

Владимирский государственный университет

Т. А. СКЛИЗКОВА

**ИСТОРИЯ АНГЛИЙСКОЙ
ПРОЗЫ XIX ВЕКА**

Учебно-практическое пособие

Владимир 2022

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

ИСТОРИЯ АНГЛИЙСКОЙ ПРОЗЫ XIX ВЕКА

Учебно-практическое пособие

Электронное издание



Владимир 2022

ISBN 978-5-9984-1616-3

© ВлГУ, 2022

© Склизкова Т. А., 2022

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
ст. преподаватель кафедры всемирной литературы
Московского педагогического государственного университета
Ю. С. Нестеренко

Склизкова, Т. А.

История английской прозы второй половины XIX века : учеб.-
практ. пособие / Т. А. Склизкова ; Владим. гос. ун-т им. А. Г. и Н. Г.
Столетовых. – Владимир : Изд-во ВлГУ, 2022. – 338 с. – ISBN 978-5-
9984-1616-3. – Электрон. дан. (2,98 Мб). – 1 электрон. опт. диск
(DVD-R). – Систем. требования: Intel от 1,3 ГГц ; Windows XP/7/8/10 ;
Adobe Reader ; дисковод DVD-ROM. – Загл. с титул. экрана.

Посвящено изучению истории английской прозы XIX века. Рассматрива-
ются особенности жанра «роман» и «повесть» на примере ведущих английских
писателей Дж. Остин, Э. Бронте, Ч. Диккенс, У. Теккерей.

Предназначено студентам-филологам, магистрам, обучающимся по направ-
лению подготовки 44.03.01 – Русский язык. Литература, а также аспирантам,
преподавателям вузов.

Рекомендовано для формирования профессиональных компетенций в
соответствии с ФГОС ВО.

Библиогр.: 96 назв.

УДК 82'01
ББК 83.3(0)3

ISBN 978-5-9984-1616-3

© ВлГУ, 2022
© Склизкова Т. А., 2022

ОГЛАВЛЕНИЕ

ВВЕДЕНИЕ	4
Раздел 1. ДЖ. ОСТИН «МЭНСФИЛД-ПАРК»	9
Раздел 2. Э. БРОНТЕ «ГРОЗОВОЙ ПЕРЕВАЛ»	139
Раздел 3. Ч. ДИККЕНС «БОЛЬШИЕ НАДЕЖДЫ», «РОЖДЕСТВЕНСКИЕ РАССКАЗЫ»	209
Раздел 4. РОМАН У. ТЕККЕРЕЯ «ЯРМАРКА ТЩЕСЛАВИЯ»	277
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	329
СПИСОК ИСПОЛЬЗУЕМОЙ ЛИТЕРАТУРЫ	331
СПИСОК РЕКОМЕНДУЕМОЙ ЛИТЕРАТУРЫ	335

ВВЕДЕНИЕ

Вторую половину XIX века условно называют реализмом. Однако, кажется, оправданной мысль М. В. Толмачева о том, что следует отказаться от термина «реализм», так как он не может отражать всю суть XIX века. Вместо этого следует говорить о *поэтическом мастерстве писателей*: как, почему, каким образом создаются произведения. Приходит на ум высказывание В. Набокова о том, что «все великие произведения – сказки». А для того чтобы увидеть сказку, нужно обратить внимание на детали. В этих деталях как раз и заключается особенность авторской манеры писателя.

В пособии речь идет о так называемой «реалистичной» английской прозе: «Мэнсфилд парк» Дж. Остин, «Большие надежды», «Рождественские рассказы» Ч. Диккенса, «Ярмарка Тщеславия» У. Теккерея, в этот список можно также включить роман Э. Бронте «Грозовой перевал».

В. М. Толмачев в своем исследовании «Где искать XIX век?» задается вопросом о том, насколько применим термин реализм именно к литературе XIX в. Он считает, что если вкладывать в это понятие мировоззренческое предпочтение – «натуральная школа» в России со времен Белинского и его письма Гоголю была обозначением «прогрессивного» мировоззрения (естественнонаучной картины мира, гражданских свобод; прогрессистами было и подавляющее большинство европейских литературоведов столетия, характерный пример – Брандес), то реалистично все, что противопоставляет себя «религиозному обскурантизму», «ретроградству», «почвенничеству». По его мнению, реализм, отвечая как общественным потребностям литературоведения в момент его становления (идеологема первого отчетливо буржуазного века требовала соответствующего описания генезиса литературы и ее назначения), так и популярным общеобразовательным сведениям об истории культуры, несмотря на определенные усилия гуманитариев

XX в., остается поэтологически бессодержательным. Разумеется, по сравнению с литературным «героем» классицизма персонаж «новой драмы» выглядит «правдоподобнее», «человечнее», «психологичнее».

По мысли М. В. Толмачева также не оправдало себя определение литературного реализма посредством аналогии между словесностью и живописью – той сферой искусств, где, собственно, и появилось это сравнительно локальное во Франции обозначение. Как известно, на парижской Всемирной выставке 1855 г. впервые была организована масштабная международная экспозиция живописи и скульптуры. Центральное место среди французской части экспозиции во Дворце изящных искусств заняли Делакруа (35 полотен) и Энгр (40 живописных работ). Из более молодых художников, которые прямо не идентифицировали себя ни с романтизмом (к середине десятилетия добившегося в лице Делакруа определенного признания Академией), ни с классицизмом (по-прежнему занимавшим господствующее положение), Кору был представлен шестью холстами, Милле – одним. В знак протеста против того, что жюри отвергло две его программные работы, Курбе отказался от участия в выставке и построил свой собственный «Павильон реализма», где среди пятидесяти произведений конца 40-х – начала 50-х годов были выставлены «Дробильщики камня», «Похороны в Орнане», «Мастерская художника. Реальная аллегория, определяющая семилетний период моей художественной жизни» (в сложную композицию введены изображения Бодлера, Шанфлери, коллекционера Брийа, в центре холста – обнаженная натурщица, тогда как сам Курбе среди толпы других лиц занят работой над пейзажем).

В кратком авторском предисловии к составленному Шанфлери каталогу Курбе, оговаривая условность «навязанного» ему обозначения, формулирует задачи «реалиста». Этот художник не подражатель старых мастеров, не копиист природы, не сторонник «искусства для искусства». Его цель творить «живое искусство» – передавать обычаи, идеи, облик своего времени в соответствии с личным пониманием. Позже Курбе пояснил, что имеет в виду под современностью. Он подчеркнул, что творчество исключительно *индивидуально* и призвано опираться на *личное вдохновение* и понимание традиции: «...искусство живописи должно состоять из репрезентации всего, что художник видит и ощущает. Историческое

время может быть воспроизведено только тем художником, который жил в нем. <...> Именно в этом смысле я отвергаю историческое искусство, обращенное к прошлому. Историческое искусство по сути своей обращено к современности... Воображение в искусстве состоит из знания, как добиться наиболее экспрессивного выражения той или иной реальной вещи, но никогда не связано с конструированием этой вещи или ее изобретением».

Именно по этой причине так сложно использовать только один термин «реализм». Литература этого периода оказывается весьма разнообразна. Например, в романах сестер Бронте (хотя они и датированы началом века) очень сильны романтические заимствования, а в романах Дж. Остин (также датированы началом века) с наибольшей правдивостью описываются все ценности викторианской эпохи.

Вторая половина XIX века в Англии традиционно называется «викторианской эпохой». Понятие викторианской эпохи соотносят с именем королевы Виктории, царствовавшей с 1837 по 1901 гг. Именно с ее именем связаны основные понятия, появившиеся в это время. Так, например, «этикет», который в дальнейшем стали соотносить с английской чопорностью. Этикет включает в себя и чаепитие в пять часов, и переодевание к обеду, и умение общаться, и держать себя достойно в обществе. Также очень важный термин «мезальянс» (т.е. неравный брак), который категорически не принимался викторианской эпохой.

Именно благодаря королеве Виктории появляются новые ценности, которые окажут огромное воздействие на становление английского национального характера – это «семья», «дом», «уют», «Рождество», «джентльмен». Сама королева Виктория была очень счастлива в браке, а после смерти мужа десять лет отказывалась снять траур. Поэтому во время ее правления понятия «семья», «брак» приобретают особое значение, они становятся одной из важнейших ценностей в жизни человека.

Викторианские ценности, викторианская мода, викторианский склад ума, викторианское понятие «джентльмен» – все это зарождается именно в эту эпоху. Характерно, но в сознании англичанина второй половины XX века в связи с обострившимся чувством ностальгии по былому могуществу Великобритании, именно

викторианская эпоха, предстает как некий идеал. Это приводит к тому, что викторианская литература, по мысли О. А. Толстых, становится «огромным прецедентным текстом для творчества современных английских писателей».

Хотя во время правления королевы Виктории происходило множество социальных проблем, монарху удавалось найти решения, казалось бы, неразрешимых конфликтов. Неслучайно, Г. К. Честертон охарактеризовал эту эпоху как «великий викторианский компромисс» – компромисс между крупной буржуазией и аристократией, которые объединились в борьбе против чартистского движения, разгромленного в 1848 г.

Это было время внешнего процветания Великобритании и нарастания, поначалу подспудного, глубокого социального кризиса. В 50 – 60-х годах Англия превращается в мощную колониальную державу, владычицу морей. Страна вступает в период относительного экономического процветания, правда, достаточно иллюзорного и затрагивающего лишь «сильных мира сего».

Научные открытия, и в частности оказавшее огромное влияние на современников эволюционное учение Дарвина, изложенное в его книге «Происхождение видов» (1859), позитивистские идеи, проникающие в Англию из Франции, влияние идей Спенсера – все это заставляло трезвее посмотреть на человека. Однако следует отметить, что влияние позитивизма в Англии было не таким сильным, как во Франции.

50 – 60-е годы выделяются как самостоятельный период в английской литературе XIX в., хотя многие тенденции, наметившиеся в это время, продолжают оказывать свое воздействие и в 70-е годы. Однако в последнюю треть века складывается в целом новая литературная ситуация. Сохраняя преемственность с 30 – 40-ми годами, эти десятилетия имеют и свои особенные черты. По-прежнему главенствующее место в иерархии литературных жанров занимает роман, тогда как очерк, сыгравший свою весьма значительную роль в годы становления английского критического реализма (раннее творчество Диккенса и Теккерея), уступает место жанру эссе, сложившемуся в самостоятельное эстетическое явление в творчестве английских романтиков и теперь получившему дальнейшее развитие у Мэтью Арнолда. Весьма успешно развивается

и поэзия (Теннисон, Браунинг), драматургия, однако, не поднимается над уровнем мещанской мелодрамы, преимущественно ориентирующейся на иностранные образцы.

Учебно-практическое пособие призвано оптимизировать работу студентов при изучении курсов «Зарубежная литература XIX века», а также спецкурсов «История английского романа XIX века». При разработке пособия особое внимание было уделено поэтике каждого писателя.

Материал расположен таким образом, чтобы у студентов сложилось целостное представление об особенностях формирования английской (условно «реалистичной») прозы XIX 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.

Курс «Зарубежная литература XIX века» традиционно читается студентам педагогического института, обучающихся по направлению подготовки 44.03.01 «Русский язык. Литература». В то же время, исходя из особого значения английской прозы для дальнейшего развития европейской культуры, она 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 XIX века, понимать связи английской литературы с античной литературой и мифологией, уметь проследить дальнейшее влияние английской прозы на становление английского романа второй половины XX – начала XXI в.

Раздел 1. РОМАН ДЖ. ОСТИН «МЭНСФИЛД-ПАРК»

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. Через поместье определяется национальная принадлежность англичан. Английский сельский дом является олицетворением «английскости».

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, иными словами поместье становится своеобразной Аркадией.

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 демонстрировать 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.

Подобная оппозиция – город и деревня – часто возникает в «романах об усадьбе». Во всех романах, относящихся к этому жанру («Тоно-Бенге» Г.Уэллса, «Говард Энд» М. Форстера и т.д.), деревня расценивается как место, где процветают подлинные, истинные чувства, город же рассматривается как порочное место.

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» [4]. 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 подлинные священники. Брак Эдмунд с Фанни, по мнению Гриффина, как раз и является «аллегорическим воплощением этого мистического союза Церкви и Спасителя» [4]. На подлинность их союза указывается в конце романа, когда Дж. Остин очень тонко

намекает, что Фанни ждет ребенка [1]. Однако их союз не предопределен по сюжету. Они вступают в брак после череды испытаний, которые отражают, по мысли Гриффина, «христианскую историю падения и искупления» [4].

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 недостойным 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» [3].

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 Крофордов 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 молодым 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 [2]. Такой же хаос, разброд царят в мыслях у Эдмунда. Под давлением этой разрушительной, приходящей из-вне 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 добропорядочную 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 Крофордов 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. Думается, что эти изменения связаны в первую очередь со сменой политических партий и убеждений. Сэр Томас решил поехать в Антигуа на свои сахарные плантации как представитель партии Виггов, которые защищали интересы плантаций и, соответственно, рабства, поскольку сельские дома в то время имели огромные связи с этими плантациями, и все благосостояние сельских домов держалось именно на рабстве и плантациях. Изменения сэра Томаса связаны скорее всего с теми же изменениями, которые происходили с Робинзоном Крузо – ведущим образом XVIII века. Здесь можно говорить о том, что образ Робинзона Крузо соотносится с пасторалью, с жанром георгик: созидательный труд свободного челоока на собственной земле. Однако, если вспомнить роман Д.Дефо, то там вначале речь идет о том, что главный герой купил земли в Южной Америке и не имея дешевой рабочей силы, поехал в Америку за рабами. Он хотел, чтобы его плантация была максимально прибыльной (сравните с сэром Томасом. Похожая ситуация).И в путешествиях, и в предпринимательстве Робин ведет себя как представитель либерального мышления, которое сказывается на стремлении к экспансии, к постоянному расширению кругозора или поля деятельности. Именно с таким же мышлением отправляется на свои плантации сэр Томас, он такой же активный, как и Робинзон, и также хочет денег для своего поместья, для своей жизни. Разница между Робинзоном, который стремится ко всему этому, но терпит неудачу, заключается именно в либеральных и консервативных мировоззрениях. Именно такая же разница присутствует у сэра Томаса. Как только он по примеру Робинзона Крузо начинает думать о созидательном труде свободного человека на своей земле, он меняется. Изменяются его политические убеждения. Из Виггов он становится Тори.

Он приезжает в тоберальныхт 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 Крофордов 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 изменяет 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». 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 гармонию 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 из-вне и привнесла 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 Мэри 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 [355, 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» [3]. 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 [5, с. 15], 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» [3].

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» [3]. 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» [3]. 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...» [3].

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.

Задания для самостоятельной работы

1. Прочтите роман Дж. Остин «Мэнсфилд-парк».
2. Изучите и законспектируйте статью П. Парриндера «Tory daughter and the politics of marriage»
3. Прочтите и законспектируйте лекцию В. Набокова «Джейн Остин. Мэнсфилд-парк»
4. Прочтите выделенные отрывки из монографии Е.В. Зыковой «Пастораль в английской литературе XVIII века».
5. Изучите статью Ferguson, M. Mansfield Park: Slavery, Colonialism, and Gender//Oxford Literary Review 13 (1):118-139(1991)(URL: <https://www.eupublishing.com/doi/10.3366/olr.1991.006>)
6. Сопоставьте образ сэра Томаса с ведущим образом XVIII века – Робинотом Крузо из одноименного романа Д. Дефо. (См. приведенные фрагменты в материалах занятия).
7. Прокомментируйте выделенный фрагмент, представленный в материалах занятия (Фанис Эдмундом и мисс Крофорд о священниках). Как данный диалог раскрывает каждого героя. Объясните, как раскрывает понятие «englishness» в данном эпизоде.
8. Прокомментируйте эпизоды, представленные в материалах к занятию. Как в них раскрывается основная мысль Дж. Остин об экзогамных и эндогамных браках.
9. Прокомментируйте сцену с театральной постановкой в романе, опираясь на монографию Е.П. Зыковой.
10. Прокомментируйте поместье Рашуота. Как в этом поместье проявляется политическая принадлежность хозяев дома.

Вопросы для обсуждения

1. Раскрытие термина английскость «englishness» в романе Дж. Остин «Мэнсфилд парк» (с опорой на статью П. Парриндера).

2. Значение и особенность брака в романе Дж. Остин «Мэнсфилд парк». Точка зрения П. Парриндера. Понятия «эндогамный» и «экзогамный» брак.

3. Политическая ситуация в романе Дж. Остин «Мэнсфилд парк». Противопоставление партий Тори и Виги в романе.

4. Как трактуют исследователи слово «partenal», появляющееся в романе Дж. Остин

5. В чем сходство и различия взглядов Парриндера и Набокова на роман Дж. Остин.

6. На основании чего М. Фергюсон относит роман Дж. Остин «Мэнсфилд парк» к колониальному роману.

7. Можно ли отнести роман «Мэнсфилд-парк» к жанру георгики. Аргументируйте свой ответ, опираясь на монографию Е.П. Зыковой

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. Дефо, Д. Робинзон Крузо [<http://lib.ru/PRIKL/DEFO/cruzo.txt>]

3. Зыкова, Е.П. Пастораль в английской литературе XVIII века. – М., Наследие, 1999. – 256с.

4. Набоков, Джейн Остин «Мэнсфилд парк» (1814) // Лекции по зарубежной литературе [http://e-reading.ws/chapter.php/115221/3/Nabokov__Lekcii_po_zarubezhnoii_literature.html]

5. Остин Дж. Мэнсфилд-парк. – Москва: АСТ, 1998. – 462с. – ISBN 966-03-0191-X

6. Цветкова, М.В. Английское (English) // Межкультурная коммуникация. – Н. Новгород: Деком, 2001. – С. 158-182. – ISBN. 5-89533-052-5

7. Curtius, E.R. European Literature and the Latin Middle Ages. – N.Y., 1963.

8. Ferguson, M. Mansfield Park: Slavery, Colonialism, and Gender //Oxford Literary Review 13 (1):118-139(1991)(URL: <https://www.eupublishing.com/doi/10.3366/olr.1991.006>)

9. Guedon-De Concini, C. *Vision and Revision of the National Past in the British Country-House Novel, 1900-2001*. – Philadelphia, 2008.

10. Kelsall, M. *The Great Good Place: The English Country House and English Culture*. – N.Y., 1993.

11. Parrinder, P. *Nation and novel. The English novel from its Origins to the Present Day*. – L., 2006. – ISBN 0199264848

Материалы к занятию

Parrinder «Nation and novel»

In Marriage (1818) by the Scottish novelist Susan Ferrier, Lord Courtland demands that his daughter should make a traditional aristocratic marriage:

‘She shall marry for the purpose for which matrimony was ordained amongst people of birth—that is, for the aggrandisement of her family, the extending of their political influence—for becoming, in short, the depository of their mutual interest. These are the only purposes for which persons of rank ever think of marriage.’

Since this is a novel, we may be sure that Lord Courtland will be disappointed. The idea that young lovers are bound to defy social convention is one of the generic requirements of fictional romance, but the novels of Jane Austen and her contemporaries such as Maria Edgeworth and Susan Ferrier reflect specific anxieties about marriage in the early nineteenth century. The English aristocracy, having seen the flower of the French nobility sent to the guillotine in the Terror, was determined to defend its political power and to ensure its own survival. At the same time, the middle-class pattern of companionate marriage was becoming increasingly dominant, and novels did much to propagate this middle-class ideal.

Although the novel and drama throughout history can be taken as advocating love matches and companionate marriage, such marriages in fiction invariably have an allegorical dimension. If literature asserts the right of two individuals to choose one another freely, it also tends to reveal the special appropriateness and poetic justice of the choices they make. Shakespeare’s *Romeo and Juliet* is not merely an individual love tragedy; it tells us that family vendettas are evil, and would have done so

even if the lovers had survived and ended happily. Aristocratic marriage is arranged, negotiated, and authorized, at least by the bride's parents;

fictional marriages involve either filial rebellion or, at the very least, the exercise of independent judgement by the hero and heroine. But the fact that novel heroines usually marry for love does not prevent these marriages from bearing a political as well as a moral significance. The normal pattern is one in which selfish and short-sighted family interests are set against the wider social interests that the lovers embody and the novelist implicitly or explicitly endorses.

Is there a 'national interest' in marriage? Before the Victorian period, the politics of marriage in English fiction mainly reflect internal divisions within the aristocracy and gentry. There were few successors to *Pamela*, in which the cavalier Mr B is redeemed by marrying his Puritanical serving-maid. Clarissa's rebellion is against a caste marriage dictated by the 'family fault', the Harlowes' greed to acquire more land. In *Tom Jones* Squire Western is a landed gentleman anxious to enlarge his estate and willing, therefore, to marry his daughter to Mr Allworthy's heir whoever that heir may be. Legal and economic changes in the eighteenth century gave increasing importance to the concentration and augmentation of landed estates. The most successful practitioners of aristocratic marriage as recommended by Lord Courtland were perceived as being the ruling Whig dynasties, the 'small knot of great families' later to be lampooned by Disraeli.

For all their sympathies with the French Revolution, the English 'Jacobin' novelists of the 1790s such as Charlotte Smith, Thomas Holcroft, and Robert Bage produced parables of a reformed aristocracy rather than visions of an aristocracy overthrown by the people. In Smith's *The Old Manor House*, Orlando's marriage to Monimia and his inheritance of Rayland Hall represent the renewal of the estate which gives the book its title. Thomas Holcroft's *Anna St Ives* (1792) shows the heroine, a baronet's daughter, rejecting an arranged marriage with Coke Clifton, an unscrupulous libertine, who (as she complains) 'acts more from the love of his rank and family, that is of himself, than of me'. Her preference is for the lower-class radical Frank Henley, a 'true liberty boy' for whom (in Clifton's colourful idiom) a 'Lord is a merry andrew', and 'a Duke a jack pudding'. But Anna refuses to disobey her father by eloping with Henley, and shoulders the burden of

Clifton's moral rehabilitation, a task in which she finally succeeds. The hero of Robert Bage's *Hermsprong* (1796), by contrast, is a mysterious American republican, the owner of 60,000 acres on the Potomac, whose stay in England leads to suspicions that he is a Jacobin and a French spy. His chosen enemy is the tyrannical mine-owner Lord Grondale, who has him charged with sedition. All too predictably, Hermsprong turns out to be the rightful Lord Grondale. He marries his cousin and settles in England as a reformed, radical lord with a popular appeal that augurs well for the maintenance of the class system.

The Jacobin writers were without aristocratic connections, although their novels tend to suggest that an enlightened aristocracy could still form the backbone of the English nation. Charlotte Smith was born into the minor gentry and married a City merchant. Holcroft had worked as an actor, shoemaker, and stable boy, while Bage was a Quaker factory-owner. Jane Austen, who possessed a copy of *Hermsprong*, came from a solidly genteel background and was strongly anti-Jacobin. Her characters are far more ill at ease in fashionable society than those of the Jacobin novelists whose radical politics she so disliked. The Jacobins remembered the anti-Royalist origins of the Whig party and dreamed of an alliance between radicals and reformed Whig aristocrats. For Austen, however, the eighteenth-century division between the Tory country gentry and the ruling Whig aristocracy was a deeply personal matter.

Austen has been described as the 'Tory daughter of a quiet Tory parson', and her novels as 'Tory pastorals'. Although party names never appear in her fiction, the stinging portrayal of an aristocratic *grande dame* such as Lady Catherine de Bourgh implicitly involves party politics. Austen was a daughter of the clergy and a partisan of the devout, patriotic lower gentry, while Charlotte Brontë, who differs from her in so many respects, resembles her in being a Tory clergyman's daughter. Austen's Catherine Morland and Brontë's Caroline Helstone are the daughters of country parsons, as is Margaret Hale at the beginning of Elizabeth Gaskell's *North and South* (1855). Gaskell, Charlotte Brontë's friend and biographer, was the daughter of a Unitarian minister.

Austen's and Brontë's novels reflect their authors' rural and Anglican backgrounds in their concern with patriotism, paternalism, pastoralism, and the moral accountability of the individual. Patriotism is a stronger emotion in Austen and Brontë than in most English

women novelists before or since. Austen lived through the Napoleonic Wars and had brothers in the navy; Charlotte Brontë, born in 1816, reflects some of the chauvinistic prejudices of a generation growing up in the aftermath of a successful war. There was an intense loyalist reaction to the French Revolution and the threat posed by Napoleon's armies, 'orchestrated by the rich', as one historian writes, but spreading to all classes. Jacobin novelists like Charlotte Smith tried to warn their readers against the dangers of nationalism, balancing England against France and Royalism against republicanism. The heroine of Smith's *Marchmont* studies English history and concludes that, for one who has gone beyond the abridged histories written for children, since the reign of Elizabeth I 'there is hardly an interval that can be read with pleasure'. Jane Austen's outspokenly Royalist teenage *History of England*, admittedly a burlesque, reveals the 'strong political opinions' which later mellowed into her family's moderate Toryism. Charlotte Brontë, the daughter of an Irish father and a Cornish mother, idolized the Anglo-Irish Duke of Wellington, the victor of Waterloo who later became Tory prime minister. Wellington and his sons are the central figures of the fantasy world of the Glass Town (later Angria) created by Charlotte and her brother Branwell in their youth. At the age of 13 Charlotte copied out Walter Scott's tribute to Wellington in his *Life of Napoleon Bonaparte*, adding the following exclamation: 'If he saved England in that hour of tremendous perils, shall he not save her again?' The Victorian critic Leslie Stephen saw Charlotte Brontë as a typical example of the 'patriotism of the steeple'.

As the phrase implies, the Church of England parson had a recognized duty to support the monarchy and the ruling class, and (at least in times of crisis) to preach patriotism and social obedience to his flock. Patriotism went with paternalism, the clergyman's duty to oversee the lives of his congregation and to act as its spiritual father. The priest's personal authority was also vested by proxy in his family—primarily his wife, but also his daughter. 'Clergyman's wife' is the role that the fashionable Mary Crawford in *Mansfield Park* will do almost anything to avoid, both in the play of *Lovers' Vows* and in reality. In *North and South*, Margaret Hale, returning from the metropolis to her father's parish of Helstone in the New Forest, anticipates the 'delight of filling the important post of only daughter in Helstone parsonage'. The social standing and

duties of a clerical family were taken very seriously by Victorian readers. The paternalism of the clergy was pastoral in two senses of the word: not merely caring and guiding, but, for these early nineteenth-century novelists, also essentially rural. Edmund Bertram ardently wishes for a country living, disregarding Mary Crawford's hints that it would be more suitable to become a celebrated preacher in a large town. Jane Austen was a child of Steventon Rectory, Charlotte Brontë of Haworth Parsonage, both of which have come to represent country idylls of a sort, though in very different kinds of rural landscape. Helstone in *North and South*, which Margaret makes sound 'like a village in a tale rather than in real life', is 'one of the most out-of-the-way places in England'. Margaret also likens it to a 'village . . . in one of Tennyson's poems', reminding us not only of the poetic tradition of the rural idyll but of Tennyson's experience as the son of a Lincolnshire rector. The word 'provincial' seems apt for the country villages of Austen, Brontë, and Gaskell (and also of Mary Russell Mitford), although provincialism as a geographical concept only gradually came to the fore in nineteenth-century fiction. The Dashwood family's move to Devonshire is the principal early event in *Sense and Sensibility* (1811), but the West Country setting has no impact on the novel's universalizing title or on its concern (like *Pride and Prejudice*) with 'truths universally acknowledged'. The case is very different with the Hales' move from deepest Hampshire to blackest 'Darkshire' (industrial Lancashire) in *North and South*, a novel written half a century later which has English provincial geography inscribed in its very title.

Traditionally the Church was a vocation open to the younger sons of the landed gentry. Members of the clergy were Oxford or Cambridge graduates, but increasingly the clergy formed a separate caste, recognizably genteel but often with very tenuous links to the owners of land. As eighteenth-century laxity gave way to nineteenth-century evangelical piety, there was a growing mental alienation between the parson and the lord of the manor. The clergyman's life came to be associated with genteel poverty and a lack of ruling-class privilege. A clergyman with marriageable daughters might find himself considerably embarrassed unless his daughters could themselves marry clergymen. Jane Austen remained single, Charlotte Brontë eventually married the Reverend Arthur Nicholls, and Elizabeth's Gaskell's husband was, like

her father, a Unitarian minister.

The English courtship novel, with its strong appeal for female writers and readers, reflects the tension between the traditional definition of womanhood in terms of the marriage market, and women's demand for moral independence and self-respect. That marriage is a kind of market is rarely forgotten in these novels. A gentleman, it is assumed, must prefer a rich bride to a poor one, while for women a freely chosen marriage partner can bring about a dramatic fall in social status and family prospects. Jane Eyre's grandfather cuts her mother off without a shilling because of her impolitic marriage to Mr Eyre, a poor curate in a large manufacturing town; this is why, orphaned in early childhood, Jane is brought up as a despised outcast in the home of her well-to-do relations. Catherine Morland in *Northanger Abbey* is a clergyman's daughter who is mistaken for a rich heiress during her visit to Bath because she enjoys the Allens' patronage; when her real situation is discovered, she is immediately ostracized by her suitor's family. Margaret Hale in *North and South* is brought up by her Aunt Shaw in fashionable Harley Street, where she is expected to contract an advantageous marriage. Once she has found a wealthy suitor, however, the clergyman's daughter must remain on her guard. Jane Eyre is saved at the last minute from a bigamous marriage, and Catherine Morland must come to terms with her tyrannical father-in-law. The situation turns to tragedy in George Eliot's *Daniel Deronda* (1876), where Gwendolen Harleth, a poor clergyman's niece, is urged by her uncle to marry Henleigh Grandcourt, the heir of a family of Whig grandees. The name Grandcourt, an ironic echo of Richardson's Sir Charles Grandison, represents the collapse of the ideal of the perfect English gentleman: perfect in appearance, he is, as we quickly realize, rotten to the core, and he already has a clutch of illegitimate offspring. But in *Daniel Deronda*, as in the courtship novels of Austen, Brontë, and Gaskell, the focus is on the psychology of the heroine who emerges from a background of genteel poverty. For all their individual differences, these heroines resemble one another in being outside the charmed circle from which aristocratic brides are chosen. They have no obvious dynastic responsibilities, and the marital expectations that have been formed about them are of the vaguest. They are, therefore, relatively free, and conscious of their freedom; and, coming from staunch

Protestant backgrounds, they possess a moral conscience and a desire to take personal responsibility for their own lives. The aim of the fictional plot in the courtship novel is not simply to portray the heroine's growth towards self-fulfilment and a settled happiness. The happy ending translates her moral assets into material ones, suggesting that—in fiction at least—virtue has its earthly reward.

In its simplest form, the happy ending of the courtship plot rewards the most morally deserving pair of lovers while thwarting all rival claimants. The politics of the happy ending depends upon its relationship to the conventional hierarchy of wealth and breeding. Most often, as we have already seen, the established social power is unexpectedly reaffirmed while the aristocracy is revitalized by an infusion of social responsibility and Christian virtue—the typical dowry, as it were, of a clergyman's daughter, even though the latter may be (like Jane Eyre) an heiress in disguise. Novelists like Austen and Charlotte Brontë lead us through romantic complications, intricate false alarms, and delicate misunderstandings to an endorsement of Tory England.

Jane Austen's Lessons in Englishness

Catherine Morland is a young girl bored with her parents—'plain matter-of-fact people'—and disappointed with life in the rectory. She turns, instead, to the Gothic fiction of Ann Radcliffe and her successors, dreaming of sensational and romantic incidents in foreign settings. When she leaves her quiet country village for fashionable Bath, she laments that the journey is made in 'uneventful safety' with no highway robbers to enliven the route. From Bath she goes on, at Henry Tilney's invitation, to his family home of Northanger Abbey, described as 'one of the finest old places in England'; but she experiences Northanger as an exotic Gothic mansion of the kind she has read about in *The Myseries of Udolpho* and its imitators such as *Castle of Wolfenbach*, *Necromancer of the Black Forest*, and *Orphan of the Rhine*. When Henry Tilney learns of her suspicion that unspeakable atrocities are hidden at Northanger, he issues a magisterial rebuke, telling her, in effect, that she is lacking in patriotism as well as in good sense. She has forgotten her own identity:

‘Dear Miss Morland, consider the dreadful nature of the suspicions you have entertained. What have you been judging from? Remember the country and the age in which we live. Remember that we are English, that we are Christians. Consult your own understanding, your own sense of the probable, your observation of what is passing around you—Does our education prepare us for such atrocities? Do our laws connive at them? Could they be perpetrated without being known, in a country like this, where social and literary intercourse is on such a footing; where every man is surrounded by a neighbourhood of voluntary spies and where roads and newspapers lay everything open?’

Who, then, are the Tilneys? At Bath, Catherine is too inexperienced to be certain about them, but she, and we, learn a good deal from her selfish, scheming friend Isabella Thorpe and her brother. When Catherine believes herself to have been rebuffed by the Tilneys, Isabella leaps in to denounce them: ‘It was all pride, pride, insufferable haughtiness and pride! She had long suspected the family to be very high, and this made it certain’. Similar feelings are expressed in almost all Austen’s novels, suggesting the author’s personal investment in this standard complaint against the wealthy and powerful. But the Thorpes also have a strong desire to be noticed by the Tilneys, thanks to Isabella’s opinion that ‘“after all that romancers may say, there is no doing without money”’. John Thorpe, who calls General Tilney ‘“A very fine fellow; as rich as a Jew”’, cultivates his acquaintance over the billiard table. Since he aims to marry Catherine himself, he fills the General’s ear with tales of her supposed wealth. General Tilney then invites her to Northanger, and encourages her interest in his son Henry.

The General boasts that he is the owner of ‘as considerable a landed property as any private man in the county’. (Here the phrase ‘private man’ denotes that he is a commoner, not a member of the peerage, though it strongly hints that a peerage is what he deserves.) He stays up late at night poring over political pamphlets, being deeply concerned with national affairs. Henry, too, launches into a ‘short disquisition on the state of the nation’, presumably modelled on his father’s views, but as his hearers are young women he finds it is a short step from politics to silence. There is a certain contradiction between the urgency of the General’s pamphlets and Henry’s complacency, in his rebuke to Catherine, about the liberty and benevolence enjoyed by the English people.

The question of Henry's credibility is of some moment in the novel, since—mistaken though Catherine was in concluding that General Tilney must have murdered his wife—Catherine later discovers that she has 'scarcely sinned against [the General's] character, or magnified his cruelty'. Both here and elsewhere the novelist is silent about the political parties her characters support, yet it is evident that General Tilney is a party man of one sort or another. In the light of Austen's later novels it will become evident that he represents the overbearing Whig oligarchy as against the Morlands' rural and clerical Toryism, and that the ruling Whigs stand in need of the moral reclamation that Catherine will bring by marrying Henry.

There is something very telling about the smoking-room camaraderie of the General and John Thorpe, who are in most respects natural enemies. Like parliamentary opponents in England's generally cosy two-party system, they prefer one another's company to the more complicated world outside in which life is something more than a game of billiards. At another level their man-to-man relationship is a recurring structural feature of Austen's plots. Thorpe, guilty of 'vanity and avarice', is a rogue and an upstart whose careless irresponsibility causes Catherine a great deal of pain. General Tilney, for his part, exhibits several of the traditional Deadly Sins, including pride, wrath, and gluttony as well as avarice. If Thorpe is a bounder, the Tilneys are prigs—both the domineering father, and the pedantic son who is constantly correcting his sister's, and Catherine's, language and tastes. In a sequence that recurs in *Sense and Sensibility*, *Pride and Prejudice*, *Mansfield Park*, and *Emma*, the heroine is first wooed by the bounder but eventually gives her heart to the prig. The bounder and the prig were first joined as a pair in Austen's unfinished early novel 'The Watsons', where the notorious ladies' man and card-player Tom Musgrave goes about in company with the haughty, reserved Lord Osborne. It is Osborne of whom Emma Watson observes that 'He would be handsome enough even though he were *not* a lord, and,

perhaps, better bred'—one of the more outspoken expressions of Austen's resentment against aristocratic manners.

