно. О важности данного концепта для английского сознания свидетельствует обилие словосочетаний, с ним образованных: *private life, private means, private property, in private* и т. п. Само слово происходит от *private* – «частный/личный, уединенный, тайный / конфиденциальный» и предполагает наличие психологически безопасного расстояния между отдельной личностью и окружающими. Концепт *privacy* крепко сцеплен с концептом *home*.

В то же время *privacy* вплотную подводит нас и к пониманию английской сдержанности, которая вовсе не является следствием отсутствия эмоциональности, как это представляется многим иностранцам, но стремлением сохранить комфортную обстановку общения, нежеланием смутить собеседника. Англичанин, скованный рамками

этикета, по замечанию Пристли, стремится домой, чтобы там, наконец, расслабиться в приватной обстановке, выпустить на волю свою истинную сущность.

Здравый смысл

Common sense традиционно переводится на русский язык как «здравый смысл». Однако слово *sense*, которое нередко выступает как синоним всего выражения, имеет в английском языке множество словарных значений, среди которых «смысл» далеко не главное. Первым значением, которое предлагают словари, является «чувство, ощущение, сознание». Причем обращает на себя внимание тот факт, что в английском *sense* содержатся два момента, которые в русском языке разводятся: «чувства» и «сознание, разум». Та же двойственность зашифрована и в глаголе *to sense*, который соединяет в себе значения: «ощущать, чувствовать и понимать». В этих семантических оттенках проявляется склонность англичан к эмпиризму. Джон Локк подчеркивал, что под «sense» он понимает не интеллектуальную способность, «формирующую наши рассуждения и осуществляющую доказательства», а определенные «практические принципы», необходимые для формирования нравственности.

Эмпирический подход проявляет себя во многих областях английской культуры: в философии, праве, языке. Эмпирическое отношение к жизни зашифровано и в менталитете. При всей внешней простоте грамматического строя всякое правило имеет большое число исключений, в результате чего овладение английским языком не может быть сведено к постижению некой абстрактной схемы, но предполагает скрупулезное запоминание отдельных случаев («прецедентов»).

В английском языке существует множество структур, свидетельствующих об особой «привязанности» британцев к точному факту, к очевидному: *It 's a fact* – «это факт», *in actual fact, as a matter of fact* – «фактически, на самом деле, в действительности», *actually, really* – «на самом деле», *exactly* – «точно», *obviously* – «очевидно» и т. п. Это лишний раз подтверждает высказывание А. Вежбицкой о том, что «...в области культурно значимых объектов и концептов языка обладают особенно богатым словарным запасом». Однако эмпиризм определяет и невербальные концепты британцев, язык английских жестов.

Своеобразную окраску эмпиризм сообщал и различным художественным системам, даже тем, которым эмпиризм чужд. Примером может служить романтизм. Определяя сущность новой поэзии в предисловии к знаменитому сборнику «Лирические баллады», Вордсворт призывал поэтов обратиться к «незначительному», то есть к непосредственному опыту повседневной жизни.

С концептом *sense* тесно связан *reason*, который обозначает не столько «разум, рассудок», сколько способность думать, понимать и формировать представления и суждения на основе фактов (так объясняет значение этого слова Оксфордский словарь английского языка). В то же время показательно, что одно из значений *reason* объясняется в словаре через понятие *sense* – *good sense* («благоразумие, здравый смысл»). *Reasonable* в английском сознании выступает как антоним *rational* (рациональный). Дж. Б. Пристли подчеркивает, что в соседних с Англией странах государственное устройство имело в своей основе рациональное (*rational*), но не разумное (*reasonable*) начало. Он делает вывод о том, что британские государственные институты, основанные на здравом смысле, несмотря на кажущуюся нелогичность и даже абсурдность, оказались более долговечными и приспособленными к жизни. При этом он характеризует английское политическое устройство как “*politically and socially reasonable, not intolerable to men of sense*”.

Концепт *reason* окончательно сформировался в XVIII веке, в эпоху Просвещения, одним из названий которой в Англии было *the Age of Reason*. Выражение *reasonable man* («благоразумный человек») приобрело дополнительные оттенки смысла и стало трактоваться как «человек, чье поведение строго регламентировано социальными предписаниями и принятыми в обществе моральным кодексом и правилами поведения». «Здравый смысл» в этом толковании стал одним из основных принципов поведения джентльмена и был возведен в культ во времена королевы Виктории. Викторианцы, по свидетельству писателя М. Арнольда, совершали благоразумные поступки не просто потому, что они казались им таковыми, но потому, что находили особое удовольствие в возможности следовать велению долга и здравого смысла. Таким образом, рассматриваемый концепт лежит в основе свойственной британцам законопослушности, служит оплотом социальной стабильности и известного консерватиз-

ма. *Common sense* оказывается теснейшим образом связанным с другими концептами, составляющими «английскость»: «джентльмен», «сдержанность», «приверженность традициям».

Чувство юмора

Одна из первых ассоциаций, которая приходит в голову в связи со словом «английский», – юмор (*sense of humour*). Действительно, английское чувство юмора является важнейшей чертой национально-го характера, которой британцы особенно гордятся. *But has he a sense of humour?* («Но есть ли у него чувство юмора?») – один из самых частых в Англии вопросов.

Слово *humour*, помимо своего основного значения «юмор», в современном языке может означать еще и «характер», и «настроение», входя в такие словосочетания, как *to be in good/out of humour* (быть в хорошем/плохом настроении, расположении духа); *good/ill-humoured* (добродушный, сварливый).

Примечательно, что *humour* сочетается в английском со словом *sense*, которое несет в себе идею чувственного восприятия. Таким образом, чувство юмора для англичанина – такой же естественный и неотъемлемый способ освоения окружающего мира, как зрение, слух, обоняние, вкус и осязание. В то же время другой спектр значений слова *sense* – «смысл, разум, сознание» – подчеркивает, что в английской концептосфере чувство юмора воспринимается не просто как естественная особенность, присущая человеческому организму, но и как вполне осмысленная, сознательно культивируемая черта. Таким образом, в английском представлении о чувстве юмора присутствует способность ощущать, чувствовать и понимать одновременно.

Основной отличительной чертой английского юмора является то, что первостепенная роль в нем отводится иронии (*irony*) и остроумию (*wit*). Он меньше всего связан с комедией положений, это юмор интеллектуальный, опирающийся на феномен слова, причем смысл всегда находится в подтексте. Здесь широкое поле деятельности предоставляет сам строй английского языка с его обилием омонимов: “*What is black and white and red /read all over? – A newspaper.*” В данном случае обыгрывается аналогичное звучание слов «red» и «read». Нередко игра слов основывается на их полисемичности. Так, шутка “*Englishmen do not come – they arrive*” строится на подмене основ-

ного значения слова *come* на его сленговое значение. Другой излюбленный прием – буквальное «прочтение» идиоматических выражений: “*Doctor, doctor, I feel like a pair of curtains. -Pull yourself together!*”

В то же время, говоря об английском юморе, важно иметь в виду, что он неоднороден. Здесь, как и во многих других аспектах британской жизни, большую роль сыграло классовое сознание. Однако поскольку, по мнению английских наблюдателей, в течение прошедшего века все более и более сглаживались различия между классами, все меньше различий становилось и между тем, что они находили смешным.

Э. Истхоуп и Дж. Б. Пристли, размышляя об английском юморе, сходятся в одном: для их соотечественников юмор является одним из проявлений хорошо известной английской сдержанности, уверенности, что неумение сдерживать чувства – признак дурного вкуса и плохого воспитания. Дж. Б. Пристли подчеркивает, что англичане испытывают ужас перед преувеличенными чувствами и хлещущими через край эмоциями, потому что чувства для них – ключ к цитадели их внутреннего «я» и потерять над собой контроль для них равносильно тому, чтобы выдать все свои секреты. Здесь возникают сцепления, связи с ключевыми концептами «дома-крепости» и «замкнутого островного пространства».

Юмор, насмешка являются для британцев тем способом «отстранения», который позволяет держать свой внутренний мир закрытым от посторонних глаз. Кроме того, по убеждению Дж. Б. Пристли, именно юмор, строящийся на сочетании иронии и самоиронии, позволяет корректировать страсти, бушующие в душе англичанина, вопреки распространенному мнению о его невозмутимости.

Умение посмеяться над собой англичане считают важнейшей отличительной чертой зрелой цивилизации. Огромную роль в формировании специфики английского чувства юмора сыграла многовековая традиция парламентаризма. Не случайно Англия может считаться родиной политической сатиры. Ее корни восходят к жанру средневековых видений (У. Ленгленд), период расцвета связан с деятельностью великих просветителей XVIII века (Д. Дефо, А. Поуп, Дж. Свифт), а в начале XIX века она принимает форму политической карикатуры, приобретшей необыкновенную популярность.

Другая сторона английского чувства юмора – *affection*. *Affection* подразумевает терпимость к человеческим слабостям, окрашивая «понимающей улыбкой» практически всякое проявление юмора в Англии.

Особую категорию составляет абсурдный юмор, нонсенс (Эдвард Лир, Люис Кэрролл), зародившийся в недрах народного творчества. Так, знаменитые лимерики, а также *nursery rhymes* легко сочетают абсурдность с остроумием. Английский юмор теснейшим образом связан с эксцентричностью как особой чертой английского характера.

Представляется, что склонность британцев к эксцентричности напрямую связана с островным положением страны. Привычка быть закрытым, отгороженным от остального мира переносится не только на дом – крепость и миниатюрный рай одновременно, но – и на внутриличностное пространство. Оберегая и культивируя свою индивидуальность, англичанин стремится, по выражению Л. Стерна, оседлать «свой конек» (*the hobby-horse*). В то же время склонность к эксцентричности питается основным принципом английского понимания свободы: жить самому и давать жить другому.

Джентльменство

Концепт «джентльмен» (*gentleman*) появился в английском языке в XIII веке и первоначально означало человека, имеющего благородное происхождение. В этом значении слово употреблялось на протяжении столетий. До сих пор большинство английских словарей ставят его в качестве первого толкования слова «джентльмен». Причем наряду с концептом *gentleman* у британцев есть и *gentlewoman* – «женщина из благородного семейства». Однако в настоящее время употребление слова в данном значении имеет скорее формальный характер. Так, например, фразы: *The Honorable Gentleman*, *The Most Honorable Gentleman*, *The Right Honorable Gentleman* (достопочтенный джентльмен) используются в парламентских речах при обращении к титулованным особам – графам, маркизам, баронам и т. п.

Семантика слова «джентльмен» определяется основным значением словообразующего элемента «gentle», восходящим к старофранцузскому *gentil* («высокородный», «благородного происхождения») и

к латинскому *gentilis* (принадлежащий к одному и тому же роду, клану).

В то же время параллельно с указанным толкованием постепенно складывается и другое, существенно потеснившее первое в настоящее время. Концепт обретает новый смысл: *gentle* начинает означать *domesticated* (одомашненный), в XV веке к этому добавляется *tamed* (прирученный, укрощенный, спокойный, неопасный), а в XVI столетии – и *soft, mild* (мягкий). Отсюда и представление о джентльмене как о человеке «цивилизованном», умеющем вести себя спокойно, сдержанно, уважительно к окружающим.