Unlike the novels of Charlotte Smith and Walter Scott, *Northanger Abbey* is silent about the Tilney family's history. This deliberate omission is typical of Austen's fiction. Stately homes with

names like Northanger Abbey and Donwell Abbey invoke the medieval, monastic past, but only at Sotherton in *Mansfield Park*—a former Royalist house with a chapel built in the reign of James II—is the house’s history spelt out. The Elliots in *Persuasion* are the only Austen family whose elaborate (and Royalist) ancestry is recounted, though not with the romantic expansiveness of similar passages in *Marchmont* or *Waverley*. Sir Walter Elliot could ‘read his own history with an interest which never failed’, we are told, but all that Austen’s reader is offered is a tight-lipped summary of his entry in the Baronetage.

Sir Walter’s pompous obsession with aristocratic lineage is evident in his comment that the naval captain Frederick Wentworth ‘“was nobody ... quite unconnected; nothing to do with the Strafford family”’. It would, however, be naive to think that Austen’s choice of the name Wentworth for the hero of *Persuasion* had nothing to do with the Straffords. In her early *History of England* she ardently defended Thomas Wentworth, the first Earl of Strafford and the architect of Charles I’s design for absolute government. The American scholar Donald Greene has shown that the Strafford connection in Austen’s novels can be traced back to the thirteenth century, when one Robert Wentworth married an heiress called Emma Wodehous. Their grandest descendant was Charles Watson Wentworth of Wentworth Woodhouse, Marquess of Rockingham, Prime Minister, and political head of the Whig aristocracy, who died when Austen was seven. Thus a single entry in the *Peerage of England* yields Wentworth, Woodhouse, and Watson as potential fictional names. Other Austen names with strong Whig associations are Bertram, Brandon, Churchill, Dashwood (though Sir Francis Dashwood of the Hell-Fire Club became a Tory), D’Arcy, Fitzwilliam, Russell, and Steele. Sir Walter Elliot’s snobbish observation that Frederick Wentworth was not one of the Strafford family implies strongly that his friend Lady Russell must be one of the Whig Russells. And it is she who persuades Anne Elliot not to jeopardize her dynastic interest by marrying Wentworth, a decision that brings Austen’s heroine years of unhappiness.

In Austen’s novels, a critic has argued, ‘the significance of marriage as a relationship between individuals ... is always subordinate to its significance as a relationship between families’. Austen’s

characters, though strongly individualized, are not carried away by the anarchy of romantic love. The Whig names mentioned above occur in *The Watsons*, *Sense and Sensibility*, *Pride and Prejudice*, *Mansfield Park*, *Emma*, and *Persuasion*—in all the novels, in fact, except *Northanger Abbey* and the unfinished *Sanditon*. At the same time, there is an important variation in Austen's marriage plots, some of which are (broadly speaking) endogamous—as in Edmund Bertram's union with his cousin Fanny—and some exogamous. Endogamous marriage implies the purification and consolidation of a house, a dynasty, or a community. It is a defensive, protective measure. Exogamous marriage is a union of opposites—political, social, and temperamental—injecting new blood into one of the nation's old or ruling families. After *Northanger Abbey*, it is in *Pride and Prejudice* and *Persuasion* that we find the most striking examples of exogamous marriages calculated to humanize the aristocracy.

The culminating marriages in Austen's fictions are socially and economically far more advantageous to the heroine than the hero. Moreover, exogamous marriage is fraught with danger in her novels. To marry openly for economic advantage like Charlotte Lucas in *Pride and Prejudice* is to invite the novelist's withering scorn; and the bridegroom's choice of a low-ranking bride can signify moral weakness as well as moral strength. This is implied in the opening sentence of *Mansfield Park*, where Miss Maria Ward of Huntingdon, 'with only seven thousand pounds', has had 'the good luck to captivate Sir Thomas Bertram'. The fact that Mr Bennet in *Pride and Prejudice* has also married beneath him (in every sense) as a result of being 'captivated by youth and beauty' suggests that a man or woman foolish enough to be easily 'captivated' by the opposite sex is headed for disappointment. Austen's heroines must resist easy captivation and must appear to disregard material considerations, so that their ability to contract a wealthy marriage is a tribute to their integrity alone. The heroine who rejects the handsome cavalier (or bounder) in favour of the unbending man of virtue (or prig) is set to fulfil her destiny. 'Her knowledge of Richardson's works was such as no one is likely again to acquire,' wrote Austen's nephew. But what characterizes Austen's masculine cavaliers is not the single-minded pursuit and diabolical persistence of a Robert Lovelace but vacillation, self-contradiction, and inconsistency. Neither Willoughby, Wickham, Henry Crawford, nor

Frank Churchill is truly a dominant male. Willoughby's name suggests his pliability as well as alluding to the would-be rapist Sir Clement Willoughby in Burney's *Evelina*. In *Sense and Sensibility* Willoughby and Sir John Middleton are the Dashwood family's country neighbours in Devon, and Donald Greene points out that Thomas Willoughby, the first Lord Middleton, was a distant relative of Austen's on her mother's side.²¹ Sir John Middleton is a personification of the ideal country squire. John Willoughby, however, is a man-about-town who foregoes a love match for traditional aristocratic marriage.

Willoughby comes upon the impoverished Marianne Dashwood for the first time when she has fallen and twisted her ankle, so that she is literally swept off her feet and carried home. He is heir to a nearby property, one of several locations where he pursues his expensive tastes in horses, carriages, and guns. Sir John Middleton twice describes him in Richardsonian style as the 'boldest rider in England'. He offers Marianne a horse, and is also a notable dancer, causing her to exclaim that ' "that is what a young man ought to be" '. Unlike almost all previous novelists Austen does not give him the opportunity to attack her heroine's chastity, which is just as well since Marianne would certainly have succumbed. She fails to recognize that his careless extravagance with horses and women will force him in the end to marry for money. He is a landed gentleman in straitened circumstances and his behaviour is caste-determined rather than chivalrous. In a heavily contrived sequence, he reappears at what he thinks is Marianne's deathbed and confesses his real motivation to her sister Elinor; the result is to reveal him as spoilt, weak, and selfish, but not wholly evil or unprincipled. He marries the wealthy and appropriately colourless Miss Grey, and lives (we are told) 'to exert, and frequently to enjoy himself. His wife was not always out of humour, nor his home always uncomfortable; and in his breed of horses and dogs, and in sporting of every kind, he found no inconsiderable degree of domestic felicity'. Austen feels no great animus against this young man who eventually retreats into the customary pursuits of the Tory country squire.

All that we are told of Willoughby's politics is that he is 'in the opposition' to Mr Palmer, a fashionable and haughty young man who is standing for Parliament. Palmer is 'always going about the country canvassing against the election'; he is an ardent newspaper reader, and has no

interest in rural pursuits. Nevertheless, he moves in the same circles as the country squire Sir John Middleton, being brother-in-law to Lady Middleton. Willoughby is apparently the Tory and Palmer the Whig, although the novel (originally written before *Northanger Abbey*) lacks a clear party-political meaning. What is crucial, however, is the rivalry and enmity between Willoughby and Sir John Middleton's close friend Colonel Brandon. In the past Willoughby has seduced and abandoned Brandon's female ward, leading them to fight a duel, and now they are rivals for Marianne's love. If Willoughby is a cavalier rogue, Brandon (who is named after Charles I's executioner) is manifestly a Roundhead and a prig. Readers have usually felt cheated when Marianne Dashwood finds herself able to forget Willoughby and to love Colonel Brandon. There are, perhaps, political as well as emotional reasons why this plot resolution is unsatisfactory. Austen's determination to end the novel with a version of the Cavalier–Roundhead alliance cannot alter the fact that Brandon, Middleton, and (in his final incarnation) Willoughby are all country squires representing broadly similar values and interests. The social tension between Marianne and Brandon is not great enough to become a focus of romantic interest.

In contrast to *Sense and Sensibility* there is no mistaking the meaning of Elizabeth Bennet's exogamous marriage in *Pride and Prejudice*, since Mr Darcy and his aunt belong to the wealthiest section of the landed gentry. The sheer grandeur of Darcy's country seat is revealed when Elizabeth makes her tour into Derbyshire and reflects, in a moment of telling excitement, that 'to be mistress of Pemberley might be something!'. Until this point, Lady Catherine (a peeress in her own right as well as a baronet's widow) has received, in one critic's words, 'all of the opprobrium we are never permitted to aim directly at Darcy or his parents, or at great gentry families in general'.²⁴ As well as being a symbolic monster, she is at the centre of a knot of Whig dynasties. Her brother is 'Lord——' and her sister was Lady Anne Darcy. Lord——'s younger son is Colonel Fitzwilliam, and—since it is also Mr Darcy's first name—we may deduce that the name that is left blank is Fitzwilliam. Austen could not have put it in her novel because William, Earl Fitzwilliam, a Whig cabinet minister in 1806, was still alive. Robert D'Arcy, Earl of Holderness, another Whig cabinet minister, had died in 1778.

Pride and Prejudice begins with a mother anxious to marry off her daughters. Of the three eligible gentlemen who come on the scene, the cold, tongue-tied Darcy appears the least attractive. His friend Bingley is handsome, lively, fond of dancing, and will marry the heroine's sister; he is Tom Musgrave to Darcy's Lord Osborne. The third man is Wickham, the dashing young army officer whom even the sharp-eyed Elizabeth finds instantly captivating. Elizabeth is powerless to see through his insinuations, lies, and malice against Darcy, and she would surely have been hurled into an unsuitable match (like her father) had not Wickham been so easily diverted towards the heiress Miss King, who in due course rejects him. By this time he is clearly revealed as a cavalier rogue and an inveterate gambler, debt-bilker, and seducer. Lydia Bennet, however, not only marries but tames him, turning him into a harmless country squire whose greatest feat will be to ‘ “kill more birds on the first of September, than any body else in the country” ’. Once again the Cavalier's sting has been drawn.

Wickham is the son of the estate manager at Pemberley, and godson to Darcy's father who has supported him through school and university. The Darcys' patronage has produced in him not gratitude but an intense, almost fratricidal hatred of Fitzwilliam Darcy, the unchallenged heir to Pemberley. In fact, Wickham's profligacy together with his jealousy and resentment suggest that, in his own eyes, he too had a claim to the estate. A more melodramatic novelist than Austen would have made him a bastard offspring of the great estate and Darcy's unacknowledged half-brother. It is he, unsurprisingly, who alerts Elizabeth to the endogamous marriage that Darcy is expected to make with his cousin Miss de Bourgh. Had Wickham been Darcy's half-brother, his very existence, let alone his conduct, would have suggested the aristocratic degeneracy of the Darcy-Fitzwilliams, and Lydia's marriage to him would have provided a direct symbolic parallel to Elizabeth's marriage to Darcy. But Austen is more subtle than this. Darcy's condemnation of Wickham's behaviour is thoroughly vindicated, and the threat to the future of Pemberley is represented instead by Lady Catherine and her daughter Miss de Bourgh, who exemplify the paradox of high-born ill-breeding and bad manners of which Austen was always sharply aware. In terms of literal 'breeding'— blood, or dynastic succession—Miss de Bourgh is

evidently degenerate. Mr Collins sycophantically describes her as having ‘that in her features which marks the young woman of distinguished birth’, but she strikes the sharp-eyed Elizabeth as being ‘pale and sickly’, ‘thin and small’ and, worst of all, ‘insignificant-looking’. As for Lady Catherine, her bad manners have apparently rubbed off on her nephew Darcy. Elizabeth not only rejects his first proposal, but rebukes him for not making it in a ‘more gentleman-like manner’ —as Wickham would presumably have done. Austen then introduces Darcy’s long letter of explanation and self-justification—a fictional contrivance as transparent as Willoughby’s confession—to allow him to exculpate himself. The purpose of the letter is to show that his faults of behaviour stem from priggish rectitude and not from aristocratic ill-breeding, since Elizabeth can learn to love priggish rectitude. But Elizabeth is also determined to force Darcy and his family to treat her on terms of equality.

Austen’s greatest confrontation between the gentry and the Whig aristocracy comes when she states her right to marry Darcy, telling Lady Catherine that ‘ “He is a gentleman; I am a gentleman’s daughter; so far we are equal.” ’ Lady Catherine’s reply is meant to be crushing: ‘ “True. You *are* a gentleman’s daughter. But who was your mother? Who are your uncles and aunts? Do not imagine me ignorant of their condition.” ’ Mr Bennet has lost caste by marrying beneath him; the Fitzwilliams, by implication, never do. But if Elizabeth feels the resentment of a humble squire’s daughter against the arrogance of the great Whigs, she is also displaying the toughness and pride that fit her to become mistress of Pemberley. Something is rotten at the great estate, for reasons in the past that remain hidden. Darcy has responded to his father’s failure with Wickham by becoming priggish, defensive, and reserved, but he instinctively responds to Elizabeth’s integrity and submits to being teased by her sportive irreverence. She alone, it seems, can counteract the Whig Ascendancy’s inbreeding and bring life back to Pemberley. For all her claims to equality, the point of her marriage is that it is splendidly unequal, and it is this that, of all Austen’s novels, brings *Pride and Prejudice* closest to fairy tale.

Traditionally the courtship novel traces the heroine’s life from an initial displacement, as she leaves her childhood home, to the final redistribution caused by her marriage. Jane Austen, whose plots are never

predictable, plays subtle variations on this pattern. In *Pride and Prejudice* the heroine is not displaced initially, but—where Austen's other heroines are content to range around southern England—her social ascent into the aristocracy is paralleled by her geographical adventure northwards from the Home Counties to Pemberley in Derbyshire. *Mansfield Park* begins with Fanny Price's move from Portsmouth to Mansfield, but once there she will not be dislodged. The male characters in *Mansfield Park* and *Emma* travel widely but on the periphery of the narrative action, while the heroines stay put and finally contract endogamous marriages. Fanny at last makes her home in the parsonage just across the park from the main house at Mansfield, while Emma Woodhouse contrives to stay under her father's roof even after her marriage. *Persuasion*, Austen's last completed novel, constitutes a return to the story of movement, travel, and exogamous marriage. For this reason I will discuss it before *Mansfield Park* and *Emma*.

Broadly speaking, *Persuasion* reverses the situation of *Pride and Prejudice*. Anne Elliot is a baronet's daughter rather than the child of genteel poverty like Marianne Dashwood and Elizabeth Bennet, and it is the hero, not the heroine, who is socially ascendant. The Elliots' background is that of an old Royalist family of assiduous courtiers, 'serving the office of High Sheriff, representing a borough in three successive parliaments, exertions of loyalty, and dignity of baronet, in the first year of Charles II'. We may presume that they have subsequently become Whigs, since (as we have seen) the closest family friend, Lady Russell, bears the name of a great Whig dynasty. Sir Walter, however, is a degenerate knight and an ageing dandy who has squandered his family's once impressive political influence. In the middle of the Napoleonic Wars his haughty condescension towards Admiral Croft, the Trafalgar veteran who leases his bankrupt estate, suggests that his ancestors' dignity and 'exertions of loyalty' have given place to an overweening family pride.

We are told very little about Frederick Wentworth's family. His parents are dead, but since his elder brother was a curate it is very probable that, like Jane Austen's naval brothers and like Nelson, the hero of Trafalgar, he was a clergyman's son. In 1806 he proposed to Anne Elliot, who loved him but was persuaded to turn him down. At the time he may have seemed a penniless adventurer, but eight years later the opportunities of war and his own courage and skill have made him a

wealthy commander. Wentworth is in some ways a stereotypical romantic idol—intelligent, generous, and considerate, but also handsome, ruthless, and masterful. His relationship with Anne is more sexually charged than any other in Jane Austen, and the revival of their love affair after eight years of bitter estrangement moves the novel towards a powerful emotional climax. Yet *Persuasion*'s final sentence balances the ideas of 'domestic virtue' and 'national importance' in reviewing Anne's future as a sailor's wife. Her marriage, it would seem, has national as well as domestic significance.

Yet this brings us up against the self-imposed limitations of Austen's fiction, since she can merely hint at the national importance of the fighting services. There is a strong awareness of social change, of a movement from 'the old English style' to 'the new' in *Persuasion*; but while the naval officers symbolize this change, they cannot determine its direction. The fragment of *Sanditon*, which Austen did not live to finish, suggests that she may have been about to turn her attention to the commercial classes. In neither novel are the stately houses and their owners as formidable as they once were. It would be fascinating to know whether *Sanditon*, like *Persuasion*, would have been a portrait of the hero as bounder rather than the hero as (like Edmund Bertram and Mr Knightley) gentlemanly prig. The last sentence of *Persuasion* observes that the drawback of being a sailor's wife is Anne Elliot's 'dread of a future war', and the novelist could not have foreseen that the long peace after Napoleon's defeat was likely to condemn Frederick Wentworth to a humdrum and largely inactive future. Perhaps, like those other would-be dominant males Willoughby and Wickham, he would have to settle for country sports.

***Mansfield Park* and *Emma*: Closing the Gates**

It is in *Mansfield Park* and *Emma*, novels with a more didactic edge than *Pride and Prejudice* or *Persuasion*, that Austen most fully outlines the good principles and good manners that, in her view, should characterize the English gentry. The legend that *Mansfield Park* is 'about ordination' is apparently based on a misreading of one of Austen's letters, yet its persistence is revealing. The novel sets out the clergy's 'national importance' very deliberately, as may be seen from Edmund Bertram's observation that ' "it will . . . be every where found, that as the clergy are, or are not what they ought to be, so are the rest of the nation" '. Edmund

contrasts the clergy, who are charged with embodying ‘good principles’, with the aristocracy who are the ‘arbiters of good breeding’. For the most part, the aristocracy and gentry here and in *Emma* fail to live up to these ideals. There is a defensive aspect to these novels, the sense of a self-protective retreat behind park gates by the representatives of virtue, and this is largely due to Austen’s decision to conclude each novel with an endogamous marriage. The good principles of Edmund and his bride Fanny Price have their effect within the family, but Edmund is not even shown exerting his influence over a congregation or a parish, let alone the nation at large.

In *Mansfield Park* the English ruling class is represented through the portrayal of three substantial landowning families and their failed mutual alliances. Maria Bertram marries Mr Rushworth for dynastic reasons but then elopes with Henry Crawford, bringing about a divorce between the Bertrams and the Rushworths and ruining the possibility of a double alliance between the Bertrams and the Crawfords. The Rushworths are the wealthiest of the three families, with an ancient and venerable Royalist history. Fanny Price is stirred by this history, but she finds to her disappointment that the built-in chapel of their house at Sotherton has no royal associations, being a last-ditch addition built just before the Glorious Revolution. In the seventeenth century the Rushworths would have been Jacobite Tories, but the change that has led to the desertion of the chapel and the abolition of family prayers has also apparently led to a change of party allegiance. Sir Thomas Bertram, a Member of Parliament, wants an alliance with Mr Rushworth because he is ‘in the same interest’ as well as residing in the same county; Rushworth, therefore, is the likely candidate for the pocket borough that Sir Thomas controls.

At the beginning of the novel the evidence suggests that the Bertrams, Rushworths, and Crawfords are all Whig families. The Bertrams inhabit a ‘spacious modern-built house’, which we deduce must have been built out of the proceeds of the family’s Antiguan sugar plantation. They are never described as an ancient family, so it is likely that the Mansfield estate, the baronetcy, and their seat in Parliament have all been bought by the same means. (It is because Mansfield Park is ‘an estate without land’ that Mary Crawford must resort to trying to hire a cart at harvest-time.) Sir Thomas, or perhaps his father before him, is likely to have belonged to the ‘West Indian’ group of some sixty MPs

inclined to the Whig interest. Parliamentary duties take him regularly to London until the falling returns from Antigua force him to go out and take control of his plantation. Sir Thomas's heavy-handed sense of moral and commercial responsibility contrasts sharply with what we hear of Admiral Crawford, a libertine and 'man of vicious conduct' who manifestly fits the stereotype of a freethinking, amoral Whig grandee. (His children regard the Church as a joke even though one of them, Mrs Grant, has married into it.) Henry Crawford, described by his sister Mary as 'the most horrible flirt that can be imagined', owns a large estate at Everingham in Norfolk, while it is Admiral Crawford's influence in high places that is needed to get William Price his naval promotion.

At the end of the novel Sir Thomas, 'sick of ambitious and mercenary connections', has retired to Mansfield for good, thus concluding his long conversion from Whig parliamentarian, absentee landlord, and plantation owner to a gentle knight of the shires—though presumably he still draws the majority of his income from the West Indies. One recent critic has described Mansfield Park, with its gates metaphorically closed, as a little 'utopia of Tory reform'; the force of this description is that the Bertrams have thrown off the Crawfords and Rushworths and, with them, the corruptions of the Whig Ascendancy.

It is true that the Bertrams' transformation in *Mansfield Park* is explicitly cast in moral and religious, rather than social and political, terms. Most of the novel's minor characters seem to have been constructed on the 'Seven Deadly Sins' principle.³² Chapter one introduces Sir Thomas's 'pride', Lady Bertram's sloth—she is 'remarkably easy and indolent'—and Mrs Norris's avaricious 'love of money'; soon afterwards the gluttonous Dr Grant arrives at the parsonage. Julia's envy is manifest once Henry begins paying attention to her sister. Henry is the representative of lust. Wrath is possibly the exception among these medieval sins, since the Bible recognizes a righteous anger; not only are Christians meant to live in fear of the wrath of the Lord, but Fanny can justifiably display the 'dignity of angry virtue'. Fanny's ideal, much strengthened by her visit to her home at Portsmouth, is of Mansfield Park as a spacious, serene environment, yet it is often a quarrelsome, bad-tempered place, the setting for Maria's 'vexation and anger', for Julia's 'vexed' and 'hasty' temper, and Mrs Norris's numerous appearances 'red with anger', while the nearby parsonage resounds with Dr Grant's quarrels

with his wife when the dinner is off. Fanny's self-repression also involves a good deal of anger management. We read of her as being 'almost vexed into displeasure and anger' against Edmund, and what (almost) arouses her righteous anger is the real or apparent failure of others to fulfil their moral obligations.

Moral imperatives, such as Edmund's pronouncement about the importance of the clergy being what they 'ought to be', echo even more resoundingly in *Mansfield Park* than in Austen's other novels. Fanny 'will be what [she] ought to be' to Mrs Norris; Mrs Grant's manners are 'just what they ought to be'; Fanny fears that 'Henry does not think as he ought, on serious subjects'; and Tom Bertram, the Regency buck and spendthrift heir, finally becomes 'what he ought to be, useful to his father'. The Prices' home in Portsmouth is an 'abode of noise, disorder, and impropriety' where 'nothing [is] done as it ought to be'. For those incapable of becoming what they ought to be, the novel's last chapter offers a small orgy of judgement and retribution. The evils finally brought to book have already been most amply revealed in *Mansfield Park*'s most celebrated episode, that of the amateur theatricals. The link between upper-class immorality and the rage for private theatricals had been publicized by contemporary evangelicals, and it has been argued that Austen's fictional demonstration of this link shows her 'Tory preference for the soberer *mores* of the gentry against those of the Whig aristocracy'. (Against this, however, we need to remember her comment that the 'itch for acting' is universal among young people, and the fact that there were theatricals in Austen's own family.) One of the main functions of the theatricals in *Mansfield Park* is to sharpen the opposition between thoughtless, gilded ruling-class youth and Fanny, the pious poor relation with stage fright, whose cramped, noisy home at Portsmouth could never be converted into a theatre. Fanny during the theatricals at Mansfield appears like Richardson's Pamela, the lowly Puritanical member of the household who must always say no to her superiors however much pressure she is under. Her perception of profaneness and immorality is the traditional English Puritan objection to the stage. (She is also, like many Puritans, a consummate dissembler, so that nobody ever suspects her love for Edmund.) The theatricals are abruptly terminated by Sir Thomas's return so that, as the novelist puts it, 'Under his government, Mansfield Park was an altered place'; but it takes some time, and a series of

melodramatic developments, for the reign of moral obligation over theatricality, of the pulpit over the stage, to finally assert itself. In the new climate Mansfield is thoroughly purged and Fanny achieves her aim of marriage to her cousin, but the wider destiny of the Bertram family must be taken on trust. They are dependent on their slave plantation in the West Indies, since the Bertrams have gained no new source of income either through business activity or marriage. Moreover, the yields from Caribbean plantations were in steep decline in the early nineteenth century. Neither Sir Thomas nor his sons seem capable, at the end of the novel, of showing the enterprise and initiative needed to diversify the family fortunes. Unless unforeseen circumstances come to the rescue, this 'Tory utopia' can only stagnate.

Emma Woodhouse's pride, her delight in matchmaking, and her patronage of Harriet Smith help to disguise the fact that in *Emma* we are at a much greater distance from the ruling aristocracy than in *Mansfield Park*. The village of Highbury, less than half a day's ride from London, is perilously close to the world of 'trade'. Although Highbury contains the ancient manor of Donwell Abbey, its owner, George Knightley, lives off his own land without the conspicuous display that the Bertrams' colonial estate makes possible at Mansfield. It is one of Austen's sly jokes that the chivalrously named Mr Knightley keeps 'no horses' and rarely uses his carriage, 'having little spare money'. Aristocratic display is personified by Frank Churchill, the young, adopted heir who brings several horses with him on his visits to Highbury, and is always riding across country. Churchill represents worldliness, fine manners, and the rootlessness of a wealthy playboy, but his eventual choice of a bride shows his indifference to the idea of aristocratic marriage.

Mr Elton, the heroine's first suitor, angrily observes when his proposal is rejected that 'Every body has their level'. The comedy of *Emma* is that each of the young people eventually finds his or her level, which in Elton's case is that of trade and new-rich vulgarity. We should remember, however, that Emma's own fortune has presumably come from a similar source several generations back. Here is one critic's reconstruction of her family's probable origin: we may assume that the progenitor of the Hartfield Woodhouses was a younger brother in a landed family, who entered trade, made his fortune, purchased the Hartfield estate

(from the Knightleys, no doubt) and settled in Highbury ... the Woodhouses in fact stand in almost the same position as the Westons, the Coles, and the Sucklings of Maple Grove.

The Woodhouses' landed property is a 'sort of notch' in the Donwell estate, though it is large enough for stock-rearing. (Emma's bone-idle, valetudinarian father boasts of the quality of Hartfield pork, though it is impossible to imagine him as a pig farmer.) The handsome fortune that she stands to inherit comes from 'other sources', but Mr Woodhouse in any case feels that there should be no marrying or giving in marriage; he wants to keep his remaining daughter for himself. Emma, in turn, rejects the prospect of marriage but uses matchmaking, or the fantasy of matchmaking, to exert control over her social inferiors. Meanwhile she attracts the attentions not just of the priggish Mr Elton, but of Frank Churchill, who flirts with her as cover for a secret alliance that he dares not reveal to his own family.

Frank is the product of a misalliance between Captain Weston, a young army officer, and Miss Churchill, 'of a great Yorkshire family', whose name suggests the Duke of Marlborough and his Whig dynasty. The Churchills, 'full of pride and importance', regard Captain Weston as an 'unsuitable connection'—in effect, a bounder—but after his wife's death they spare no effort to adopt his son. Frank has been brought up by his grandmother, and has taken her name. Once Mr Elton is got out of the way, there is a sense in which *Emma* portrays the heroine's choice between the Knightleys and the Churchills, between the Toryism of Donwell Abbey and Whig cosmopolitanism, even though this choice of manners and values is not literally a choice between two suitors. The crisis comes during Emma's single venture outside Highbury—a very modest excursion to Box Hill—but it has been prepared for by Frank's offhand and infrequent visits to the village. He fritters away his life in parties of pleasure at what Knightley calls the 'idlest haunts in the kingdom', and in Knightley's eyes he is, like his mother's family, 'proud, luxurious, and selfish'. Emma, like the rest of Highbury, wishes to think well of such a dashing young man, but they only know him through his 'fine flourishing letter[s]' postponing his visits. Emma calls him amiable; Knightley disagrees: '“No, Emma, your amiable young man can be amiable only in French, not in English. He may be very 'aimable', have very good manners, and be very

agreeable, but he can have no English delicacy towards the feelings of other people; nothing really amiable about him”’. ‘English delicacy’ here is the quality of the morally scrupulous, sympathetic, and socially aware English gentleman—a figure who is both a paragon in himself and an appropriate mentor for others. It is what Knightley has in common with Edmund Bertram. In fact, the phrase sounds so natural and so well-earned in George Knightley’s mouth that we are apt to forget its novelty. Coming from a character who, in Emma’s view, represents ‘true gentility, untainted in blood and understanding’, it marks Jane Austen’s standard of manners.

Some forty years before *Mansfield Park* and *Emma*, Lord Chesterfield’s *Letters to His Son* (1774) had idealized the manners of the French aristocracy. For Chesterfield, to be ‘both *respectable et aimable*’ was ‘the perfection of a human character’. The Tory Samuel Johnson declared that the *Letters* taught ‘the morals of a whore, and the manners of a dancing master’. (Chesterfield, though he became a Tory, was brought up as a Whig grandee.) It might have been Austen’s admiration for Johnson that led her to make Frank Churchill, who is determined to put on a ball at Highbury, appear in the novel as a kind of dancing master. Knightley refers to him with the slightest hint of a sneer as a ‘gallant young man’ and, when Frank’s secret understanding with Jane Fairfax begins to appear, it becomes a case of ‘gallantry and trick’. Knightley’s praise of ‘English delicacy’ comes in a novel written at a period of intense English patriotism, in the year of the Battle of Waterloo. ‘Delicacy’ is not, perhaps, a word that is often associated with the English temperament, although delicacy of observation, humorous characterization, and moral discrimination are the hallmarks of Jane Austen’s fiction. Her lightness of touch and the moral and social decorum surrounding her plots distinguishes her novels from most of the fiction of the later eighteenth century, heavily laden as it is with sexual melodrama and Gothic sensationalism. The ‘gallantry’ of Frank Churchill is a case in point, since he is evidently a sincere, generous-minded, and good-hearted young man even if his ardour and thoughtlessness tie him up in knots. He keeps his promise to marry Jane and, unlike the gallants who proliferate in eighteenth-century novels, he makes no attempt to seduce any of his female admirers. His ‘French manners’ are therefore harmless. He does, however, display a careless lack of respect for his

elders that Austen perhaps associates with Jacobinism and French republicanism. When he patronizes the village shop he boasts that he is showing himself a ‘true citizen of Highbury’, a phrase with a suspiciously Gallic flourish even though Emma responds by praising his ‘patriotism’. On the day that she admires Donwell Abbey with its embodiment of ‘English verdure, English culture, English comfort’, Frank quarrels with Jane Fairfax and announces that he is ‘sick of England’.

Knightley, it goes without saying, is never sick of England; he is a country gentleman, not a cosmopolitan aristocrat, and nor does he ever appear (as Frank does) to be cross, heated, hasty of speech, or emotionally out of control. His ‘English delicacy’ is at one with the emotional reserve that would become a proverbial quality of the English gentleman, as we shall see in later chapters. His long-delayed proposal, delivered in what Austen calls his ‘plain, unaffected, gentleman-like English’, begins with the words ‘“I cannot make speeches, Emma”’, an example of the national weakness for understatement that has so often upset foreign audiences. (The speech that follows includes his statement that ‘I have blamed you, and lectured you, and you have borne it as no other woman in England would have borne it’, an admission that he has in his time made many speeches.) What does Emma say in reply? ‘Just what she ought, of course. A lady always does’. Her reply is a model of English propriety and ‘amiability’, but we are not told what she says. To divine it is left to the reader’s own innate standard of delicacy.

In terms of a conventional upper-class alliance, that of George Knightley and Emma Woodhouse could hardly be bettered. The two leaders of Highbury society are joined together in a union that will restore the ‘notch’ that the Woodhouses have cut out of the Donwell estate. Yet the marriage is effectively endogamous, since the two families are already related by marriage and Knightley is an old and intimate friend of Emma’s father. His brother is her brother-in-law, and he has been a kind of uncle to her. Their ‘perfect happiness’ stands in tacit contrast to the destiny of Frank and Jane, passionate lovers whom nobody would expect to be perfectly happy. Even so, Mr Woodhouse will only agree to the marriage on condition that Knightley moves from Donwell to Hartfield, where his presence may help to deter the chicken-thieves who are plaguing the neighbourhood. The chicken-thieves may or may not

be identified with the gypsies who earlier threatened Harriet Smith, giving Frank Churchill the chance to rescue her. Mr Woodhouse's timorousness represents the defensiveness of Highbury society, a society notable for its reluctance to admit even wealthy outsiders, though the latter eventually succeed in gaining entry. Emma's marriage thus confirms the image of Highbury as a 'Tory utopia' and a citadel against change, even though its genteel society can only survive by constantly redrawing its boundaries.

Набоков. Лекции по зарубежной литературе. Мэнсфилд-парк.

«Мэнсфилд-парк» был написан в Чатоне, графство Гэмпшир. Начало работы датируется февралем 1811 года, завершение — июнем-июлем 1813 года. Иначе говоря, на создание романа в сто шестьдесят тысяч слов, состоящего из сорока восьми глав, у Джейн Остен ушло приблизительно двадцать восемь месяцев. Он был опубликован в 1814 году (тогда же увидели свет «Уэверли» В. Скотта и «Корсар» Байрона) в трех томах. Три части традиционны для изданий того времени и в данном случае отражают структуру книги — это комедия нравов и уловок, улыбок и слез в трех актах, которые разбиты соответственно на восемнадцать, тринадцать и семнадцать глав.

Я против того, чтобы разделять форму и содержание и смешивать общую фабулу с сюжетными линиями. Единственное, что я должен заметить сейчас, до того, как мы погрузимся в изучение книги и уйдем в нее с головой (а не пробежимся по камешкам, едва замочив подошвы), — это что с внешней стороны ее действие основано на сложной игре чувств, связывающих два помещичьих семейства. Одно из них составляют сэр Томас Бертрам с супругой, их рослые, румяные дети — Том, Эдмунд, Мария и Джулия, а также кроткая племянница Фанни Прайс, любимица автора, персонаж, через чье восприятие процеживаются события. Фанни — приемыш, бедная родственница на попечении у дяди (обратите внимание, что девичья фамилия ее матери — Уорд). Это неременная фигура во множестве романов XVIII и XIX вв. Имеется несколько причин, по которым подобное литературное сиротство так привлекательно для романиста.

Во-первых, одинокая, по сути дела, в чужой семье, бедная сирота вызывает неиссякаемое сострадание. Во-вторых, у воспитанницы легко могут начаться романтические отношения с сыном и наследником, отчего произойдут неизбежные коллизии. В-третьих, двойственная роль сторонней наблюдательницы и одновременно участницы повседневного быта семьи делает ее удобной для решения задач автора. Образ кроткой воспитанницы мы находим не только у писательниц, но также у Диккенса, Достоевского, Толстого и многих других. Прототип всех этих тихих барышень, чьей застенчивой красоте предстоит в конце концов ослепительно просиять сквозь покров скромности и смирения, когда логика добродетели восторжествует над случайностями жизни, — прототип их, разумеется, Золушка. Беззащитная, одинокая, зависимая, незаметная, всеми забытая — и в итоге становящаяся женой главного героя.