Примечательно, как подробно разработан в английском языке словарь, связанный с умением вести себя в обществе: *civilized* (приятный, обходительный, с приятными манерами); *cultivated* (имеющий хорошие манеры и образование); *cultured* (имеющий хорошие манеры и образование и в особенности проявляющий интерес к литературе и искусству); *decent* (правильный, социально приемлемый, не шокирующий других). Цивилизованность и культурность – очень важные элементы английской национальной концептосферы. Робинзон Крузо, оказавшись на необитаемом острове, немедленно принимается «цивилизовать» его. Та же идея лежит в основе знаменитых аккуратных английских газонов, окультуренных садилов и парков, искусно стилизованных под дикую природу. Лучшим комплиментом человеку из уст британца будет фраза: “*a very civilized man,*” а об удачном вечере в компании скажут: “*a rather civilized evening.*”

Важно отметить, однако, что «цивилизованность» эта носит неброский характер: “*the cultivation, not of flamboyance, but of decency*” (культурность, исполненная скромности). В Англии в отличие от континента чем богаче и выше по своему социальному положению человек, тем более скромно он одевается. Для этого существует даже специальное понятие: *elegant shabbiness* (элегантная потрепанность).

Чтобы не обидеть, не поставить в неловкое положение партнера по общению, джентльмен должен обладать способностью сдерживать свои чувства. Английские частные школы, где традиционно обучались дети из состоятельных семей, неизменно прививали воспитанникам умение «властвовать собою». Таким образом, концепт «джентль-

мен» оказывается связанным с другим важнейшим узлом английской национальной концептосферы: способностью сохранять спокойствие и невозмутимость при любых обстоятельствах (*to keep a stiff upper lip*) – знаменитой английской сдержанностью.

Кроме того, джентльмен должен был быть человеком образованным, умеющим правильно изъясняться. «Хорошему английскому языку» отводилось особое место. Именно в середине XVIII века процессы стандартизации языка в Англии приобретают наибольший размах. Не случайно, что именно в 1755 году вышел первый «Словарь английского языка» Сэмюэля Джонсона. Вплоть до второй половины XX века язык и произношение играли решающую роль в определении социального статуса англичанина. Человек, чей акцент не соответствовал нормам *BBC English*, языка, на котором говорили дикторы Би-Би-Си, или *Queen's English*, которым пользовались королева и члены ее семейства, не мог быть причислен к джентльменам.

Качества, изначально свойственные настоящему джентльмену, представителю высшего общества и отличающие его от людей низшего сословия, со временем вышли за узкие сословные рамки. Сегодня они нередко трактуются как свойства настоящего мужчины (слово «джентльмен» в современном языке используется как вежливое обращение или упоминание о мужчине). Эти социолингвистические смещения особенно характерны для второй половины XX века, когда процесс стирания классовых различий в Великобритании шел очень интенсивно. Вместе с тем в современном языке существует достаточно много слов и выражений, которые акцентируют морально-этическую концепцию, стоящую за понятием «джентльмен»: “*He is a perfect gentleman*” (он совершенный джентльмен); “*He is no gentleman*” (он не джентльмен); *gentlemanly* (честный, благородный, предупредительный в отношении к другим) и т. п. Обладая динамичностью и неустойчивостью, концепт остро реагирует на изменение социальных смыслов. Вместе с тем он сохраняет прежние коннотации, которые могут актуализироваться.

Честная игра

Концепт *fair play* употреблялся изначально применительно к спортивным мероприятиям и поведению джентльменов, в них участвующих. Позже произошло расширение его смысловой сферы. Кон-

цепт «честная игра» означает, что джентльмены играют по правилам и в жизни.

Концепт *fair play* вызывает ассоциации с английской честностью и уважением к другим. В национальном культурном мире большую роль играет соблюдение писаных и неписаных правил, действительных не только во время, но также до и после игры. При этом правила соблюдают как победители, так и побежденные. В основе концепта *fair play* – свойство английской ментальности, которое можно назвать *gentleman 's agreement* (джентльменское соглашение). Это устное соглашение, основанное на взаимном доверии.

В ассоциативно-вербальной сети английского языка *fair* имеет широкий спектр разнообразных значений и смыслов: *acceptable/ appropriate/ reasonable* (приемлемый, соответствующий, разумный); *treating people equally* (относиться к людям как к равным); *quite large/ quite good* (весьма внушительный, очень неплохой); «светлый» о цвете кожи, волосах; «ясный» о погоде; «красивый».

Все эти смыслы объединяются общей положительной коннотацией, свойственной значениям слова «fair». «Красивый» и «светлый», вполне вероятно, восходят к средневековым канонам красоты, согласно которым красавицей могла считаться только светловолосая и белокожая женщина. Отношение к людям как к равным себе предполагает справедливое, открытое, честное в своих намерениях, «чистое» отношение. Это значение подчеркивает идиома: *by fair means or foul* (близкая к русской: «всеми правдами и неправдами»), где *fair* противопоставляется *foul*, первое словарное значение которого – *dirty and smelling bad* (грязное и плохо пахнущее).

Just тоже пришло из латинского (*justus*) через французский (*juste*) и тесно переплетается с юридическим термином *justice* (правосудие). В качестве синонимов к слову *justice* английские словари предлагают *fairness, impartiality, equity* (честность, беспристрастность, соблюдение равенства прав). Итак, справедливость для англичан предполагает соблюдение равновесия, баланса, ответственность «сильного» за «слабого»²⁷. Английские публицисты не раз писали о «...склонности помогать слабому лишь потому, что он слабее...».

В английском понимании справедливо лишь то, что законно. Таковую трактовку подтверждает и идиома *fair and square*, которая

означает: «честно, по правилам». Таким образом, в сознании британцев честным является то, что не противоречит здравому смыслу, правилам и закону.

Сдержанность

Словосочетание *a stiff upper lip* встречается в выражениях, типа: *to keep, to have, to maintain, to wear a stiff upper lip* (буквально: сохранять, иметь застывшую верхнюю губу). Смысл концепта можно передать так: быть твердым, проявлять выдержку, не распускать нюни. Англичане высоко ценят способность принимать неудачи или неприятности без видимого недовольства; умение сохранять спокойствие, не показывая чувств.

Эти качества воспринимаются как типичные для всякого англичанина, в особенности для представителей высших слоев общества. Умение *to keep a stiff upper lip* вырабатывается всей системой воспитания. Особое внимание формированию этого навыка уделяется в частных школах, так называемых *boarding schools*, где учатся дети из состоятельных семей.

Даже на уровне грамматики в английском языке существует противопоставление чувства и способов его внешнего проявления. В английском мало непереходных глаголов, выражающих эмоции, таких, как *worry* (беспокоиться, волноваться), *grieve* (горевать, огорчаться). Причем в современном языке прослеживается тенденция к постепенному исчезновению целого семантического ряда: *rejoice* (радоваться) *pine* (томиться, изнывать). Нередко эти глаголы употребляются в ироническом смысле. Многие непереходные глаголы, по наблюдению А. Вежбицкой, выражают негативные оценки: *sulk* – дуться; *fret* – раздражаться, беспокоиться, волноваться; *rave* – бесноваться, неистовствовать; *fume* – кипеть (отчего-либо), раздражаться. Вместо глаголов в английской речи для выражения эмоций и чувств обычно используются прилагательные. Ту же склонность к сдержанности в проявлении эмоций исследователи отмечают и на лексическом уровне. Характерно что для выражения как негативных, так и позитивных моральных суждений англичане обычно прибегают к разного рода смягчающим выражениям: *quite awful* – буквально: довольно ужасно; *quite nice* – буквально: довольно мило. Англичане предпочитают использовать гиперболы при выражении положительной оценки обыкновенных вещей (платье, цветы), но не

серьезных моральных добродетелей. В то время как русская речь отдает предпочтение гиперболам для выражения любых оценок. Известна поговорка, бытовавшая во Франции еще в средние века: “*The English take their pleasures sadly*” (англичане печально предаются удовольствиям, принимают их без радости). Это подтверждают и самые современные источники. Так, Билл Брайсон подчеркивает, что англичане «наслаждаются сдержанно» (*They like their pleasures small*). Сдержанность в проявлении чувств теснейшим образом связана с пуританским вероучением, которое всякую чрезмерность трактует как грех.

Традиция, наследие

Англия – страна с древней историей и уникальными традициями. Одна из характерных черт англичан – консервативность во вкусах и убеждениях, приверженность к устоявшемуся порядку вещей. Многие старинные церемонии продолжают существовать в современной Великобритании, и не только в качестве приманки для туристов; они являются для британцев связью между настоящим и далеким прошлым. Такая связь, воплощающая непрерывную последовательность событий, по-видимому, дает англичанам ощущение постоянства в непрерывно меняющемся мире. Тяготение к постоянству, стабильности возникает в английском характере как ответная реакция на английские природно-климатические факторы: совершенно непредсказуемую погоду, которая меняется несколько раз в день; переменчивый ландшафт, который на сравнительно небольшой территории поражает своим разнообразием.

«В широком смысле концепт «традиция» подразумевает, что нечто прошло проверку временем, а потому его непременно следует сохранить». Сама этимология слова *tradition* (от латинского *tradere* – доставлять и *date* – то, что дано) подсказывает и связь с таким важнейшим концептом английской культуры, как *heritage* (наследие).

Слово *heritage*, кроме прямого значения – «наследуемая собственность», определяется так же как «ценные объекты и качества, такие как исторические здания, нетронутый ландшафт и культурные традиции, оставленные предыдущими поколениями»;

– «важные качества, обряды и традиции, существующие в обществе на протяжении долгого времени»;

– «предметы искусства, культурные достижения и фольклор, передаваемые из поколения в поколение»;

– «вещь, традиция или качество, передаваемые на протяжении лет внутри нации, социальной группы или семьи и воспринимаемые как нечто ценное и важное, принадлежащее всем его членам».

Таким образом, основными моментами для определения «heritage» как концепта является восприятие наследия как чего-то ценного, принадлежащего всем, имеющего связь с историей (акцент на связи поколений).

Осознание своей культуры как явления, укорененного глубоко в прошлом и одновременно имеющего тесную и живую связь с настоящим, охватывает различные области жизни и находит отражение в существовании понятий: *literary heritage, national heritage, heritage buildings, heritage centre, sense of history and heritage* и т. п.

С традиционно трепетным отношением англичан к своему историческому наследию связаны многие аспекты их повседневной жизни и некоторые чисто национальные явления. Одно из них – увлечение антиквариатом, нередко принимающее формы, не имеющие аналогов ни в какой другой европейской стране. Практически в любом, даже маленьком городке есть антикварная лавка (*old curiosity shop*). Здесь непременно проводятся аукционы старинных вещей, создаются специальные общества любителей старины. На телевидении проходят конкурсы, шоу, образовательные программы, собирающие большую аудиторию.

Индивидуум, хотя и необычайно значим в английском национальном сознании, тем не менее мыслится и как звено в цепи преемственности поколений. До сих пор в Англии бытует уничижительная фраза: «Ему пришлось покупать свою собственную мебель», которая подчеркивает, что человеку нечего было унаследовать от предков.

Многие люди в Великобритании буквально окружены историей в своей повседневной жизни: около 445 тысяч зданий (многие из них – жилые дома) входят в число так называемых *Listed buildings*. Их специально охраняют и сохраняют. Для этих целей в 1983 году была создана специальная организация *English Heritage*, связанная с защитой архитектурных памятников. Кроме того, *English Heritage* проводит образовательные программы, организует концерты, инсценировки знаменитых битв и т. д.

В то же время в английской концептосфере приверженность к традициям удивительным образом сочетается со стремлением к переменам и новшествам. По-видимому, с этой страстью к переменам связана и присущая британцам изобретательность. Энтони Майол и Дэвид Милстед в книге «Эти странные англичане» отмечают «две основополагающие и одновременно противоречащие друг другу особенности англичанина – любовь к четкой последовательности и преемственности событий и страстное стремление к радикальным переменам». Напряжение между этими смысловыми полюсами структурирует английскую концептосферу.

Фаулз Дж. Англия Томаса Харди

<...>

Сам же я думаю, что поразительная и продолжающаяся популярность Харди во всем мире – даже в сравнении с популярностью других великих романистов – может, по крайней мере отчасти, быть объяснена тем фактом, что его главная утрата и главная отслуженная им поминальная служба были связаны с культурой предков. И в его романе не просто умирает женщина по имени Тэсс – это гибнет целый образ жизни. И совершенно недостаточно сказать (помня обо всех трудностях этого образа жизни, о свойственных ему вопиющей эксплуатации и чудовищной несправедливости): «Ну и слава Богу!» Кое-что из поэзии и настроений той эпохи, ее юмора, ее простоты, мужества и невинности останется навсегда, и потому саму эпоху нужно достойно похоронить и даже... позавидовать ей. На первый взгляд может показаться странным, почему Харди до такой степени уважают, скажем, в Японии. Но это только на первый взгляд. Харди прекрасно соответствует определенным чертам японского характера, ему так же свойственно великое трудолюбие и бесконечные утраты, что и японцам, и этот народ, как и сам Харди, так и не смог до конца решить, чего было больше в истории их страны – утрат или приобретений?

Здесь многое зависит от того, как мы будем воспринимать прошлое – в терминах морали или в терминах эстетики. Подобно жившему чуть раньше Барнсу, Харди оставил нам богатый и незабываемый образ утраченного мира. Он сам для себя решил, что приход нового

мира обязателен и необходим и что этот новый мир для большинства будет, безусловно, лучше старого. Однако же нам ничуть не возбраняется сомневаться, оплатила ли ему за утраты чего-то иного и весьма существенного эта старая утилитаристская установка. Торо, не менее восприимчивый писатель с другого берега Атлантического океана, жаловался двумя десятилетиями раньше на одну из главных реальных причин подобной утраты былого образа жизни: на железные дороги. Он говорил о возросшей одержимости накопительством, об алчности, которая распространяется в сельскохозяйственной Новой Англии: «Это один из оброков, который мы вынуждены платить за использование железных дорог. Все наши так называемые достижения цивилизации имеют тенденцию превращать сельскую местность в городскую. Но я что-то не вижу, чтобы хоть одна из этой череды потерь была бы когда-либо в достаточной степени для нас компенсирована».

Довольно странно, но историки так и не договорились относительно какого бы то ни было названия для тех громадных метаморфоз, которые претерпело английское сельское общество во второй половине XIX века. Возможно потому, что процесс этот был чересчур многопланов, как и его причины, а его развитие, правда, сильно затянувшееся, легко можно было принять за одно-единственное событие. И, разумеется, это не было – за исключением неких весьма спорадических косвенных явлений – и какой-то политической революцией с явным переломным моментом. Это никогда не планировалось заранее, это просто происходило. Но голая статистика того, как обезлюдели сельские районы, свидетельствует об огромных масштабах этого процесса. В 1801 году четыре пятых нации проживали в деревнях или крошечных городках; к 1851 году половина населения страны переместилась в столицу и крупные города, а в 1901 году там оказалось уже три четверти англичан. Почти миллион сельскохозяйственных рабочих, имевшихся в стране в 1851 году, к началу XX века уменьшился на треть, а сегодня, насколько мне известно, в Великобритании куда больше парикмахеров, чем работников на фермах.

И что поразительно, эти перемены сказались прежде всего как истинный переворот в области культуры; да и во всем образе жизни сельского населения страны происходили глубочайшие перемены, хотя и растянувшиеся более чем на столетие (наиболее интенсивными

они были в период 1870-1914 годов). Иногда этот период даже называют технической и сельскохозяйственной революцией – переходом от старинной системы интенсивной обработки земли (которая, кстати, претерпела весьма малые изменения со времен средневековья) к окончательному и беспощадному господству механизации и монокультурного сельского хозяйства – к агробизнесу наших дней. Однако, по-моему, подобная точка зрения сильно преуменьшает истинные размеры содеянного. И дело даже не в том, что сотни старинных сельскохозяйственных и земледельческих навыков и умений – от установки изгородей и периодической вырубке лесных участков до сенокоса и управления гужевым транспортом – были постепенно исключены из обихода или же выжили только как редкие специальности. Выработанная веками и доведенная до совершенства традиция проживания в условиях сельской местности – не только сам образ жизни, но и подсознательная философия тамошних обитателей – также была практически уничтожена.

Жертвами здесь стали скорее даже не сами люди, а их умение трудиться, нормы поведения и само мировосприятие. Ничто не могло противостоять Большим Переменам – ни народные песни (хотя эти последние в Дорсете как раз оказались помилованы и в значительной степени сохранены благодаря братьям Хэммонд, которым удалось записать большую их часть в 1905-1907 годах), ни народная речь, ни одежда, ни домашние обычаи и привычки, ни суеверия, ни далее семья и взаимоотношения с соседями. Разумеется, многие аспекты прежней сельской жизни были искусственно возрождены в областях, столь далеких друг от друга, как рисунок на ткани и покрытие крыш соломой; тогда как надуманный и довольно убудочный перечень ее предполагаемых добродетелей (нелепым образом игнорирующих современную действительность, то есть повсеместно распространившееся промышленное фермерство, обеспечивающее скорее высокую продуктивность, чем высокое качество продукции) по-прежнему во всю используется – точнее, им отчетливо злоупотребляют – в объявлениях и рекламе. Однако все это пение сирен о «прохладе сельских кущ» и «традиционном образе жизни» явно носит коммерческий характер и в значительной степени повторяет викторианские городские мифы о сельской Англии, об этом удобном «видении» реальной действительности, успешно поддерживаемом в искусстве сентиментали-

стами вроде Биркета Фостера. Даже если старомодные методы и рецепты, а также «натуральные» продукты используют там же, где и производят, то есть дома, то легко догадаться, что это дом представителя среднего класса и его хозяин делает все это – во всяком случае, отчасти – из стремления следовать моде. А также – из-за ностальгии по прошлому.

Очень трудно представить себе сельское прошлое, не испытывая и не вызывая подобной ностальгии, и, кстати, именно потому, что ныне мы имеем лишь совершенно ублюдочные его варианты, столь упорно нам навязываемые – то есть скрытое в подтексте мнение о том, что прежде сельская местность была, по всей вероятности, и более красивой, и более мирной, и более стабильной и надежной... в общем, обладала всеми теми свойствами, которых начисто лишен наш современный мир. Но Харди все же был прав: очень немногие из жертв Больших Перемен могли в итоге об этих Переменах пожалеть. Они, возможно, порой даже ненавидели их, когда те причиняли им уж очень непосредственные страдания – например, потерю работы, вызванную сперва изобретением парового двигателя, а затем двигателя внутреннего сгорания и прочей новой техники, экономящей ручной труд, и т.п. Однако за многими живописными фотографиями таятся весьма малопривлекательные, даже – и чаще всего! – весьма горькие истории, подобные истории Джуда. Население сельских районов было, несомненно, обездолено Большими Переменами и страшно обеднено в культурном отношении. Но если такова должна была быть цена спасения от еще более безжалостного разорения людей, занятых ручным трудом, кто станет отрицать необходимость уплатить эту цену? И кто, видя, что мы платим ее до сих пор, не пожалеет об этом?

Харди написал одну из своих лучших статей для июльского номера журнала «Лонгмен» за 1883 год. Статья называлась «Дорсетский труженик» и представляла собой весьма ценную коррективу к нашим основным представлениям о сельскохозяйственном рабочем или по крайней мере к нашим представлениям о его жизни в постоянной и монотонной нищете. В своей статье Харди предлагает с весьма убедительным сарказмом считать, что «Дик-возчик, Боб-пастух и Сэм-пахарь на самом деле весьма похожи друг на друга – по скудости своих средств к существованию», однако их ни в коем случае нельзя валить в одну кучу и представлять как некий единообразный тип «ба-

трака» из мифологии среднего класса. К тому же, говорит Харди, «тяжелая и монотонная работа в полях завершается в самом худшем случае неким, в общем-то безболезненным, отупением»; сельскохозяйственный рабочий, во всяком случае, от рождения имеет «чистый воздух и пасторальное окружение». Харди также весьма скептически настроен относительно «грязи» как основного козыря для хорошо образованных (и часто очень набожных – правда, скорее чисто внешне, а не от души) викторианских городских моралистов, с точки зрения которых эта «грязь» буквально пропитала все на свете и является основой нищеты этой части общества». «Меланхолия среди деревенских бедняков происходит прежде всего от чувства неуверенности и непрочности своего положения», – отвечает им Харди.

А эта неуверенность и непрочность положения в весьма большой степени происходят от ежегодной ярмарки рабочей силы, введенной в систему, где фермер буквально покупает себе работников на каждый новый год. В 1883 году Харди вспоминал, что взаимоотношения работника и работодателя претерпели значительные изменения даже в течение его собственной жизни: найм стал основываться на письменном соглашении (в старину было достаточно простого рукопожатия и вручения шиллинга в залог), и уже тогда стала заметна весьма существенная перемена в форме рабочей одежды – постепенно исчез из обихода холщовый рабочий халат вместе с традиционными символами отдельных ремесел. Многие работники теперь надевали на такие ярмарки свои лучшие воскресные костюмы. Великим праздником считалось Благовещение (6 апреля или 25 марта по старому стилю), ибо именно в этот день сделки были особенно почетны, и все дороги были буквально забиты сельскохозяйственными рабочими и членами их семей, двигавшимися в направлении новых фермерских домов на только еще осваиваемых участках земли. Всего лишь за десять-пятнадцать лет до этого (то есть на одно поколение раньше), рассказывает Харди, ни один фермер не стал бы менять рабочих каждый год; зато «теперь дорсетские работники уже воспринимают ежегодные переселения с места на место как самую естественную вещь в мире».