«Мэнсфилд-парк» — это волшебная сказка, но ведь по сути все романы — сказки. Стиль и материал Джейн Остен на первый взгляд кажутся устарелыми, ходульными, нереалистичными. Это, однако же, заблуждение, которому подвержены плохие читатели. Хороший читатель знает, что искать в книге реальную жизнь, живых людей и прочее — занятие бессмысленное. В книге правдивость изображения человека, явления или обстоятельств соотносится исключительно с миром, который создан на ее страницах. Самобытный автор всегда создает самобытный мир, и, если персонаж или событие вписываются в структуру этого мира, мы радуемся встрече с художественной правдой, сколь бы ни противоречили персонаж или явление тому, что рецензенты, жалкие писаки, именуют реальной жизнью. Для талантливого автора такая вещь, как реальная жизнь, не существует — он творит ее сам и обживает ее. Ощутить прелесть «Мэнсфилд-парка» можно только приняв его законы, условности, упоительную игру вымысла. На самом деле никакого Мэнсфилд-парка не было и обитатели его никогда не существовали.

Роман мисс Остен не такой яркий шедевр, как некоторые другие произведения этого ряда. «Мадам Бовари» или, например, «Анна Каренина» — это как бы управляемые взрывы. «Мэнсфилд-парк», напротив того, дамское рукоделие и забава ребенка. Однако рукоделие из этой рабочей корзинки прелестно, а в ребенке сквозит поразительная гениальность.

«Лет тому тридцать...» — так начинается роман. Мисс Остен писала его между 1811 и 1814 годами, поэтому тридцать лет назад в начале романа означают 1781 год. Итак, приблизительно в 1781 году «мисс Марии Уорд из Хантингдона, имевшей всего семь тысяч фунтов [приданого], посчастливилось пленить сердце сэра Томаса Бертрама из Мэнсфилд-парка, что в графстве Нортгемптоншир...». Здесь очень тонко передан мещанский восторг по такому важному поводу («посчастливилось пленить»), что задает верный тон последующим страницам, на которых денежным соображениям мило и простодушно отдается первенство перед делами сердечными и религиозными. Каждая фраза на этих вступительных страницах чеканна и точна.

Но разберемся сперва со временем и местом. Возвратимся снова к фразе, открывающей книгу. Итак, «Лет тому тридцать...». Джейн Остен пишет в то время, когда главные персонажи романа — молодежь — уже сыграли свои роли и погрузились в небытие удачного брака или безнадежного стародевичества. Основное действие романа разворачивается в 1809 году. Бал в Мэнсфилд-парке состоялся в четверг 22 декабря, и, просмотрев старые календари, мы легко убедимся, что 22 декабря приходилось на четверг только в 1808 году. Юной героине книги Фанни Прайс было тогда восемнадцать лет. В Мэнсфилд-парк она прибыла в 1800 году десяти лет от роду. На троне в это время был король Георг III, престранная личность. Он царствовал с 1760 по 1820 год — срок изрядный, и к концу его бедный король находился в состоянии почти беспросветного умопомрачения и правил за него регент, очередной Георг. Во Франции 1808 год был вершиной карьеры Наполеона; Великобритания вела с ним войну; в Америке Джефферсон только что провел через конгресс «Акт об эмбарго» — закон, запрещающий судам Соединенных Штатов заходить в порты, находящиеся под блокадой англичан и французов. (Если прочесть «эмбарго» задом наперед, получится «грабь меня»). Но в укрытии Мэнсфилд-парка ветры истории почти совсем не ощущаются, если не считать слабого пассата, так называемого «торгового ветра», там, где заходит речь о делах сэра Томаса на Малых Антильских островах.

Таким образом, со временем действия мы разобрались. А как насчет места действия? Мэнсфилд-парк, имение Бертрамов, —

вымышленное место в Нортгемптоне (реальное графство), в самом центре Англии.

«Лет тому тридцать мисс Марии Уорд... посчастливилось...» — мы все еще находимся на первой фразе. В доме Уордов — три сестры, и по обычаю того времени старшая из них зовется коротко и официально — мисс Уорд, а двух других величают ставя перед фамилией и имя. Мария Уорд, младшая и, надо полагать, самая красивая, особа вялая, апатичная и томная, с 1781 года став женой баронета сэра Томаса Бертрама, зовется леди Бертрам. У нее четверо детей: две девочки и два мальчика, и с ними вместе воспитывается их кузина Фанни Прайс. Ее мать, невыразительная мисс Франсис Уорд, тоже именуемая в семье Фанни, со зла вышла в 1781 году за неимущего пьяницу-лейтенанта и родила ему десять детей, из них Фанни, героиня романа, была вторым ребенком. И наконец, старшая сестра, мисс Уорд, самая некрасивая из трех, в том же 1781 году вышла за страдающего подагрой священника, от которого детей у нее не было. Она — миссис Норрис, наиболее забавный, комический персонаж.

Уяснив все это, посмотрим, как Джейн Остен описывает своих героев, ибо красота произведения искусства по-настоящему воспринимается, только когда понятно его устройство, когда можешь разобрать его механизм. В начале романа Джейн Остен пользуется четырьмя способами характеристики действующих лиц. Прежде всего это прямое описание с драгоценными вкраплениями сверкающего авторского юмора. Многие из того, что мы знаем о миссис Норрис, доставлено этим способом, а тупые и глупые персонажи полностью им исчерпываются. Вот обсуждается предстоящая поездка в Созертон, имение Рашуота: «Право же, трудно представить, чтоб разговаривали о чем-либо, кроме этой поездки, так как миссис Норрис была из-за нее в приподнятом настроении, а миссис Рашуот, благожелательная, любезная, скучно-разговорчивая, напыщенная особа, которая лишь то и разумела, что касалось ее самой или ее сына, настоятельно уговаривала леди Бертрам поехать вместе со всеми. Леди Бертрам неизменно отклоняла приглашение, но спокойная манера отказа никак не убеждала миссис Рашуот, и она поняла, что миссис Бертрам подлинно не хочет ехать, лишь когда вмешалась миссис Норрис и куда многословней и громче объяснила ей правду».

Другой способ характеристики — через прямую речь. Читатель сам определяет характер говорящего, и притом не только по тому, что говорится, но также по особенностям речи говорящего, по его манере. Наглядный пример — рассуждения сэра Томаса: «...у меня и в мыслях не было воздвигать воображаемые препятствия перед планом, каковой так согласуется с положением всех родственников». Это он высказывается о предложении пригласить в Мэнсфилд-парк на воспитание племянницу Фанни. Выражается он тяжело и замысловато, имея в виду сказать всего-навсего, что он не собирается выдумывать возражений, так как приезд племянницы вполне устраивает всех родных. Чуть ниже почтенный джентльмен продолжает свои словесные речи: «...чтобы это действительно принесло пользу миссис Прайс и послужило к нашей чести (запятая) надо обеспечить девочку или почитать нашу обязанностью обеспечить ее, как пристало женщине нашего сословия, в будущем (запятая) когда в том возникнет необходимость (запятая) ежели судьба ее сложится не столь благополучно, как вы с такой уверенностью предсказали». Для нас здесь несущественно, что именно он пытается выразить, — нас интересует, как он выражается, и я привожу этот пример, чтобы показать, как искусно Джейн Остен характеризует персонаж через его речь. Это грузный, медлительный человек, тугодум в амплуа благородного отца.

Третий метод, используемый Джейн Остен для характеристики персонажей, — это речь косвенная. То есть в рассказе есть ссылки на их слова и частично они цитируются, при этом описывается, как и при каких обстоятельствах произнесено то или иное высказывание. Наглядный пример — рассказ о том, как миссис Норрис неодобрительно отзывается о новом священнике докторе Гранте, прибывшем, чтобы заменить ее скончавшегося супруга. Доктор Грант очень любит поесть, и миссис Грант, «вместо того чтобы умудриться потакать его пристрастию при самых скромных расходах, назначила своей кухарке почти столь же щедрое жалованье, как в Мэнсфилд-парке», пересказывает мисс Остен. «Говоря о таких поводах для недовольства или о количестве сливочного масла и яиц, которые поглощались в доме нового священника, миссис Норрис была не в силах сохранять сдержанность». Дальше идет косвенная речь: «Кто ж, как не она, любил изобилие и гостеприимство (*Это в устах миссис*

Норрис — уже ироническая характеристика, ведь миссис Норрис любит изобилие и гостеприимство исключительно за чужой счет. — В. Н.)... кто ж, как не она, терпеть не мог всяческую скарედность... в ее время приходский дом, уж конечно, никогда не испытывал недостатка во всякого рода удобствах, об нем никогда нельзя было сказать дурного слова, но то, как дом ведется сейчас, понять невозможно. Женщина с замашками аристократки в сельском приходе не к месту. Миссис Грант полезно было бы заглянуть в кладовую в Белом коттедже. Ведь кого ни спросишь, все говорят, что миссис Грант более пяти тысяч никогда не имела».

Четвертый метод — подражание речи описываемого персонажа, но к нему Остен прибегает редко, только передавая какой-нибудь разговор, например когда Эдмунд пересказывает Фанни, как о ней лестно отозвалась мисс Крофорд.

Миссис Норрис — фигура гротескная, это весьма вредная навязчивая особа, всюду сующая свой нос. Не то чтобы совсем бессердечная, но сердце у нее — грубый орган. Племянницы Мария и Джулия для нее богатые, здоровые, статные девушки (своих детей у нее нет), на свой лад она их обожает, а к Фанни относится с презрением. В начале романа мисс Остен со свойственной ей тонкой иронией объясняет, что миссис Норрис «не могла хранить про себя те оскорбительные выпады против сэра Бертрама», которые содержались в язвительном письме ее сестры, матери Фанни. Образ миссис Норрис не только сам по себе произведение искусства, он еще и функционален, поскольку именно благодаря ее назойливому вмешательству сэр Томас берет к себе в дом Фанни Прайс. А это уже средство характеристики как сюжетобразующий компонент. Зачем миссис Норрис старается, чтобы Бертрамы взяли Фанни на воспитание? Ответ таков: «...все устроилось, и они уже заранее наслаждались своим великодушным поступком. Строго говоря, радость, какую они испытывали, не должна была бы быть одинакова, ибо сэр Томас исполнился решимости стать истинным и неизменным покровителем маленькой избранницы, тогда как миссис Норрис не имела ни малейшего намерения входить в какие-либо расходы на ее содержание. Что до прогулок, разговоров, всяческих замыслов, тут миссис Норрис было не занимать щедрости, и никто не превзошел бы ее в искусстве требовать широты натуры от других; но любовь к

деньгам была у ней равна любви распоряжаться, и потратить денежки своих родных она умела не хуже, чем сберечь свои кровные. <...> Увлеченная страстью к накопительству и при этом не питая истинной привязанности к сестре, она готова была претендовать единственно на честь придумать и привести в действие столь дорогостоящую благотворительность; хотя, могло статься, она так плохо себя знала, что после беседы с сэром Томасом возвращалась домой в счастливой уверенности, будто, кроме нее, нет на свете сестры и тетушки, которой присуща была бы такая широта натуры». Так, не испытывая любви к сестре, не потратив ни единого пенни и ничего не сделав для Фанни, а только навязав ее в воспитанницы сэру Томасу, миссис Норрис тешится мыслью о том, что устроила будущее своей племянницы. О себе миссис Норрис говорит, что она не из тех, кто тратит слова попусту, но в действительности говорливые уста доброй женщины извергают потоки банальностей. Разглагольствует она громогласно. Эту громогласность мисс Остен находит способ передать и подчеркнуть. Идет все тот же разговор между миссис Норрис и Бертрамами о том, чтобы взять на воспитание Фанни Прайс: «Воистину так! — воскликнула миссис Норрис. — Оба эти соображения очень важные, и мисс Ли конечно же все равно, трех девочек учить или только двух, — никакой разницы. Я и рада бы оказаться более полезной, но сами видите, я делаю все, что в моих силах. Я не из тех, кто избегает хлопот...» И продолжает в том же духе. Бертрамы отвечают. И снова вступает миссис Норрис: «Я думаю в точности так же, и это самое говорила сегодня утром мужу, — воскликнула миссис Норрис». А чуть раньше в разговоре с сэром Томасом: «Я совершенно вас понимаю! — воскликнула миссис Норрис. — Вы само великодушие и внимательность...» Повтором глагола «воскликнула» Остен передает шумливую манеру этой несимпатичной особы, и можно заметить, что на маленькую Фанни, когда та все-таки попадает наконец в Мэнсфилд-парк, особенно неприятное впечатление производит громкий голос миссис Норрис.

К концу первой главы все предваряющие действия завершены. Мы познакомились с суетливой и вульгарной болтуньей миссис Норрис, с твердым как скала сэром Томасом, с хмурой, бедствующей миссис Прайс, а также с праздною, томной леди Бертрам и ее моськой.

Решение привезти и поселить в Мэнсфилд-парке Фанни Прайс принято. Особенности характеров персонажей у мисс Остен часто приобретают структурное значение. К примеру, из-за лености леди Бертрам семейство живет постоянно в деревне. У них есть дом в Лондоне, и раньше, до появления Фанни, они весну — модный сезон — проводили в столице, но к началу романа «леди Бертрам, из-за небольшого нездоровья и великой лености, отказалась от дома в Лондоне, где прежде проводила каждую весну, и жила теперь постоянно за городом, предоставив сэру Томасу исполнять его обязанности в парламенте и жить отныне с большим, а быть может, и с меньшим комфортом, вызванным ее отсутствием». Такой распорядок, смекаем мы, необходим Джейн Остен для того, чтобы Фанни росла и воспитывалась в деревне и поездки в Лондон не усложняли сюжет.

Образование Фанни продолжается, к пятнадцати годам гувернантка обучила ее французскому языку и истории, а кузен Эдмунд Бертрам, принимающий участие в девочке, дает ей «книги, которые завораживали ее в часы досуга, он развивал ее вкус и поправлял ее суждения; чтение шло ей на пользу, так как Эдмунд беседовал с ней о прочитанном и благоразумной похвалой делал книгу еще привлекательнее». Фанни делит свою привязанность между родным братом Уильямом и кузеном Эдмундом. Небезынтересно познакомиться с тем, чему учили детей во времена Джейн Остен в ее кругу. Когда Фанни появилась в Мэнсфилд-парке, сестры Бертрам «сочли ее невероятной тупицею, и первые две-три недели в подтверждение этого то и дело рассказывали в гостиной что-нибудь новенькое.

— Мамочка, дорогая, вы только подумайте, кузина не может правильно расположить ни одно государство на карте Европы... Или — кузина не может показать главные реки России... Или — она слыхом не слыхала про Малую Азию... Или — она не знает, какая разница между акварельными красками и цветными карандашами!.. Как же так!.. Вы когда-нибудь слыхали о такой тупости?» Тут важно среди прочего, что для обучения географии сто пятьдесят лет назад пользовались картой, нарезанной на кусочки, — вроде наших складных картинок. Другой предмет, который тогда основательно изучали, — история. Сестрицы удивляются: «Тетушка, мы ведь

давным-давно выучили, какие короли были в Англии, кто после кого взошел на престол и какие при этом происходили важнейшие события, [— говорит одна.] — Да, и римских императоров давно знаем, еще с Севера, — прибавила вторая кузина. — Да сколько языческих мифов, и все металлы, и металлоиды, и планеты, и знаменитых философов».

Поскольку римский император Север жил в начале III столетия, можно видеть, с какой древности начиналось преподавание истории.

Кончина мистера Норриса влечет за собой перемены: место приходского священника оказывается свободным. Оно предназначалось для Эдмунда, когда он в будущем примет священнический сан, но дела сэра Томаса несколько расстроены, и он вынужден отдать приход не временному vikарию, а постоянному, пожизненно, и этим ощутимо сократить ожидаемые доходы Эдмунда — тому придется довольствоваться только приходом Торнтон-Лейси, также находящимся в распоряжении сэра Томаса. Несколько слов надо сказать о приходах и приходских священниках применительно к обстоятельствам Мэнсфилд-парка. Приходский священник — это пастор, у которого есть бенефиций, то есть церковное кормление. Этот священнослужитель олицетворяет собой приход, он оседлый пастырь. Его пасторат — это дом и некоторое количество земли. Еще он получает доход, своего рода налог, десятину, от земледелия и местных промыслов. В итоге длительного исторического развития выбор приходского священника в иных местах достался лицу светскому, в Мэнсфилд-парке это сэр Томас Бертрам. Позже его выбор должен еще получить одобрение епископа, но это всего лишь формальность. Сэр Томас, отдавая приход тому или иному лицу, получает от него, по заведенному обычаю, определенную плату. И в этом все дело. Он как бы сдает место приходского священника в аренду. Если бы Эдмунд был готов занять это место, доходы от Мэнсфилдского прихода достались бы ему и будущее его благосостояние было бы обеспечено. Но Эдмунд еще не принял посвящения в духовный сан и не может стать священником. Если бы не долги и проигрыши Тома, старшего сына, сэр Томас мог бы отдать место священника в их приходе кому-нибудь из знакомых на время, пока не будет рукоположен Эдмунд, и обойтись без этих доходов. Но положение его таково, что он не может себе этого позволить и

вынужден распорядиться приходом по-иному. Том высказывает надежду, что доктор Грант «не заживется на свете», этим наплевательским выражением показывая безразличие к судьбе брата.

Если же говорить о конкретных суммах, то нам сообщается, что миссис Норрис после замужества располагала годовым доходом без малого в тысячу фунтов. Допустим для удобства подсчетов, что ее приданое равнялось приданому ее сестры, леди Бертрам, а именно семи тысячам фунтов, тогда ее доля в семейном доходе примерно двести пятьдесят фунтов, и, таким образом, доход мистера Норриса от прихода около семисот фунтов в год.

Тут мы видим один из приемов, каким пользуется автор, чтобы ввести новые обстоятельства и продвинуть действие романа. Водворение Грантов в дом священника обусловлено смертью мистера Норриса, чье место занимает доктор Грант. А приезд четы Грант влечет за собой, в свою очередь, появление молодых Крофордов, родственников миссис Грант, которым предстоит сыграть в романе очень существенную роль. Кроме того, мисс Остен хочет временно удалить из Мэнсфилд-парка сэра Томаса, чтобы молодежь могла злоупотребить полученной свободой, а затем вернуть его домой в самый разгар небольшой оргии, в какую вылилась репетиция некоей пьесы.

Как она это делает? Старший сын и наследник Том проматывает много денег. Дела Бертрамов расстроены. И уже в третьей главе автор удаляет сэра Томаса со сцены. Идет 1806 год. Сэр Томас вынужден для поправки дел сам отправиться на Антигуа, где он предполагает пробыть около года. От Нортгемптона до Антигуа путь неблизкий. Антигуа — это остров в Вест-Индии, один из Малых Антильских островов в пятистах милях к северу от Венесуэлы. В ту пору он принадлежал Англии. На плантациях Антигуа используется дешевый труд невольников, он и является источником благосостояния Бертрамов.

Поэтому Крофорды появляются по соседству от Мэнсфилд-парка в отсутствие сэра Томаса. «Так обстояли дела в июле месяце, и Фанни едва исполнилось восемнадцать лет, когда местное деревенское общество пополнилось братом и сестрой миссис Грант, некими мистером и мисс Крофорд, детьми ее матери от второго брака. Оба были молоды и богаты. У сына было хорошее имение в

Норфолке, удочери — двадцать тысяч фунтов. Когда они были детьми, сестра горячо их любила; но так как она вышла замуж вскоре после смерти их общей родительницы, а они остались на попечении брата их отца, которого миссис Грант совсем не знала, она с тех пор едва ли их и видела. Дом дядюшки стал для них истинным домом. Адмирала и миссис Крофорд, всегда и на все смотревших по-разному, объединила привязанность к этим детям, по крайней мере, они расходились только в том, что у каждого был свой любимец, которому они выказывали особую любовь. Адмирал восхищался мальчиком, его супруга души не чаяла в девочке; и как раз смерть леди Крофорд заставила ее *protegee* после нескольких месяцев дальнейших испытаний в доме дяди искать другого пристанища. Адмирал Крофорд, человек распушенный, вместо того чтобы удержать у себя племянницу, предпочел привести в дом любовницу; этому миссис Грант и была обязана желанием сестры приехать к ней, что было столь же приятно для одной стороны, как и уместно для другой». Можно заметить, сколь щепетильно вникает мисс Остен в финансовую сторону дел, приведших к прибытию Крофордов, — практицизм об руку со сказочностью, как обычно в волшебных сказках.

Теперь сделаем скачок и обратимся к первому огорчению, которое приезжая мисс Крофорд причиняет Фанни. Оно связано с лошадей. Смирный старый мышастый пони, на котором Фанни каталась для укрепления здоровья с двенадцати лет, весной 1807 года умирает, а она, уже семнадцатилетняя, по-прежнему нуждается в прогулках верхом. Это вторая функциональная смерть в романе — первой была кончина мистера Норриса. Я использую здесь термин «функциональная» в том смысле, что оба эти события оказывают влияние на ход действия романа: они используются в конструктивных целях, играют композиционную роль. Смерть мистера Норриса приводит в Мэнсфилд Грантов, миссис Грант тянет за собой Генри и Мэри Крофордов, которые вскоре привносят в повествование порочно-романтический душок. Смерть пони в четвертой главе, где прелестно выражают себя несколько персонажей, в том числе миссис Норрис, приводит к тому, что Эдмунд дает Фанни для прогулок одну из трех своих лошадей, смирную кобылу, «милую, восхитительную, красивую» — отзовется о ней позже Мэри Крофорд. Все это —

подготовка к замечательной эмоциональной сцене в седьмой главе. Хорошенькая, миниатюрная, смуглая и темноволосая Мэри переходит от арфы к лошади. Для первых уроков верховой езды Эдмунд одалживает ей Фаннину лошадку и к тому же вызывается ее обучать. Показывая, как обращаться с поводьями, он даже касается ее маленькой, цепкой ручки. Великолепно описаны чувства, которые испытывает Фанни, наблюдая с пригорка эту сцену. Урок затянулся, ко времени ее ежедневной верховой прогулки лошадь ей не вернули. Фанни выходит из дому посмотреть, где Эдмунд. «Оба дома, хотя и разделенные едва ли полумилей, не были в пределах видимости друг друга; но если пройти от парадных дверей полсотни шагов и посмотреть вдоль парка, открывался вид на пасторат и все его уголья, полого поднимающиеся за сельской дорогой; и на лугу доктора Гранта Фанни тотчас всех увидела — Эдмунд и мисс Крофорд ехали бок о бок верхами, а доктор, и миссис Грант, и мистер Крофорд с двумя или тремя грумами стояли неподалеку и наблюдали. Ей показалось, что все они в наилучшем настроении, все исполнены интереса к одному и тому же, все, без сомненья, превеселы, ибо веселый шум достигал идо нее. А вот ее этот шум совсем не порадовал; подумалось, что Эдмунд, верно, забыл об ней, и вдруг больно сжалось сердце. Она не могла отвести глаз от луга, не могла не смотреть на все, что там происходит. Сперва мисс Крофорд и ее спутник шагом, по кругу, объехали поле, совсем не маленькое; потом, явно по ее предложенью, пустились галопом; и Фанни, при ее робкой натуре, поражалась, как ловко та сидит на лошади. Через несколько минут они остановились, Эдмунд был рядом с мисс Крофорд, что-то говорил, похоже, учил обращаться с поводьями, держал ее руку в своей; Фанни видела это, а быть может, дорисовала в своем воображении то, чего увидеть не могла. Ей не следует всему этому удивляться; что может быть естественней для Эдмунда, он ведь всегда старается каждому помочь, он со всеми и каждым неизменно добр. Но она невольно подумала, что мистер Крофорд вполне мог бы избавить его от беспокойства, что брату особенно пристало и прилично было бы взять такую заботу на себя; однако мистер Крофорд, при всем его хваленом добросердечии и при всем его уменье управляться с конем, вероятно, оказался бы тут профаном, и далеко ему было до деятельной доброты Эдмунда. Ей пришлось на ум,

что кобыле нелегко служить двум всадницам; уж если забыли о второй всаднице, должны бы подумать о бедняге лошади».

Развитие событий продолжается. Тема лошади приводит к следующему эпизоду. Мы уже знакомы с мистером Рашуотом, который собирается жениться на Марии Бертрам. Знакомство с ним произошло почти тогда же, когда и со смиренной кобылой. Теперь совершается переход от темы лошади к теме, которую мы обозначим как «Созертонская эскапада». Очарованный прекрасной амазонкой Мэри, Эдмунд отнял у бедной Фанни лошадь. Мэри на многострадальной кобыле и он на своей дорожной лошади отправляются кататься на Мэнсфилдский выгон. И далее переход: «Удавшийся замысел подобного рода обыкновенно рождает новый замысел, и, проехавшись к Мэнсфилдскому выгону, они все склонны были завтра же ехать куда-нибудь еще. Вокруг много было красивых видов, которыми стоило полюбоваться, и, хотя погода стояла жаркая, куда бы они ни поехали, всюду находились тенистые дорожки. Для молодого общества всегда найдется тенистая дорожка». До Созертонского имения Рашуота, дальше, чем до Мэнсфилдского выгона. Мотив раскрывается за мотивом, подобно лепесткам садовой розы.

О Созертоне мы уже слышали, когда мистер Рашуот расхваливал «усовершенствования» в имении приятеля и выражал намерение пригласить к себе того же землеустроителя. В дальнейшем разговоре собеседники исподволь подводят Рашуота к решению обсудить эти планы не с платным землеустроителем, а с Генри Кроффордом, и в намечаемой поездке его вызывается сопровождать вся компания. В главах с восьмой по десятую рассказывается, как проходила поездка, разворачивается «Созертонская эскапада», а она, в свою очередь, приводит к другой эскападе — постановке спектакля. Обе темы развиваются постепенно, возникают и формируются одна из другой — это и есть композиция.

Вернемся к зарождению созертонской темы. Впервые в романе имеет место большой разговорный эпизод, где Генри Кроффорд, его сестра, молодой Рашуот, его невеста Мария Бертрам, чета Грант и все остальные показаны через прямую речь. Тема обсуждения — переустройство усадеб, то есть придание «живописности» внутреннему убранству и фасадам домов и создание ландшафтных парков, что со времен Попа и до времен Генри Кроффорда служило

излюбленным занятием людей образованных и праздных. Упоминается имя мистера Хамфри Рептона — тогда высшего авторитета по этим вопросам. Сама мисс Остен, наверное, много раз видела его альбомы на столах в гостиных тех загородных домов, где ей случалось бывать. Джейн Остен не упустит возможности иронической характеристики. Миссис Норрис распространяется на тему о том, как были бы переустроены дом и усадьба мэнсфилдского священника, если бы не слабое здоровье мистера Норриса: «Он, бедняжка, почти никогда не выходил из дому, не мог порадоваться делам рук наших, и это лишало меня охоты заняться теми усовершенствованиями, о которых мы не раз говорили с сэром Томасом. Когда б не болезнь мистера Норриса, мы собирались продолжить ограду сада и насадить деревья, чтобы отгородить кладбище, как сделал доктор Грант. Мы и так всегда что-то делали. Всего за год до кончины мистера Норриса мы посадили у стены конюшни абрикос, и теперь он превратился в такое замечательное дерево, любо смотреть, сэр, — dokonчила она, обратясь к доктору Гранту.

— Дерево, без сомненья, прекрасно разрослось, сударыня, — отвечал доктор Грант. — Почва хорошая, и не было случая, чтоб, пройдя мимо, я не пожалел, что плоды не стоят тех усилий, которые потребуются, чтобы их снять.

— Это вересковая пустошь, сэр, мы купили эту землю как пустошь, и она нам стоила... то есть это подарок сэра Томаса, но мне попался на глаза счет, и я знаю, земля стоит семь шиллингов и была записана как вересковая пустошь.

— Вас провели, сударыня, — отвечал доктор Грант. — Картофель, который мы сейчас едим, с таким же успехом можно принять за абрикос с вересковой пустоши, что и плод, который снят с того дерева. Он в лучшем случае безвкусный; хороший абрикос пригоден для еды, а ни один абрикос из моего сада непригоден».

Так что от болтовни миссис Норрис насчет переустройства приходской усадьбы, как и от тщетных трудов ее маломощного супруга, остается лишь кислый мелкий абрикос.

Молодой Рашуот растерялся и не может толком двух слов связать — эту стилистическую черту автор передает косвенно, посредством иронического описания его попыток высказаться:

«Мистер Рашуот жаждал заверить ее светлость в своем совершенном согласии и попытался сказать что-то лестное; но, говоря о своей покорности именно ее вкусу, с которым будто бы неизменно совпадали и его всегдашние намерения, да еще сверх того стараясь дать понять, сколь неизменно он внимателен к удобству всех дам, и исподволь внушить, что лишь одной-единственной он страстно желает угодить, он совсем запутался, и Эдмунд был рад положить конец его речи, предложив ему вина».

Аналогичный прием использует мисс Остен и, например, там, где леди Бертрам высказывается по поводу бала. Сама речь не воспроизводится, автор ограничивается одной описательной фразой. И вот оказывается, что не только содержание этой фразы, но и ее построение, ритм, интонация передают своеобразие описываемой речи.

Обсуждение переустройства имений перебивается жеманным рассказом Мэри Крофорд про арфу и дядюшку-адмирала. Миссис Грант говорит, что Генри Крофорд, имея некоторый опыт по части землеустройства, мог бы оказаться полезен Рашуоту; Генри Крофорд, из скромности поупиравшись, соглашается, и с подачи миссис Норрис рождается замысел общей поездки в Созертон. Эта шестая глава оказывается переломной в романе. Генри Крофорд любезничает с невестой Рашуота Марией Бертрам. Эдмунд, воплощенная совесть в книге, «все слышал, но не произнес ни слова». По смыслу книги есть что-то греховное в самой идее этой поездки, в том, как молодежь без должного присмотра старших блуждает в парке, принадлежащем подслеповатому Рашуоту. Превосходно выявились в этой главе все действующие лица. Созертонская эскапада подготавливает и предваряет важные главы: тринадцатую — двадцатую, излагающие эпизод со спектаклем, который готовит молодежь Мэнсфилд-парка.

В разговоре о переустройстве усадьбы Рашуот выражает уверенность, что Рептон несомненно срубил бы два ряда вековых дубов по обочинам аллеи, отходящей от западного фасада дома, чтобы открылся более широкий вид. «Фанни, которая сидела по другую руку Эдмунда, как раз напротив мисс Крофорд, и внимательно слушала, теперь посмотрела на него и негромко сказала:

— Рубить аллею! Как жаль! Это не приводит тебе на мысль Купера? "Вы вырублены, старые аллеи, оплакиваю грустный ваш уход..."».

Надо иметь в виду, что во времена Фанни читать и знать поэзию было делом гораздо более обычным, естественным и распространенным, чем теперь. Наша культурная, или так называемая культурная, продукция, возможно, обильнее и разнообразнее, чем была в первые десятилетия прошлого века, но стоит подумать о вульгарности радио и видео, о невыносимой пошлости нынешних дамских журналов, и, право же, отдашь предпочтение Фаннинному пристрастию к стихам, как бы банальны и многословны они ни были.

«Диван» Уильяма Купера, одна из частей длинной поэмы «Задача» (1785), представляет собой характерный образчик поэзии, знакомой девицам той эпохи и того круга, к которым принадлежали Джейн Остен и Фанни Прайс. Купер сочетает дидактические интонации нравописателя с романтическими фантазиями и красочными пейзажами, характерными для стихов более позднего времени. «Диван» — стихотворение весьма длинное. Оно начинается с богатого деталями обзора истории мебели, а затем переходит к описанию радостей, которыми дарит природа. Подчеркнем, что, сопоставляя удобства, улады и премудрости городской жизни, испорченность больших городов с высоконравственным воздействием простой и грубой природы, лесов и полей, Купер берет сторону последней. Вот отрывок из первой части «Дивана», где Купер выражает восхищение вековыми тенистыми деревьями в парке друга и сожалеет о том, что завелась манера вырубать старые аллеи, а вместо них разбивать лужайки и насаждать модные живые изгороди из кустов:

Невдалеке — прямая колоннада
Манит к себе, былого века след,
Забытый, но достойный лучшей доли.
Отцы наши любили защищаться
От зноя летнего, и в затененных
Аллеях и в беседках с низкой кровлей
Прохладным полумраком наслаждаясь
В разгар полудня; мы же носим тень
С собою, зонт над головой раскрыв,

Средь Индий голых без древесной тени.

Иначе говоря, мы рубим деревья в наших загородных имениях, а потом вынуждены ходить под зонтами. А вот строки, которые цитирует Фанни, послушав, как Рашуот с Крофордом обсуждают план переустройства созертонской усадьбы:

Вы вырублены, старые аллеи!
Оплакиваю грустный ваш уход
И радуюсь оставшимся рядам
Последним. Как изящен свод зеленый,
В нем столько воздуха, пространства, света,
И так торжествен этот купол, словно
Высокий храм, где гимны раздаются;
Земля под ним испещрена тенями,
Подобно глади вод под ветерком,
Рябит, колышется, и свет играет,
Танцую в лад с танцующей листвою
Перемежая и сплетая блики...

Великолепный отрывок с чудесным описанием игры света и тени, какое нечасто встретишь в поэзии и прозе XVIII века.

В Созертоне Фанни разочаровал вид домашней церкви, не отвечавший ее романтическим представлениям: «Фанни воображала нечто большее, нежели просторную продолговатую комнату, обставленную так, чтоб располагать к молитве, — здесь не было ничего более внушительного или впечатляющего, чем обилие красного дерева и подушек темно-красного бархата, что представлялись взгляду на идущей поверху семейной галерее.

— Я разочарована, — тихонько сказала Фанни Эдмунду. — Не такой я представляла домашнюю церковь. Нет в ней ничего внушающего благоговенье, ничего печального, ничего величественного. Здесь нет боковых приделов, нет арок, нет надписей, нет хоругвей. Нет хоругвей, кузен, что "развевал бы ветер ночи, дующий с небес". Нет указания, что "под камнем сим шотландский спит монарх"».

Здесь Фанни цитирует, правда несколько вольно, описание церкви из «Песни последнего менестреля» сэра Вальтера Скотта (1805), Песнь вторая:

По стенам гербы и знамена ветхие,

Ветер качает древки, как ветки.
И далее описывается усыпальница чародея:
В восточные окна сквозь стекло цветное
Сочится сиянье, пролитое луною.
На витражах — различные изображения, и
Серебряный луч льнет к святым витражам,
На плитках кровавые блики лежат,
И мрамор прячет царственный прах.
Здесь почиет шотландский монарх.

И так далее. Точным противовесом солнечной картине Купера служит лунный офорт Скотта.