Подобная «непоседливость» свидетельствовала о том, что к 80-м годам XIX века рабочие стали носителями куда более сложного набора качеств, «теряя, однако, свои прежние характерные классовые чер-

ты». Их постоянно тасовали, точно колоду карт, и это привело к тому, что они стали гораздо мобильнее и не так привязаны к одному и тому же месту – в том числе и эмоционально. «Они гораздо реже высказывали вслух свои собственные наблюдения, довольствуясь тем, что слышали от других и что, по их мнению, являлось самыми злободневными идеями городских умников». Харди свидетельствует при этом, что женщины зачастую выигрывали в «бесшабашности» по сравнению с мужчинами, нанимаясь на работу. Это и был тот самый «оброк», о котором говорил Торо в связи с развитием железнодорожного сообщения. Не только сельское население точно магнитом тянуло в города и дальние страны – Америку, Австралию, – ибо оттуда просачивалось немало весьма привлекательных слухов о хорошей жизни, но и духовная жизнь города самым активным образом воздействовала на умы и души сельских жителей. Харди ухватил самую суть этого процесса:

«Эта уединенность и монотонность жизни, столь дурно влиявшая на их кошельки, была их несравненным воспитателем и хранителем их личного обаяния в глазах тех, чей опыт был далеко не столь ограничен. Однако духовные ценности их прежней жизни вряд ли являлись причиной, по которой им следовало бы продолжать вести подобную жизнь, тогда как другие сообщества победоносным шагом движутся к социальному и ментальному единообразию и равенству. Это всего-навсего старая сказка, что прогресс и живописность не способны пребывать в гармонии друг с другом. Люди утрачивают свою индивидуальность, однако расширяют кругозор и выигрывают в плане свободы. И было бы чрезмерным ожидать от них, чтобы они оставались косными и старомодными ради удовольствия «романтиков», наблюдающих за ними со стороны».

Результатом явилось, разумеется, весьма болезненное (и все ширившееся) разъединение человека и земли, а также – фермера и его постоянных работников, ибо теперь работник оценивался строго по тому, чего стоил его труд, а не по тому, насколько хорошо он в прошлом знал «поля... которые сам пахал с ранней юности». Дети, кстати, далеко не в последнюю очередь страдали от этой ломки старых связей и привычной жизни на ферме у одного и того же хозяина. Харди рассказывает, что в одной деревенской школе, хорошо ему известной, в 1883 году более трети прошлогодних учеников к празднику

Благовещения вдруг куда-то исчезли, вынужденные следовать за работодателями на новое место работы и жительства.

Заработная плата в 1883 году в целом по стране поднялась примерно до И-12 шиллингов в неделю (55 или 60 пенсов по-новому, хотя инфляция делает подобные сравнения не совсем адекватными), что было совсем неплохо по сравнению с 7-8 шиллингами ранее в том же столетии. Обычно выплачивались дополнительные суммы и за так называемые срочные или сезонные работы, например за уборку урожая и заготовку сена; к этому прибавлялись также обычные приработки и традиционно низкая плата за жилье: в 1840 году в Корфе нужно было уплатить два фунта в год за коттедж с садом и примыкавшим к нему картофельным полем в четверть акра. К этому прилагалось бесплатно некоторое количество дров для очага. Еще какие-то дополнительные деньги могли заработать жена и дети работника – окучивая турнепс, как Тэсс, или выбирая на полях камни из земли, или отпугивая птиц, – но все это, конечно, случайные виды заработка, и за такую работу женщинам платили гораздо меньше, чем мужчинам. Поэтому в каждой семье надеялись на рождение сыновей, а не дочерей.

К заданию 5. Сравните описание дома Тони Ласта и миссис Бивер, представленные в материалах занятия. Прокомментируйте эти два дома.

Описание дома Тони Ласта

<...> Тони и Бренда встречали рождество в семейном кругу: Марджори с Алланом, мать Бренды, тетка Тони Фрэнсис и две семьи захудалых Ластов, убогих и смиренных жертв права первородства, для которых Хеттон значил так же много, как и для Тони. В детской ставили маленькую елку для Джона Эндрю, внизу, в главной зале, - большую, ее наряжали захудалые Ласты и зажигали за полчаса до чая (рядом ставили двух лакеев с мокрыми губками на шестах, чтобы тушить скрючившиеся свечи, грозящие пожаром). Подарки дарились всем слугам - в строгом соответствии с рангом, и всем гостям (чеки - для захудалых Ластов). Аллан всегда привозил огромный паштет из

гусиной печени - деликатес, к которому он питал особое пристрастие. Все объелись и в понедельник к вечеру, к раздаче подарков, впали в некоторое оцепенение; гостей обносили серебряными половниками подожженного коньяка, слышался треск разрываемых хлопушек, бумажные шляпы, комнатные фейерверки, "девизы". В этом году все шло как по маслу; казалось, ничто не угрожало миру и благополучию дома. Прибыл хор и пропел рождественские гимны в галерее смолистой сосны, а потом поглощал в непомерных количествах горячий пунш и сладкое печенье. Викарий произнес неизменную рождественскую проповедь. Ту самую, которую прихожане особенно любили: "Трудно представить себе, - начал он, умильно оглядывая паству, которая кашляла в шарфы и растирала отмороженные пальцы шерстяными перчатками, - что наступило рождество. Вместо пылающих в очаге бревен и наглухо закрытых от метели окон мы видим жестоко палящее чужеземное солнце, вместо круга любимых лиц родных и близких мы видим бессмысленные взгляды покоренных, хотя и благодарных, язычников. Вместо мирного вола и вифлеемского осла, - говорил викарий, несколько запутываясь в сравнениях, - нам сопутствуют хищный тигр и экзотический верблюд, коварный шакал и величавый слон..." - и так далее. Слова эти в свое время трогали сердца многих огрубевших душой кавалеристов, и, слыша их опять, а он слышал их из года в год с тех пор, как мистер Тендрил появился у них в приходе, Тони, да и большинство его гостей воспринимали их как неотъемлемую принадлежность рождества, без которой им было бы трудно обойтись. "Хищный тигр и экзотический верблюд" стали притчей во языцех в семье и часто использовались в разных играх.

Игры Бренда переносила тяжелее всего. Они ее никоим образом не забавляли, и она до сих пор конфузилась при виде ряженого Тони. Еще больше ее мучил страх, что недостаток энтузиазма с ее стороны обедневшие Ласты могут приписать высокомерию. Такая щепетильность - о чем она не догадывалась - была совершенно излишней, ибо родственникам мужа и в голову не приходило относиться к ней иначе как с родственной приязнью и некоторым снисхождением, ибо будучи Ластами, они считали, что имеют в Хеттоне куда больше прав, чем она. Тетка Фрэнсис, женщина пронзительного ума, быстро смекнула, в чем дело, и попыталась успокоить ее: "Дитя мое, - сказала она, - такая деликатность бессмысленна, ибо только богатые осознают ту

пропасть, которая отделяет их от бедных", но неловкость не исчезала, и вечер за вечером Бренда по воле родственников высылалась из комнат, задавала вопросы и отвечала на них, участвовала в грубых шутках, выкупала фанты, рисовала картинки, писала стихи, рядилась, убегала от преследователей и сидела в шкафах. В этом году рождество пришлось на пятницу, так что праздники затянулись, и гости задержались у них с четверга до понедельника.

Эпизод 2

ГЛАВА ВТОРАЯ. АНГЛИЙСКАЯ ГОТИКА I

Между деревнями Хеттон и Комpton-Ласт раскинулся обширный парк Хеттонского аббатства. В прошлом одно из самых замечательных зданий графства, аббатство было полностью перестроено в 1864 году в готическом стиле и в настоящее время никакого интереса не представляет. Парк открыт для посетителей ежедневно до заката солнца, для осмотра дома требуется предварительно испросить разрешение в письменной форме. Есть несколько хороших картин и мебель. С террасы открывается прекрасный вид.

Этот отрывок из путеводителя по графству не слишком огорчал Тони Ласта. Ему доводилось слышать и более неприятные отзывы. Его тетка Фрэнсис, озлобленная неукоснительной строгости воспитанием, заметила как-то, что план дома, должно быть, создан мистером Пексниффом по чертежам сиротского приюта, разработанного одним из учеников. Но каждый глазированный кирпич и разноцветный изразец был дорог сердцу Тони. Управлять таким домом было нелегко, это он знал, но разве бывают большие дома, которыми легко управлять? Дом не вполне отвечал современным представлениям о комфорте; но Тони наметил множество маленьких усовершенствований, которые осуществит, как только выплатит налог на наследство.

Однако сам вид и дух Хеттона — очертания зубчатых стен на фоне неба, главная часовая башня с курантами, которые каждые четверть часа не будили разве что самых крепких сонь; огромная зала с колоннами шлифованного гранита и обвитыми лозой капителями, поддерживавшими крестовые своды потолка, расписанного красными и золотыми ромбами, церковный мрак которой днем не мог рассеять

скудный свет, проникавший сквозь украшенные гербами стрельчатые витражи, а вечерами — огромная газовая люстра из меди и сварочного железа, переделанная на электрическую, с двадцатью лампочками вместо рожков; вихри горячего воздуха, вырывающиеся из допотопного нагревательного аппарата через чугунные решетки в форме трехлистников и внезапно охватывающие ноги; подвальный холод далеких коридоров, где он в целях экономии кокса приказал отключить отопление; трапезная с деревянными стропилами кровли и хорами из смолистой сосны; спальни с медными кроватями и фризами с готическим текстом, названные в честь Мэлори, Изойды, Элейн, Мордреда, Мерлина, Гавейна и Бедивера, Ланселота, Персиваля, Тристрама, Галахада,[3] его туалетная — Моргана ле Фэй, Гиневра — Бренды, где кровать стоит на возвышении, стены увешаны гобеленами, камин похож на гробницу тринадцатого столетия, а из эркерного окна в ясные дни видны шпили шести церквей, — Тони вырос среди этих вещей, и они были для него постоянным источником восторга и восхищения, будили в нем нежные воспоминания и горделивые чувства собственника.

Готика была теперь не в моде, это Тони понимал. Двадцать лет назад сходили с ума по средневековым домишкам и оловянной утвари, теперь пришел черед урн и колоннад, но настанет час, возможно, в дни Джона Эндрю, когда общественное мнение вернет Хеттону подобающее место. Его уже называли занятым, и очень вежливый молодой человек попросил разрешения сфотографировать его для архитектурного обозрения.

Потолок в Моргане ле Фэй нуждался в ремонте. Чтобы придать ему вид кессона, на штукатурку крест-накрест набили формованные перекладыны. Они были расписаны сине-золотым орнаментом. Клетки между ними поочередно заполняли тюдоровские розы и геральдические лилии. Но один угол потек, и позолота там потемнела, а краска облупилась; в другом деревянные дранки покоробились и торчали из штукатурки. Десять минут, отделявших пробуждение от того момента, когда он протягивал руку к звонку, Тони посвящал серьезным размышлениям, лежа в постели, он изучал эти изъяны, снова и снова обдумывая, как их устранить. И задавался вопросом, сможет ли он найти мастеров, способных выполнить такую тонкую работу.

Моргана ле Фэй стала его комнатой с тех пор, как он перешел из детской. Его поместили тут, потому что отсюда ему было удобно звать родителей (неразлучных в Гиневре), так как он очень долго был подвержен ночным кошмарам. С тех пор как он поселился в этой комнате, он ничего не выбрасывал из нее и с каждым годом что-нибудь добавлял, так что тут образовался своего рода музей, где были представлены все периоды его развития — изображение дредноута, извергающего дым и пламя из всех пушек (цветное приложение к «Чамз» в рамке), групповая фотография (с соучениками по частной школе), горка под названием «Хранилище», набитая плодами множества случайных увлечений: яйцами, окаменелостями, монетами; портрет родителей в кожаном диптихе, стоявший у его изголовья в школе; фотография Бренды восьмилетней давности, снятая в ту пору, когда он ухаживал за ней; Бренда с Джоном на руках после крещения; гравиюра Хеттона, каким он был до того, как его снес прадед Тони; несколько полок с книгами: «Бевис», [5] «Работа по дереву в домашних условиях», «Фокусы для всех». «Малые гости», «Что нужно знать о законах землевладельцу и арендатору», «Прощай, оружие».

По всей Англии люди просыпались, подавленные и озабоченные. Тони блаженно возлежал десять минут, размышляя, как он обновит потолок. Затем потянулся к звонку.

— Ее милость звонила?

— Да, сэр, четверть часа назад.

— В таком случае я буду завтракать у нее в комнате. Тони надел халат и шлепанцы и прошел в Гиневру. Бренда лежала на возвышении. Она потребовала для себя современной кровати. Около нее стоял поднос, на одеяле валялись конверты, письма и газеты. Под головой у нее была крошечная подушечка, ее ненакрашенное лицо казалось почти бесцветным, перламутрово-розовым, лишь немного более глубоким по тону, чем шея и руки.

— Ну как? — сказал Тони.

— Целуй.

Он сел рядом с подносом, у изголовья, она наклонилась к нему (нереида, вынырывающая из бездонной глубины прозрачных вод). Она не подставила губ, а потерлась щекой о его щеку, как кошка. Такая у нее была манера.

— Что-нибудь интересное? Он взял несколько писем.

— Ничего. Мама просит няню прислать мерку Джона. Она ему что-то вяжет к рождеству. Мэр просит меня что-то там открыть в следующем месяце. Можно, я не буду, ну пожалуйста?

— Нет, по-видимому, придется согласиться: мы давно для него ничего не делали.

— Ладно, только речь напишешь сам. Я уже состарилась для той девической, которая у меня была на все случаи жизни. Еще Анджела спрашивает, не хотим ли мы приехать к ней на Новый год.

— Тут ответить просто: ни за что на свете.

— Я так и думала... хотя, похоже, у нее будет забавно.

— Если хочешь, поезжай, а я никак не смогу вырваться.

— Все в порядке. Я знала, что ты откажешь, еще до того, как вскрыла письмо.

— Не понимаю, что за радость тащиться в Йоркшир посреди зимы...

— Милый, не злись. Я знаю, мы не едем. Я ничего не говорю. Просто мне казалось, что было бы занятно для разнообразия посидеть на чужих хлебах.

Горничная Бренды принесла второй поднос. Тони велел поставить его на подоконник, и стал вскрывать письма. Он выглянул в окно. В это утро были видны только четыре шпиля из шести.

— Кстати, я, наверное, смогу вырваться в этот уикенд, — вдруг сказал он.

— Милый, это не слишком большая жертва?

— Пожалуй, нет.

Пока он завтракал, Бренда читала ему газеты.

— Реджи опять произнес речь... Вот потрясающая фотография Бейб и Джока... Женщина в Америке родила близнецов от двух разных мужей. Как, по-твоему, это возможно? Еще два парня отравились газом... девочку удавили на кладбище шнурком... пьеса, которую мы с тобой видели, та, о ферме, сходит со сцены...

Потом она ему читала роман с продолжением. Он закурил трубку.

— Я вижу, ты не слушаешь. Отвечай: почему Сильвия не хочет, чтобы Руперт получил это письмо?

— А? Что? Видишь ли, она на самом деле не доверяет Руперту.

— Так я и знала. Там нет никакого Руперта. Никогда больше не стану тебе читать.

— По правде говоря, я задумался.

— Вот как?

— Я думал, как замечательно, что сегодня суббота и к нам никто не придет.

— Ты так думаешь?

— А ты?

— Знаешь, мне иногда кажется бессмысленным содержать такой огромный дом, если не приглашать время от времени гостей.

— Бессмысленным? Не понимаю, о чем ты. Я содержу этот дом вовсе не для того, чтобы сюда приезжали разные зануды перемывать друг другу косточки. Мы всегда тут жили, и я надеюсь, что после моей смерти Джону Эндрю удастся сохранить дом. В конце концов у меня определенные обязательства и перед служащими и перед самим Хеттоном... Поместья составляют неотъемлемую часть английского образа жизни, и мы нанесли бы непоправимый урон... — тут Тони осекся и посмотрел на кровать. Бренда зарылась лицом в подушку, и теперь из-под простынь выглядывала только ее макушка.

— О господи, — сказала она. — За что?

— Кажется, я опять ударился в пафос? Она повернулась на бок, так что из-под одеяла показались только один глаз и нос.

— Ох нет, милый. Это даже не пафос. Это бог знает что такое.

— Извини. Бренда села:

— Ну не сердись. Я не то хотела сказать. Я тоже рада, что никто не придет.

(За семь лет супружеской жизни такие сценки случались нередко.)

Дом миссис Бивер

- А жертвы были?

- Слава богу, нет, - сказала миссис Бивер, - только две горничные сдуру выбросились через стеклянную крышу на мощный дворик. Им ничего не угрожало. Боюсь, что пожар так и не добрался до спален. Но без ремонта им не обойтись: там все покрыто копотью и насквозь промокло: у них, к счастью, оказался старомодный огнетушитель, который портит решительно все. Так что жаловаться не

приходится. Главные комнаты выгорели дотла, но все было застраховано. Надо добраться до них пораньше, пока их не перехватила эта стервоза миссис Шаттер. Миссис Бивер, грея спину у камина, поглощала свою ежеутреннюю порцию простокваши. Она держала картонный стаканчик под самым подбородком и жадно хлебала простоквашу ложкой.

- Господи, какая гадость. Я бы хотела, чтоб ты приохотился к ней, Джон. У тебя последнее время такой усталый вид. Не знаю, как бы я продержалась без простокваши.

- Но, мамчик, я ведь не так занят, как ты.

- Это правда, сын мой.

Джон Бивер жил с матерью в доме на Сассекс-гарденз, куда они переехали после смерти отца. Дом этот не имел ничего общего с теми сурово элегантными интерьерами, которые миссис Бивер создавала для своих клиентов. Он был набит непродажной мебелью из двух больших домов, не претендующей на принадлежность ни к одному определенному стилю и менее всего — к нынешнему. Предметы лучше, а также те, которые были дороги миссис Бивер по сентиментальным соображениям, стояли в Г-образной гостиной наверху.

Бивер являлся обладателем темноватой маленькой гостиной (на первом этаже, за столовой) и отдельного телефона. Пожилая горничная приглядывала за его гардеробом. Она же вытирала пыль, начищала, поддерживала в порядке и симметрии стоявшую на письменном столе и на комодке коллекцию мрачных и громоздких предметов, украшавших прежде туалетную комнату его отца; не знающие сносу подарки к свадьбе и совершеннолетию, одетые в слоновую кость и бронзу, обтянутые свиной кожей, граненые и оправленные в золото доспехи дорогостоящей мужественности эдвардианских времен — фляги для бегов и фляги для охоты, ящики для сигар, банки для табака, высокие сапоги, вычурные пенковые трубки, крючки для пуговиц и щетки для шляп.

В доме было четверо слуг, все женщины, и все, за исключением одной, пожилые.

Когда Бивера спрашивали, почему он живет здесь, а не поселится отдельно, он иногда отвечал, что матери так лучше (несмотря на всю ее занятость, ей было бы тоскливо одной), а иногда, что он экономит на этом по меньшей мере фунтов пять в неделю.

Миф о кумской сивилле

В античные времена сивиллами называли странствующих пророчиц, которые, подобно гомеровским гадалкам, предсказывали будущее, судьбы людей и объясняли происходящие знамения, впадая в экстатическое состояние. По утверждению философа Гераклита, «изречения сивиллы были порождением не человеческого ума, а скорее божественным внушением, ибо голос ее простирается на тысячу лет через бога». Более того, в одном из своих сочинений древнегреческий поэт Серапион говорит, что «сивилла не переставала предсказывать и после смерти. Дух, покинувший ее, являл ту же способность к прорицанию, а тело, превратившись в землю, произрастало травой». Вот почему, как утверждали древние римляне, по внутренностям животных, щипавших траву на этом месте, можно было узнавать будущее.

История сохранила имена двенадцати легендарных сивилл античности (в Древнем Риме их еще называли парками или фатами). Но самой знаменитой из них, конечно же, была Сивилла Кумская, почитавшаяся не только в седой древности, но и после распространения христианства. Традиционно она изображалась держащей в руке книгу и символ с крестом.

Известно, что сивиллы считались ясновидящими и записывали свои видения в особые книги. Не была исключением и Сивилла Кумская. Она фиксировала свои видения на пальмовых листьях, составивших в итоге девять фолиантов. В них оказалась изложена вся история Рима (а по другим источникам – и вся история мира) – с древнейших времен и до самого конца.

Первое упоминание о Сивилле, по свидетельству историка Плутарха, принадлежит Гераклиту (VI–V века до н. э.). Родом она была из города Эритреи и в юности, говорят, обладала удивительной красотой. Аполлон, как и подобает божественному искусителю, пленился ее неземной прелестью и предложил свою любовь. Однако гордая вещунья пожелала от сына Зевса поистине высочайшего дара: столько лет жизни, сколько песчинок в горсти песка, которая поместится в ее руке. В результате изворотливая Сивилла осталась девственницей, а обиженный Аполлон велел ей уехать подальше, ибо только вдали от эритрейской земли его подарок обретал силу чуть ли не бесконечного долголетия.

Молодая сивилла Кумская обрадовалась такому дару. Позже, как рассказывают легенды, она искренне жалела, что не попросила у Аполлона ещё и вечной юности в подарок.

Когда Кумской сивилле уже исполнилась тысяча лет от роду, к ней приехали греки, желавшие узнать предсказание от легендарной старухи, которая едва могла передвигаться.

В тот миг, когда гости вошли в дом, сивилла умерла. Уже после выяснилось, что греки были родом из Эрифр, где родилась сивилла. Следуя старинной традиции, путники захватили с собой горсть родной земли. Пророчество богов сбылось – жизнь предсказательницы прекратилась возле земли её родины.

Дж. Элиот. Бесплодная земля

А то еще видал я Кумскую Сивиллу в
бутылке. Дети ее спрашивали: "Сивилла, чего ты
хочешь?", а она в ответ: "Хочу умереть".

Петроний "Сатирикон"

Посвящается Эзре Паунду

Il miglior fabbro {*}.

{* Мастеру выше, чем я (итал.)}

I. ПОГРЕБЕНИЕ МЕРТВОГО

Апрель, беспощадный месяц, выводит
Сирень из мертвой земли, мешает
Воспоминая и страсть, тревожит
Сонные корни весенним дождем.
Зима дает нам тепло, покрывает
Землю снегом забвенья, лелеет
Каплю жизни в засохших клубнях.

Лето напало на нас, пронесшись над Штарнбергерзее
Внезапным ливнем; мы скрылись под колоннадой
И вышли, уже на солнечный свет, в Хофгартен
И выпили кофе, и целый час проболтали.
Bin gar keine Russin, stamm' aus Litauen, echt deutschl.
{* Я вовсе не русская, родом из Литвы, чистокровная немка
(нем.).}

А когда мы в детстве ездили в гости к эрцгерцогу -
Он мой кузен - он меня усадил на санки,
А я испугалась. "Мари, - сказал он, - Мари,
Держись покрепче!" И мы понеслись.
В горах там привольно.
По ночам я читаю, зимою езжу на юг.