Более тонкий прием — не прямое цитирование, а реминисценция, играющая в литературной технике особую роль. Литературные реминисценции — это слова, образы или положения, в которых угадывается неосознанное подражание какому-нибудь предшественнику. Автор вспоминает что-то им где-то прочитанное и употребляет в своем сочинении на свой лад. Яркий пример этого мы находим в главе десятой, в Созертоне. Калитка заперта, ключа нет, Рашуот отправляется за ключом, оставляя Марию и Генри Крофорда любезничать с глазу на глаз. Мария говорит: «Да, конечно, солнце светит, и парк так радует глаз. Но, к сожалению, из-за этой железной калитки, этой ограды, я будто скована, чего-то лишена. Я не могу вырваться, как говорил тот скворец. При этих словах, а были они сказаны с выражением, она пошла к калитке; Крофорд последовал за нею. — Как долго мистер Рашуот не несет ключ!» Мария цитирует здесь известный пассаж из «Сентиментального путешествия по Франции и Италии» (1768) Лоренса Стерна, где рассказчик, по имени Йорик, слышит жалобы сидящего в клетке скворца. Жалоба скворца в данном случае к месту: через нее Мария выражает тревогу и опасения в связи с предстоящей помолвкой с Рашуотом. Но это еще не все. От жалобы скворца из «Сентиментального путешествия» тянется нить к более раннему эпизоду из книги Стерна, смутное воспоминание о котором, возможно, мелькнуло в голове Джейн Остен и передалось ее живо мыслящей героине, а у той уже обрело четкие очертания. На пути из Англии во Францию Йорик прибывает в Кале и пускается на поиски экипажа, который отвез бы его в Париж. Место, где можно подрядить или купить карету, называется по-французски *remise* —

каретный двор, и у входа в этот remise в Кале происходит следующая сцена. Имя хозяина — месье Дессен. (Это лицо реальное, позднее он упоминается в знаменитом французском романе начала XIX века «Адольф» (1815) Бенжамена Констана де Ре-бека.) Дессен ведет Йорика на свой каретный двор выбирать дилижанс, как тогда назывались закрытые четырехколесные кареты. Йорику приглянулась молодая попутчица «в черных шелковых перчатках без трех первых пальцев». Он предлагает ей руку, и они вслед за хозяином подходят к воротам; однако месье Дессен, повозившись с замком и пятидесятикратно прокляв ключ, убеждается наконец, что ключ, который он захватил, не тот. Йорик рассказывает: «Я почти непроизвольно продолжал держать ее за руку; так, рука в руке, месье Дессен и оставил нас перед воротами, сказав, что воротится через пять минут».

И в нашем случае мы сталкиваемся с мотивом недостающего ключа, благодаря чему молодая пара может провести время с глазу на глаз.

Созертонская эскапада дает редкую в обычных условиях возможность общения с глазу на глаз не только Марии и Генри Крофорду, но также Мэри Крофорд и Эдмунду. И обе пары пользуются случаем уединиться от остальных. Мария и Генри протискиваются между оградой и запертой калиткой и скрываются в роще на той стороне, пока Рашуот ищет ключ, а Мэри и Эдмунд бродят по парку, якобы определяя его размеры, меж тем как бедная брошенная Фанни сидит одна на скамейке. Мисс Остен очень тщательно продумала место действия, и роман развивается в этих главах как пьеса. Три состава исполнителей появляются на сцене по очереди:

1. Эдмунд, Мэри Крофорд и Фанни.
2. Генри Крофорд, Мария Бертрам и Рашуот.
3. Джулия, устремившаяся на поиски Генри и обо гнавшая миссис Норрис и миссис Рашуот.

Джулия хочет погулять по парку с Генри; Мэри хочет побродить с Эдмундом, который со своей стороны хочет того же; Мария стремится остаться наедине с Генри, этого же хочет и Генри; заветные мысли Фанни, разумеется, об Эдмунде.

Действие можно разделить на сцены:

1. Эдмунд, Мэри и Фанни входят под своды «лесной чащи» — в действительности рожицы — и ведут разговор о священниках (Мэри была потрясена, когда услышала в домовомой церкви, что Эдмунд ожидает посвящения в сан: она не знала, что он готовится в священники, в этой роли ей совсем не виделся будущий муж). Они направляются к скамье, и Фанни высказывает желание посидеть и отдохнуть.

2. Фанни остается на скамейке, а Эдмунд с Мэри уходят в нетронутую часть парка. На своей скамье Фанни просидит в одиночестве целый час.

3. К ней подходит второй состав — это Генри, Мария и Рашуот.

4. Рашуот уходит за ключом от калитки. Генри и мисс Бертрам сначала остаются, но потом покидают Фанни, чтобы осмотреть рошу по ту сторону ограды.

5. Они протискиваются между калиткой и оградой и скрываются в роше. Фанни опять одна.

6. Появляется Джулия, передовой отряд третьего состава. Она встретила Рашуота, спешившего домой за ключом. Поговорив с Фанни, Джулия тоже торопливо пролезает между запертой калиткой и оградой, «вглядываясь в парк». По дороге в Созертон Крофорд оказывал ей знаки внимания, и сейчас она ревнует.

7. Фанни сидит одна до появления запыхавшегося Рашуота с ключом. Встреча двух оставленных.

8. Рашуот отпирает калитку и тоже уходит в рошу. Фанни опять одна.

9. Фанни решает отправиться на поиски Эдмунда и Мэри и встречает их, возвращающихся со стороны дубовой аллеи, судьба которой обсуждалась раньше.

10. Втроем они поворачивают к дому и встречают отставших членов третьего состава, миссис Норрис и миссис Рашуот, еще только тронувшихся в путь.

По прогнозу обеих сестер Бертрам, ноябрь был «недобрым месяцем»: в ноябре ожидалось возвращение папеньки. Сэр Томас намеревался приплыть на сентябрьском пакетботе, и, следовательно, до его прибытия в распоряжении молодежи оставалось тринадцать недель: с середины августа до середины ноября. (На самом деле сэр

Томас возвратится в середине октября на зафрахтованном судне.) Ожидаемый приезд отца будет, как замечает мисс Крофорд в разговоре с Эдмундом у сумеречного окна, пока девицы Бертрам, Рашуот и Крофорд расставляют свечи на фортепиано, «также предвестником других событий: ваша сестра выйдет замуж, а вы примете сан». Снова начинает развиваться тема рукоположения, затрагивающая Эдмунда, мисс Крофорд и Фанни. Завязывается оживленный разговор о том, чем руководствуется выбирающий церковное поприще и насколько уместно при этом сообразовываться с ожидаемым доходом. В конце главы одиннадцатой мисс Крофорд присоединяется к веселому пению собравшихся у фортепиано; Эдмунд тоже, вместо того чтобы любоваться звездами вместе с Фанни, постепенно, шаг за шагом уходит вглубь залы слушать музыку, и Фанни в одиночестве зябнет у открытого окошка — возврат к теме оставленности Фанни. Бессознательные колебания Эдмунда между яркой и элегантной красотой вертлявой егозы Мэри Крофорд и скромной, грациозной миловидностью стройной Фанни выявляются в этих переходах по музыкальной зале.

Отступление от строгих отцовских жизненных правил, вольное поведение во время поездки в Созертон приводят разгулявшийся молодняк к замыслу поставить до приезда сэра Томаса спектакль. Тема спектакля проработана в романе с большим искусством. Она развивается в главах двенадцатой — двадцатой по линии волшебства и рока. Начинается все с появления нового лица — человека, который первым возникает в этом сюжете и последним уходит из него. Это Йейтс, собутыльник Тома Бертрама. «Он прилетел на крыльях разочарования, с головою, полной мыслей о выступлении на сцене, так как то общество собиралось ставить спектакль; и пьесу, в которой была роль и у него, уже через два дня должны были представлять, когда внезапная кончина одной из ближайших родственниц того семейства нарушила их планы и рассеяла исполнителей».

«Начиная с распределения ролей и до самого эпилога, все пленяло...» — рассказывает мистер Йейтс друзьям в Мэнсфилд-парке. (NB! Чары, колдовство.) Рассказчик горько сетует, что проза жизни, а вернее, некстати случившаяся смерть вмешалась и не дала довести дело до конца. «Не стоит жаловаться, но, право же, эта родственница не могла выбрать более неподходящего времени, чтобы

отправиться на тот свет. И как тут не пожелать, чтобы эту новость придержали всего на три денька, которые нам требовались. Каких-нибудь три дня, и была-то она всего лишь бабушка, и случилось все за двести миль оттуда, так что большой беды не было бы, и я знаю, это предлагали, но лорд Рэвеншо, который, по моему мнению, соблюдает приличия строже всех в Англии, и слушать об этом не хотел».

Том Бертрам замечает в этом месте, что кончина бабушки послужила своего рода дивертисментом под занавес — собственно говоря, не кончина, а похороны; лорду и леди Рэвеншо придется играть этот дивертисмент самим, без чьего-либо участия (в те времена было принято после спектакля давать еще под занавес небольшую сценку, обычно фарсового характера). Заметим, что здесь как бы предвещается другое неожиданное событие, помешавшее театральной затее, — внезапный приезд сэра Томаса, отца семейства, положивший конец репетициям «Обетов любви» в Мэнсфилд-парке. Появление отца — тот же финальный дивертисмент, только драматического характера.

Рассказ Йейтса о театральной затее в доме Рэвеншо увлекает молодых обитателей Мэнсфилд-парка и разжигает их воображение. Генри Крофорд объявляет, что у него хватит глупости согласиться на любую роль, от Шейлока и Ричарда III до героя какого-нибудь фарса, распеваящего песенки, и именно он предлагает, «поскольку это — еще не испробованное удовольствие», сыграть хоть что-нибудь. «Пусть это будет всего половина пьесы... один акт... одна сцена». Том говорит, что понадобится зеленый суконный занавес; Йейтс вторит ему, перечисляя кое-что из декораций. Эдмунд встревожен и пробует умерить общий пыл саркастическим предложением: «Давайте ничего не будем делать наполовину. Если уж играть, пусть это будет театр как театр, с партером, ложей, галеркою, и давайте возьмем пьесу целиком, от начала и до конца; так что, если то будет немецкая пьеса, неважно какая, пусть в ней будут пантомима, и матросский танец, и между актами песня. Если мы не превзойдем Эклсфорд (*место несостоявшегося спектакля. — В. Н.*), не стоит и приниматься». Упомянувшийся выше «дивертисмент под занавес» служит как бы заклинанием, волшебной формулой: именно так все и случается в действительности — преждевременный приезд отца оказывается этим самым «дивертисментом под занавес».

Находится и помещение — бильярдная, надо только отодвинуть книжный шкаф в кабинете сэра Томаса, и тогда обе двери в бильярдной будут открываться. Перестановка мебели в те времена была делом серьезным, и опасения Эдмунда возрастают. Но снисходительная маменька и тетка, души не чающая в барышнях Бертрам, не возражают. Наоборот, миссис Норрис даже берется выкроить занавес и надзирать за работами по сколачиванию декораций. Однако все еще не выбрана пьеса. Отметим опять магическую ноту, игру художественного рока: пьеса «Обеты любви», упомянутая Йейтсом, словно бы забыта, а на самом деле это сокровище лежит и ждет своего часа. Обсуждаются другие пьесы — но в них чересчур много или, наоборот, чересчур мало действующих лиц; мнения в труппе расходятся еще и по вопросу, что играть: комедию или трагедию? И тут снова действуют чары, колдовство. Том Бертрам, «взявши один из множества лежащих на столе томов с пьесами и полистав его, вдруг воскликнул:

— "Обеты любви"! А почему бы нам не взять "Обеты любви", которые ставили у Рэвеншо? Как это нам прежде не пришло в голову!»

«Обеты любви» (1798) — обработка миссис Элизабет Инчболд пьесы Августа Фридриха Фердинанда Коцебу «Das Kind der Liebe».^[17] Пьеса вполне зряшная, но пожалуй что не глупее многих сегодняшних драматических сочинений, пользующихся шумным успехом. Сюжет ее строится вокруг судьбы Фредерика, незаконного сына барона Вильденхайма и Агаты Фрибург, камеристки баронессы-матери. После того как любовники расстались, Агата ведет добродетельную жизнь и воспитывает сына, а барон женится на богатой невесте из Эльзаса и поселяется в ее владениях. К началу действия эльзасская супруга уже умерла и барон со своей единственной дочерью Амелией возвращается в Германию, в родовой замок. Одновременно, по удивительному совпадению, без каких невозможны ни трагедии, ни комедии, Агата тоже возвращается в родную деревню по соседству от замка, и мы застаем ее в тот момент, когда ее выдворяют с деревенского постоялого двора, так как ей нечем заплатить хозяину. По другому счастливому совпадению, ее находит сын Фредерик, прошедший пять лет в военных походах и теперь вернувшийся на родину искать мирную работу. Для этого ему

требуется свидетельство о рождении, и Агата, в ужасе от его просьбы, вынуждена открыть ему тайну его рождения, которую до сих пор скрывала. Сделав такое признание, она падает в обморок, и Фредерик, пристроив ее в доме крестьянина, отправляется просить милостыню, чтобы купить хлеба. Еще одно совпадение: в поле он встречает нашего барона и графа Кэссела (богатого и глупого искателя руки Амелии), получает от них некую сумму, оторой, однако, недостаточно, принимается угрожать барону, не ведая о том, что это его отец, а тот приказывает заточить его в замке.

История Фредерика прерывается сценой Амелии и ее наставника, преподобного Анхельта, которому барон поручил расположить ее к графу Кэсселу. Но Амелия любит Анхельта и любима им и посредством откровенных речей, против которых кокетливо возражает мисс Крофорд, она вырывает у него признание. Затем, узнав о заточении Фредерика, они оба пытаются ему помочь: Амелия относит ему в темницу пищу, а преподобный Анхельт добивается для него аудиенции у барона. В разговоре с Анхельтом Фредерик называет имя своего отца, и во время последовавшей встречи с бароном все разъясняется. Завершается все счастливо. Барон, стремясь искупить ошибку молодости, женится на Агате и признает сына; граф Кэссел убирается восвояси, ничего не добившись; Амелия сочетается браком с застенчивым Анхельтом. (Краткое содержание пьесы почерпнуто из книги Клары Линклейтер Томсон «Джейн Остен, обзор», 1929.)

Эта пьеса выбрана не потому, что мисс Остен сочла ее особенно аморальной, просто роли в ней очень удачно накладываются на действующих лиц романа. Однако не подлежит сомнению, что сам по себе замысел поставить «Обеты любви» в кругу Бертрамов она осуждает, и не только из-за того, что там идет речь о внебрачных детях и содержатся слова и поступки, слишком откровенные для молодых дворян, но также и потому, что роль Агаты, хотя и кающейся, однако же познавшей незаконную любовь и родившей внебрачного ребенка, решительно не подходит для барышень. Конкретно возражения такого рода нигде не высказываются, но они, безусловно, играют главную роль в неприятном потрясении, которое испытала Фанни, прочитав пьесу, а также, по крайней мере сначала, в отрицательном отношении Эдмунда к сюжету и действию пьесы.

«Оказавшись в одиночестве, она первым делом взяла лежащий на столе том и стала читать пьесу, о которой столько слышала. В ней проснулось любопытство, и она пробежала страницу за страницей с жадностью, которая время от времени сменялась разве что удивлением — как можно было это предложить и принять для домашнего театра! Агата и Амелия, каждая на свой лад, показались ей столь неподходящими для домашнего представления, положение одной и язык другой столь непригодными для изображения любой достойной женщиной, что она и помыслить не могла, будто ее кузины имеют понятие о том, чем занялись; и она жаждала, чтоб увещевания Эдмунда, которых конечно же не миновать, поскорей заставили их опомниться».

Нет никаких оснований полагать, что Джейн Остен не разделяла взгляды своей героини. Но дело тут не в том, что пьеса как таковая осуждается за безнравственность. Просто она годится лишь для профессионального театра и совершенно невозможна для представления в доме Бертрамов.

Следует распределение ролей. Художественная судьба позаботилась о том, чтобы действительные отношения между персонажами романа нашли отражение во взаимоотношениях действующих лиц пьесы. Генри! Крофорд исхитрился обеспечить себе и Марии подходящие роли, то есть такие роли (Фредерик и его мать Агата), в которых они постоянно вместе и постоянно в обнимку. С другой стороны, Йейтс, уже увлеченный Джулией, досадует, что Джулии предложена второстепенная роль, которую она отвергает. «Жена крестьянина! — воскликнул Йейтс. — О чем вы говорите? Самая незначительная, ничтожная роль, такая будничная... Ни единой выигрышной реплики. Такую роль вашей сестре! Да это оскорбление — предложить такое. В Эклсфорде эта роль предназначалась гувернантке. Мы все сошлись на том, что никому другому нельзя ее предложить». Том настаивает: «Нет, нет, Джулия не должна быть Амелией. Эта роль совсем не для нее. Ей она не понравится. И не получится у нее. Джулия слишком высокая и крепкая. Амелии пристало быть маленькой, легкой, с девичьей фигуркой и непоседливостью. Роль эта подходит мисс Крофорд, и только мисс Крофорд, уверяю вас, мисс Крофорд похожа на Амелию и конечно же сыграет ее замечательно».

Генри Крофорд, благодаря кому роль Агаты не досталась Джулии, так как он выговорил ее для Марии, теперь выступает за то, чтобы Джулия сыграла Амелию. Но ревнивая Джулия относится к его уговорам с подозрением. Вспыхнув, она упрекает его, но Том продолжает твердить, что на роль Амелии подходит только мисс Крофорд. «"Не бойся, я не хочу эту роль, — сердито, торопливо воскликнула Джулия. — Мне не быть Агатой, а никого другого я нипочем играть не стану. А что до Амелии, она мне отвратительней всех ролей. Я ее просто ненавижу". И так сказав, она поспешно вышла из комнаты, и почти всем стало неловко, но особого сочувствия к ней не испытал никто, кроме Фанни, которая тихонько все слушала и с великой жалостью думала, что причина волнений Джулии — жестокая ревность».

Обсуждение остальных ролей много добавляет к портретам молодых обитателей Мэнсфилд-парка. В особенности характерно, как Том Бертрам захватывает себе все комические роли. Ращуот, напыщенный дурень, получает роль графа Кэссела, которая ему необыкновенно подходит, он буквально расцветает на глазах, наряженный в голубой и розовый атлас, надуваясь от гордости за свои сорок две реплики, которые он, впрочем, не в состоянии выучить наизусть. Фанни со страхом видит, что всеобщее возбуждение растет. Готовящийся спектакль выливается в настоящую оргию вседозволенности, особенно для греховной страсти Марии Бертрам и Генри Крофорда. Решается критический вопрос: кому играть Анхельта, молодого священника? На эту роль, по ходу которой Анхельту изъясняется в любви Амелия — Мэри Крофорд, судьба откровенно толкает упирающегося Эдмунда. В конце концов страсть, внушаемая ему миниатюрной красавицей, заставляет его отбросить все возражения. Он соглашается, поскольку не может допустить, чтобы на эту роль был приглашен посторонний человек, молодой сосед Чарльз Мэддок, и чтобы Мэри вела любовную сцену с ним. Эдмунд весьма неубедительно объясняет Фанни, что берется участвовать в спектакле исключительно с целью ограничить огласку, «ввести наше безрассудное предприятие в более тесные рамки», чтобы все оставалось в кругу семьи. Добившись победы над благоразумием Эдмунда, брат и сестра торжествуют. Они радостно приветствуют его в своих рядах и преспокойно пренебрегают его

пожеланиями ограничить число зрителей. Приглашения на предстоящий спектакль рассылаются всем соседям. Играется и своего рода прелюдия к нему: Фанни, грустный зритель, сначала выслушивает, как репетирует свою роль Мэри Крофорд, а затем выполняет аналогичную просьбу Эдмунда. Комнатка Фанни служит им местом встречи, она сама оказывается связующим звеном между ними, внимательной, нежной Золушкой, не питающей никаких надежд, хлопочущей, как всегда, о других.

Осталось определить последнего исполнителя, и можно устраивать общую репетицию трех первых актов. Фанни сначала решительно отказывается взять роль жены крестьянина, отвергнутую Джулией: она не верит в свои актерские способности, да и не по душе ей все это. Сыграть жену крестьянина берется миссис Грант, но, когда перед самой репетицией оказывается, что она не сможет оставить дом, все, даже Эдмунд, просят Фанни хотя бы прочесть по книге роль миссис Грант. Ее вынужденное согласие разрушает чары, перед ее чистотой разбегаются демоны кокетства и греховной страсти. Однако репетицию так и не удается довести до конца. «Они и вправду начали и, слишком поглощенные шумом, который при этом подняли сами, не услышали непривычный шум в другой половине дома и какое-то время продолжали репетицию, но вдруг дверь в комнату распахнулась, на пороге возникла Джулия с побелевшим от страха лицом и воскликнула:

— Папенька приехал! Он сейчас в прихожей».

Так Джулия все-таки получила главную роль, и на этом кончается первый том романа.

Под режиссурой мисс Остен в бильярдной Мэнсфилд-парка сходятся два благородных отца: Йейтс в роли властного барона Вильденхайма и сэр Томас Бертрам в роли сэра Томаса Бертрама. Йейтс с поклоном и любезной улыбкой уступает подмостки сэру Томасу. Это своего рода эпилог. «...[Том] 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 Вильденхайма 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».

Сэр Томас без единого слова укоризны отсылает декоратора и велит плотнику разобрать все, что тот сколотил в бильярдной.

«Еще через день-другой отбыл и мистер Йейтс. Вот в чьем отъезде был крайне заинтересован сэр Томас; когда жаждешь остаться наедине со своим семейством, тяготишься присутствием постороннего и получше мистера Йейтса; а он — незначительный и самоуверенный, праздный и расточительный — обременял до крайности. Сам по себе утомительный, он в качестве друга Тома и поклонника Джулии оказался непереносим. Сэру Томасу было вовсе безразлично, уедет или останется мистер Крофорд, но, сопровождая мистера Йейтса до дверей, он желал ему всяческого благополучия и доброго пути с искренним удовлетворением. Мистер Йейтс видел собственными глазами, как пришел конец всем театральным приготовлениям в Мэнсфилде, как было убрано все, что имело касательство к спектаклю; он покинул усадьбу, когда она вновь обрела всю свойственную ей умеренность; и, выпроваживая его, сэр Томас надеялся, что расстанется с наихудшей принадлежностью этой

затеи, и притом с последней, которая неизбежно напоминала бы о ее недавнем существовании.

Тетушка Норрис ухитрилась убрать с его глаз один предмет, который мог бы его огорчить. Занавес, шитьем которого она заправляла с таким талантом и успехом, отправился с нею в ее коттедж, где, надо ж так случиться, у ней как раз была надобность в зеленом сукне».

Генри Крофорд внезапно обрывает флирт с Марией и, не связав себя никакими обязательствами, вовремя отправляется в Бат. Сэр Томас, поначалу отнесшийся к Рашуоту с благосклонностью, вскоре понимает, с кем имеет дело, и предлагает Марии, если она пожелает, расторгнуть помолвку. Он видит, как холодно и небрежно обращается она с женихом. Однако Мария отклоняет предложение отца: «В ее теперешнем настроении она радовалась, что заново связала себя с Созертоном и может не опасаться дать Крофорду повод торжествовать, позволив ему определять ее настроение и погубить ее виды на будущее; и удалилась в гордой решимости, с твердым намерением впредь вести себя по отношению к Рашуоту осмотрительней».

В свой срок справляют свадьбу, молодые уезжают проводить медовый месяц в Брайтоне и берут с собой Джулию.

Фанни за свою скромность удостоивается безоговорочного одобрения сэра Томаса и становится его любимицей. Однажды, застигнутая ливнем, Фанни прячется в доме священника, и у нее завязывается, при некотором внутреннем неудобстве, близкая дружба с Мэри Крофорд, которая играет для нее на арфе любимую пьесу Эдмунда. Вскоре ее приглашают вместе с Эдмундом к Грантам на обед, там она застаёт Генри Крофорда, захавшего к сестрам на несколько дней. В сюжете романа происходит новый поворот: Генри пленяется расцветшей красотой Фанни и решает прогостить вместо двух дней две недели, с тем чтобы за этот срок для забавы влюбить ее в себя. Брат с сестрой весело обсуждают его план. Генри объясняет: «Вы ее видите каждый день и потому не замечаете этого, но уверяю тебя, она совсем не та, что была осенью. Тогда она была тихая, застенчивая, отнюдь не дурнушка, но сейчас она просто красотка. Я тогда думал, что она не может похвастать ни цветом лица, ни

правильностью черт; но в этой ее нежной коже, которая столь часто заливается краской, как это было вчера, несомненная прелесть, а что до ее глаз и уст, я убежден, что, когда ей есть что выразить, они могут быть весьма выразительны. А потом ее манеры, поведение, tout ensemble столь неопиcуемо изменились к лучшему! И с октября она выросла по меньшей мере на два дюйма».

Сестра высмеивает его восторги, но согласна, что красота Фанни «того рода, которую чем дальше, тем больше замечаешь». Особая прелесть в том, признается Генри, что Фанни — крепкий орешек. «Еще никогда я не проводил в обществе девушки столько времени, пытаясь ее развлечь, и так мало в том преуспел! В жизни не встречал девушку, которая смотрела бы на меня так строго! Я должен попытаться взять над нею верх. Всем своим видом она мне говорит: "Вы мне не понравитесь. Ни за что не понравитесь", а я говорю, что понравлюсь». Мэри не хотела бы, чтобы Фанни пришлось страдать по его милости: «...Толика любви, возможно, и оживит ее и пойдет ей на пользу, но только не вздумай всерьез вскружить ей голову». Генри отвечает, что речь идет всего о каких-то двух неделях. «Нет, я не причиню ей зла, этой милой малышке! Мне только и надо, чтоб она смотрела на меня добрыми глазами, улыбалась мне и заливалась краской, берегла для меня место подле себя, где бы мы ни оказались, и мигом оживлялась, когда бы я на него садился рядом и заводил с нею разговор, пусть Думает, как думаю я, пусть ее занимает все, что меня касается и что доставляет мне удовольствие, пусть постарается задержать меня в Мэнсфилде, а когда я уеду, пусть чувствует себя навеки несчастливой. Ничего больше я не желаю.

— Сама умеренность! — сказала Мэри. — Теперь меня может не мучить совесть. Что ж, у тебя будет довольно удобных случаев показать себя с наилучшей стороны, мы ведь много времени проводим вместе.

И, не пытаясь более увещевать брата, она предоставила Фанни ее судьбе, так что, не будь сердце Фанни защищено особым образом, о каком мисс Крофорд не подозревала, судьба ее оказалась бы много тяжелей, чем она заслуживала».

После нескольких лет плавания возвращается на родину брат Фанни Уильям и по приглашению сэра Томаса приезжает с визитом в Мэнсфилд-парк. «Сэр Томас с удовольствием увидел, что его

протеже, которого он снарядил в путь семь лет назад, стал, без сомнения, совсем другим человеком, — пред ним стоял юноша с открытым, приятным лицом, который держался с естественной непринужденностью, однако ж сердечно и почтительно, из чего ясно было, что это поистине друг». Фанни совершенно счастлива с любимым братом, и он со своей стороны горячо ее любит. Генри Крофорд не может насмотреться, «как она заливается румянцем, как блестят у ней глаза, как она захвачена, с каким глубоким интересом слушает брата, пока тот описывает любой из неизбежных в плавании опасных случаев, любую страшную картину, которых за столько времени, проведенного в море, у него набралось немало.

Генри Крофорду хватало душевного вкуса, чтоб оценить то, что он видел, и Фанни стала для него еще привлекательней, вдвойне привлекательней оттого, что чувствительность, окрасившая и озарившая ее лицо, была и сама по себе привлекательна. Он уже более не сомневался в щедрости ее сердца. Она способна на чувство, на подлинное чувство. Быть любимым такой девушкой, возбудить первый пыл в ее чистой, юной душе — это было бы замечательно! Она заинтересовала его более, чем он предвидел. Двух недель ему оказалось не довольно. Он остался на неопределенное время».

Все Бертрамы собираются за обеденным столом у Грантов. После обеда, когда старшие составили партию в вист, молодежь затеяла карточную игру под названием «спекуляция»; к ним присоединилась леди Бертрам. Генри Крофорд рассказывает Эдмунду о том, как случайно заехал в Торнтон Лейси. Ему там очень понравилось, и он опять, как раньше в Созертоне, принимается уговаривать будущего хозяина произвести некоторые усовершенствования. Любопытно, как два плана переустройства, предложенные Крофордом, соответствуют двум объектам его ухаживания. В обоих выражается в книге тема планов, предумышлений. Раньше он планировал переустройство имения Рашуота и при этом замышлял соблазнить невесту Рашуота Марию. Теперь речь идет о будущем доме Эдмунда, и Крофорд замышляет покорить будущую жену Эдмунда — Фанни Прайс. Он бы хотел снять на зиму дом в Торнтон Лейси, чтобы «продолжать, углублять, всемерно совершенствовать ту дружбу и близость с обитателями Мэнсфилд-парка, которая с каждым днем становится ему все

дороже». Но Крофорда ожидает миролюбивый отказ сэра Томаса; тот объясняет, что Эдмунд не останется жить в Мэнсфилд-парке, когда, уже через несколько недель, примет сан священника, а поселится в Торнтон Лейси, где и будет на месте печься о своих прихожанах. У Генри и в мыслях не было, что Эдмунд не переложит свои пастырские обязанности на какого-нибудь помощника. Его предложение сделать из дома священника в Торнтон Лейси изысканное жилище джентльмена заинтересовало Мэри Крофорд. Весь этот разговор искусно вплетен в «спекуляцию» — карточную игру, которой занята молодежь. Мисс Крофорд, прикупая карту, рассчитывает, стоит ли ей выходить замуж за священника Эдмунда. Такой параллельный ход мысли и игры напоминает взаимопроникновение фантазии и реальности в эпизоде с театральными репетициями, когда та же Мэри играла перед Фанни Амелию в паре с Эдмундом — Анхельтом. Тема планов и предумышлений, звучащая то в связи с переустройством имений, то в репетициях, то в карточной игре, образует в романе прелестный узор.

Следующая стадия в развитии сюжета — бал, глава 10, часть II. Подготовка к нему сопряжена с разными переживаниями и поступками и дает новый толчок действию романа. Видя, как похорошела Фанни, и желая доставить удовольствие Уильяму, сэр Томас решает устроить для нее бал и принимается за дело с таким же рвением, как раньше его сын Том, когда затевал домашний спектакль. Мысли Эдмунда заняты двумя предстоящими событиями: посвящением в сан, которое состоится на Рождественской неделе, и женитьбой на Мэри Крофорд, пока еще только в мечтах. Забота о том, как ангажировать мисс Крофорд на два первых танца, представляет одно из тех предумышлений, что подстегивают роман, превращая бал в структурное событие. Другое предумышление — сборы Фанни на бал. Мисс Остен использует здесь тот же метод сплетения действия, что и в созертонском эпизоде и в описании подготовки спектакля. Уильям подарил сестре сицилийский янтарный крестик, единственное ее украшение. Однако ей не на что его привесить, кроме ленточки. Но годится ли это для бала? Едва ли годится, а без крестика ей никак нельзя. И по поводу платья есть сомнения. Фанни решается спросить совета у мисс Крофорд. Та, услышав про крестик, предлагает Фанни золотое ожерелье, для Фанни же и купленное Генри Крофордом,

заверяя ее, что это старый подарок брата, завалившийся в шкатулке. Несмотря на серьезные колебания в связи с происхождением подарка, Фанни в конце концов соглашается. Потом оказывается, что Эдмунд купил ей для крестика простую золотую цепочку. Фанни собирается вернуть ожерелье мисс Крофорд, но Эдмунд, растроганный таким «совпадением намерений» и, как ему кажется, новым доказательством доброты мисс Крофорд, убеждает Фанни оставить ее подарок у себя. И она решает надеть на бал оба украшения. Впрочем, к ее радости, ожерелье Крофордов чересчур толстое и не лезет в ушко крестика, и тема ожерелья сходит на нет, еще раз связав в один узел пять персонажей: Фанни, Эдмунда, Генри, Мэри и Уильяма.

Описание бала — новый эпизод, выявляющий характеры действующих лиц. Мы видим мельком грубую и суетливую миссис Норрис, которая «сразу же устремилась к камину и стала переворачивать по-своему и портить превосходно сложенные дворецким поленья, горящие таким величавым пламенем». Это слово «портить» в применении к огню — одна из стилистических находок Остен и, кстати сказать, единственная авторская метафора в книге. Появляется и флегматичная леди Бертрам, убежденная в том, что Фанни оттого так мило выглядит, что она, леди Бертрам, послала к ней свою горничную, миссис Чэпмен, и та помогла ей одеться. (На самом деле Чэпмен была послана слишком поздно и встретила Фанни, уже одетую, на лестнице.) И сэр Томас, неизменно солидный, сдержанный, неспешный в речах, и молодые люди — каждый в своей роли. Мисс Крофорд даже не подозревает, что Фанни любит Эдмунда и совершенно равнодушна к ее брату Генри. Она сильно ошиблась в расчетах, когда лукаво спросила у Фанни, не знает ли та, зачем Генри вдруг собрался ехать в Лондон да еще надумал взять с собой Уильяма, которому пора возвращаться на корабль; мисс Крофорд полагала, что у Фанни радостно забьется сердечко и ее душу наполнит упоительное сознание успеха, однако Фанни просто ответила, что ей ничего не известно. «Ну что ж, — со смехом сказала мисс Крофорд, — тогда мне остается предположить, что он это делает единственно ради удовольствия отвезти вашего брата и дорогою разговаривать о вас». Вопреки ее ожиданиям, Фанни сконфужена и недовольна. «Мисс Крофорд недоумевала, почему она не улыбнется, и находила ее слишком скованной, странной, непонятной, но не

допускала и мысли, что внимание Генри может не доставлять ей удовольствия». Эдмунду бал принес мало радости. Они с мисс Крофорд опять спорили о его намерении принять сан, «она совершенно измучила его своей манерой разговора о занятии, — которому он вот-вот себя посвятит. Они то разговаривали, то молчали, он убеждал, она высмеивала, и наконец они расстались, в досаде друг на друга».

Сэр Томас, заметив внимание, оказываемое мистером Крофордом Фанни, задумывается о том, что такой брак имел бы немалые достоинства. И, поскольку утром намечена поездка в Лондон, «минуту-другую поразмыслив, сэр Томас пригласил Крофорда разделить с ними ранний завтрак, вместо того, чтоб завтракать одному, сам он тоже откушает с ними; и готовность, с какою было принято приглашение, лишь убедила его, что подозрения, которые (надобно было себе в этом признаться) прежде всего и навели на мысль устроить сегодняшней бал, и вправду весьма основательны. Крофорд влюблен в Фанни. Сэр Томас с удовольствием предчувствовал, чем дело кончится. Племянница его, однако ж, нисколько не была ему благодарна за это приглашение. Она надеялась провести последнее утро наедине с Уильямом. Это была бы несказанная милость. И хотя надежды ее рушились, она и не думала роптать. Напротив, так непривычно ей было, чтобы посчитались с ее чувствами или чтоб что-то было сделано по ее желанию, что она склонна была скорее удивляться и радоваться тому, чего достигла, нежели сетовать на дальнейший неожиданный оборот событий». Сэр Томас велит Фанни идти ложиться спать, поскольку уже три часа пополуночи, хотя бал продолжается, «пять-шесть исполненных решимости пар» все еще танцуют. «Отсылая Фанни, сэр Томас, возможно, пекся не только о ее здоровье. Быть может, он подумал, будто Крофорд сидел подле нее уж слишком долго, а возможно, хотел отрекомендовать ее в качестве хорошей жены, показав, как она послушна». Примечательная финальная нота!