Что там за корни в земле, что за ветви растут
Из каменистой почвы? Этого, сын человека,
Ты не скажешь, не угадаешь, ибо узнал лишь
Грудю поверженных образов там, где солнце палит,
А мертвое дерево тени не даст, ни сверчок утешенья,
Ни камни сухие журчанья воды. Лишь
Тут есть тень под этой красной скалой
(Приди же в тень под этой красной скалой),
И я покажу тебе нечто, отличное
От тени твоей, что утром идет за тобою,
И тени твоей, что вечером хочет подать тебе руку;
Я покажу тебе ужас в пригоршне праха.

Frisch weht der Wind,
Der Heimat zu
Mein Irisch Kind,
Wo weilest du? {*}
{* Свежий ветер летит
к родине, где ты сейчас,
моя ирландская дева? (нем.).}

"Ты преподнес мне гиацинты год назад,
Меня прозвали гиацинтовой невестой".
- И все же когда мы ночью вернулись из сада,
Ты - с охапкой цветов и росой в волосах, я не мог
Говорить, и в глазах потемнело, я был
Ни жив ни мертв, я не знал ничего,
Глядя в сердце света, в молчанье.
Oed' und leer das Meer {*}.
{* Уныло и пустынно море (нем.).}

Мадам Созострис, знаменитая ясновидящая,
Сильно простужена, тем не менее
С коварной колодой в руках слывет
Мудрейшей в Европе женщиной. "Вот, - говорит она,
Вот ваша карта - утопленник, финикийский моряк.
(Стали перлами глаза. Видите?)
Вот Белладонна, Владычица Скал,
Владычица обстоятельств.
Вот человек с тремя опорами, вот Колесо,
А вот одноглазый купец, эта карта -
Пустая - то, что купец несет за спиной,
От меня это скрыто. Но я не вижу
Повешенного. Ваша смерть от воды.
Я вижу толпы, шагающие по кругу.
Благодарю вас. Любезнейшей миссис Эквитон
Скажите, что я принесу гороскоп сама:
В наши дни надо быть осторожной".

Призрачный город,
Толпы в буром тумане зимней зари,
Лондонский мост на веку повидал столь многих,
Никогда не думал, что смерть унесла столь многих.
В воздухе выдохи, краткие, редкие,
Каждый под ноги смотрит, спешит
В гору и вниз по Кинг-Уильям-стрит
Туда, где Сент-Мери Вулнот часы отбивает
С мертвым звуком на девятом ударе.

Там в толпе я окликнул знакомого: "Стетсон!
Стой, ты был на моем корабле при Милах!
Мертвый, зарытый в твоём саду год назад, -
Пророс ли он? Процветет ли он в этом году -
Или, может, нежданный мороз поразил его ложе?
И да будет Пес подалее оттуда, он друг человека
И может когтями вырыть его из земли!

Ты, *hurócríte lecteur! - mon semblable, - mon frere!*" {*}
{* "Лицемерный читатель! - подобный мне, - брат мой!"
(франц.) -

последняя строка стихотворения Ш. Бодлера "К читателю", от-
крывающего сборник

"Цветы зла": обращение к читателю - духовному соучастни-
ку таящихся в
обыденной городской жизни мерзостей и убийств.}

II. ИГРА В ШАХМАТЫ

Она сидела, как на троне, в кресле,
Лоснившемся на мраморе, а зеркало
С пилястрами, увитыми плющом,
Из-за которого выглядывал Эрот
(Другой крылом прикрыл глаза),
Удваивало пламя семисвечников,
Бросая блик на стол, откуда
Алмазный блеск ему навстречу шел из
Атласного обилия футляров.
Хрустальные или слоновой кости
Флаконы - все без пробок - источали
Тягучий, сложный, странный аромат,
Тревожащий, дурманящий, а воздух,
Вливаясь в приоткрытое окно,
Продлял и оживлял свечное пламя
И возносил дымы под потолок,
Чуть шевеля орнаменты кессонов.
Аквариум без рыб

Горел травой и медью на цветных камнях,
В их грустном свете плыл резной дельфин.
А над доской старинного камина,
Как бы в окне, ведущем в сад, виднелись
Метаморфозы Филомелы, грубо
Осиленной царем фракийским; все же
Сквозь плач ее непобедимым пенем
Пустыню заполнявший соловей
Ушам нечистым щелкал: "Щелк, щелк, щелк".
И прочие обломки времени
Со стен смотрели, висли, обвивали
И замыкали тишину.
На лестнице слышались шаги.
Под гребнем пламенные языки
Ее волос в мерцании камина,
Словами вспыхнув, дико обрывались.

"Все действует на нервы. Все. Остайся.
Скажи мне что-нибудь. Ты все молчишь.
О чем ты думаешь? О чем ты? А?
Я никогда не знаю. Впрочем, думай".

Думаю я, что мы на крысиной тропинке,
Куда мертвецы накидали костей.

"Что там за стук?"
Ветер хлопает дверью.
"Какой ужасный шум. Что ветру надо?"
Ничего ему не надо.
"Послушай,
Ты ничего не знаешь? Ничего не видишь? Ничего
Не помнишь?"

Я помню
Были перлами глаза.
"Ты жив еще? Ты можешь мне ответить?"
Но

О О О О Шехекеспиоровские шутки -
Так элегантно
Так интеллигентно
"А что мне делать? Что мне делать?
С распущенными волосами выбежать
На улицу? А что нам делать завтра?
Что делать вообще?"
С утра горячий душ,
Днем, если дождь, машина. А теперь
Мы будем в шахматы играть с тобой,
Терзая сонные глаза и ожидая стука в дверь.

Когда мужа Лил демобилизовали,
Я ей сказала сама, прямо, без никаких:
ПРОШУ ЗАКАНЧИВАТЬ: ПОРА
Альберт скоро вернется, приведи себя в порядок.
Он спросит, куда ты девала деньги, что он тебе
Оставил на зубы. Да-да. Я сама же слыхала.
Не дури. Лил, выдери все и сделай вставные.
Он же сказал: смотреть на тебя не могу.
И я не могу, говорю, подумай об Альберте,
Он угробил три года в окопах, он хочет пожить,
Не с тобой, так другие найдутся, - сказала я.
- Вот как? - сказала она. - Еще бы, - сказала я",
Ну так спасибо, - сказала она, - договаривай до конца.
ПРОШУ ЗАКАНЧИВАТЬ: ПОРА
Не хочешь, делай что хочешь, - сказала я.
Раз ты не сумеешь, другие сумеют.
Но, если он тебя бросит, так не без причины.
Стыдись, говорю я, ты стала развалиной.
(А ей всего тридцать один.)
- А что я могу, - говорит она и мрачнеет, -
Это все от таблеток, тех самых, ну, чтобы...
(У нее уже пятеро, чуть не загнулась от Джорджа.)
Аптекарь сказал, все пройдет, а оно не прошло.
- Ну и дура же ты, - сказала я.
Скажем, Альберт тебя не оставит, - сказала я, -

Так на черта ж ты замужем, если не хочешь рожать?

ПРОШУ ЗАКАНЧИВАТЬ: ПОРА

В воскресенье Альберт вернулся, у них был
горячий окорок,

И меня позвали к обеду, пока горячий...

ПРОШУ ЗАКАНЧИВАТЬ: ПОРА

ПРОШУ ЗАКАНЧИВАТЬ: ПОРА

Добрночи, Билл. Добрночи, Лу. Добрночи, Мей,
Добрночи. Угу. Добрночи.

Доброй ночи, леди, доброй ночи, прекрасные
леди, доброй вам ночи.

III. ОГНЕННАЯ ПРОПОВЕДЬ

Речной шатер опал; последние пальцы листьев

Цепляются за мокрый берег. Ветер

Пробегает неслышно по бурой земле. Нимфы ушли.

Милая Темза, тише, не кончил я песнь мою.

На реке ни пустых бутылок, ни пестрых оберток,

Ни носовых платков, ни коробков, ни окурков,

Ни прочего реквизита летних ночей. Нимфы ушли.

И их друзья, шалопаи, наследники директоров Сити,

Тоже ушли и адресов не оставили.

У вод леманских сидел я и плакал...

Милая Темза, тише, не кончил я песнь мою,

Милая Темза, тише, ибо негромко я и недолго пою.

Ибо в холодном ветре не слышу иных вестей,

Кроме хихиканья смерти и лязга костей.

Сквозь травы тихо кравшаяся крыса

Тащила скользким брюхом по земле,

А я удил над выцветшим каналом

За газовым заводом в зимний вечер

И думал о царе, погибшем брате,

И о царе отце, погибшем прежде.

В сырой низине белые тела,

С сухой мансарды от пробежки крысьей
 Порою донесется стук костей.
 А за спиною, вместо новостей,
 Гудки машин: весной в такой машине
 К девицам миссис Портер ездит Суини.
 Ах, льет сиянье месяц золотой
 На миссис Портер с дочкой молодой
 Что моют ноги содовой водой
 Et O ces voix d'enfants, chantant dans la coupole! {*}
 {*} "И о эти голоса детей, под куполом поющих!" (франц.) -
 последняя
 строка сонета П. Вершена "Парсифаль", написанного под
 впечатлением
 одноименной оперы Вагнера. Хор детей поет у Вагнера во
 время церемонии
 омовения ног, предшествующей завершению поисков Грааля.}

Щелк щелк щелк.
 Упрек упрек упрек
 Осиленной так грубо.
 Терей

Призрачный город
 В буром тумане зимнего полудня
 Мистер Евгенидис, купец из Смирны, -
 Небритость, полный карман коринки,
 Стоимость-страхование-фрахт, Лондон, -
 Пригласил на вульгарном французском
 Отобедать в отеле "Кеннон-стрит",
 После - уик-энд в "Метрополе".

В лиловый час, когда глаза и спины
 Из-за конторок поднимаются, когда людская
 Машина в ожидании дрожит, как таксомотор, -
 Я, Тиресий, пророк, дрожащий меж полами,
 Слепой старик со сморщенной женской грудью.
 В лиловый час я вижу, как с делами

Разделавшись, к домам влекутся люди,
Плывет моряк, уже вернулась машинистка,
Объедки прибраны, консервы на столе.
Белье рискует за окно удрать,
Но все же сушится, пока лучи заката не потухли,
А на диване (по ночам кровать) -
Чулки, подвязки, лифчики и туфли.
Я, старикашка с дряблой женской грудью,
Все видя, не предвижу новостей -
Я сам имел намеченных гостей.
Вот гость, прыщавый страховой агент,
Мальчишка с фанаберией в манере,
Что о плебействе говорит верней, чем
Цилиндр - о брэдфордском миллионере.
Найдя, что время действовать настало,
Он сонную от ужина ласкает,
Будя в ней страсть, чего она нимало
Не отвергает и не привлекает.
Взвинтясь, он переходит в наступленье,
Ползущим пальцам нет сопротивления,
Тщеславие не видит ущемленья
В объятиях без взаимного влеченья.
(А я, Тиресий, знаю наперед
Все, что бывает при таком визите -
Я у фиванских восседаю ворот
И брел среди отверженных в Аиде.)
Отеческий прощальный поцелуй,
И он впотьмах на лестницу выходит...

Едва ли зная об его уходе,
Она у зеркала стоит мгновенье;
В мозгу полувозникло что-то, вроде
"Ну, вот и все", - и выдох облегченья,
Когда в грехе красавица, она,
По комнате бредя, как бы спросонья,
Рукой поправит прядь, уже одна,
И что-то заведет на граммофоне.

"Музыка подкралась по воде"
По Стрэнду, вверх по Куин-Виктория-стрит.
О Город, город, я порою слышу
Перед пивной на Лоуэр-Темз-стрит
Приятное похныкиванье мандолины,
А за стеной кричат, стучат мужчины -
То заседают в полдень рыбаки; а за другой стеной
Великомученика своды блещут несказанно
По-ионийски золотом и белизной.

Дегтем и нефтью
Потеет река
Баржи дрейфуют
В зыби прилива
Красные паруса
Терпеливо
Ждут облегчающего ветерка.

Бревна плывут
Возле бортов
К Гринвичу
Мимо Острова Псов.
Вейалала лейа
Валлала лейалала

Елизавета и Лестер
В ладье с кормой
В виде раззолоченной
Раковины морской
Красный и золотой
Играет прилив
Линией береговой
Юго-западный ветер
Несет по теченью
Колокольный звон
Белые башни
Вейалала лейа
Валлала лейалала

"Место рожденья - Хайбери. Место растленья
Ричмонд. Трамваи, пыльные парки,
В Ричмонде я задрала колени
В узкой байдарке".

"Ногами я в Мургейте, а под ногами
Сердце. Я не кричала.
После он плакал. Знаете сами.
Клялся начать жить сначала".

"В Маргейте возле пляжа.
Я связь ничего
С ничем.
Обломки грязных ногтей не пропажа.
Мои старики, они уж не ждут совсем
Ничего".
ла ла

Я путь направил в Карфаген
Горящий горящий горящий
О Господи Ты выхватишь меня
О Господи Ты выхватишь
горящий

IV. СМЕРТЬ ОТ ВОДЫ

Флеб, финикиец, две недели как мертвый,
Крики чаек забыл и бегущие волны,
И убытки и прибыль.
Морские течения,
Шепча, ощипали кости, когда он, безвольный
После бури, вздымаясь и погружаясь,
Возвращался от зрелости к юности.
Ты,
Иудей или эллин под парусом у кормила,
Вспомни о Флебе: и он был исполнен силы
и красоты.

V. ЧТО СКАЗАЛ ГРОМ

После факельных бликов на потных лицах
После холодных молчаний в садах
После терзаний на пустошах каменистых
Слез и криков на улицах и площадях
Тюрьмы и дворца и землетрясения
Грома весны над горами вдали
Он что жил ныне мертв
Мы что жили теперь умираем
Набравшись терпенья

Нет здесь воды всюду камень
Камень и нет воды и в песках дорога
Дорога которая вьется все выше в горы
Горы эти из камня и нет в них воды
Была бы вода мы могли бы напиться
На камне мысль не может остановиться
Пот пересох и ноги уходят в песок
О если бы только была вода среди камней
Горы гнилозубая пасть не умеет плевать
Здесь нельзя ни лежать ни сидеть ни стоять
И не найдешь тишины в этих горах
Но сухой бесплодный гром без дождя
И не найдешь уединенья в этих горах
Но красные мрачные лица с ухмылкой усмешкой
Из дверей глинобитных домов
О если бы тут вода
А не камни
О если бы камни
И также вода
И вода
Ручей
Колодец в горах
О если бы звон воды
А не пенье цикад

И сухой травы
Но звон капли на камне
Словно дрозд-отшельник поет на сосне
Чок-чок дроп-дроп кап-кап-кап
Но нет здесь воды

Кто он, третий, вечно идущий рядом с тобой?
Когда я считаю, нас двое, лишь ты да я,
Но, когда я гляжу вперед на белеющую дорогу,
Знаю, всегда кто-то третий рядом с тобой,
Неслышный, в плаще, и лицо закутал,
И я не знаю, мужчина то или женщина,
- Но кто он, шагающий рядом с тобой?

Что за звук высоко в небе
Материнское тихое причитанье
Что за орды лица закутав роятся
По бескрайним степям спотыкаясь о трещины почвы
В окружении разве что плоского горизонта
Что за город там над горами
Разваливается в лиловом небе
Рушатся башни
Иерусалим Афины Александрия
Вена Лондон
Призрачный

С ее волос распущенных струится
Скрипичный шорох колыбельный звук
Нетопырей младенческие лица
В лиловый час под сводом крыльев стук
Нетопыри свисают книзу головами
И с башен опрокинутых несется
Курантов бой покинутое время
И полнят голоса пустоты и иссякшие колодцы.

В этой гнилостной впадине меж горами
Трава поет при слабом свете луны

Поникшим могилам возле часовни -
Это пустая часовня, жилище ветра,
Окна разбиты, качается дверь.
Сухие кости кому во вред?
Лишь петушок на флюгере
Ку-ка-реку ку-ка-реку
При блеске молний. И влажный порыв,
Приносящий дождь.

Ганг обмелел, и безвольные листья
Ждали дождя, а черные тучи
Над Гимавантом {*} сгущались вдали.
{* Гимавант - священная гора в Гималаях.}
Замерли джунгли, сгорбясь в молчанье.
И тогда сказал гром
ДА

Датта: что же мы дали?
Друг мой, кровь задрожавшего сердца,
Дикую смелость гибельного мгновенья
Чего не искупишь и веком благоразумия
Этим, лишь этим существовали
Чего не найдут в некрологах наших
В эпитафиях, затканых пауками
Под печатями, взломанными адвокатом
В опустевших комнатах наших
ДА

Даядхвам: я слышал, как ключ
Однажды в замке повернулся однажды
Каждый в тюрьме своей думает о ключе
Каждый тюрьму себе строит думами о ключе
Лишь ночью на миг эфирное колыханье
Что-то будит в поверженном Кориолане.
ДА

Дамьята: {*} лодка весело
{* Датта, даядхвам, дамьята - дай, сочувствуй, владей (санскр.).}
Искусной руке моряка отвечала
В море спокойно, и сердце весело

Могло бы ответить на зов и послушно забиться
Под властной рукой

Я сидел у канала
И удил, за спиною - безводная пустошь
Наведу ли я в землях моих порядок?
Лондонский мост рушится рушится рушится
Poi s'ascose nel foco che gli affirm {*}
Quando fiam uti chelidon {**} - О ласточка ласточка
Le Prince d'Aquitaine a la tour abolie {***}
Обрывками этими я укрепил свои камни
Так я вам это устрою.
Иеронимо снова безумен.
Датта. Даядхвам. Дамьята.
Шанти шанти шанти {****}

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Изучение литературного образа Англии-Аркадии в английском романе XX века позволяет выделить важную тенденцию в истории жанра, а именно непрекращающийся интерес к осмыслению национальной идентичности как практически обязательную составляющую английского романа XX века.

В английских романах XX века Англия-Аркадия предстает как образное воплощение английской национальной идеи, концентрирующее вокруг себя основные концепты английскости, формирование которых завершилось в викторианскую эпоху. Викторианская эпоха часто изображается в романах XX века как соотносимый с Аркадией навсегда утраченный мир гармонии и порядка. Ощущение утраты было запечатлено в романах первой половины XX века, в частности в тех, что были написаны в жанре романа об усадьбе.

В XX веке усадебный дом и его окружение являются центром национального мифа. Поэтому размышления о судьбах Англии, о будущем страны означают присутствие в романе образа Англии-Аркадии и связанного с ним комплекса представлений. Широкое распространение получает роман об усадьбе, в котором усадьба приобретает функции, сходные с функциями замка в готическом романе. «Магнетический центр» романа – усадьба – выстраивает вокруг себя образную систему, ее история лежит в основе развития сюжета. Усадебный дом выступает символом гармонии и порядка, хранителем национальной культуры, оплотом социальной иерархии. Усадебный парк/сад обладает всеми признаками *locus amoenus*, имеющего семантику убежища от активного действия, потока времени, смерти. Действие такого романа предполагает несколько этически окрашенных временных перспектив: тяготение к воображаемому гармоничному прошлому, отрицание хаотического настоящего, утверждение морального превосходства утопического мира вне времени.

В романах «Тоно-Бенге», «Говардс Энд», «Пригоршня праха» появляется мысль о том, что английское национальное прошлое – это воображаемый объект, который преобразован из возможностей и перспектив настоящего. Ностальгический взгляд в воображаемое национальное прошлое дает лишь комфортную иллюзию порядка и цельности в нестабильную, переходную эпоху. Мотив скрытого разрушения, являющийся одним из концептуальных признаков Англии-Аркадии со времен Ф. Сидни, в романах выступает на первый план.

СПИСОК ИСПОЛЬЗУЕМОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Атарова, К. Поэзия и правда / К. Атарова // Рэдклифф А. Роман в лесу. Остин Дж. Нортэнгерское Аббатство. Романы на англ.яз. – М.: Радуга, 1883. – С. 7 – 28.
2. Баткин, Л.М. Мотив «разнообразия» в «Аркадии» Саннадзаро и новый культурный смысл античного жанра / Л.М. Баткин // Античное наследие в культуре Возрождения. – М.: Наука, 1984. – С. 159 – 171.
3. Бахтин, М.М. Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет / М.М. Бахтин. – М.: Худож. лит., 1975. – 502 с.
4. Вергилий. Буколики / Вергилий // Собр. соч. – СПб.: Биограф. ин-т «Студия Биографика», 1994. – 478 с.
5. Веселовский, А.Н. История идеалов / А.Н. Веселовский // Избранное. На пути к исторической поэтике. – М.: Автокнига, 2010. – С. 237 – 314.
6. Гачев, Г.Д. Национальные образы мира / Г.Д. Гачев. – М.: Академия, 1998. – 423 с.
7. Дмитриева, Е.Е. Жизнь усадебного мифа: утраченный и обретенный рай / Е.Е. Дмитриева, О.Н. Купцова. – М.: ОГИ, 2003. – 528 с.
8. Зыкова, Е.П. Пастораль в английской литературе XVIII века / Е.П. Зыкова. – М.: Наследие, 1999. – 256 с.
9. Каннингем, В. Английская литература в конце тысячелетия / В. Каннингем. // Иностран. лит. – 1995. – № 10. – С. 227 – 233.
10. Кеттл, А. Английская литература в 1955 г. / А. Кеттл // Иностранная литература. – 1956. – № 6. – С. 219 – 229.
11. Кеттл, А. Введение в историю английского романа / А. Кеттл. – М.: Прогресс, 1966. – 446 с.
12. Лихачев, Д.С. Поэзия садов. К семантике садово-парковых стилей / Д.С. Лихачев. – М.: Наука, 1982. – 344 с.
13. Михальская, Н.П. Пути развития английского романа 1920 – 1930 гг. Утрата и поиски героя / Н.П. Михальская. – М.: Высш. шк., 1966. – 271 с.