Эдмунд уехал на неделю в Питерборо навестить знакомого. В его отсутствие мисс Крофорд, раскаиваясь в своем поведении на балу, делает попытку разузнать у Фанни, что той известно о его намерениях и чувствах. Возвращается из Лондона Генри Крофорд, и следующий день приносит его сестре сюрприз: Генри объявляет, что,

заигравшись, всерьез полюбил Фанни и намерен теперь на ней жениться. Привез он также приятный сюрприз Фанни — в виде писем, из которых явствует, что он нажал на влиятельного дядюшку-адмирала и Уильям наконец произведен в офицеры. Вслед за этим сообщением, не переводя дыхания, Генри тут же предлагает ей руку и сердце. Разговор этот для Фанни так неожидан и так неприятен, что она в смятении убегает. Мисс Крофорд присылает ей с братом записку:

«Дорогая моя Фанни, — ибо именно так отныне я смогу вас называть, к величайшему своему облегчению, потому что язык с трудом повиновался мне, когда надо было произнести "мисс Прайс", особенно же в последние полтора месяца, — не могу отпустить брата, не написав вам несколько поздравительных слов и не выразив своего самого радостного согласия и одобрения. Решайтесь, дорогая моя Фанни, и смелее! Тут не может быть никаких затруднений, о которых стоило бы упоминать. Льщу себя надеждою, что уверенность в моем согласии будет для вас небезразлична; итак, нынче ввечеру милостиво улыбнитесь ему своей прелестнейшей улыбкою и отошлите его ко мне еще счастливей, чем он сейчас.

Любящая вас М. К.»

Стиль этой записки, на первый взгляд весьма элегантный, при ближайшем рассмотрении оказывается довольно пошлым. Тут много жеманных банальностей, вроде просьбы о «прелестнейшей улыбке». Все это — не для Фанни. Когда Крофорд перед уходом просит у нее ответа для сестры, «с единственным чувством не дай Бог не показать, что она поняла истинный смысл письма, с дрожью в душе дрожащей рукою Фанни написала:

"Я весьма благодарна Вам, дорогая мисс Крофорд, за любезные поздравления, коль скоро они касаются моего драгоценного Уильяма. Как я понимаю, остальная же часть Вашего письма просто шутка, но я ни к чему такому непривычна и надеюсь, Вы не будете в обиде, если я попрошу Вас об этом позабыть. Я довольно видела мистера Крофорда, чтоб составить представление о его наклонностях. Если б он так же хорошо понимал меня, он, я думаю, вел бы себя со мною иначе. Сама не знаю, что я пишу, но Вы окажете мне величайшую любезность, если никогда более не станете поминать о сем предмете.

С благодарностию за честь, которую Вы мне оказали своим письмом, дорогая мисс Крофорд,

остаюсь искренне Ваша "».

Стиль этой записки, наоборот, искренен, чист и ясен. Ответом Фанни завершается второй том романа.

В этом месте новый композиционный толчок исходит от сэра Томаса, строгого дядюшки, употребляющего всю свою власть и все свое влияние, чтобы склонить кроткую Фанни к браку с Крофордом. «Он, который отдал дочь за Рашуота. Где уж от него ждать романтической утонченности». Сцена разговора дяди с племянницей в Восточной комнате (глава 1, часть III) принадлежит к сильнейшим в книге. Сэр Томас крайне недоволен и не скрывает своего недовольства, чем приводит Фанни в полнейшее отчаяние, однако добиться от нее согласия не может. Она далеко не убеждена в серьезности намерений Крофорда и держится за мысль, что это всего лишь пустые любезности с его стороны. Более того, она полагает, что при такой разнице характеров брак был бы для них обоим несчастьем. У сэра Томаса мелькнула было мысль, что уж не привязанность ли к Эдмунду — причина ее несогласия? Но он тут же эту мысль отбрасывает. На Фанни обрушивается вся сила его порицания. «...Сэр Томас остановился. К этому времени Фанни уже так горько плакала, что при всем своем гневе он не стал продолжать. Ее портрет, им нарисованный, и обвинения, столь тяжкие, столь многочисленные, и чем дальше, тем все более жестокие, едва не разбили ей сердце. Своевольная, упрямая, себялюбивая, да еще и неблагодарная. Вот как он о ней думает. Она обманула его ожидания, утратила его хорошее мнение. Что с нею станет?»

Крофорд продолжает оказывать нажим и чуть ли не ежедневно бывает в Мэнсфилд-парке с полного одобрения сэра Томаса. Вернулся Эдмунд, и происходит как бы повторение темы спектакля: Крофорд читает сцены из «Генриха VIII». Это, бесспорно, одна из самых слабых шекспировских пьес, но в 1808 году простые английские читатели предпочитали исторические драмы Шекспира божественной поэзии его великих трагедий, как «Гамлет» или «Король Лир». Тема спектакля умело переплетается с темой духовного сана (уже принятого Эдмундом) в разговоре мужчин на тему: просто прочесть проповедь или подать ее искусно. Эдмунд

рассказал Крофорду о недавно прочтенной им первой проповеди, и Крофорд забросал его вопросами «касательно его ощущений и успеха проповеди; вопросы эти заданы были хотя и с живою дружеской заинтересованностью и пристрастием, но без того налета добродушного подшучиванья или неуместной веселости, какая, без сомненья, была бы оскорбительна для Фанни, — и Эдмунд отвечал с истинным удовольствием; а когда Крофорд поинтересовался, как, по его мнению, следует читать иные места службы, и высказал на этот счет собственное мнение, свидетельствующее, что он уже думал об этом прежде, Эдмунд слушал его со все большим удовольствием. Он понимал, что это и есть путь к сердцу Фанни. Ее не завоеешь добродушием в придачу ко всевозможным любезностям да остроумию или, уж во всяком случае, не скоро завоеешь без помощи понимания, чуткости и серьезного отношения к предметам серьезным».

С обычной для него легкостью в мыслях Крофорд воображает себя модным лондонским проповедником: «Искусно сочиненная и искусно прочитанная проповедь — ни с чем не сравнимое наслажденье. Такую проповедь я слушаю с величайшим восторгом и уважением и чуть ли не готов тотчас принять сан и проповедовать». <...> «Правда, мне нужна лондонская публика. Я мог бы читать проповедь только образованной пастве, такой, которая в состоянии оценить мое искусство. И потом, мне навряд ли будет приятно читать проповеди часто. Пожалуй, изредка, раза два за весну, после того как пять-шесть воскресений меня будут с нетерпением ждать, но только не постоянно, постоянно — это не по мне». Такой сугубо актерский подход не оскорбляет Эдмунда, ведь это говорит брат Мэри. Зато Фанни качает головой.

Обстоятельный сэр Томас получает теперь в помощники тоже довольно обстоятельного Эдмунда для оказания влияния, способного расположить Фанни к браку с Крофордом. Начиная разговор с ней, Эдмунд допускает, что Фанни пока еще Крофорда не любит, его главная мысль состоит в том, что со временем, если ухаживаниям Крофорда не препятствовать, она оценит его и полюбит и постепенно нити, связывающие ее с Мэнсфилд-парком, ослабнут, будущий отъезд из дому уже не будет казаться ей невозможным. Влюбленный Эдмунд быстро переходит к восхвалению Мэри Крофорд, с которой он через

Фанни породнится. Разговор заканчивается на ноте бдительного выжидания: предложение Крофорда было просто слишком неожиданным и только потому неприемлемым. «Я им говорил [Грантам и Крофордам], что ты из тех, над кем привычка властвует значительно сильнее, чем новизна, и что сама неожиданность ухаживания Крофорда действует против него. Слишком это ново, слишком недавно — а потому не в его пользу. Ты же плохо переносишь все, к чему не привыкла. И я говорил им еще много в том же роде, старался дать представление о твоём характере. Мисс Крофорд насмешила нас, сказавши, как она собирается приободрить брата. Она намерена уговорить его не терять надежду, что со временем его полюбят и что к концу десяти лет счастливого брака его ухаживанья будут приняты весьма благосклонно». «Фанни с трудом улыбнулась, ведь он этого от нее ждал. Она была в полнейшем смятении. Ей казалось, она поступает дурно, слишком много говорит, слишком далеко заходит в своих опасениях, которые почитает необходимыми, чтоб защитить себя от одной беды, и тем самым остается беззащитной перед другой бедою, и в такую минуту и по такому поводу услышать от Эдмунда шутку мисс Крофорд было особенно горько».

Убеждение Эдмунда, что Фанни отвергает Крофорда просто потому, что все это ей внове, тоже выполняет композиционную функцию, поскольку для дальнейшего развития действия требуется, чтобы Крофорд оставался в Мэнсфилд-парке и продолжал за ней ухаживать. Упрощенное объяснение отказа Фанни дает ему предлог для этого и поддержку сэра Томаса и Эдмунда. Многие читатели, в особенности же читательницы, не могут простить умной и тонкой Фанни ее любовь к такому дубоватому парню, как Эдмунд. На это я могу только повторить, что самый никудышный способ читать книги — это по-детски влезать в действие и на равных общаться с персонажами, словно они живые люди. Хотя, конечно, в жизни достаточно часто приходится слышать о том, что тонкие, умные девушки преданно любят скучных дураков. Впрочем, Эдмунд — надо отдать ему должное — на самом деле человек хороший, честный, приятный и добрый. И на этом о житейской стороне — все.

Люди пробуют по-разному влиять на бедняжку Фанни — Мэри Крофорд взывает к ее гордости. Завоевать любовь Генри — большой

успех. Ведь о нем вздыхало так много женщин. Мэри настолько нечутка, что, сама того не сознавая, проговаривается: ее брат на самом деле имеет такой недостаток, как склонность волочиться и «слегка влюблять в себя девиц». Она добавляет: «Я и вправду серьезно и искренне верю, что никогда еще, ни к одной женщине он не питал таких чувств, как к вам, он любит вас всем сердцем и будет любить вас так долго, как только возможно. Если хоть один мужчина способен любить женщину вечно, я думаю, так будет любить вас Генри». Фанни не может удержать легкой усмешки, но ничего не говорит в ответ.

Психологически не вполне понятно, почему Эдмунд до сих пор не объяснился в любви Мэри Крофорд; впрочем, композиция романа требует некоторой неспешности его ухаживаний. В результате брат и сестра Крофорд уезжают в Лондон, каждый по своим, заранее условленным делам, так ничего определенного и не добившись от Фанни и Эдмунда.

Сэру Томасу в ходе его «величественных размышлений» пришло в голову, что Фанни неплохо было бы погостить пару месяцев у родителей в Портсмуте. На Дворе февраль 1809 года. Фанни не виделась с родителями без малого девять лет. Расчет сэра Томаса тонок: «Конечно, он желал, чтобы она ехала с охотою, но пуще того желал, чтобы ей стало дома изрядно тошно еще прежде, чем придет время уезжать; и чтобы недолгое отсутствие элегантности и роскоши Мэнсфилд-парка отрезвило ее и склонило по достоинству оценить дом, столь же великолепный и уже постоянный, который ей был предложен». То есть Эверингем, Норфолкское имение Крофорда. Далее следует забавный кусок о том, как миссис Норрис осенила мысль, что экипаж сэра Томаса и дорожные расходы, на которые он идет, можно бы использовать в своих интересах, ведь она, миссис Норрис, не виделась с любимой сестрой Прайс целых двадцать лет. Но потом, к несказанной радости Уильяма и Фанни, она спохватилась, что «сейчас в Мэнсфилд-парке без нее никак не обойтись», — на том дело и кончилось. «В действительности же она спохватилась, что, хотя в Портсмут ее доставят задаром, на обратный путь хочешь не хочешь придется раскошелиться самой. Итак, ее дорогую бедняжку сестру Прайс ждет глубокое разочарование оттого,

что миссис Норрис упускает столь удобный случай; и, видно, предстоят еще двадцать лет разлуки».

Не слишком убедительный пассаж посвящен Эдмунду: «Отъезд Фанни, эта ее поездка в Портсмут отразились и на планах Эдмунда. Ему, как и его тетушке, пришлось принести себя в жертву Мэнсфилд-парку. Он собирался примерно в эту пору поехать в Лондон, но нельзя же оставить отца и мать как раз тогда, когда им и без того неуютно, потому что их оставили все, в ком они всего более нуждаются; и, сделав над собой усилие, что далось ему не без труда, но чем он не возгордился, он еще на неделю-другую отложил поездку, которую предвкушал в надежде, что благодаря ей навсегда обретет счастье». Из соображений композиции в ухаживании Эдмунда за мисс Крофорд опять возникает заминка.

После того как с бедняжкой Фанни уже говорили о Генри Крофорде сначала сэр Томас, потом Эдмунд, потом Мэри Крофорд, теперь, во время поездки Фанни с братом в Портсмут, Джейн Остен обходится вообще без разговоров на эту тему. Они выехали из Мэнсфилд-парка в понедельник 6 февраля 1809 года и на следующий день прибыли в Портсмут, крупный морской порт на юге Англии. Обратное в Мэнсфилд-парк Фанни возвратится не через два месяца, как было запланировано, а через три — в четверг 4 мая 1809 года, в день, когда ей исполнится девятнадцать лет. Сразу же по прибытии в Портсмут Уильям получает предписание явиться на корабль, и Фанни остается в родной семье одна. «Понимай сэр Томас все чувства племянницы, когда она писала свое первое письмо тетушке, он бы не отчаивался. <...> Уильяма не стало рядом, и дом, где он ее оставил, оказался — Фанни не могла утаить это от себя — почти во всех отношениях полной противоположностью тому, чего бы ей хотелось. То было обиталище шума, беспорядка и неприличия. Никто не вел себя как следовало на его месте, ничто не делалось как должно. Она не могла, как надеялась, уважать своих родителей. От отца она многого и не ждала, но теперь убедилась, что он еще невнимательней к своему семейству, привычки его еще хуже и он еще меньше соблюдает приличия, чем она предполагала. <...> Он бранится, поминает имя Господа всуе и пьёт, он неотесан и вульгарен. <...> Теперь он едва замечал ее, разве что принимался топорно ее вышучивать.

Мать разочаровала ее куда сильнее; вот на кого она уповала, и почти ничего в ней не нашла. <...> Миссис Прайс не была недоброй, но, вместо того чтобы одарить дочь любовью и доверием и день ото дня больше ею дорожить, миссис Прайс выказывала к ней ничуть не более доброты, чем в день приезда. Природный инстинкт был быстро удовлетворен, а другого источника привязанности миссис Прайс не имела. Сердце и время были у ней уже полностью заняты; для Фанни не хватило у ней ни досуга, ни любви. <...> Ее дни проходили в некоей медлительной суете; она всегда была в хлопотах, а дело не подвигалось, ни с чем она не поспевала вовремя и сетовала на это, но все продолжалось по-прежнему; желала быть бережливой, но недоставало ей ни изобретательности, ни упорядоченности; была недовольна слугами, но не умела их направить и, помогая ли им, выговаривая или потакая, не в силах была добиться от них уважения».

У Фанни от шума и духоты, от грязи и плохой пищи, от грязнухи горничной и постоянных материнских жалоб болит голова. «Для натур столь хрупких и нервных, как Фанни, жизнь в непрестанном шуме — зло. <...> Здесь все шумливы, у всех громкие голоса (пожалуй, исключая маменьку, чей голос звучал все на одной и той же ноте, как у леди Бертрам, только уже не вяло, а капризно). Что бы ни понадобилось, все требовали криком, и служанки кричали из кухни свои оправдания. Двери вечно хлопали, лестницы не знали отдыха, все делалось со стуком, никто не сидел тихо, и, заговорив, никто не мог добиться, чтобы его выслушали». Одна только одиннадцатилетняя сестрица Сьюзен подает, на взгляд Фанни, какие-то надежды, и Фанни берется обучить ее хорошим манерам и приохотить к чтению книг. Сьюзен все схватывает на лету и проникается любовью к старшей сестре.

Переезд Фанни в Портсмут нарушает единство действия в романе, который до сих пор, за исключением неизбежного и вполне естественного обмена письмами между Фанни и Мэри Крофорд, не был омрачен этим пороком английских и французских романов XVIII века — передачей сведений посредством переписки. Но теперь мы сталкиваемся с новым поворотом в композиции романа: дальше действие движется с помощью писем, герои обмениваются новостями. Мэри Крофорд из Лондона осторожно намекает Фанни, что Мария Ращуот переменилась в лице при упоминании ее имени.

Йейтс по-прежнему ухаживает за Джулией. 28 февраля Крофорды будут на приеме у Рашуотов. А Эдмунд, замечает Мэри, «не торопится»: должно быть, его удерживают в деревне дела прихода. «Быть может, в Торнтон Лейси требуется наставить на путь истинный какую-нибудь старую грешницу. Я не склонна воображать, будто он забросил меня ради грешницы молодой».

Неожиданно в Портсмуте появляется Генри Крофорд, чтобы предпринять последнюю атаку на сердце Фанни. К ее большому облегчению, домашние при его появлении принимают более благообразный вид и обращаются с гостем достаточно учтиво. В Генри она тоже замечает перемену к лучшему. Он теперь занимается своим имением. «Он представился некоторым арендаторам, которых никогда прежде не видел, начал знакомиться с коттеджами, о существовании которых ранее и не подозревал, хотя они расположены на его землях. Он рассказывал с расчетом на Фанни, и расчет был верен. Ей нравилось слышать от него такие приличные речи — во всем этом он вел себя как должно. Быть другом бедных и угнетенных! Ничто не могло быть ей милее, и только она собралась взглянуть на него с одобрением, как он спугнул ее, прибавив что-то уж очень недвусмысленное о своей надежде иметь в скором времени помощника, друга, советчика в каждом его плане, касающемся до благотворительности и пользы Эверингема, кого-то, благодаря кому Эверингем и все, что с ним связано, станет ему дороже, чем когда-либо.

Фанни отворотилась, подумав, что лучше бы ему ничего такого не говорить. Она охотно допускала, что у него больше добрых свойств, чем она привыкла думать. Она уже начинала чувствовать, что в конце концов он может оказаться совсем неплох. <...> Она нашла, что с тех пор, как они не виделись, он заметно переменялся к лучшему; он стал много мягче, услужливей и внимательней к чувствам других людей, чем бывал в Мэнсфилде; никогда еще он не был ей так приятен, вернее сказать, так близок к тому, чтоб быть ей приятным; в его отношении к папеньке не было ничего обидного, и с какой-то на редкость деликатной доброю он обращался к Сьюзен. Да, он определенно переменялся к лучшему. Фанни хотелось, чтоб следующий день уже миновал, хотелось, чтоб Крофорд приехал всего на один день, но все обернулось не так уж худо, как можно было

ожидать: ведь это великая радость поговорить о Мэнсфилде». Крофорда очень заботит здоровье Фанни, и он умоляет ее сообщить его сестре, если произойдет какое-либо ухудшение, чтобы они могли отвезти ее обратно в Мэнсфилд. Здесь, как и в некоторых других местах романа, дается понять, что, если бы Эдмунд женился на Мэри, а Генри продолжал бы держаться так же образцово, Фанни бы за него в конце концов все-таки вышла.

Стук почтальона приходит на смену более тонким композиционным приемам. Роман начал расползаться по швам, все более скатываясь в свободный эпистолярный жанр. Это свидетельствует о некоторой усталости автора, таким образом обходящего композиционные трудности. Но при этом мы — на пороге самого драматического момента повествования. Из письма разговорчивой Мэри мы узнаем, что Эдмунд был в Лондоне и что «миссис Фрейзер (неплохой судья) утверждает, что в Лондоне она знает не более трех мужчин, кто был бы так хорош лицом, ростом, всем видом; и, признаться, когда на днях мы здесь обедали, с ним никто не мог сравниться, а собралось шестнадцать человек. По счастью, нынче все одеты на один лад, и платье мало что говорит о человеке, но... но все же...»

Генри собирается снова в Эверингем по делам, которые Фанни одобряет, но он сможет оставить Лондон только после приема у Крофордов. «Он увидит Рашуотов, чему я даже, честно сказать, рада, так как мне немного любопытно, и думаю, ему тоже, хотя он и не признается». Из письма ясно, что Эдмунд до сих пор не объяснился; его медлительность только что не смехотворна. Так прошли семь недель из запланированных двух месяцев в Портсмуте, когда наконец прибывает письмо от Эдмунда из Мэнсфилда. Он огорчен легковесным отношением мисс Крофорд к серьезным вещам и дурными манерами ее лондонских друзей. «Когда я думаю о безмерной привязанности ее к тебе и вообще о ее рассудительном, прямодушном, истинно сестринском поведении, она мне кажется совсем иной натурой, способной на подлинное благородство, и я готов винить себя за чересчур суровое толкование игривости. Не могу я от нее отказаться, Фанни. Она единственная женщина в целом свете, которую я могу представить своей женою». Он колеблется, сделать ли ей предложение в письме или отложить до июня, когда она должна

вернуться в Мэнсфилд? Письмо, пожалуй, все-таки не лучший способ. У миссис Фрейзер он, кстати сказать, видел Крофорда. «Я все более удовлетворен его поведением и речами. У него нет и тени колебаний. Он отлично знает, чего хочет, и поступает согласно своим намерениям — свойство неоценимое. Видя его и мою старшую сестру в одной комнате, я не мог не вспомнить то, что ты рассказала мне однажды, и, должен сказать, они встретились не как друзья. С ее стороны заметна была холодность. Они едва ли перекинулись несколькими словами; я видел, как он отступил от нее в удивлении, и пожалел, что миссис Рашуот не смогла извинить его за воображаемое пренебрежение Марией Бертрам».

Под конец сообщается огорчительная новость: сэр Томас намерен забрать Фанни из Портсмута только после Пасхи, когда должен будет по своим делам побывать в Лондоне, то есть на месяц позже, чем первоначально предполагалось.

Реакция Фанни на влюбленность Эдмунда передается посредством того, что мы теперь называем потоком сознания или внутренним монологом — прием, которым так замечательно воспользовался Джеймс Джойс сто пятьдесят лет спустя. «Так она была уязвлена, что Эдмунд пробудил в ней чуть ли не неприязнь и гнев. "В промедлении нет ничего хорошего", — сказала она. Почему все до сих пор не решено? Он слеп, и ничто не образумит его, ничто, ведь сколько раз пред его глазами представала правда, и все напрасно. Он женится на ней и будет несчастлив, будет страдать. Дай Бог, чтоб под ее влиянием он не утратил благородства! Фанни опять просмотрела письмо. Она души во мне не чаёт! Какой вздор. Никого она не любит, только себя да своего брата. Друзья годами сбивают ее с пути! Очень вероятно, что это она сбивала их с пути. Быть может, они все развращают друг друга; но если они любят ее настолько сильнее, чем она их, тем менее вероятно, что они повредили ей, разве что своей лестью. Единственная женщина в целом свете, которую он может представить своей женою. Я в том нисколько не сомневаюсь. Эта привязанность будет направлять всю его жизнь. Согласится она или откажет, сердце его навсегда соединено с нею. "Потерять Мэри означало бы для меня потерять Крофорда и Фанни". Эдмунд, меня ты не знаешь. Если ты не соединишь наши две семьи, они никогда не соединятся. О Эдмунд! Напиши ей, напиши. Положи этому конец.

Пусть кончится неопределенность. Решись, свяжи себя, приговори себя.

Однако подобные чувства слишком сродни злобе, чтобы долго преобладать в разговоре Фанни с самой собою. Вскорости она смягчилась и опечалилась».

От леди Бертрам Фанни узнает, что Том в Лондоне тяжело заболел и там за ним никто не ухаживал, поэтому его, совсем больного, перевезли в Мэнсфилд. Болезнь брата помешала Эдмунду написать мисс Крофорд письмо с объяснением. На пути их отношений постоянно возникают препятствия, которые Эдмунд как будто нарочно громоздит. Мэри Крофорд в письме к Фанни намекает, что имение Бертрамов оказалось бы в лучших руках, будь это руки сэра Эдмунда, а не сэра Томаса. Генри довольно часто видится с Марией Рашуот, но Фанни нет нужды беспокоиться. Почти все в письме Мэри внушает Фанни отвращение. А письма продолжают приходить, и в них часто упоминаются Том Бертрам и Мария Рашуот. Но вот от Мэри получено письмо-предостережение по поводу некоего ужасного слуха:

«Только что до меня дошел совершенно возмутительный, злонамеренный слух, и я пишу Вам, дорогая Фанни, чтоб предупредить Вас на случай, если он докатится и до Ваших мест, не давать ему ни малейшей веры. Это, без сомненья, какая-то ошибка, и через день-два все прояснится — во всяком случае, Генри ни в чем не повинен и, несмотря на мимолетное *étourderie*,^[20] он не думает ни о ком, кроме Вас. Пока я Вам снова не напишу, никому не говорите ни слова, ничего не слушайте, не стройте никаких догадок, ни с кем не делитесь. Без сомненья, все затихнет и окажется — это одна только Рашуотова блажь. Если они и вправду уехали, то, ручаюсь, всего лишь в Мэнсфилд-парк и вместе с Джулией. Но отчего Вы не велите приехать за Вами? Как бы Вам после об этом не пожалеть.

Ваша, и прочее...»

Фанни ошеломлена. Она не может взять в толк, что, собственно, произошло. А двумя днями позже она сидит в гостиной, где «от солнечного света, что заливал гостиную, ей становилось не веселее, а еще грустней; совсем не так, как на сельском просторе, светит в городе солнце. Здесь его сила лишь в слепящем блеске, в беспощадном, мучительном слепящем блеске, который только на то и

годится, чтоб обнажать пятна и грязь, которые иначе спокойно бы почивали. В городе солнце не приносит ни бодрости, ни здоровья. Фанни сидела в гнетущей духоте, в пронизанном яркими солнечными лучами облаке беспокойной пыли, и переводила взгляд со стен в пятнах от головы отца на изрезанный, исцарапанный братьями стол, где стоял как всегда не отчищенный толком чайный поднос, кое-как вытертые чашки с блюдами, синеватое молоко, в котором плавали ошметки пленок, и хлеб с маслом, становящийся с каждой минутой жирней, чем был поначалу от рук Ребекки». В этой грязной комнате Фанни слышит грязную новость. Ее отец узнал из газет, что Мария Рашуот сбежала с Генри Крофордом. Заметим, что известие содержится в газетной заметке, а это, по сути дела, все равно что в письме. Та же эпистолярная форма.

Далее события развиваются с бешеной стремительностью. Эдмунд из Лондона пишет Фанни, что сбежавшую пару отыскать не удастся, но лиха беда начало: теперь и Джулия сбежала с Йейтсом в Шотландию. На следующее утро Эдмунд должен заехать за Фанни в Портсмут, с тем чтобы доставить ее и Сьюзен в Мэнсфилд-парк. Он приехал и, «пораженный переменою, происшедшей в ее наружности, и не зная, какие испытания каждый день выпадали на ее долю в отцовском доме, приписал чрезмерно большую долю этой перемены, даже всю перемену недавним событиям и, взяв ее за руку, сказал негромко, но с глубоким чувством:

— Что ж тут удивляться... тебе больно... ты страдаешь. Как можно было, уже полюбив, тебя покинуть! Но твоя... твоя привязанность совсем недавняя по сравнению с моей... Фанни, подумай, каково мне!».

Очевидно, он счел необходимым отказаться от Мэри из-за скандала. Появившись в Портсмуте у Прайсов, он прижал вошедшую Фанни к груди и чуть внятно пробормотал: «Фанни моя... единственная сестра моя... теперь единственное утешение».

Портсмутская интерлюдия — три месяца в жизни Фанни — кончилась, и вместе с ней кончилась и эпистолярная форма повествования. Мы снова на том месте, где остановились, с той только разницей, что с нами больше нет Крофордов. Пожелай мисс Остен пересказать всю дальнейшую историю с побегами влюбленных пар так же подробно и напрямую, как изображены забавы и увлечения

в Мэнсфилд-парке до отъезда Фанни в Портсмут, ей пришлось бы написать еще один том в пятьсот страниц длиной. Эпистолярная форма, которую она использовала в портсмутской интерлюдии, сыграла свою композиционную роль, но при этом было ясно, что слишком много событий произошло за сценой и что переписка, спрямляя действие, особой художественной ценностью не обладает.

Между тем в романе осталось всего две главы, и в них увязываются последние концы и выметается мусор. Миссис Норрис, потрясенная проступком своей любимицы Марии и разводом, перечеркнувшим брак, замысел которого она всегда с гордостью приписывала себе, стала, как рассказывается, совершенно другим человеком, тихим, ко всему безразличным, и в конце концов уехала жить к Марии в «ее далекое уединенное жилище». Нам эту перемену не показывают, так что, естественно, мы запоминаем миссис Норрис гротескной сатирической фигурой из основной части романа. Эдмунд наконец разочаровался в мисс Крофорд. Она, судя по всему, совершенно не понимает всей глубины моральной проблемы и осуждает только безрассудство своего брата и Марии. Эдмунд приходит в ужас. «Слушать женщину, у которой не нашлось более сурового слова, как безрассудство!.. Самой заговорить об этом так свободно, так хладнокровно!.. Без принуждения, без ужаса, без свойственного женской скромности отвращения!.. Вот оно, влияние света. Ведь разве найдется еще женщина, которую природа одарила так щедро?.. Ее развратили, развратили!.. Фанни, Фанни, не грех она осуждала, но неумение сохранить его в тайне», — поясняет Эдмунд, едва сдерживая рыдания. И приводит слова мисс Крофорд о Фанни: «Зачем она его отвергла? Это она во всем виновата. Простушка! Я никогда ее не прощу. Отнесись она к нему как должно, и сейчас не за горами бы уже была их свадьба, и Генри был бы слишком счастлив и слишком занят и ни на кого другого не поглядел бы. Он бы и пальцем не шевельнул, чтоб восстановить отношения с миссис Рашуот, разве что немного пофлиртовал бы, да и раз в год они встретились бы в Созертоне и Эверингеме». Эдмунд заключает: «Но чары разрушены. Я прозрел». Мисс Крофорд он сказал, что поражен ее отношением к происшедшему, в особенности ее надеждой на то, что, воздержись сейчас сэр Томас от вмешательства, и Генри, возможно, женится на Марии. Ее ответ закрывает тему разногласии из-за священнического

сана. «...Она переменялась в лице. Вся залилась краской. <...> Дай она себе волю, она б рассмеялась. И почти со смехом она ответила: "Ну и поученье, скажу я вам. Это что же, часть вашей последней проповеди? Таким манером вы быстренько обратите на путь истинный всех в Мэнсфилде и Торнтон Лейси. И в следующий раз, когда я услышу ваше имя, это, верно, будет имя знаменитого проповедника из какого-нибудь известного методистского общества либо миссионера в чужих краях"».

Он прощается и выходит из комнаты. «Я сделал несколько шагов, Фанни, и тут услышал, что дверь у меня за спиной отворилась. "Мистер Бертрам", — сказала она. Я оборотился. "Мистер Бертрам", — сказала она с улыбкою... но улыбка эта плохо вязалась с только что закончившимся разговором, была она беззаботная, игривая, она будто звала, чтоб смирить меня; по крайности, так мне показалось. Я устоял — таково было побуждение в ту минуту — и пошел прочь. С тех пор... иногда... в иной миг... я жалел, что не воротился. Но конечно же поступил я правильно. И на том окончилось наше знакомство». В конце главы Эдмунд убежден, что никогда не женится. Но читателю виднее.

В заключительной главе порок наказан, добродетель вознаграждается по заслугам, а грешники начинают вести себя лучше.

У Йейтса оказывается больше денег и меньше долгов, чем полагал сэр Томас, и его принимают в лоно семьи.

Здоровье и нравственность Тома выправляются. Он изведal страдание и научился думать. Здесь в последний раз возникает мимоходом мотив спектакля: Том считает себя отчасти повинным в романе, завязавшемся между его сестрой и Крофордом, «из-за опасной близости, какую породил его не имеющий оправданий театр, [это] пробудило угрызения совести, да притом ему уже минуло двадцать шесть лет и довольно было ума, добрых товарищей — и все это вместе взятое привело к прочным и счастливым переменам в его душе. Он стал тем, чем надлежало быть, — помощником отцу, уравновешенным и надежным, и жил теперь не только ради собственного удовольствия».

Сэр Томас понимает, что во многом ошибался, особенно в методах воспитания своих детей: «Недоставало нравственного начала, действенного нравственного начала».

Мистер Рашуот наказан за глупость и может опять остаться в дураках, если надумает снова жениться.

Прелюбодеи Мария и Генри живут в ничтожестве и порознь.

Миссис Норрис покидает Мэнсфилд-парк, чтобы «посвятить себя своей злополучной Марии, и в далеком уединенном жилище, приобретенном для них в чужой стране, где они оказались почти без общества, при том, что одна не питала к другой любви, а той недоставало здравого смысла, легко представить, каким наказанием для обеих стал собственный их нрав».

Джулия всего только следовала примеру Марии и поэтому прощена.

Генри Крофорд, «которого погубила ранняя независимость и дурной домашний пример, пожалуй, чересчур долго потворствовал причудам своего бессердечного тщеславия. <...> Оставайся он подлинно верен своему чувству, Фанни стала бы ему наградою, и наградою, которая была бы вручена ему весьма охотно, не слишком долго спустя после того, как Эдмунд женился бы на Мэри». Но наигранное безразличие Марии, когда они встретились в Лондоне, как видно, задело его за живое. «Не мог он вынести, чтоб его оттолкнула женщина, которая еще не так давно неизменно отвечала улыбкою на каждый его взгляд; он должен непременно одолеть ее гордость и гнев, — ведь она сердится из-за Фанни, — надо переломить ее настроение, и пусть миссис Рашуот опять обращается с ним, как Мария Бертрам». Мир относится к мужчинам в случае подобных публичных скандалов гораздо снисходительнее, чем к женщинам, но «мы вполне можем предположить, что человек здравомыслящий, каким был Генри Крофорд, испытывал немалую досаду и сожаленье, досаду, которая иной раз оборачивалась угрызениями совести, а сожаленье — горечью, оттого что так отблагодарил он за гостеприимство, разрушил мир и покой семьи, пожертвовал своим лучшим, самым достойным и дорогим сердцу знакомством и потерял ту, которую любил и умом и сердцем».

Мисс Крофорд поселяется у Грантов, которые переехали в Лондон.

«Мэри за последние полгода уже пресытилась друзьями, пресытилась и тщеславием, и честолюбием, и любовью, и разочарованием и потому нуждалась в истинной доброте сестры, в ее

неизменном благоразумии и спокойствии. Мэри поселилась у нее; и когда из-за трех на протяжении одной недели обедов по случаю введения в сан с доктором Грантом случился апоплексический удар и он скончался, они не разлучились; Мэри твердо решила никогда более не связывать свою жизнь с младшим братом, однако среди блестящих молодых людей и праздных прямых наследников, готовых к услугам ее красоты и двадцати тысяч фунтов, она долго не могла сыскать ни одного, который отвечал бы ее утончившемуся в Мэнсфилде вкусу, ни одного, чья натура и поведение вселяли бы надежду на домашнее счастье, которое она научилась там ценить, или способны были вытеснить у ней из сердца Эдмунда Бертрама».

Эдмунд Бертрам, несмотря на то что их брак по строгим правилам можно было бы счесть инцестом, находит в Фанни идеальную жену. «Едва он перестал сожалеть об утрате Мэри и объяснять Фанни, что никогда он более не встретит другую такую девушку, ему пришло на мысль, а не подойдет ли ему девушка совсем иного склада... не будет ли это много лучше; не стала ли Фанни, со всеми ее улыбками, всеми обыкновениями, так дорога ему и так необходима, как никогда не была Мэри Крофорд; и нельзя ли, нет ли надежды уговорить ее, что сестринское тепло, с каким она относится к нему, послужит достаточным основанием для супружеской любви. <...> Пусть никто не воображает, будто способен описать чувства девушки, получившей заверения в любви, на которую она едва ли осмеливалась надеяться».

Леди Бертрам теперь вместо Фанни получила на роль Дежурной племянницы Сьюзен, так что тема Золушки на этом не заканчивается.