14. Михальская, Н.П. Модернизм в зарубежной литературе. Литература Англии, Франции, Австрии, Германии / Н.П. Михальская. – М.: Изд-во Флинта: Наука, 1998. – 237 с.
15. Мусвик, В.А. «Новая Аркадия» Ф. Сидни в контексте культуры рубежа XVI – XVII вв.: дис. ... канд. филол. наук / В.А. Мусвик. – М., 2000. – 331 с.
16. Овчинников, В.В. Сакура и дуб / В.В. Овчинников. – М.: АСТ: Восток-Запад, 2008. – 448 с.
17. Оруэлл, Дж. Англичане / Дж. Оруэлл // «1984» и эссе разных лет. – М.: Прогресс, 1989. – С. 309 – 314.
18. Остин, Дж. Мэнсфилд парк / Дж. Остин. – Харьков: Фолио; М.: АСТ, 1998. – 460 с.
19. Павловская, А.В. Англия и англичане / А.В. Павловская. – М.: Изд-во МГУ: Триада, 2004. – 464 с.
20. Павловская, А.В. Национальный характер в условиях глобализации: перспективы изучения / А.В. Павловская // Вест. моск. гос. ун-та лингвист. и межкультур. коммуникации. – 2004. – № 1 – С. 108 – 118.
21. Паксман, Д. Англия: портрет народа / Д. Паксман. – СПб.: Амфора, 2009. – 380 с.
22. Панофский, Э. Et in Arcadia Ego: Пуссет и элегические традиции / Э. Панофский // Смысл и толкование изобразительного искусства / пер. с англ. В.В. Симонова. – СПб.: Академический проект, 1999. – С. 335 – 360 с.
23. Певзнер, Н. Английское в английском искусстве / Н. Певзнер. – СПб.: Азбука-классика, 2004. – 320 с.
24. Пургина, Е.С. Концепция английского национального характера в романах Э.М. Форстера: дис. ... канд. филол. наук / Е.С. Пургина. – Екатеринбург, 2008. – 205с.
25. Седых, Э.В. Творчество Уильяма Морриса в контексте эстетизации средневековья и взаимодействия литературы с другими видами искусства: автореф. дис. ... д-ра филол. наук / Э. В. Седых. – СПб, 2009. – 43 с.
26. Фаулз, Дж. Англия Томаса Харди / Дж. Фаулз // Кротовы норы. – М.: АСТ, 2004. – С. 361 – 378.
27. Фаулз, Дж. Аристос / Дж. Фаулз. – М.: Эксмо, 2002. – 432 с.

28. Фаулз, Дж. Быть англичанином, а не британцем / Дж. Фаулз // Кротовы норы. – М.: АСТ, 2004. – С. 143 – 159.
29. Фаулз, Дж. Земля / Дж. Фаулз // Кротовы норы. – М.: АСТ, 2004. – С. 541 – 573.
30. Фаулз, Дж. Острова / Дж. Фаулз // Кротовы норы. – М.: АСТ», 2004. – С. 469 – 540.
31. Фаулз, Дж. Фолклендские острова и предсказанная смерть / Дж. Фаулз // Кротовы норы. – М.: АСТ, 2004. – С. 177 – 190.
32. Цветкова, М.Ю. Английское (English) / М.Ю. Цветкова // Межкультурная коммуникация. – Н. Новгород, 2001. – С. 158 – 182.
33. Цветкова, М.Ю. Концепт «Englishness»: основные константы / М.Ю. Цветкова // Проблемы национальной идентичности в культуре и образовании России и Запада. – Воронеж, 2000. – Т. 2. – С.87 – 93.
34. Элиот, Т.С. Бесплодная земля / Т.С. Элиот // Избранная поэзия. Поэмы, лирика, драматическая поэзия / сост. Л. Аринштейн. – СПб.: Северо-Запад, 1994. – 446 с.
35. Colls, R. Identity of England / R. Colls. – L.: Oxford University Press, 2002. – 410 p.
36. Curtius, E.R. European Literature and the Latin Middle Ages / E.R. Curtius. – N.Y., 1963. – 234 p.
37. Forster, E.M. Notes on the English Character / E.M. Forster // Abinger Harvest. – Harmondsworth: Penguin Books Ltd, 1974. – 384 p.
38. Forster, E.M. What I Believe / E.M. Forster // Two Cheers for Democracy. – N.Y.: Harcourt, 1951. – 371 p.
39. Fowles, J. Wormholes: essays and occasional writing / J. Fowles. – N.Y.: Vintage, 1999. – 484 p.
40. Guedon-De Concini, C. Visions and Revisions of the National Past in the British Country-House Novel, 1900 – 2001 / C. Guedon-De Concini. – Philadelphia, 2008. – 264 p.
41. Hazlitt, W. Sketches and essays / W. Hazlitt. – L.: John Templeman, 1839. – 364 p.
42. Hewitt, D. English fiction on the early modern period 1890 - 1940 / D. Hewitt. – L.: Weidenfeld and Nicholson, 1982. – 334 p.
43. James, H. English Hours: A Portrait of a Country / H. James. – N. Y.: Palgrave Macmillan, 2011. – 190 p.

44. Kelsall, M. *The Great Good Place: The English Country House and English Culture* / M. Kelsal. – N.Y.: Columbia, 1993. – 210 p.
45. Morris, W. *Town and Country* [Электронный ресурс] / W. Morris. – URL: <http://www.marxists.org/archive/morris/works/index.htm>.
46. Parrinder, P. *Nation and novel. The English novel from its Origins to the Present Day* / P. Parrinder. – L.: Oxford University Press, 2006. – 512 p.
47. Priestley, J.B. *The English* / J.B. Priestley. – L.: Penguin Books, 1975. – 232 p.
48. Wells, G. *Топо-Бунгай* [Электронный ресурс] / G. Wells. – URL: http://s3.amazonaws.com/manybooks_pdf_new/wellshgettext96tonob10?AWSAccessKeyId=AKIAITZP2AAM27ZGISNQ&Expires=1327856499&Signature=4UFUBhjAqVvoNKxW8p92uViBU%2FQ%3D.
49. Williams, R. *The Country and the City* / R. Williams. – L.: Oxford University Press, 1973. – 335 p.

СПИСОК РЕКОМЕДУЕМОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Атарова, К. Поэзия и правда / К. Атарова // Рэдклифф А. Роман в лесу. Остин Дж. Нортэнгерское Аббатство. Романы на англ.яз. – М.: Радуга, 1983. – С. 7 – 28.
2. Бахтин, М.М. Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет / М.М. Бахтин. – М.: Худож. лит., 1975. – 502 с.
3. Вергилий. Буколики / Вергилий // Собр. соч. – СПб.: Биограф. ин-т «Студия Биографика», 1994. – 478 с.
4. Веселовский, А.Н. История идеалов / А.Н. Веселовский // Избранное. На пути к исторической поэтике. – М.: Автокнига, 2010. – С. 237 – 314. – ISBN 978-5-88415-994-5.
5. Гачев, Г.Д. Национальные образы мира / Г.Д. Гачев. – М.: Академия, 1998. – 423 с. – ISBN 5-7695-0181-2.
6. Дмитриева, Е.Е. Жизнь усадебного мифа: утраченный и обретенный рай / Е.Е. Дмитриева, О.Н. Купцова. – М.: ОГИ, 2003. – 528 с. – ISBN 978-5-94282-466-2.
7. Зыкова, Е.П. Пастораль в английской литературе XVIII века / Е.П. Зыкова. – М.: Наследие, 1999. – 256 с. – ISBN 5-9208-0009-7.
8. Каннингем, В. Английская литература в конце тысячелетия / В. Каннингем. // Иностран. лит. – 1995. – № 10. – С. 227 – 233.
9. Кеттл, А. Английская литература в 1955 г. / А. Кеттл // Иностранная литература. – 1956. – № 6. – С. 219 – 229.
10. Овчинников, В.В. Сакура и дуб / В.В. Овчинников. – М.: АСТ: Восток-Запад, 2008. – 448 с. – ISBN 978-5-17-051272-0.
11. Оруэлл, Дж. Англичане / Дж. Оруэлл // «1984» и эссе разных лет. – М.: Прогресс, 1989. – С. 309 – 314.
12. Остин, Дж. Мэнсфилд парк / Дж. Остин. – Харьков: Фолио; М.: АСТ, 1998. – 460 с. – ISBN 966-03-0191-X.
13. Павловская, А.В. Англия и англичане / А.В. Павловская. – М.: Изд-во МГУ: Триада, 2004. – 464 с. – ISBN 5-86344-170-4.
14. Паксман, Д. Англия: портрет народа / Д. Паксман. – СПб.: Амфора, 2009. – 380 с. – ISBN 978-5-367-01086-2.
15. Певзнер, Н. Английское в английском искусстве / Н. Певзнер. – СПб.: Азбука-классика, 2004. – 320 с. – ISBN 5-352-005860.

16. Пургина, Е.С. Концепция английского национального характера в романах Э.М. Форстера: дис. ... канд. филол. наук / Е.С. Пургина. – Екатеринбург, 2008. – 205с.
17. Седых, Э.В. Творчество Уильяма Морриса в контексте эстетизации средневековья и взаимодействия литературы с другими видами искусства: автореф. дис. ... д-ра филол. наук / Э. В. Седых. – СПб, 2009. – 43 с.
18. Фаулз, Дж. Быть англичанином, а не британцем / Дж. Фаулз // Кротовы норы. – М.: АСТ, 2004. – С. 143 – 159. – ISBN 5-17-021633-5.
19. Цветкова, М.Ю. Концепт «Englishness»: основные константы / М.Ю. Цветкова // Проблемы национальной идентичности в культуре и образовании России и Запада. – Воронеж, 2000. – Т. 2. – С.87 – 93. – ISBN 5-7458-0765-4.
20. Curtius, E.R. European Literature and the Latin Middle Ages / E.R. Curtius. – N.Y., 1963. – 234 p.
21. Forster, E.M. Notes on the English Character / E.M. Forster // Abinger Harvest. – Harmondsworth: Penguin Books Ltd, 1974. – 384 p.
22. James, H. English Hours: A Portrait of a Country / H. James. – N. Y.: Palgrave Macmillan, 2011. – 190 p. – ISBN 1848854854.
23. Kelsall, M. The Great Good Place: The English Country House and English Culture / M. Kelsal. – N.Y.: Columbia, 1993. – 210 p.
24. Parrinder, P. Nation and novel. The English novel from its Origins to the Present Day / P. Parrinder. – L.: Oxford University Press, 2006. – 512 p. – ISBN 9780199264841.
25. Williams, R. The Country and the City / R. Williams. – L.: Oxford University Press, 1973. – 335 p.

Учебное электронное издание

СКЛИЗКОВА Тина Алексеевна

ЖАНР «РОМАН ОБ УСАДЬБЕ» В АНГЛИЙСКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ
ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XX ВЕКА

Учебно-практическое пособие

Издается в авторской редакции

Системные требования: Intel от 1,3 ГГц; Windows XP/7/8/10;
Adobe Reader; дисковод DVD-ROM.

Тираж 25 экз.

Владимирский государственный университет
имени Александра Григорьевича и Николая Григорьевича Столетовых
Изд-во ВлГУ
rio.vlgu@yandex.ru

Кафедра русской и зарубежной филологии
vladphilolog@yandex.ru
burelomy@list.ru