«При стольких подлинных достоинствах и подлинной любви, не зная недостатка ни в средствах, ни в друзьях, кузен и кузина, вступившие в брак, обрели ту защиту, надежней которой не может дать земное счастье. Оба они равно созданы были для семейных радостей, привязаны к сельским удовольствиям, и дом их стал средоточием любви и покоя; а чтоб дорисовать сию прекрасную картину, надобно прибавить, что как раз тогда, когда, прожив вместе уже довольно времени, они стали желать большего дохода и испытывать неудобства из-за того, что так отдалены от родительского жилища, смерть доктора Гранта сделала их обладателями Мэнсфилдского прихода.

После этого события они переселились в Мэнсфилд, и тамошний пасторат, к которому при двух его последних владельцев Фанни всегда приближалась с мучительным стеснением чувств либо с тревогою, скоро стал так дорог ее сердцу и так на ее взгляд прекрасен, как было с давних пор все окрест, все, что находилось под покровительством Мэнсфилд-парка».

Забавное убеждение, что, после того как окончен подробный рассказ автора, жизнь всех героев течет гладко и благополучно. Остальные заботы как бы берет на себя Господь Бог.

Обращаясь к принципам построения рассматриваемого романа, следует обратить внимание на некоторые черты «Мэнсфилд-парка» (встречающиеся также в других произведениях мисс Остен), которые в сильно развернутом виде можно обнаружить в «Холодном доме» (а также и в других произведениях Диккенса). Это едва ли можно считать прямым влиянием Остен на Диккенса. Черты эти и у той и у другого принадлежат к области комедии — комедии нравов, если быть точным, — и типичны для сентиментального романа XVIII и XIX столетий.

Первой общей для Джейн Остен и Диккенса чертой является юная героиня в качестве лакмусовой бумажки — тип Золушки, воспитанницы, сиротки, гувернантки и т. п., глазами которой, через ее восприятие увидены остальные персонажи.

Другое характерное и бросающееся в глаза сходство — это манера (ее легко заметить у Джейн Остен) примечать у несимпатичных или малосимпатичных действующих лиц какую-нибудь смешную черточку в повадках, привычках или свойствах натуры и выставлять эту черточку на обозрение всякий раз, как появляется этот персонаж. Два немедленно приходящих на ум примера: миссис Норрис с ее расчетливостью и леди Бертрам с ее моськой. Мисс Остен мастерски вносит в картины разнообразие, меняя, так сказать, освещение: действие развивается и портреты получают тот или иной дополнительный оттенок, но в целом эти комедийные персонажи, как в пьесе, несут с собой каждый свой смешной недостаток через весь роман, от сцены к сцене. Позже мы увидим, что тем же методом пользуется и Диккенс.

Чтобы обнаружить третью черту сходства, следует обратиться к портсмутским сценам. Если бы Диккенс писал раньше Остен, мы бы

сказали, что семейство Прайс изображено в диккенсовских тонах и что образы детей здесь связаны с детской темой, проходящей через весь «Холодный дом».

Стоит рассмотреть некоторые наиболее заметные особенности стиля Джейн Остен. Образность у нее приглушена. Хотя время от времени встречаются изящные словесные рисунки, нанесенные тонкой кисточкой на пластинке слоновой кости (как она сама говорила), в основном пейзажи, жесты и краски она изображает крайне скупно. Шумный, румяный, полнокровный Диккенс после общения с бледной, изящной, нежной Джейн Остен просто ошарашивает. Она редко пользуется сравнениями и метафорическими сближениями. Волны в Портсмуте, «весело пляшущие и набрасывающиеся на камни набережной», для нее совсем не характерны. Нечасто встретишь у нее и такие общепринятые или заезженные выражения, как, например, «капля в море», использованное при сопоставлении домашнего Уклада Прайсов и Бертрамов: «А что до слабых приступов досады, иной раз случавшихся у тетушки Норрис, как же они были коротки, пустячны, капля в море по сравнению с беспрестанной суматохой в ее теперешнем жилище».

Мисс Остен искусно оперирует причастиями в описаниях жестов и положений и оборотами типа «с игривой улыбкой», подчас ее замечания: «он сказал», «она ответила» — напоминают ремарки в пьесе. Такому приему она обучилась у Сэмюэля Джонсона, но для «Мэнсфилд-парка» он очень естествен, поскольку весь роман похож на пьесу. Возможно, что влияние Джонсона проявляется и в воспроизведении самой конструкции и интонации при косвенной передаче речи действующих лиц, как, например, в главе 6 (часть I), где передается, что сказал Рашуот, обращаясь к леди Бертрам. Действие и характеристики даются через диалог и монолог. Отличный образчик этого — хозяйская речь Марии на подъезде к Созертону, ее будущему дому:

«Теперь колдобин на дорогах не будет, мисс Крофорд, наши неприятности позади. Дальше дорога будет такая, как полагается. Мистер Рашуот привел ее в порядок, когда унаследовал имение. Отсюда начинается деревня. Вон те домишки поистине позор. Церковный шпиль почитают замечательно красивым. Я рада, что

церковь не так близко к самому особняку, как часто бывает в старинных усадьбах. Колокольный звон, должно быть, ужасно досаждал. Здесь есть и пасторат; с виду приятный домик, и, сколько я понимаю, священник и его жена очень достойные люди. Вон там приют, его построил кто-то из Рашуотов. По правую руку дом управляющего, он весьма почтенный человек. Сейчас мы подъезжаем к главным воротам парка, но предстоит еще чуть не милю ехать по парку».

Описывая чувства и мысли Фанни, Остен использует прием, который я называю «ход конем» — шахматный термин, обозначающий рыбок в ту или другую сторону на черно-белой доске переживаний Фанни. При отъезде сэра Томаса на Малые Антильские острова «Фанни испытала такое же облегчение, как и ее кузины, и вполне это понимала, но, от природы более совестливая, полагала это неблагодарностью и искренне горевала оттого, что не горюет». До того, как ее пригласили принять участие в поездке в Созертон, ей очень хотелось посмотреть дубовую аллею, пока ее еще не срубили, но Созертон далеко, и она говорит: «Это совершенно неважно. Когда я его наконец увижу (*ход конем*. — *В. Н.*), ты мне расскажешь, что в нем изменили». Иными словами, она увидит аллею такой, какой она была до переустройства, но через воспоминания Эдмунда. Когда Мэри Крофорд замечает, что ее брат Генри пишет из Бата очень короткие письма, Фанни ей отвечает так: «Когда они вдали от всей семьи (*ход конем*. — *В. Н.*), они пишут и длинные письма, — сказала Фанни, зардевшись при мысли об Уильяме». Фанни не признается себе, что ревнует Эдмунда к Мэри, и у нее нет жалости к самой себе, но, когда Джулия, обиженная тем, что Генри предпочел ей Марию, в гневе покидает комнату, где происходит распределение ролей, она понимала многое из того, что творилось в душе Джулии, и жалела ее. Колеблясь, принимать ли участие в спектакле из соображений честности и чистоты, Фанни «склонна была усомниться в истинности и чистоте своих сомнений». Она «так рада» принять приглашение Грантов на обед, но тут же спрашивает себя (*ход конем*. — *В. Н.*): «Но почему мне радоваться? Ведь я наверно услышу и увижу там такое, от чего мне будет больно». Доставая ожерелье из шкатулки Мэри, Фанни «остановила свой выбор на одной цепочке, на которую, как ей показалось, чаще других обращали ее внимание. <...> Она

понадеялась, что выбрала ту, которой мисс Крофорд всего менее дорожит».

Примечательной чертой стиля Остен является то, что я называю «ямочкой на щеке», — когда между прямыми информативными членами предложения незаметно вводится элемент тонкой иронии. Выделяю курсивом то, что я имею здесь в виду: «Миссис Прайс, в свой черед, была уязвлена и разгневана; и ответное письмо, исполненное ожесточения против сестер и содержащее столь неуважительные замечания касательно сэра Бертрама, что *миссис Норрис никак не могла сохранить его в тайне*, надолго положило конец всяким отношениям между ними». Рассказ о сестрах продолжается: «Они жили в таком отдалении друг от друга и вращались в кругах таких различных, что в последующие одиннадцать лет почти вовсе лишены были возможности получать вести друг о друге; во всяком случае, *сэра Бертрама до крайности удивило, когда миссис Норрис вдруг сердито сообщила им* — как она делала время от времени, — что у Фанни родился еще один ребенок». Маленькую Фанни знакомят с сестрами Бертрам: «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». На следующий день, «узнав, что у ней всего две ленты и что она никогда не занималась французским, они потеряли к ней интерес; а когда поняли, что, *милостиво исполнив для нее дуэт на фортепиано*, никак ее не поразили своим искусством, им только и пришлось в голову *щедро одарить ее кое-какими наименее любимыми своими игрушками* и предоставить ее самой себе». И о леди Бертрам: «нарядно одетая, она целыми днями сидела на диване и занималась каким-нибудь бесконечным рукодельем, *никому не нужным и некрасивым*, думая при этом все больше о своем мопсе, а не о детях...». Такого рода описания можно назвать пассажами с ямочкой на щеке — с иронической, нежной ямочкой на бледной девичьей щеке автора.

Следующая особенность, которую я хотел бы отметить, — это *эпиграмматическая интонация*, некий жесткий ритм при изящно-ироническом изложении слегка парадоксальной мысли. Речь четкая и

чуткая, сдержанная, но при этом мелодичная, густо замешанная и в то же время прозрачная и пронизанная светом. Примером может служить описание десятилетней Фанни только что по приезде в Мэнсфилд-парк. «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».

В первые дни своего пребывания в Мэнсфилде Фанни «не видела от него (*Тома. — В. Н.*) ничего плохого, он всегда слегка над нею подшучивал, семнадцатилетнему юноше это казалось подходящим обращением с десятилетним ребенком. Том только еще вступал в жизнь, радость была в нем ключом, и, как истый старший сын, чувствующий, что рожден лишь для того, чтобы сорить деньгами и получать удовольствие, он был расположен ко всем и вся. Доброту по отношению к маленькой кузине он выражал в полном согласии со своим положением и правами: иной раз делал ей милые подарки и посмеивался над нею». Когда появляется мисс Крофорд, она поначалу настроена обратить взоры на старшего сына-наследника, однако вскоре изменила свои намерения: «к чести мисс Крофорд, надобно прибавить, что, хотя не был он (*Эдмунд. — В. Н.*) ни светским человеком, ни старшим братом, хотя не владел искусством лести или занимательной светской беседы, он становился ей мил. Она это чувствовала, хотя никак не предвидела и едва ли могла понять; ведь приятен он был не на общепринятый лад — не болтал всякий вздор, не делал комплименты, в мнениях своих был непоколебим, внимание свое выражал спокойно и просто. Быть может, в его искренности, твердости, цельности было некое очарование, которое мисс Крофорд, вероятно, оказалась способна почувствовать, хотя и не умела отдать себе в нем отчет. Она, однако же, не слишком много размышляла о том: Эдмунд был ей приятен, ей нравилось его присутствие, довольно и этого».

Такой стиль изобрела не Джейн Остен, и вообще он не английское изобретение; подозреваю, что на самом деле его переняли из французской литературы, где он широко представлен в сочинениях XVIII и начала XIX века. Остен по-французски не читала, но

научилась эпиграмматическому ритму от изящного, точного и отточенного стиля, бывшего тогда в ходу. Как бы то ни было, но владеет она им превосходно.

Стиль — это не инструмент, и не метод, и не выбор слов. Стиль — это еще и многое другое. Он является органическим, неотъемлемым свойством личности автора. Поэтому, говоря о стиле, мы подразумеваем своеобразие личности художника и как оно сказывается в его произведениях. Следует постоянно иметь в виду, что, хотя свой стиль может иметь всякий, исследовать особенности стиля того или иного автора имеет смысл, только если этот автор обладает талантом. Чтобы талант писателя нашел выражение в его литературном стиле, он должен у него уже быть. Писатель может усовершенствовать приемы письма. Нередко бывает, что в процессе литературной деятельности стиль автора становится все более точным и выразительным. Так было и с Джейн Остен. Но писатель, лишенный дара, не способен выработать сколько-нибудь интересный литературный стиль — в лучшем случае у него получится искусственный механизм, сконструированный нарочито и лишенный искры Божией.

Вот почему я не верю, что кто-то может научиться создавать художественные тексты, не обладая литературным талантом. Только в том случае, если у начинающего писателя имеется в наличии талант, ему можно помочь найти себя, очистить язык от штампов и вязких оборотов, выработать привычку к неустанным, неотступным поискам верного слова, единственного верного слова, которое с максимальной точностью передаст именно тот оттенок мысли и именно ту степень ее накала, какие требуются. И для такой науки Джейн Остен не худший учитель.

Е.П. Зыкова Пастораль в английской литературе XVIII века

<...> Пастораль - порождение эпохи эллинизма, она последовательно воплощает точку зрения на мир частного человека, даже в тех крайних случаях, когда касается проблем политических и государственных. Это, вероятно, первый из литературных жанров, который начинает изображать бытовую сторону жизни частного человека, причем стремится опозитизировать сельский быт, представить его под знаком идеала. Парадоксальное сочетание

бытовой "реалистической" конкретики и идеализирующего начала характеризует пастораль на всех этапах ее истории и приводит к бесконечным спорам теоретиков о мере конфетности и условности, приличествующих этому жанру. В своих истоках пастораль складывалась как картина мирного течения сельской жизни, какой она видится городскому жителю, с известного расстояния - в пространстве и во времени - воспринимающему ее как идеал, которого он сам лишен. Контраст сложной и искусственной городской цивилизации и простого и цельного существования на лоне природы - важная часть поэтики пасторали, он может либо прямо присутствовать в тексте произведения, либо оставаться "за кадром", но и в последнем случае он прекрасно осознается как автором, так и читателем. Пасторальный идеал простой жизни на лоне природы изначально консервативен, он обращен в прошлое, к истокам, и воспринимается как возвращение к родине - и в реальном биографическом, и в метафорическом смысле ("родина души"). Пасторальное мировосприятие впервые существенно меняет акценты в оппозиции природное / социальное, какой она сложилась в традиционной эпической картине мира. Если для эпически-мифологического сознания мир, освоенный человеком, цивилизованный мир, ойкумена, противостоит офужающей его фозной природной стихии, как однозначно положительная ценность, то в пасторальном сознании напротив, гармоничная, мирная матьприрода воспринимается как благое для человека начало, противостоящее разросшейся и давящей на него цивилизации[^]. Можно даже сказать, что пасторальный идеал впервые в имплицитном виде предлагает оппозицию цивилизации и культуры. Ведь пасторальный мир - это мир не чисто природный, это обжитый человеком ландшафт, на котором пасутся стада по соседству с обработанными полями, где пастух, окончив свои необременительные труды, свободно предается творчеству, слагая стихи и состязаясь в пении с другими пастухами. Здесь перед нами мир простой и гармоничной сельской культуры, противостоящей слишком усложнившейся и пофязшей в пороках городской цивилизации <...>.

<...>Другой жанр, который можно считать своеобразной разновидностью пасторали - георгина ("земледельческие стихи"). "Это не название жанра, а название темы, а жанр "Георгик" - это дидактическая поэма, без сюжета, из одних описаний и наставлений", - напоминает М.Л.Гаспаров*. Однако в новоевропейских литературах подражания, более или менее полные, поэме Вергилия составили особый жанр. В английской литературе георгику как особый жанр выделил Дж. Аддисон, предложивший не путать ее с эклогой. Георгику можно назвать своеобразной разновидностью дидактической поэмы, чья содержательная сторона характеризуется не просто особой тематикой поучения (сельскохозяйственный труд), но и особой "идеологией", особой философской точкой зрения на предмет. И здесь утверждение нравственной ценности простой сельской жизни в единстве с природой и противопоставление ее, как идеала, сложности и порочности городской цивилизации, роднящее георгику с эклогой, играет первостепенную роль. Существенное же отличие состоит в том, что георгика осознает идеал "золотого века" - беззаботной жизни, когда земля в изобилии приносит все, что необходимо, без каких-либо человеческих усилий, - как невозможный и предлагает взамен другой, более близкий и доступный: идеал сельского труда, преобразующего природу на благо ей самой и человеку, и именно в таком благодатном труде видит счастье. Этот идеал имел для Вергилия и его современников большое национально-патриотическое значение. Вслед за Вергилием авторы георгик Нового времени видели ценность своих практических наставлений в возрождении или поддержании морального духа и гражданских добродетелей селянина как основы и символа национальной жизни, национального единства<...>.

<...>В результате "славной революции" 1688 г. и достигнутого компромисса между буржуазией и дворянством в Англии началось быстрое развитие капиталистической экономики и становление буржуазного общества. На арену экономической и культурной жизни выходит средний класс, именно его представления и жизненные ценности приобретают все больший вес в обществе. Аристократический гедонизм сменяется пафосом созидательной

деятельности в духе Робинзона Крузо и либеральной моралью в духе нравоучительной журналистики Стиля и Аддисона. Существенно изменяется философское представление о человеческой природе, а вместе с ним и отношение к природному миру. Идеалы раннепросветительской эпохи - целенаправленная и полезная деятельность, практическое освоение мира, основанное на научном познании, просвещение человека и установление разумных законов жизни общества - захватывают самые разные области культуры <...>.

<...>Рубеж XVII-XVIII вв. - эпоха кризиса пасторальных жанров, но это кризис перелома, а не умирания. Одни пасторальные жанры формализуются и сходят со сцены (эклога), другие зарождаются и расцветают (георгика), третьи обретают новое качество (поэма о сельской усадьбе). Перелом в истории пасторали сказывается на двух уровнях. Перелом в истории пасторали сказывается на двух уровнях. Прежде всего качественно изменяются сами пасторальные идеалы. Порожденные ренессансной куртуазной культурой идеалы прекрасного досуга на лоне природы, посвященного любви, поэзии и философскому созерцанию, выразившиеся прежде всего эклогой, утрачивают свое значение и становятся архаичными. Интересам и чаяниям новой эпохи более созвучными оказываются идеалы георгики: созидательный труд на земле своих предков, духовная независимость, крепкие семейные узы, традиционализм, патриотизм. Из жанра георгик они распространяются и в поэму о сельской усадьбе, и в роман, и в пасторальную комедию. Таким образом, происходит переориентация 17 всех пасторальных жанров с идеалов эклоги на идеалы и ценности георгики <...>.

<...>Происходившая в XVIII в. переориентация пасторальных жанров с эклоги на георгику была связана не только с идеологическими сдвигами, но и с эстетическими. Георгика - жанр, изображающий не совершенную природу золотого века, а сельские труды века железного; она так же задает модели идеального поведения, как и эклога, но степень и характер идеализации здесь существенно иные: это модели поведения в конкретной современной бытовой ситуации сельского труда. Переход от эклоги к георгике в

системе пасторальных жанров можно сопоставить с переходом от romance к novel в прозе XVIII в. Перемены, происходящие с романом, хорошо известны: он поворачивается лицом к реальной повседневной жизни, ищет своих героев среди различных сословий современного общества, что в английской литературе отмечено сменой жанровых названий- romance / novel. И все-таки характеры героев просветительского и сентиментального романа еще далеки от реалистических, ядро их - достоинства и недостатки человека вообще, человеческой природы как таковой Робинзон Крузо, Кларисса Гарлоу или Том Джонс - каждый по-своему <....>

<....>георгика в начале XVII в. вышла на первый план и оказалась наивысшим из жизнеспособных жанров в английской литературе. Начало XVIII в. - время бурного капиталистического развития и роста имперской мощи Англии, противоречивое и динамичное, - требовало нового поэтического языка, не укладывалось в границы прежних эпических жанров. И как раз георгика, жанр большой и серьезный, дающий возможность перемежать основную тему разнообразными размышлениями, лирическими отступлениями или вводными сюжетами, - оказалась наиболее способной охватить многообразие и новизну современной жизни. Этот жанр радовал сердце поэта-классициста тем, что он брал свое начало в античности и был освящен авторитетом Вергилия, имел определенные жанровые ограничения, набор традиционных тем. И вместе с тем он предоставлял поэтической индивидуальности автора гораздо большую свободу, чем эпические жанры, как в возможности охватить самые разнообразные пласты действительности - от практической деятельности и ученых штудий до судеб страны и цивилизации, проблем дружбы, любви и сельского уединения, идеального образа <....>

<....>Практически всех поэтов-"августинцев" отличает имперское мышление, отрицательных сторон которого они пока еще не осознают. Оно проявляется в жанре георгики и непосредственно, в восхвалении мощи английского флота и успехов английской торговли, и в менее явной форме, скажем, в любви к сопоставлениям богатств, природных явлений или обычаев родной страны с

иностранными, ведь именно благодаря торговле с отдаленными краями они становятся известны и доступны для англичан. Маргарет Дуди считает возможным говорить о том, что имперское мышление проявляется даже в форме и стиле "августинской" поэзии, которой свойствен "импульс к экспансии" - "стремление смешивать разные вещи, ничего не исключать, соединять то, что раньше было разобщено", этот импульс виден и в любви к изображению экзотических вещей, привезенных из дальних мест <....>

<....>Важнейшее явление в английской прозе этого периода - становление бытового психологического романа из современной жизни, получившего в английской литературе даже новое жанровое название *novel*, противопоставившее его прежнему рыцарскому и галантно-приключенческому *romance*. Поэтика галантно-героического *romance* естественно включала в себя отдельные пасторальные эпизоды, когда же пасторальные мотивы умножались и становились доминирующими, это давало основание для жанрового определения "пасторальный роман". Становящийся жанр романа из современной реальной жизни противопоставляет себя галантно-героическому роману, который повествует о нравах и приключениях героев, весьма далеких от реальности, какой ее знает XVIII век. Естественно предположить, что вместе с поэтикой *romance* он будет отвергать и пасторальные мотивы и идеалы, но такое предположение подтверждается литературными фактами лишь отчасти. На самом деле картина взаимодействия жанра бытового романа с пасторалью гораздо сложнее. Жанр *novel* и отвергал, и пародировал и использовал пасторальные мотивы галантно-героического романа, но он вбирал в себя также пасторальные мотивы и образы современной поэзии и драмы. Из представителей нового просветительского романа и Ричардсон и Филдинг обращались к поэтике пасторали. Как показывает анализ "Памелы" (1740), Ричардсон многообразно использовал поэтику современной ему пасторальной комедии, как и некоторые мотивы романа Сидни "Аркадия" У Филдинга мы сталкиваемся с тесным взаимодействием двух начал, пасторали и сатиры, которые взаимно дополняют друг друга: современная

действительность осмеивается с точки зрения идеала. 37 имеющего ярко выраженные пасторальные черты. При этом проза Филдинга эволюционирует от оперирования готовым набором условных образов-мотивов в раннем романе "История Джонатана Уайлда Великого" (1741), где пасторальна линия антагониста главного героя Хартфри, ко все более конкретной и индивидуальной характеристике героев в зрелых романах. Так, магистральный сюжет "Джозефа Эндруса" (1742) - возвращение деревенского парня из порочного Лондона домой, в свою деревенскую среду, означающий возвращение к себе, к чистоте и невинности, к любви и счастью. Основное действие романа происходит на "большой дороге", но движение по этой дороге четко ориентировано между двумя ценностными полюсами: развратная столица - патриархальная деревня. Как и в первом романе, сатира и пастораль представляют собой два противоположных и взаимодополняющих отношения к действительности, между которыми балансирует автор. Миру сластолюбивых помещиков, жадных трактирщиков, неправедных судей и лицемерных священников, встреченных Джозефом по дороге, противопоставит неунывающий, трогательный и человечный пасторальный мир в лице главных героев Джозефа Эндруса, пастора Адамса, Фанни, помещика Уилсона и др. Образность поэмы о сельской усадьбе доминирует в эпизоде ночлега героев в доме бедного джентльмена Уилсона, живущего со своей большой и дружной семьей в собственной усадьбе. В "Томе Джонсе" (1749) отношение к пасторальным идеалам сложнее и ироничнее. Начальное состояние героя - воспитание в усадьбе Олверти - можно сравнить с пребыванием в раю. Движение в этом романе Филдинга обратное тому, которое отличало "Джозефа Эндруса": Том Джонс изгнан из рая и путешествует в Лондон, но конечная цель его - найти дорогу обратно. Участие в "широкой" жизни за пределами усадебного мира - необходимый компонент становления и воспитания героя. В поэтике этого романа Филдинга устанавливается равновесие между пасторальным и антипасторальным миром" просветительское равновесие между "активным" и "созерцательным", городским и

сельским К середине XVIII в. пасторальные идеалы начинают вызывать серьезное раздражение просветителей-рационалистов: они сознательно ограничивают кругозор человека, несовместимы с практическими целями и многообразием современной жизни. Одним из активнейших борцов с пасторалью становится С Джонсон, ведущий литературный критик середины века. Развенчание пасторали можно усмотреть в его восточной повести-притче "История Расселаса, принца Абиссинского" (1759). <....>

<....>На рубеже XVII-XVIII в. в английской пасторальной традиции происходят важные изменения. Жанр эклоги, наиболее полно воплотивший ренессансный идеал жизни созерцательной, прекрасного досуга на лоне сельской природы, утрачивает свое значение. Новое, просветительское мировосприятие находит свое более адекватное воплощение в жанре георгики. Новые идеалы и ценности, принесенные георгией, своеобразно преломляются в поэме о сельской усадьбе, пасторальной лирике, пасторальной комедии и романе XVIII в. Переориентация пасторальных идеалов с эклоги на георгику, представляет собой поворотный момент в истории пасторали Нового времени. В конце рассматриваемой эпохи, на рубеже XVIII-XIX вв. происходит разрушение нормативной поэтики; это означает, что пастораль как один из малых жанров должна сойти с литературной сцены. Однако живой литературный процесс всегда богаче основной тенденции. И в эпоху романтизма английские поэты еще называют свои произведения эклогами, пасторальями, идиллиями. За пределами романтической эпохи пастораль как жанр в единстве содержательной и формальной сторон более не существует. После романтизма мы сталкиваемся с отдельными пасторальными мотивами, ценностными установками, ностальгией по "доброй старой Англии". При этом в подавляющем большинстве случаев авторы XIX-XX вв. воспроизводят идеалы и ценностные ориентиры георгики и поэмы о сельской усадьбе, жанров, в полную мощь проявивших себя именно в XVIII в.

К заданию 6. Сопоставьте образ сэра Томаса с ведущим образом XVIII века – Робинсом Крузо из одноименного романа Д. Дефо.

Д. Дефо Робинзон Крузо

<...> Та самая злая сила, которая побудила меня бежать из родительского дома, которая вовлекла меня в нелепую и необдуманную затею составить себе состояние, рыская по свету, и так крепко забила мне в голову эти бредни, что я остался глух ко всем добрым советам, к увещаниям и даже к запрету отца, — эта самая сила, говорю я, какого бы ни была она рода, толкнула меня на самое несчастное предприятие, какое только можно вообразить: я сел на корабль, отправлявшийся к берегам Африки или, как выражаются наши моряки на своем языке, — в Гвинею, и вновь пустился странствовать.

Большим моим несчастьем было то, что во всех этих приключениях я не нанялся простым матросом; хотя мне пришлось бы работать немного больше, чем я привык, но зато я научился бы обязанностям и работе моряка и мог бы со временем сделаться штурманом или помощником капитана, если не самим капитаном. Но уж такая была моя судьба-из всех путей выбрал самый худший. Так поступил я и в этом случае: в кошельке у меня водились деньги, на плечах было приличное платье, и я всегда являлся на судно заправским баринном, поэтому я ничего там не делал и ничему не научился.

В Лондоне мне посчастливилось попасть с первых же шагов в хорошую компанию, что не часто случается с такими распущенными, сбившимися с пути юнцами, каким я был тогда, ибо дьявол не зевает и немедленно расставляет им какую нибудь ловушку. Но не так было со мной. Я познакомился с одним капитаном, который незадолго перед тем ходил к берегам Гвинеи, и так как этот рейс был для него очень удачен, то он решил еще раз отправиться туда. Он полюбил мое общество — я мог быть в то время приятным собеседником — и, узнав от меня, что я мечтаю повидать свет, предложил мне ехать с ним, говоря, что мне это ничего не будет стоить, что я буду его сотрапезником и другом. Если же у меня есть возможность набрать с

собой товаров, то мне, может быть, повезет, и я получу целиком всю вырученную от торговли прибыль.

Я принял предложение; завязав самые дружеские отношения с этим капитаном, человеком честным и прямодушным, я отправился с ним в путь, захватив с собой небольшой груз, на котором, благодаря полной бескорыстности моего друга капитана, сделал весьма выгодный оборот: по его указаниям я закупил на сорок фунтов стерлингов различных побрякушек и безделушек. Эти сорок фунтов я набирал с помощью моих родственников, с которыми был в переписке и которые, как я предполагаю, убедили моего отца или, вернее, мать помочь мне хоть небольшой суммой в этом первом моем предприятии.

Это путешествие было, можно сказать, единственным удачным из всех моих походов, чем я обязан бескорыстием и честности моего друга капитана, под руководством которого я, кроме того, приобрел изрядные сведения в математике и навигации, научился вести корабельный журнал, делать наблюдения и вообще узнал много такого, что необходимо знать моряку. Ему доставляло удовольствие заниматься со мной, а мне — учиться. Одним словом, в это путешествие я сделался моряком и купцом: я выручил за свой товар пять фунтов девять унций золотого песку, за который, по возвращении в Лондон, получил без малого триста фунтов стерлингов. Эта удача преисполнила меня честолюбивыми мечтами, которые впоследствии довершили мою гибель.

Но даже и в это путешествие на мою долю выпало немало невзгод, и главное — я все время прохворал, схватив сильнейшую тропическую лихорадку^[21] вследствие чересчур жаркого климата, ибо побережье, где мы больше всего торговали, лежит между пятнадцатым градусом северной широты и экватором.

Итак, я сделался купцом, ведущим торговлю с Гвинеей. Так как, на мое несчастье, мой друг капитан вскоре по прибытии своем на родину умер, то я решил снова съездить, в Гвинею самостоятельно. Я отплыл из Англии на том же самом корабле, командование которым перешло теперь к помощнику умершего капитана. Это было самое злополучное путешествие, какое когда либо предпринимал человек. Правда, я не взял с собой и ста фунтов из нажитого капитала, а остальные двести фунтов отдал на хранение вдове моего покойного

друга, которая распорядилась ими весьма добросовестно; но зато меня постигли во время пути страшные беды. Началось с того, что однажды на рассвете наше судно, державшее курс на Канарские острова или, вернее, между Канарскими островами и Африканским материком, было застигнуто врасплох турецким корсаром из Салеха, который погнался за нами на всех парусах. Мы тоже подняли паруса, какие могли выдержать наши реи и мачты, но, видя, что пират нас настигает и неминуемо догонит через несколько часов, мы приготовились к бою (у нас было двенадцать пушек, а у него восемнадцать). Около трех часов пополудни он нас нагнал, но по ошибке, вместо того, чтобы подойти к нам с кормы, как он намеревался, подошел с борта. Мы навели на него восемь пушек и дали по нем залп, после чего он отошел немного подальше, ответив предварительно на наш огонь не только пушечным, но и ружейным залпом из двух сотен ружей, так как на нем было до двухсот человек. Впрочем, у нас никого не задело: ряды наши остались сомкнутыми. Затем пират приготовился к новому нападению, а мы — к новой обороне. Подойдя к нам на этот раз с другого борта, он взял нас на абордаж: человек шестьдесят ворвалось к нам на палубу, и все первым делом бросились рубить снасти. Мы встретили их ружейной пальбой, копьями и ручными гранатами и дважды очищали от них нашу палубу. Тем не менее, так как корабль наш был приведен в негодность и трое наших людей было убито, а восемь ранено, то в заключение (я сокращаю эту печальную часть моего рассказа) мы принуждены были сдаться, и нас отвезли в качестве пленников в Салех, морской порт, принадлежащий маврам.

Участь моя оказалась менее ужасной, чем я опасался в первый момент. Меня не увели, как остальных наших людей, вглубь страны ко двору султана; капитан разбойничьего корабля удержал меня в качестве невольника, так как я был молод, ловок и подходил для него. Эта разительная перемена судьбы, превратившей меня из купца в жалкого раба, буквально раздавила меня, и тут то мне вспомнились пророческие слова моего отца о том, что придет время, когда некому будет выручить меня из беды и утешить, — слова, которые, думалось мне, так точно сбывались теперь, когда десница божия покарала меня и я погиб безвозвратно. Но увы! то была лишь бледная тень тех

тяжелых испытаний, через которые мне предстояло пройти, как покажет продолжение моего рассказа.

Так как мой новый хозяин или точнее, господин взял меня к себе в дом, то я надеялся, что, отправляясь в следующее плавание, он захватит с собой меня. Я был уверен, что рано или поздно его изловит какой нибудь испанский или португальский корабль, и тогда мне будет возвращена свобода. Но надежда моя скоро рассеялась, ибо, выйдя в море, он оставил меня присматривать за его садиком и вообще исполнять по хозяйству черную работу, возлагаемую на рабов; по возвращении же с крейсеровки он приказал мне расположиться на судне, в каюте, чтобы присматривать за ним.

С того дня я ни о чем не думал, кроме побега, измышляя способы осуществить мою мечту, но не находил ни одного, который давал бы хоть малейшую надежду на успех. Да и трудно было предположить вероятность успеха в подобном предприятии, ибо мне некому было довериться, не у кого искать помощи — не было ни одного подобного мне невольника. ни одного англичанина, ни одного ирландца или шотландца, — я был совершенно одинок; так что целых два года (хотя течение этого времени я часто тешился мечтами о свободе) у меня не было и тени надежды на осуществление моего плана. Но по прошествии двух лет представился один необыкновенный случай, ожививший в моей душе давнишнюю мою мысль о побеге, и я вновь решил сделать попытку вырваться на волю. Как то мой хозяин сидел дома дольше обыкновенного и не снаряжал свой корабль (по случаю нужды в деньгах, как я слышал). В этот период он постоянно, раз или два в неделю, а в хорошую погоду и чаще, выходил в корабельном катере на взморье ловить рыбу. В каждую такую поездку он брал гребцами меня и молоденького мавра, и мы развлекали его по мере сил. А так как я, кроме того, оказался весьма искусным рыболовом, то иногда он посылал за рыбой меня с мальчиком — Мареско, как они называли его — под присмотром одного взрослого мавра, своего родственника.

И вот как то тихим утром мы вышли на взморье. Когда мы отплыли, поднялся такой густой туман, что мы потеряли берег из вида, хотя до него от нас не было и полуторы мили. Мы стали грести наобум; поработав веслами весь день и всю ночь, мы с наступлением утра увидели кругом открытое море, так как вместо того, чтобы взять

к берегу, мы отплыли от него по меньшей мере на шесть миль. В конце концов мы добрались до дому, хотя не без труда и с некоторой опасностью, так как с утра задул довольно свежий ветер; все мы сильно проголодались.

Наученный этим приключением, мой хозяин решил быть осмотрительнее на будущее время и объявил, что больше никогда не выедет на рыбную ловлю без компаса и без запаса провизии. После захвата нашего корабля он оставил себе наш баркас и теперь приказал своему корабельному плотнику, тоже невольнику-англичанину, построить на этом баркасе в средней его части небольшую рубку или каюту, как на барже, позади которой оставить место для одного человека, который будет править рулем и управлять гротом, а впереди — для двоих, чтобы крепить и убирать остальные паруса, из коих кливер приходился над крышей каютки. Каютка была низенькая и очень уютная, настолько просторная, что в ней было можно спать троим и поместить стол и шкафчики для провизии, в которых мой хозяин держал для себя хлеб, рис, кофе и бутылки с теми напитками, какие он предполагал распивать в пути.

Мы часто ходили за рыбой на этом баркасе, и так как я был наиболее искусный рыболов, то хозяин никогда не выезжал без меня. Однажды он собрался в путь (за рыбой или просто прокатиться — уж не могу сказать) с двумя-тремя важными маврами, заготовив для этой поездки провизии больше обыкновенного и еще с вечера отослав ее на баркас. Кроме того, он приказал мне взять у него на судне три ружья с необходимым количеством пороху и зарядов, так как, помимо ловли рыбы, им хотелось еще поохотиться.

Я сделал все, как он велел, и на другой день с утра ждал на баркасе, начисто вымытом и совершенно готовом к приему гостей, с поднятыми вымпелами и флагом. Однако, хозяин пришел один и сказал, что его гости отложили поездку из за какого то неожиданно повернувшегося дела. Затем он приказал нам троим — мне, мальчику и мавру — идти, как всегда, на взморье за рыбой, так как его друзья будут у него ужинать, и потому, как только мы наловим рыбы, я должен принести ее к нему домой. Я повиновался.

Вот тут то у меня блеснула опять моя давнишняя мысль об освобождении. Теперь в моем распоряжении было маленькое судно, и, как только хозяин ушел, я стал готовиться — но не для рыбной

ловли, а в дальнюю дорогу, хотя не только не знал, но даже и не думал о том, куда я направлю свой путь: всякая дорога была мне хороша, лишь бы уйти из неволи.

Первым моим ухищрением было внушить мавру, что нам необходимо запастись едой, так как мы не в праве рассчитывать на угощение с хозяйского стола. Он отвечал, что это правда, и притащил на баркас большую корзину с сухарями и три кувшина пресной воды. Я знал, где стоят у хозяина ящик с винами (захваченными, как это показывали ярлычки на бутылках, с какогонибудь английского корабля), и, покуда мавр был на берегу, я переправил их все на баркас и поставил в шкафчик, как будто они были еще раньше приготовлены для хозяина. Кроме того, я принес большой кусок воску, фунтов в пятьдесят весом, да прихватил моток пряжи, топор, пилу и молоток. Все это очень нам пригодилось впоследствии, особенно воск, из которого мы делали свечи. Я пустил в ход еще и другую хитрость, на которую мавр тоже попался по простоте своей души. Его имя было Измаил, а все звали его Моли или Мули. Вот я и сказал ему: «Моли, у нас на баркасе есть хозяйские ружья. Что, кабы ты добыл немножко пороху и зарядов? Может быть, нам удалось бы подстрелить себе на обед штуки две-три альками (птица в роде нашего кулика). Хозяин держит порох и дробь на корабле, я знаю». — «Хорошо, я принесу», сказал он и принес большой кожаный мешок с порохом (фунта в полтора весом, если не больше) да другой с дробью фунтов в пять или шесть. Он захватил также и пуль. Все это мы сложили в баркас. Кроме того, в хозяйской каюте нашлось еще немного пороху, который я пересыпал в одну из бывших в ящике больших бутылок, перелив из нее предварительно остатки вина. Запасшись таким образом всем необходимым для дороги, мы вышли из гавани на рыбную ловлю. В сторожевой башне, что стоит у входа в гавань, знали, кто мы такие, и наше судно не привлекло внимания. Отойдя от берега не больше как на милю, мы убрали парус и стали готовиться к ловле. Ветер был северо-северо-восточный, что не отвечало моим планам, потому что, дуй он с юга, я мог бы наверняка доплыть до испанских берегов, по крайней мере до Кадикса; но откуда бы ни дул теперь ветер, одно я твердо решил: убраться подальше от этого ужасного места, а остальное предоставить судьбе.

Поудив некоторое время и ничего не поймав, — я нарочно не вытаскивал удочки, когда у меня рыба клевала, чтобы мавр ничего не видел, — я слазал ему: «Тут, у нас дело не пойдет; хозяин не поблагодарит нас за такой улов. Надо отойти подальше». Не подозревая подвоха с моей стороны, мавр согласился, и так как он был на носу баркаса, — поставил паруса. Я сел на руль, и когда баркас отошел еще миля на три в открытое море, я лег в дрейф как будто затем, чтобы приступить к рыбной ловле. Затем, передав мальчику руль, я подошел к мавру сзади, нагнулся, словно рассматривая что то, и вдруг схватил его за туловище и бросил за борт. Он сейчас же вынырнул, потому что плавал, как пробка, и криками стал умолять, чтобы я взял его на баркас, обещая, что поедет со мной хоть на край света. Он так быстро плыл, что догнал бы меня очень скоро, так как ветра почти не было. Тогда я пошел в каюту, взял там ружье и прицелился в него, говоря, что не желаю ему зла и не сделаю ему ничего дурного, если он оставит меня в покое. «Ты хорошо плаваешь, — продолжал я, — на море тихо, так что тебе ничего не стоит доплыть до берега, и я не трону тебя; но только попробуй подплыть близко к баркасу, и я мигом прострелю тебе череп, потому что я твердо решил вернуть себе свободу». Тогда он повернул к берегу и, я уверен, доплыл до него без всякого затруднения, так как был отличным пловцом

<...> По всем моим расчетам мы находились теперь против той береговой полосы, что тянется между владениями марокканского султана и землями негров. Это пустынная, безлюдная область, населенная одними дикими Зверьми: негры, боясь мавров, покинули ее и ушли дальше на юг, а мавры нашли невыгодным селиться здесь по причине бесплодия почвы; вернее же, что тех и других распугали тигры, львы, леопарды и прочие хищники, которые водятся здесь в несметном количестве. Таким образом, для мавров эта область служит только местом охоты, на которую они отправляются целыми армиями, по две, по три тысячи человек. Неудивительно поэтому, что на протяжении чуть ли не ста миль мы видели днем лишь пустынную, безлюдную местность, а ночью не слышали ничего, кроме воя и рева диких дверей.

Два раза в дневную пору мне показалось, что я вижу вдали пик Тенерифа — высочайшую вершину горы Тенериф, что на Канарских

островах. Я даже пробовал сворачивать в море в надежде добраться туда, но оба раза противный ветер и сильное волнение, опасное для моего утлого суденышка, принуждали меня повернуть назад, так что, в конце концов, я решил не отступать более от моего первоначального плана и держаться вдоль берегов.

После того, как мы вышли из устья речки, я еще несколько раз принужден был приставать к берегу для пополнения запасов пресной воды. Однажды ранним утром мы стали на якорь под защитой довольно высокого мыска и ждали полного прилива, который уже начинался, чтобы подойти ближе к берегу. Вдруг Ксури, у которого глаза были, видно, зорче моих, тихонько окликнул меня и на мой вопрос сказал, что нам лучше отойти подальше от берега:

«Вы взгляните, какой страшный зверь лежит вон там на пригорке и крепко спит». Я взглянул, куда он показывал, и действительно увидел страшилище. Это был огромный лев, лежавший на скате берега в тени нависшего холма. «Послушай, Ксури, — оказал я, — ступай на берег и убей этого зверя». Мальчик испуганно взглянул на меня и проговорил: «Мне — убить его! Да он меня в один раз заглотает» (проглотит целиком — хотел он сказать). Я ничего ему не возразил, велел только не шевелиться} взяв самое большое ружье, почти равнявшееся мушкету по калибру, я зарядил его двумя кусками свинца и порядочным количеством пороху; в другое я вкатил две большие пули, а в третье (у нас было три ружья) — пять пуль поменьше. Взяв первое ружье и хорошенько» прицелившись зверю в голову, я выстрелил; но он лежал в такой позе (прикрыв морду лапой), что заряд попал ему в ногу и перебил кость выше колена. Зверь с рычанием вскочил, но, почувствовав боль в перебитой ноге, сейчас же свалился; потом опять поднялся на трех лапах и испустил такой ужасный рев, какого я в жизнь свою не слышал. Я был немного удивлен тем, что не попал ему в голову; однако, не медля ни минуты, взял второе ружье и выстрелил зверю вдогонку, так как он заковылял было прочь от берега; на этот раз заряд попал прямо в цель. Я с удовольствием увидел, как лев упал и, едва издавая какие то слабые звуки, стал корчиться в борьбе со смертью. Тут Ксури набрался храбрости и стал проситься на берег. «Ладно, ступай», сказал я. Мальчик спрыгнул в воду и поплыл к берегу, работая одной рукой и держа в другой ружье. Подойдя вплотную к распростертому зверю, он

приставил дуло ружья к его уху и еще раз выстрелил, прикончив его таким образом.

<...> После этой остановки мы еще дней десять-двенадцать продолжали держать курс на юг, стараясь как можно экономнее расходовать наш запас провизии, начинавший быстро истощаться, и сходя на берег только за пресной водой. Я хотел дойти до устья Гамбии или Сенегала, или вообще до какойнибудь стоянки, невядалеке от Зеленого мыса, так как надеялся встретить здесь какоенибудь европейское судно: я знал, что, если я его не встречу, мне останется только или пуститься на поиски островов, или погибнуть здесь среди негров. Мне было известно, что все европейские суда, куда бы они ни направлялись — к берегам ли Гвинеи, в Бразилию или в Ост-Индию, — проходят мимо Зеленого мыса или островов того же названия: словом, я поставил всю свою судьбу на эту карту, понимая, что либо я встречу европейское судно, либо погибну.

Итак, еще дней десять я продолжал осуществлять свое намерение. Тут я стал замечать, что побережье обитаемо: в двух-трех местах мы видели на берегу людей, которые, в свою очередь, смотрели на нас. Мы могли также различить, что они были черные как смоль и голые. Один раз я хотел было сойти к ним на берег, но Ксури, мой мудрый советчик, сказал:

«Не ходи, не ходи». Тем не менее я стал держать ближе к берегу, чтобы можно было вступить с ними в разговор. Они должно быть поняли мое намерение и долго бежали вдоль берега за нашим баркасом. Я заметил, что они были невооружены, кроме одного, державшего в руке длинную тонкую палку. Ксури сказал мне, что это колье и что дикари мечут копья очень далеко и замечательно метко; поэтому я держался в некотором отдалении от них и объяснялся с ними знаками по мере моего умения, стараясь, главным образом, дать им понять, что мы нуждаемся в пицц пицце. Они, в свою очередь, стали делать мне знаки, чтобы я остановил свою лодку и что они принесут нам съестного. Как только я спустил парус и лег в дрейф, два чернокожих побежали куда то в глубь страны и через полчаса или того меньше принесли два куска вяленого мяса и немного зерна какого то местного злака. Мы не знали, что это было за мясо и что за зерно, однако изъявили полную готовность принять и то и другое. Но тут возник новый вопрос: как получить все это? Мы не решались

сойти на берег, боясь дикарей, а они в свою очередь боялись нас несколько не меньше. Наконец, они придумали выход из этого затруднения. одинаково безопасный для обеих сторон: сложив на берегу зерно и мясо, они отошли подальше и стояли неподвижно, пока мы не переправили все это на баркас; а затем воротились на прежнее место.

Невозможно передать, до чего были поражены бедные дикари, когда услышали треск и увидели огонь ружейного выстрела: некоторые из них чуть не умерли со страху и попадали на землю, точно мертвые. Но, видя, что зверь пошел ко дну и что я делаю им знаки подойти ближе, они ободрились и вошли в воду, чтобы вытащить убитого зверя. Я нашел его по кровавым пятнам на воде и, закинув на него веревку, перебросил конец ее неграм, а те притянули его к берегу. Животное оказалось леопардом редкой породы с пятнистой шкурой необычайной красоты. Негры, стоя над ним, воздевали вверх руки в знак изумления: они не могли понять, чем я его убил.

Другой зверь, испуганный огнем и треском моего выстрела, выскочил на берег и убежал назад в горы; за дальностью расстояния я не мог разобрать, что это был за зверь. Между тем, я заметил, что неграм очень хочется поесть мяса убитого леопарда, и решил устроить так, как будто бы они получили его в дар от меня. Я показал им знаками, что они могут взять его себе. Они очень благодарили меня и, не теряя времени, принялись за работу. Хотя ножей у них не было, однако, действуя заостренными кусочками дерева, они сняли шкуру с мертвого зверя так быстро и ловко, как мы не сделали бы этого и ножом. Они предложили мне мясо; но от мяса я отказался, сделав им знак, что отдаю его им, а попросил только шкуру, которую они мне и отдали очень охотно. Кроме того, они принесли для меня новый запас провизии, гораздо больше прежнего. и я его взял, хоть и не знал, какие это были припасы. Затем я знаками попросил у них воды: протянув один из наших кувшинов, я опрокинул его кверху дном чтобы показать, что он пуст и что его надо наполнить. Они сейчас же прокричали что то своим. Немного погодя, появились две женщины с большим сосудом воды из обожженной (должно быть на солнце) глины и оставили его на берегу, как и провизию. Я отправил

Ксури со всеми нашими кувшинами, и он наполнил водой все три. Женщины были совершенно голые, как и мужчины.

Запасшись таким образом водой, кореньями и зерном, я расстался с гостеприимными неграми и в течение еще одиннадцати дней продолжал путь в прежнем направлении, не приближаясь к берегу. Наконец, милях в пятнадцати впереди я увидел узкую полосу земля, далеко выступавшую в море. Погода была тихая, и я свернул в открытое море, чтоб обогнуть эту косу. В тот момент, когда мы поровнялись с ее оконечностью, я ясно различил милях в шести от берега со стороны океана другую полосу земли и заключил вполне основательно, что узкая коса — Зеленый мыс, а полоса земли — острова того же названия. Но они были очень далеко, и, не решаясь направиться к ним, я не знал, что мне делать. Я понимал, что если меня застигнет свежий ветер, то я, пожалуй, не доплыву ни до острова, ни до мыса.

Ломая голову над разрешением этого вопроса, я присел на минуту в каюте, предоставив Ксури править рулем, как вдруг услышал его крик: «Хозяин! Хозяин! Парус! Корабль!» Наивный юноша перепугался до смерти, вообразив, что это должен быть непременно один из кораблей его хозяина, посланный за нами в погоню; но я знал, как далеко ушли мы от мавров, и был уверен, что нам не может угрожать опасность с этой стороны. Я выскочил из каюты и сейчас же не только увидел корабль, но даже различил, что это был португальский корабль, направлявшийся, по моему, к берегам Гвинеи за неграми. Но, присмотревшись внимательнее, я убедился, что судно идет в другом направлении и не думает сворачивать к земле. Тогда я поднял все паруса и повернул в открытое море, решившись сделать все возможное, чтобы вступить с ним в сношение.

Я, впрочем, скоро убедился, что, даже идя полным ходом, мы не успеем подойти к нему близко и что оно пройдет мимо, прежде чем можно будет дать ему сигнал; но в тот момент, когда я начинал уже отчаиваться, нас должно быть увидели с корабля в подзорную трубу и предположили, что это лодка с какого нибудь погибшего европейского судна. Корабль убавил паруса, чтобы дать нам возможность подойти. Это меня ободрило. У нас на баркасе был кормовой флаг с корабля нашего бывшего хозяина, и я стал махать этим флагом в знак того, что мы терпим бедствие, и, кроме того,

выстрелил из ружья. Они увидели флаг и дым от выстрела (самого выстрела они не слышали); корабль лег в дрейф, ожидая нашего приближения, и спустя три часа мы причалили к нему.

Меня спросили, кто я, по португальски, по испански и по французски, но ни одного из этих языков я не знал. Наконец, один матрос, шотландец, заговорил со мной по английски, и я объяснил ему, что я — англичанин и убежал от мавров из Салеха, где меня держали в неволе. Тогда меня и моего спутника пригласили на корабль и приняли весьма любезно со всем нашим добром.

Легко себе представить, какой невыразимой радостью наполнило меня сознание свободы после того бедственного и почти, безнадежного положения, в котором я находился. Я немедленно предложил все мое имущество капитану в вознаграждение за мое избавление, но он великодушно отказался, говоря, что ничего с меня не возьмет и что все мои вещи будут возвращены мне в целости, как только мы придем в Бразилию. «Я спас вам жизнь, — прибавил он, — потому что и сам радовался бы, если б был в вашем положении. А это всегда может случиться. Кроме того, ведь мы завезем вас в Бразилию, а от вашей родины это очень далеко, и вы умрете там с голоду, если я отниму у вас ваше имущество. Для чего же тогда мне было вас спасать? Нет, нет, *сеньор инглезе* (то-есть англичанин), я доведу вас даром до Бразилии, а ваши вещи дадут вам возможность пожить там и оплатить ваш проезд на родину».

Капитан оказался великодушным не только на словах, но и исполнил свое обещание в точности. Он распорядился, чтобы никто из матросов не смел прикасаться к моему имуществу, затем составил подробную опись всего моего имущества и взял все это под свой присмотр, а опись передал мне, чтобы потом, по прибытии в Бразилию, я мог получить по ней каждую вещь, вплоть до трех глиняных ковшиков.

<...> Наш переезд до Бразилии совершился вполне благополучно, и после двадцатидвухдневного плавания мы вошли в бухту Тодос лос Сантос, или Всех Святых. Итак, я еще раз избавился от самого бедственного положения, в какое только может попасть человек, и теперь мне оставалось решить, что делать с собой.

Я никогда не забуду великодушного отношения ко мне капитана португальского корабля. Он ничего не взял с меня за проезд,

аккуратнейшим образом возвратил мне все мои вещи и дал мне сорок дукатов за львиную шкуру и двадцать за шкуру леопарда и вообще купил все, что мне хотелось продать, в том числе ящик с винами, два ружья и остаток воску (часть которого пошла у нас на свечи). Одним словом, я выручил двести двадцать золотых и с этим капиталом сошел на берег Бразилии.

Вскоре капитан ввел меня в дом одного своего знакомого, такого же доброго и честного человека, как он сам. Это был владелец *ingenio*, то есть сахарной плантации и сахаристо завода. Я прожил у него довольно долгое время и, благодаря этому, познакомился с культурой сахарного тростника и с сахарным производством. Видя, как хорошо живет плантаторам и как быстро они богатеют, я решил хлопотать о разрешении поселиться здесь окончательно и самому заняться этим делом. В то же время я старался придумать какой нибудь способ вытребовать из Лондона хранившиеся у меня там деньги. Когда мне удалось получить бразильское подданство, я на все мои наличные деньги купил участок неводеланной земли и стал составлять план моей будущей плантации и усадьбы, сообразуясь с размерами той денежной суммы, которую я рассчитывал получить из Лондона.

Был у меня сосед, португалец из Лиссабона, по происхождению англичанин, по фамилии Уэлз. Он находился приблизительно в таких же условиях, как и я. Я называю его соседом, потому что его плантация прилегал к моей. Мы были с ним в самых приятельских отношениях. У меня, как и у него, оборотный капитал был весьма невелик; и первые два года мы оба еле-еле могли прокормиться с наших плантаций. Но по мере того, как земля возделывалась, мы богатели, так что на третий год часть земли была у нас засажена табаком, и мы разделили по большому участку под сахарный тростник к будущему году. Но мы оба нуждались в рабочих руках, и тут мне стало ясно, как нерасчетливо я поступил, расставшись с мальчиком Ксури.

Но увы! благоразумием я никогда не отличался, и неудивительно, что я так плохо рассчитал и в этот раз. Теперь мне не оставалось ничего более, как продолжать в том же духе. Я навязал себе на шею дело, не имевшее ничего общего с моими природными наклонностями, прямо противоположное той жизни, о какой я мечтал,

ради которой я покинул родительский дом и пренебрег отцовскими советами. Более того, я сам пришел к той золотой середине, к той высшей ступени скромного существования, которую советовал мне избрать мой отец и которой я мог бы достичь с таким же успехом, оставаясь на родине и не утомляя себя скитаниями по белу свету. Как часто теперь говорил я себе, что мог бы делать то же самое и в Англии, живя между друзьями, не забираясь за пять тысяч миль от родины, к чужеземцам и дикарям, в дикую страну, куда до меня никогда не дойдет даже весточка из тех частей земного шара, где меня немного знают!

Вот каким горьким размышлениям о своей судьбе предавался я в Бразилии. Кроме моего соседа-плантатора, с которым я изредка виделся, мне не с кем было перекинуться словом; все работы мне приходилось исполнять собственными руками, и я, бывало, постоянно твердил, что живу точно на необитаемом острове, и жаловался, что кругом нет ни одной души человеческой. Как справедливо покарала меня судьба, когда впоследствии и в самом деле забросила меня на необитаемый остров, и как полезно было бы каждому из нас, сравнивая свое настоящее положение с другим, еще худшим, помнить, что провидение во всякую минуту может совершить обмен и показать нам на опыте, как мы былей счастливы прежде! Да, повторяю, судьба наказала меня по заслугам, когда обрекла на ту действительно одинокую жизнь на безотрадном острове, с которой я так несправедливо сравнивал свое тогдашнее житье, которое, если б у меня хватило терпения продолжать начатое дело, вероятно, привело бы меня к богатству и счастью...

Мои планы относительно сахарной плантации приняли уже некоторую определенность к тому времени, когда мой благодетель капитан, подобравший меня в море, должен был отплыть обратно на родину (его судно простояло в Бразилии около трех месяцев, пока он забирал новый груз на обратный путь). И вот, когда я рассказал ему, что у меня остался в Лондоне небольшой капитал, он дал мне следующий дружеский и чистосердечный совет:

«Сеньор инглеэе, — сказал он (он всегда меня так величал), — дайте мне формальную доверенность и напишите в Лондон тому лицу, у которого хранятся ваши деньги. Напишите, чтобы для вас там закупили товаров (таких, которые находят сбыт в здешних краях) и

переслали бы их в Лиссабон по адресу, который я вам укажу; а я, если бог даст, вернусь я доставлю вам их в целости. Но так как дела человеческие подвержены всяким превратностям и бедам, то на вашем месте я взял бы на первый раз только сто фунтов стерлингов, то есть половину вашего капитала. Рискните сначала только этим. Если эти деньги вернутся к вам с прибылью, вы можете таким же образом пустить в оборот и остальной капитал, а если пропадут, так у вас, по крайней мере, останется хоть чтонибудь в запасе».

Совет был так хорош и так дружествен, что лучшего, казалось мне, нельзя и придумать, и мне остается только последовать ему. Поэтому у я, не колеблясь, выдал капитану доверенность, как он того желал, и приготовил письмо к вдове английского капитана, которой когда то отдал на сохранение совой деньги.

Я подробно описал ей все мои приключения: рассказал, как я попал в неволю, как убежал, как встретил в море португальский корабль и как человечно обошелся со мной капитан. В заключение я описал ей настоящее мое положение и дал необходимые указания насчет закупки для меня товаров. Мой друг капитан тотчас по прибытии своем в Лиссабон через английских купцов переслал в Лондон одному тамошнему купцу заказ на товары. присоединив к нему подробнейшее описание моих походов. Лондонский купец немедленно передал оба письма вдове английского капитана, и она не только выдала ему требуемую сумму, но еще послала от себя португальскому капитану довольно кругленькую сумму в виде подарка за его гуманное и участливое отношение ко мне.

Закупив на все мои сто фунтов английских товаров, по указаниям моего приятеля капитана, лондонский купец переслал их ему в Лиссабон, а тот благополучно доставил их мне в Бразилию. В числе других вещей он уже по собственному почину (ибо я был настолько новичком в моем деле, что мне это даже не пришло в голову) привез мне всевозможных земледельческих орудий, а также всякой хозяйственной утвари. Все это были вещи, необходимые для работ на плантации, и все они очень мнегодились.

Когда прибыл мой груз, я был вне себя от радости и считал свою будущность отныне обеспеченной. Мой добрый опекун капитан, кроме всего прочего, привез мне работника, которого нанял с обязательством прослужить мне шесть лет. Для этой цели он истратил

собственные пять фунтов стерлингов, полученные в подарок от моей приятельницы, вдовы английского капитана. Он наотрез отказался от всякого возмещения, и я уговорил его только принять небольшой тюк табаку, как плод моего собственного хозяйства.

И это было не все. Так как весь груз моих товаров состоял из английских мануфактурных изделий — полотен, байки, сукон, вообще таких вещей, которые особенно ценились и требовались в этой стране, то я имел возможность распродать его с большой прибылью; словом, когда все было распродано, мой капитал учетверился. Благодаря этому, я далеко опередил моего бедного соседа по разработке плантации, ибо первым моим делом после распродажи товаров было купить невольника-негра и нанять еще одного работника-европейца кроме того, которого привез мне капитан из Лиссабона.

Но дурное употребление материальных благ часто является вернейшим путем к величайшим невзгодам. Так было и со мной. В следующем году я продолжал возделывать свою плантацию с большим успехом и собрал пятьдесят тюков табаку сверх того количества, которое я уступил соседям в обмен на предметы первой необходимости. Все эти пятьдесят тюков, весом по сотне слишком фунтов каждый, лежали у меня просушенные, совсем готовые к приходу судов из Лиссабона. Итак, дело мое разрасталось; но по мере того, как я богател, голова моя наполнялась планами и проектами, совершенно несбыточными при тех средствах, какими я располагал: короче, это были того рода проекты, которые нередко разоряют самых лучших дельцов.

...Останься я на том поприще, которое я сам же избрал, я, вероятно, дождался бы тех радостей жизни, о которых так убедительно говорил мне отец, как о неизменных спутниках тихого, уединенного существования и среднего общественного положения. Но мне была уготовлена иная участь: мне по прежнему суждено было самому быть виновником всех моих несчастий. И точно для того, чтобы усугубить мою вяну и подбавить горечи в размышления над моей участью, размышления, на которые в моем печальном будущем мне было отпущено слишком много досуга, все мои неудачи вызывались исключительно моей страстью к скитаниям, которой я предавался с безрассудным упорством, тогда как передо мной

открывалась светлая перспектива полезной и счастливой жизни, стоило мне только продолжать начатое, воспользоваться теми житейскими благами, которые так щедро расточало мне провидение, и исполнять свой долг.

Как уже было со мною однажды, когда я убежал из родительского дома, так и теперь я не мог удовлетвориться настоящим. Я отказался от надежды достигнуть благосостояния, быть может, богатства, работая на своей плантации, — все оттого, что меня обуревало желание обогатиться скорее, чем допускали обстоятельства. Таким образом, я вверг себя в глубочайшую пучину бедствий, в какую, вероятно, не попадал еще ни один человек и из которой едва ли можно выйти живым и здоровым.

Перехожу теперь к подробностям этой части моих походов. Прожив в Бразилии почти четыре года и значительно увеличивши свое благосостояние, я, само собою разумеется, не только изучил местный язык, но и завязал большие знакомства с моими соседями-плантаторами, а равно и с купцами из Сан-Сальвадора, ближайшего к нам портового города. Встречаясь с ними, я часто рассказывал им о двух моих поездках к берегам Гвинеи, о том, как ведется торговля с тамошними неграми и как легко там за безделицу — за какиенибудь бусы, ножи, ножницы, топоры, стекляшки и тому подобные мелочи — приобрести не только золотого песку и слоновую кость, но даже в большом количестве негров-невольников для работы в Бразилии.

Мои рассказы они слушали очень внимательно, в особенности, когда речь заходила о покупке негров. В то время, надо заметить, торговля невольниками была весьма ограничена, и для нее требовалось так называемое *assiento*, то-есть разрешение от испанского или португальского короля; поэтому негры-невольники были редки и чрезвычайно дороги.

Как то раз нас собралась большая компания: я и несколько человек моих знакомых плантаторов и купцов, и мы оживленно беседовали на эту тему. На следующее утро трое из моих собеседников явились ко мне и объявили, что, пораздумав хорошенько над тем, что я им рассказал накануне, они пришли ко мне с секретным предложением. Затем, взяв с меня слово, что все, что я от них услышу, останется между нами, они сказали мне, что у всех у них есть, как и у меня, плантации, и что ни в чем они так не нуждаются,

как в рабочих руках. Поэтому они хотят снарядить корабль в Гвинею за неграми. Но так как торговля невольниками обставлена затруднениями и им невозможно будет открыто продавать негров по возвращении в Бразилию, то они думают ограничиться одним рейсом, привезти негров тайно, а затем поделить их между собой для своих плантаций. Вопрос был в том, соглашусь ли я поступить к ним на судно в качестве судового приказчика, то-есть взять на себя закупку негров в Гвинею. Они предложили мне одинаковое с другими количество негров, при чем мне не нужно было вкладывать в это предприятие ни гроша.

Нельзя отрицать заманчивости этого предложения, если бы оно было сделано человеку, не имеющему собственной плантации, за которой нужен был присмотр, в которую вложен значительный капитал и которая со временем обещала приносить большой доход. Но для меня, владельца такой плантации, которому следовало только еще года три-четыре продолжать начатое, вытребовав из Англии остальную часть своих денег — вместе с этим маленьким добавочным капиталом мое состояние достигло бы трех, четырех тысяч фунтов стерлингов и продолжало бы возрастать — для меня помышлять о подобном путешествии было величайшим безрассудством.

Но мне на роду было написано стать виновником собственной гибели. Как прежде я был не в силах побороть своих бродяжнических наклонностей, и добрые советы отца пропали втуне, так и теперь я не мог устоять против сделанного мне предложения. Словом, я отвечал плантаторам, что с радостью поеду в Гвинею, если в мое отсутствие они возьмут на себя присмотр за моим имуществом и распорядятся им по моим указаниям в случае, если я не вернусь. Они торжественно обещали мне это, скрепив наш договор письменным обязательством; я же, с своей стороны, сделал формальное завещание на случай моей смерти: свою плантацию и движимое имущество я отказывал португальскому капитану, который спас мне жизнь, но с оговоркой, чтобы он взял себе только половину моей движимости, а остальное отослал в Англию.

Словом, я принял все меры для сохранения моей движимости и поддержания порядка на моей плантации. Прояви я хоть малую часть столь мудрой предусмотрительности в вопросе о собственной выгоде, составь я столь же ясное суждение о том, что я должен и чего не

должен делать, я, наверное, никогда бы не бросил столь удачно начатого и многообещающего предприятия, не пренебрег бы столь благоприятными видами на успех и не пустился бы в море, с которым неразлучны опасности и риск, не говоря уже о том, что у меня были особые причины ожидать от предстоящего путешествия всяких бед.

Но меня торопили, и я скорее слепо повиновался внушениям моей фантазии, чем голосу рассудка. Итак, корабль был снаряжен, нагружен подходящим товаром, и все устроено по взаимному соглашению участников экспедиции. В недобрый час, 1-го сентября 1659 года, я взошел на корабль. Это был тот самый день, в который восемь лет тому назад я убежал от отца и матери в Гульль, — тот день, когда я восстал против родительской власти и так глупо распорядился своею судьбой.

<...> После двенадцатидневного плавания мы пересекли экватор и находились, по последним наблюдениям, под 7° 22' северной широты, когда на нас неожиданно налетел жестокий шквал. Это был настоящий ураган. Он начался с юго-востока, потом пошел в обратную сторону и, наконец, задул с северо-востока с такою ужасающей силой, что в течение двенадцати дней мы могли только носиться по ветру и, отдавшись на волю судьбы плыть, куда нас гнала ярость стихий.

К заданию 7. Прокомментируйте выделенный фрагмент, представленный в материалах занятия. Как данный диалог раскрывает каждого героя. Объясните, как раскрывает понятие «englishness» в данном эпизоде.

Дж. Остин Мэнсфилд парк.

<...>— Ну, уж нет, что это такое — насильно заставлять приходить сюда и молиться! — фыркнула Мэри. — Мне кажется, что это настолько личное дело каждого, что любой человек вправе сам для себя решить, в какое время суток ему лучше посвятить свое время Богу. Нельзя превращать проповеди в обязательные мероприятия — такое отношение автоматически вызовет подсознательное сопротивление. Вы только представьте себе — лежите вы спокойно в кровати, а потом вдруг спохватываетесь, смотрите на часы — кошмар! опаздываю! — и стремглав несетесь сюда, чтобы послушать

священника. И вместо того, чтобы повалиться еще минут десять, вы обязаны присутствовать на проповеди, потому что «так велено хозяином». Чушь какая-то! После такого ритуала и голова может разболеться. А попробуй не прийти — тебя тут же обвинят во всех смертных грехах! И какая это тоска — особенно для молоденьких служанок — стоять тут, преклонив колена, и молиться вместо того, чтобы пофлиртовать с молодыми людьми где-нибудь на свежем воздухе! Вот и приходилось им глазеть только на этого семейного священника, и ладно, если он при этом был приятной наружности. Мне кажется, что вообще священники в древности были не такие уж и красавцы. Да они и сейчас ничуть не лучше.

Наступила пауза. Некоторое время все трое молчали. Фанни покраснела и тайком посмотрела на Эдмунда. Но она сейчас так рассердилась на Мэри, что не в силах была говорить. Сам же Эдмунд, услышав такую речь, должен был немного собраться с мыслями, чтобы достойно ответить мисс Кроуфорд.

— Мне кажется, — начал он, — что вы говорили обо всем этом не слишком серьезно. У вас прекрасно работает воображение, и нельзя сказать, что все картины, которые вы нам нарисовали, не происходили и в действительности. Однако это могло быть исключением. Какие же люди здесь жили, если для них молитва и проповедь ассоциировались лишь с головной болью? К тому же я не совсем понял, почему священник должен быть обязательно симпатичным? Мы же приходим в часовню молиться, а не созерцать возможных женихов!

— Ну почему же? — возразила Мэри. — Во всяком случае, если священник красив, то смотреть будут только на него и те, кто пришел, не станут скучать и отвлекаться, озираясь по сторонам.

— Если проповедь интересна и поучительна, я думаю, никто и так не будет скучать. Впрочем, самое главное — это чтобы она не затягивалась. Тогда, разумеется, прихожанам надоест слушать ее. Я не так давно сам ведь приехал из Оксфорда, где учился на священника, и я пока что не забыл всех правил, с которыми так познакомился.

Пока они спорили, Джулия отозвала в сторонку мистера Кроуфорда и, указывая на свою сестру и мистера Ращуорта, стоявших неподалеку, прошептала:

— Посмотрите на эту милую парочку. Кажется, они готовы обвенчаться прямо сейчас. Вам не кажется, что сама атмосфера этой часовни навевает мечты о семейной жизни?

Мистер Кроуфорд улыбнулся и, сделав вперед три шага, нагнулся к Марии и тихо проговорил, так, чтобы кроме нее его никто не услышал:

— Мне очень печально видеть, что прекрасная мисс Бертрам стоит так близко у алтаря...

Мария вздрогнула и отступила, а потом, собравшись с мыслями, вдруг расхохоталась и шутливо заметила:

— А вы меня не отдавайте!

— Боюсь, что тут у меня уже ничего не получится, — вздохнул Генри и заглянул ей в глаза, стараясь понять, как девушка отнесется к этому высказыванию.

Джулия, слышавшая весь разговор, тоже весело рассмеялась.

— Жаль, что нельзя обвенчаться прямо здесь, — сказала она и покачала головой. — Представляете, как было бы все здорово! Тут так уютно, да и мы все в сборе. Если бы у нас было такое разрешение, большего и желать не приходилось бы!

Джулии так понравилась эта несбыточная затея, что она, радуясь собственной находчивости, понеслась дальше к миссис Ращуорт, расписывая ей в ярких красках, как было бы замечательно ее сыну и Марии обвенчаться прямо в их семейной часовне. Сам мистер Ращуорт выглядел сейчас таким счастливым рядом с мисс Бертрам, что по нему было ясно — он готов и сам связать себя семейными узами — где угодно, лишь бы это произошло побыстрее.

Выражение лица мисс Кроуфорд при этом могло бы довести до обморока даже человека, впервые видевшего эту своеобразную леди. Фанни пожалела ее, потому что после восторженных восклицаний Джулии, Мэри побледнела и была похожа скорее на привидение. «Она еще очень пожалеет об этом неожиданном всплеске страстей», — участливо подумала Фанни.

— Значит, это ваше твердое решение — посвятить себя служению Богу, приняв сан? — спросила мисс Кроуфорд.

— Да, вы совершенно правы. И все произойдет, как только вернется мой отец. Надеюсь, что появления его следует ожидать не позже Рождества.

Мисс Кроуфорд, к этому времени совершенно оправившись, приобрела, наконец-то, нормальный цвет лица.

— О, если бы я знала об этом раньше, я, может быть, с большим пониманием отнеслась бы к вашим чаяниям, — с чувством произнесла Мэри, как бы желая извиниться за свою бестактность, которую позволила себе в отношении семейной часовни.

С тех пор, в течение почти целого года тема, касающаяся пресловутой часовни, была покрыта флером молчания. Мисс Бертрам пошла вперед решительными, торопливыми шагами, как бы желая дать понять собравшимся, что дальнейший осмотр этой части дома ей нежелателен. (Внимательный наблюдатель, без сомнения, подметил бы, что сие вызвано поведением ее сестры).

Итак, вся нижняя часть дома была уже осмотрена, и миссис Рашуорт с удовольствием повела бы гостей наверх, чтобы продолжить экскурсию и в спальнях, но ее сын как раз в этот момент недвусмысленно намекнул, что на это у них уже не остается времени.

<...> — Итак, вы собираетесь стать священником, мистер Бертрам? — начала мисс Кроуфорд, обращаясь к Эдмунду. — Признаться, вы удивили меня таким признанием!

— Отчего же? Я считаю, что эта профессия ничуть не хуже других. Но я чувствую и призвание. Было бы хуже, если бы из меня, например, получился посредственный юрист, или солдат, или моряк, верно?

— Конечно. Но вы могли бы вообще ничего не делать, если бы получили наследство. Я слышала, что младшему сыну обычно переходит состояние либо деда либо одного из дядюшек.

— Да, такая традиция действительно существует, но не является правилом. А если и является, то я — всего-навсего исключение. И поэтому мне надо позаботиться о добыче средств к существованию.

— Но почему тогда именно священник? — снова удивилась Мэри. — Я считала, что это участь уготована самым младшим в семье, где много детей. К тому же каждый мужчина старается как-то отличиться и выделиться. Многим это удается, но, конечно, не в церкви. От священника в нашей жизни ничего не зависит, кроме, разве что, спасения души.

— В некотором смысле вы, наверное, правы. Ведь священники — не политики и не законодатели мод. Эти области жизни для них закрыты. Мы не можем вести за собой толпы почитателей или выдумывать новые фасоны шляпок для девушек.

Но я бы не сказал, что священник далек от жизни. Он посвятил себя Богу, спасению заблудших душ, внесению в общество морали, воспитанию подрастающего поколения и, к тому же, служению общественной нравственности. Служение Господу подразумевает в себе не только отправление обрядов, но и быть пастырем своего человеческого стада, которое без него может пропасть. Недаром ведь говорят — «пастырь человеческих душ». К слову сказать — пастырь — значит пастух!

— Это, конечно, интересное умозаключение, — улыбнулась мисс Кроуфорд, — но я не могу согласиться с вами во всем. Такое влияние на человека практически незаметно в обществе хотя бы потому, что и сами священники появляются в нем довольно редко. Воскресная проповедь, к сожалению, это-то единственное, что пастырь духовный несет людям. Но это бывает всего лишь раз в неделю, не считая, конечно, праздников. И как возле аналоя, мы со священниками практически и не общаемся. Исключением может быть является тайна исповеди, да и то немногие к ней прибегают.

— Я не имею в виду Лондон, как столицу. Во многих местах к услугам и помощи священника так или сяк обращаются. Будь то свадьба, помолвка, похороны или отпущение грехов.

— Конечно, богослужение в большом городе, метрополисе, таком как Лондон, естественно, носит больше блеска и торжественности, чем служба в более скромной провинциальной церкви или часовне.

— Не стоит сравнивать достоинства и недостатки храмов Божьих. Где бы вы не отправляли свои службы — это всегда будет делом богоугодным и святым, — ответил Эдмунд. — И неважно, какую кафедру вы занимаете — будь то Собор Парижской Богоматери или скромная деревенская церквушка. Не ищите в большом городе большей морали! Все зависит от пастыря божьего и святости прихожан, хотящих приникнуть к роднику истинной веры. Хороший проповедник всегда поведет за собой людей, свято верующих или надеющихся на благодать Господню. Но не всегда

золотые ризы привлекают толпы паломников... Главное... в откровении, в беззаветном служении Богу. Вот зачем в церковь идут люди.

— Конечно, — искренне согласилась тихо подошедшая к молодым людям Фанни.

— Ну вот, — засмеялась мисс Кроуфорд, — мисс Прайс вы уже убедили своим пламенным выступлением.

— Надеюсь, что вскоре мне удастся изменить и ваше отношение к духовенству, мисс Мэри, — улыбнулся Эдмунд.

— Никогда в жизни! Я до сих пор не могу понять, зачем вы выбрали эту стезю! Передумайте, пока еще не слишком поздно. Вы можете стать выдающимся адвокатом или судьей.

— Легко говорить... Можно подумать, что выбирая жизненный путь, так же легко пройти по нему, как, например, на прогулку по этому чудному парку. И не надо убеждать меня, что лечить души людей с помощью религии легче, чем карать их тела с помощью правосудия.

Наступила пауза... Каждый думал о своем. Первой тишину нарушила Фанни.

— Мне даже удивительно, что я устала от такой прогулки по чудесному парку, — произнесла она. — Хорошо бы было отдохнуть на одной из этих прекрасных полянок. Если нам попадет скамейка по пути, я хотела бы немножко посидеть.

— Милая Фанни! — вскричал Эдмунд, беря ее ладонь в свою. — Как же я мог позабыть о том, что вам необходим хотя бы короткий отдых. — С этими словами он галантно предложил другую руку Мэри.

— Спасибо, но я совсем не утомилась, — ответила мисс Кроуфорд. Тем не менее она не отказалась принять протянутую руку Эдмунда и в глазах ее мелькнула теплота и благодарность.

— Никогда не думал, — заметил мистер Бертрам, — что прикосновение женской руки может быть столь сладостным (Он напрочь забыл о идущей рядом Фанни). — Частенько мы прогуливались с приятелями по Оксфорду, но это был променад просто с друзьями. Да, иногда мы ходили, взявшись под руку, но это совсем другое. Трудно описать, что я сейчас испытываю... Вы могли

бы повиснуть на моей руке, как угодно, но все равно это было бы как пушинка, как маленькое перышко, слетевшее с крыла птички.

— Я совсем не устала! — воскликнула мисс Кроуфорд, тем не менее не отпуская руки Эдмунда. — И это не менее странно, потому что мы прошли уже, наверное, не меньше мили.

К заданию 8. Прокомментируйте эпизоды, представленные в материалах к занятию. Как в них раскрывается основная мысль Дж. Остин об экзогамных и эндогамных браках.

Дж. Остин «Мэнсфилд парк».

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, сумевшего 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. То было естественное следствие такого поведения обеих сторон, какое почти всегда вызывается опрометчивым браком. Желая избежать бесполезных увещаний, миссис Прайс написала обо всем семье, лишь когда бракосочетание уже совершилось. Леди Бертрам, наделенная характером на редкость покладистым и вялым, отчего ее трудно было вывести из равновесия, удовольствовалась бы тем, что просто махнула бы на сестру рукой и более не стала думать о произошедшем; но миссис Норрис, натура деятельная, не могла успокоиться, пока не написала Фанни длинное гневное письмо, а котором высказалась об ее безрассудном поведении и предвещала сестре всевозможные дурные последствия. Миссис Прайс, в свой черед, была уязвлена и разгневана; и ответное письмо, исполненное ожесточения против сестер и содержащее столь неуважительные замечания касательно сэра Бертрама, что миссис Норрис никак не могла сохранить его в тайне, надолго положило конец всяким отношениям между ними.

Дж. Остин «Гордость и предубеждение»

<...> — Дорогой мистер Беннет, — сказала как-то раз миссис Беннет своему мужу, — слышали вы, что Незерфилд-парк наконец больше не будет пустовать?

Мистер Беннет ответил, что он этого не слышал.

— Тем не менее это так, — продолжала она. — Только что заходила миссис Лонг и сообщила мне эту новость!

Мистер Беннет промолчал.

— А хотелось бы вам знать, кто будет нашим новым соседом? — с нетерпением спросила его жена.

— Готов вас выслушать, если вам очень хочется мне об этом сказать.

Большого от него не требовалось.

— Ну так слушайте, мой дорогой, — продолжала миссис Беннет. — Незерфилд, по словам миссис Лонг, снят очень богатым молодым человеком из Северной Англии. В понедельник он приезжал туда в карете, запряженной четверкой лошадей, осмотрел поместье и пришел в такой восторг, что тут же условился обо всем с мистером Моррисом. Он переезжает к Михайлову дню, и уже в конце будущей недели туда приедет кое-кто из его прислуги.

— А как его зовут?

— Бингли.

— Он женат или холост?

— Холост, дорогой, в том-то и дело, что холост! Молодой холостяк с доходом в четыре или пять тысяч в год! Не правда ли, удачный случай для наших девочек?

— Как так? Разве это имеет к ним отношение?

— Дорогой мистер Беннет, — ответила его жена, — сегодня вы просто невыносимы. Разумеется, вы понимаете, что я имею в виду его женитьбу на одной из них.

— Гм, таковы его планы?

— Планы! Боже мой, скажете же вы иной раз! Но ведь может вполне случиться, что он в одну из них влюбится. Поэтому, как только он приедет, вам необходимо будет нанести ему визит.

— Я, признаюсь, не вижу к тому достаточных оснований. Поезжайте-ка вы сами с девочками. Или пошлите их одних — это, возможно, будет еще лучше. Не то вдруг он вздумает влюбиться в вас — ведь вы ничуть не менее привлекательны, чем любая из наших дочек.

— Вы мне льстите, дорогой. Когда-то я и в самом деле была не лишена привлекательности. Но сейчас, увы, я уже не претендую на то, чтобы слыть красавицей. Женщине, у которой пять взрослых дочерей, не следует много думать о собственной красоте.

— В этих обстоятельствах у женщины не часто остается столько красоты, чтобы о ней приходилось особенно много думать.

— Но, мой друг, вам непременно следует навестить мистера Бингли, как только он появится.

— Едва ли я за это возьмусь.

— Но подумайте о наших девочках. Вы только представьте себе, как хорошо одна из них будет устроена. Вот увидите, сэръ Уильям и леди Лукас сразу поспешат в Незерфилд. А ради чего, как вы думаете? Уж конечно, ради своей Шарлотты — вы же знаете, они не очень-то любят навещать незнакомых людей. Вы непременно должны поехать — ведь мы сами без этого никак не можем у него побывать.

— Вы чересчур щепетильны. Полагаю, мистер Бингли будет рад вас увидеть. Хотите, я дам вам для него записочку с обещанием выдать за него замуж любую из моих дочек, которая ему больше понравится? Пожалуй, надо будет только замолвить словечко в пользу моей крошки Лиззи.

— Надеюсь, вы этого не сделаете. Лиззи ничуть не лучше других ваших дочерей. Я уверена, что она и вполтину не так красива, как Джейн, и гораздо менее добродушна, чем Лидия. Но ей вы почему-то всегда оказываете предпочтение!

— Ни одна из моих дочек ничем особенно не примечательна, — ответил он. — Они столь же глупы и невежественны, как все другие девчонки в этом возрасте. Просто в Лиззи немножко больше толку, чем в ее сестрах.

— Мистер Беннет, как смее вы так оскорблять ваших собственных детей? Вам доставляет удовольствие меня изводить. Конечно, вам нет никакого дела до моих истерзанных нервов.

— Вы ошибаетесь, моя дорогая. Я давно привык с ними считаться. Ведь они — мои старые друзья. Недаром вы мне толкуете о них не меньше двадцати лет.

— Ах, вы себе даже не представляете, как я страдаю.

— Надеюсь, вы все же доживете до того времени, когда в окрестностях появится множество молодых людей с доходом не менее четырех тысяч в год.

— Даже если их будет двадцать, какой в них прок, раз вы все равно отказываетесь к ним ездить?

— Ну, если их будет двадцать, моя дорогая, тогда я, конечно, соберусь да сразу и объеду их всех подряд.

В характере мистера Беннета так затейливо сочетались живость ума и склонность к иронии, замкнутость и взбалмошность, что за двадцать три года совместной жизни жена все еще не сумела к нему приноровиться. Разобраться в ее натуре было намного проще. Она

была невежественной женщиной с недостаточной сообразительностью и неустойчивым настроением. Когда она бывала чем-нибудь недовольна, то считала, что у нее не в порядке нервы. Целью ее жизни было выдать дочерей замуж. Единственными ее развлечениями были визиты и новости.

<...> Средства миссис Беннет, достаточные при ее теперешнем положении, ни в коей мере не могли восполнить возможную утрату имения в будущем. Отец ее при жизни был стряпчим в Меритоне, оставив ей всего четыре тысячи фунтов. Ее сестра вышла замуж за мистера Филипса - бывшего клерка отца, который унаследовал его контору. Брат миссис Беннет жил в Лондоне, будучи занят в солидном торговом деле.

<...> Если бы мнение Элизабет о супружеском счастье и домашнем уюте основывалось только на опыте, который она могла почерпнуть в своей семье, ей не удалось бы составить об этих понятиях благоприятного представления. Мистер Беннет связал свою судьбу с женщиной, привлечшей его молодостью и красотой, а также мнимым добродушием, впечатление о котором нередко бывает создано только названными выше внешними качествами. Еще в самом начале их брака эта женщина узостью взглядов и ограниченным развитием уничтожила в нем всякое чувство истинной супружеской привязанности. Уважение, доверие, духовная близость исчезли навсегда, а вместе с ними рассеялись все надежды на семейное счастье. Однако мистер Беннет по своему складу не относился к людям, которые, разочаровавшись в жизни вследствие собственной неосмотрительности, ищут утешения в сомнительных удовольствиях, слишком часто скрашивающих участь жертв порока и легкомыслия. Он любил природу и книги, и этими склонностями определялись его главные радости жизни. Своей жене он не был обязан ничем, если не считать развлечения, которое он получал, посмеиваясь над ее глупостью и невежеством. Это было совсем не то счастье, которым мужу обычно хотелось бы считать себя обязанным спутнице жизни. Но там, где нельзя радоваться иному, истинный философ умеет извлечь пользу из того, чем может располагать. Элизабет никогда не закрывала глаза на то, что ее отец ведет себя не так, как должен был бы себя вести примерный супруг. Это причиняло ей постоянную боль. Но, уважая его ум и испытывая к нему

благодарность за отцовскую нежность, она всегда старалась забыть то, что не могла не замечать, и не задумываться над тем, насколько он заслуживает порицания, постоянно нарушая долг уважения к жене и насмехаясь над ней в присутствии собственных детей. И теперь Элизабет впервые с полной отчетливостью осознала, сколько вреда этот неудачный брак должен был причинить выросшим в семье детям и к каким печальным последствиям приводило столь неразумное употребление способностей их отца. В самом деле, будучи верно направлены, эти способности по крайней мере помогли бы отцу воспитать достойных дочерей, если ему не под силу было расширить умственный кругозор своей жены.

Дж. Остин «Эмма».

<...>Равенство положенья - я разумею положение в обществе, равенство в воспитанье, взглядах, привычках - во всем, что существенно и важно, за единственным исключением - однако раз ее бескорыстие вне подозрений, то даже это единственное неравенство должно лишь умножить его блаженство, когда он дарует ей то, в чем она ему уступает... Мужчине всегда хочется привести свою жену в дом, который лучше дома, покинутого ею, и когда он может сделать это, зная, что любим бескорыстно, то он и впрямь счастливейший из смертных.

<...>Свадьба (Эммы и мистера Найтли) была как свадьба - какие бывают, когда ни жених, ни невеста не имеют пристрастия к пышности и блеску; миссис Элтон из подробных рассказов супруга вывела заключение, что свадьба была самая убогая и не шла ни в какое сравнение с ее собственной... "И белого атласа в обрез, и кружева на фату - жалкое зрелище!.. Селина сделает большие глаза, когда узнает..." Но, несмотря на означенные изъяны, надежда и вера горсточки преданных друзей, собравшихся на церемонию, их пожелания и предсказания сбылись - союзу сопутствовало полное счастье.

К заданию 10. Прокомментируйте описание поместье Рашуота. Как в описании этого поместья проявляется политическая принадлежность хозяев дома.

Дж. Остин Мэнсфилд парк.

<...>Все встали из-за стола и направились на исследование старинного дома, возглавляемые самой миссис Рашуорт. Они проходили по большим комнатам с высокими потолками и старинной мебелью. Повсюду сверкали полированные полы из паркета красного дерева, в коридорах были развешаны сабли и шпаги, а перила и ступеньки лестниц были выполнены из мрамора. Во всех комнатах стены украшали картины, и некоторые из них были достойны внимания. Правда, в основном, на гостей глядели лица предков семейства Рашуортов, не представляющие собой никакой художественной ценности. Хозяйка дома рассказывала о них все, что помнила еще с детства.

Впрочем, все это мало интересовало женщин, и теперь миссис Рашуорт образалась в основном только к мисс Кроуфорд и Фанни. Мэри частенько бывала в похожих домах, и ее, разумеется, не волновали семейные истории. Она слушала только из вежливости, кивая время от времени пожилой женщине, чтобы не обидеть ее. Зато Фанни проявляла самый искренний интерес ко всему, что рассказывала миссис Рашуорт. Для нее все тут было ново и захватывающе. Она впитывала все легенды, связанные с этим домом, и если ей казалось этого недостаточно, то живое воображение девушки тут же дорисовывало и приезд королевской семьи в Сатертон, и балы, происходившие тут много лет тому назад.

Но сам дом был расположен довольно неудобно, и из комнат не открывалось никакого приятного вида. Пока гости делали вид, что с интересом слушают хозяйку, Генри Кроуфорд, выглядывая в окна, то и дело неодобрительно покачивал головой. Когда группа переместилась в западное крыло, то он отметил, что из всех окон была видна лишь лужайка перед домом и начало парка, скрывающегося за железной изгородью.

Итак, весь дом в конце концов был обойден, и миссис Рашуорт с гордостью сказала:

— Ну что ж, вот, пожалуй, и все, что я хотела вам показать. Я имею в виду жилые комнаты. А теперь мы пойдем в часовню. Впрочем, мы должны были войти в нее другим путем, через верхний этаж, однако, если вы не возражаете, я проведу вас здесь.

Произнеся это, она жестом пригласила всех присутствующих следовать за собой, и очень скоро вся группа очутилась в часовне. Фанни приготовилась увидеть нечто грандиозное и захватывающее дух. Но они оказались в просторной продолговатой комнате, предназначенной для совершения молитв. Ничем особенным это помещение и не отличалось от других. Возможно, только отделка из красного дерева и обивка из темно-красного бархата придавали часовне торжественность.

— А я-то думала! — разочарованно протянула она, обращаясь к Эдмунду. — Мне часовня представлялась совсем другой. Никакой величественности тут нет. А ведь в подобных местах дух должно перехватывать от благоговения, верно? Мне казалось, что тут должны быть какие-то старинные надписи и лозунги, разные замысловатые арки, хоругвь и все такое прочее. Или семейный склеп, на худой конец, где выбиты слова вроде «Под камнем сим почивает Король Шотландский»...

— Ну что ты, Фанни, — улыбнулся Эдмунд, — ты забываешь, в какое время был выстроен этот дом. К тому же это же не замок и не монастырь, а самое обычное дворянское поместье. Сюда приходили только члены семьи, чтобы помолиться в тишине. А похоронены они, как я полагаю, на церковном кладбище. Вот там и надо искать всякие надписи на могилах.

— В самом деле, — согласилась девушка. — Почему мне это сразу не пришло в голову? Какая же я глупая!

Миссис Рашуорт откашлялась и начала свое повествование.

— Эта часовня была выстроена и отделана, как вы сами видите, во времена царствования Якова Второго. До того периода, как я понимаю, здесь была простая комната. Как вы заметили, красным бархатом обтянуты только те скамьи, которые принадлежали знатным членам нашего семейства и, разумеется, сама кафедра проповедника. Раньше эта симпатичная часовня использовалась для молитвы и проповедей как утром, так и вечером. У нас всегда был свой семейный священник, который читал молитвы в этой часовне. Но

покойный мистер Рашуорт нарушил эту традицию, и теперь часовня пустует.

— Каждое поколения пытается ввести свои новшества, — улыбнулась мисс Кроуфорд, обращаясь к Эдмунду.

Миссис Рашуорт отошла в сторону, чтобы рассказать и мистеру Кроуфорду немного об этой часовне, и Эдмунд с Фанни и Мэри остались на некоторое время совсем одни.

— Жаль, что теперь сюда больше никто не приходит, — вздохнула Фанни. — Мне всегда было больно слушать, что старинные традиции забываются и уходят в прошлое. А ведь вы только подумайте — в большой доме, таком как этот, есть и своя собственная частная часовенка и даже свой личный священник. Это говорит о многом, ну, например, о том, какая это была дружная семья. Еще бы! Два раза в день они собирались вместе для того, чтобы помолиться и послушать проповедь.

— Да, лучше не придумашь! — рассмеялась мисс Кроуфорд. — Представляю себе, сколько усилий надо прилагать, чтобы дважды на дню собирать вместе всю прислугу. Их же приходилось каждый раз отрывать от их непосредственных обязанностей! А те наверняка только и делали, что придумывали всяческие отговорки...

— А я не вижу в этом ничего плохого, — поддержал кузину Эдмунд. — Но только пример должны показывать сами хозяева дома, а не прислуга, разумеется. И если глава семьи регулярно сам посещает часовню, то, мне кажется, никто из его слуг не стал бы отказываться присоединиться.

Раздел 2. Э. БРОНТЕ «ГРОЗОВОЙ ПЕРЕВАЛ»

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».

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. 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». 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 обращается 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, оказывается «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 одним 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». 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 атмосфера 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. 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. 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. 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».

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.

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 ухожами, 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». 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 топоним «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», 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 Э. Броне «Грозовой перевал».
2. Изучите и законспектируйте статью П. Парриндера «Puritan and Provincial Englands: From Emily Bronte to D. H. Lawrence».
3. Сопоставьте сюжет «Грозового перевала» с романом «Простая история» («A simple story», 1791, by Elizabeth Inchbald (URL: [https://en.wikisource.org/wiki/A_Simple_Story_\(Inchbald\)](https://en.wikisource.org/wiki/A_Simple_Story_(Inchbald)))
4. Сопоставьте роман «Грозовой перевал» с готическим романом. В чем сходство с этим жанром. (Для примера можно использовать роман «Монах» А. Рэдклифф)
5. Сравни высказывание писателей и критиков о романе «Грозовой перевал». (См. материалы к занятию)
6. Прокомментируйте описание Хитклифа. Как это связано с противопоставлением свой/ чужой.
7. Прочтите статью Bronte, E. Wuthering Heights / E. Bronte // Case Studies in Contemporary Criticism; edited by Linda H. Peterson. – Yale University, 2003. Определите возможные заимствования из немецкого фольклора, а также прокомментируйте возможную связь с байроновскими образами и мотивами.
8. Сравните образ Манфреда и Каина с героями романа «Грозовой перевал», используя материалы к занятию.
9. Прочитайте психологические интерпретации романа, представленные в материалах к занятию.
10. Прочтите статью Davies, S. Baby-Work: The Myth of Rebirth in Wuthering Heights / S. Davies // Modern Critical Interpretations. Emily Bronte's Wuthering Heights; edited by H. Bloom. – New York, 1987. – P. 119-137. Как можно сопоставить миф о Психее и Купидоне с «Грозовым перевалом». (см. материалы к занятию)
11. Сравните описание смерти Хиклифа и Манфреда, опираясь на материалы занятий.

Вопросы для обсуждения

1. Роман Э. Бронте «Грозовой перевал» как один из возможных источников формирования жанра «роман об усадьбе».
2. Прокомментируйте основные мотивы, которые появляются в этих романах: мотив разрушения, противостояние города-деревни, образ дома и связанного с ним хозяина.
3. «Грозовой перевал» как готический роман.
4. Мифотворческий аспект в романе «Грозовой перевал».
5. Возможные заимствования в романе (немецкий фольклор, байроновские образы и мотивы)
6. Психологический аспект в романе.

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. Батай, Ж. Эмили Бронте / Ж. Батай // Литература и Зло; пер. Н. Бунтман. [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://www.highbook.narod.ru/philos/bataile/bataile_evil.htm.
3. Бронте, Э. Грозовой перевал // Бронте Э. Грозовой перевал. Бронте Э. Агнес Грей. – М., 2000. – С. 5-335. – ISBN 978-5-389-15495-7.
4. Бронте, Ш. Предисловие редактора к новому изданию «Грозового перевала» / Ш. Бронте // Писатели Англии о литературе XIX-XX веков. – М., 1981. – С. 86-89.
5. Ионкис, Г. Магическое искусство Эмили Бронте / Г. Ионкис // Бронте Э. Грозовой перевал: Роман; Стихотворения. – М., 1990. – С. 5-18.
6. Bronte, E. Wuthering Heights / E. Bronte // Case Studies in Contemporary Criticism; edited by Linda H. Peterson. – Yale University, 2003.
7. Bronte, E. Psychological Interpretations of «Wuthering Heights». – 2004. [Electronic resource]. – Mode of access: http://academic.brooklyn.cuny.edu/english/melani/novel_19c/wuthering/psych.html.

8. Davies, S. *Baby-Work: The Myth of Rebirth in Wuthering Heights* / S. Davies // *Modern Critical Interpretations. Emily Bronte's Wuthering Heights*; edited by H. Bloom. – New York, 1987. – P. 119-137.

9. Parrinder, P. *Nation and novel. The English novel from its Origins to the Present Day*. – L., 2006. – ISBN 0199264848

Материалы к занятию

К заданию 2. Изучите и законспектируйте статью.

P. Parrinder. Puritan and Provincial Englands: From Emily Bronte" to D. H. Lawrence

Tomas Carlyle, echoing the tones of a revivalist preacher, declared in 1845 that ‘The Age of the Puritans is not extinct only and gone away from us, but it is as if fallen beyond the capabilities of memory herself . . . Its earnest Purport awakens now no resonance in our frivolous hearts.’¹ The ‘Age of the Puritans’ may be said to have ended with the birth of the modern English nation in 1688, the year of John Bunyan’s death as well as of the Whig triumph which Thomas Babington Macaulay and others celebrated as the ‘English Revolution’.² In Victorian England Macaulay’s progressive or ‘Whig’ interpretation of history found at least as many adherents as Carlyle’s harking-back to an epic past, yet Macaulay found it curiously difficult to shake off the memory of seventeenth-century Puritanism. His uncompleted *History of England* (1848–61) begins with a lengthy discussion of the ‘State of England in 1685’, and terminates less than twenty years later with William III’s death in 1702. Looking for the beginnings of the two-party system, Macaulay suggests that the division of English politics between progressives and conservatives began with the meeting of the Long Parliament in October 1641.³

Carlyle as a young man had planned to write an essay on the Civil War and the Commonwealth as a reflection of ‘some features of the national character’; what he eventually produced was his edition of *The Letters and Speeches of Oliver Cromwell* (1845), a work of biography rather than history.⁴ The idea that history could be explained by ‘character’—whether the character of individuals, a nation, or an age—was

one of the great commonplaces of nineteenth-century thought. It joins political history to literary narrative, emphasizing history's relationship to the novel rather than to drama. Walter Bagehot, for example, found Macaulay's *History of England* too theatrical: brilliant in its portrayal of politics as spectacle, it was deficient in character analysis. For Bagehot the 'form and life' of the Civil War was that of the 'two great characters—the Puritan and the Cavalier' to which no English historian had yet done justice. The Cavalier was eager, impulsive, 'open to every enjoyment', 'brave without discipline', 'noble without principle'; the essence of Puritanism lay in its 'passionate, deep, rich, religious organization'.⁵ Later in the century John Richard Green's *Short History of the English People* (1874) included a highly influential analysis of 'Puritan England', while another English historian, W. E. H. Lecky, declared that 'We are Cavaliers or Roundheads before we are Conservatives or Liberals'.⁶

According to J. R. Green, the 'Puritan gentleman' was characterized by independence, moral fervour, social or at least spiritual egalitarianism, domestic tenderness, and sobriety of speech and costume.⁷ This is an ideal type that consciously or unconsciously mirrors the Puritan protagonists of George Eliot's fiction, culminating with Dorothea Brooke in *Middlemarch* (1871–2). Dorothea, who is descended from a 'Puritan gentleman who served under Cromwell', displays a 'hereditary strain of Puritan energy'.⁸ She is regarded with a mixture of awe and exasperation by her more conventional sister Celia, and—the unmistakable badge of the Puritan heroine—she has 'that kind of beauty which seems to be thrown into relief by poor dress' (1). (Less ceremoniously, one of the characters of Eliot's *The Mill on the Floss* (1860) observes of Maggie Tulliver that she looks best in 'shabby clothes'.⁹) In the scene where Dorothea and Celia try on their mother's jewels, Celia finds 'a strong assumption of superiority in [Dorothea's] Puritanic toleration, hardly less trying to the blond flesh of an unenthusiastic sister than a Puritanic persecution' (8). Eliot has no sooner identified Dorothea as a Puritan character than she stresses the contradictory and self-divided nature of Puritan beliefs.

A Puritan is always strung between extremes. This chapter began with Carlyle's contrast between Puritanism's 'earnest Purport' and 'our frivolous hearts', a passage exhibiting the necessary

hypocrisy of revivalism or what is now called religious fundamentalism. The Puritan preacher is duty-bound to exaggerate, since the challenge he has accepted is to testify to the 'true faith' at a time of permanent crisis. He must convince his hearers that he shares their real or imagined mental struggles. The godly are engaged in battle with the ungodly, but they must also be perpetually on guard against ungodliness in themselves. The preacher's claim to speak the truth rests on his double assertion that, while he too is a sinner, anything that conflicts with his words must inevitably be false. The true faith, for Protestants, has its source in the Bible; but the Bible had always needed to be supplemented both by the words of the preacher and, as literacy spread in England, by propagandist pamphlets and the growing genre of devotional fiction, especially fiction written for children. In a well-known scene in *Wuthering Heights*, the young Catherine and Heathcliff are shown hitting one another with the two devotional texts, *The Helmet of Salvation* and *The Broad Way to Destruction*, that they have been given to lighten their Sunday afternoon. It is possible that some of the greatest English nineteenth-century novels originated in their authors' rejection of the religious propaganda fed to children.

The Victorian novelists of Puritan England portray institutional Puritanism as an obsolete, dying culture, confronted by new and usually more frivolous influences but lingering on among the older generation throughout the English provinces. At the same time, the Puritan character or 'temper' remains alive and vital, as long as it can be separated from the religious dogma with which it was historically associated. What links the newer Puritanism to the old is often the tenacious genealogy of close-knit Puritan families. Many of the 'Puritan' novels show an antiquarianism verging on historical romance: for example, Dinah Morris, the young Methodist preacher in George Eliot's *Adam Bede* (1859), can only have flourished before 1803 when the Methodist Conference banned female preachers.

After 1688 Puritanism would always remain a minority element and oppositional force in English life, as the labels 'Dissent' and 'Nonconformity' indicate. Split into contending sects, with its leadership unsanctioned by the crown and its adherents debarred from the universities, Nonconformity could never succeed in disestablishing the Anglican Church. Nor, unlike English Catholicism, could it claim the

support of an established (if defeated and marginalized) section of the aristocracy. At most, Dissenting congregations could build an alliance with Whig radicalism in order to exercise an influence far beyond their actual numbers. The latter were greatly increased by the Methodist secession from the Church of England in 1791, as Methodism spread rapidly among the urban poor. Soon Nonconformists were wrestling with the new breed of Anglican Evangelicals to save the souls of the new industrial classes. In Victorian England they had also to compete with a growing band of secular missionaries, such as teachers, doctors, social workers, trade unionists, and also novelists.

Poverty, or at least the appearance of poverty, has a general moral value in Christian teaching, since the poor man is closer to the kingdom of heaven. Nineteenth-century fiction portrays poverty as a spiritual ideal—as in Dickens's 'good poor men' like Mr Plornish and Stephen Blackpool—much more often than it shows the reality of poverty. In *Felix Holt, the Radical* (1866), for example, George Eliot portrays the generational gulf between an old-fashioned radical Nonconformist preacher, Rufus Lyon, and Felix Holt, his future son-in-law. Felix wants to improve the state of the workers through education, and he is willing to sacrifice his own moderate prosperity in order to go and live among them. Earlier English fictional heroines such as Pamela, Elizabeth Bennet, and Jane Eyre had had to prove their fitness for wealth and social position, but Esther Lyon, Rufus's stepdaughter, realizes that in order to marry Felix she must show that she is 'fit for poverty'.¹⁰

The choice of poverty is also a choice of provincialism. Even in *Middlemarch*, where Dorothea is born into the country gentry and eventually marries a young politician, the world of the novel is completely cut off from the metropolitan circles that Eliot herself inhabited. The novel is a self-conscious 'Study of Provincial Life', celebrating characters who live 'hidden lives' and perform 'unhistoric acts' (896). In the early George Eliot, as well as in Emily Brontë, Thomas Hardy, Arnold Bennett, and D. H. Lawrence, provinciality is indicated through the characters' varying use of regional dialects and also of biblical language. These novels are enlivened both by the directness of demotic speech and by the scriptural idioms familiar from clerical discourse. Novelists like Brontë and Hardy bring folk culture and biblical language into direct collision, giving rise to charges of barbarity and obscenity.

Wuthering Heights and *The Mill on the Floss*

Wuthering Heights (1847) has always been understood as a provincial novel, portraying violent and brutal extremes of behaviour and set in a wildly romantic landscape. Charlotte Brontë's preface to the second edition of her sister's work describes it as the 'rude and strange production' of a 'home-bred country girl': its language and manners must appear 'in a great measure unintelligible, and—where intelligible—repulsive', to those unacquainted with the West Riding.¹¹ The primitiveness of the Yorkshire moors is registered through the eyes of the southern-bred Lockwood, a gentleman who is free to come and go as he pleases. Brontë's characters, however, are lost to sight the moment that they stray beyond the moorland setting. The novel's confined topography is in sharp contrast to the cosmopolitan settings and incessant journeyings of the Gothic and Jacobin fiction to which it is indebted.

Wuthering Heights is, first and last, a ghost story. Lockwood, snowed in as a result of his uninvited social call at Wuthering Heights, fights (or dreams that he fights) with Catherine Earnshaw's ghost at the window pane. The novel's final paragraph depicts the graves of Catherine, Heathcliff, and Edgar Linton, with the narrator wondering how we could ever have imagined 'unquiet slumbers' for those buried there (300). It is his encounter with Catherine's ghost that makes Lockwood curious to hear her story from Brontë's principal narrator Nelly Dean; once the story is over, these tortured spirits can be laid to rest. The central figure of *Wuthering Heights* is Heathcliff, a man who—like the hero of such a Gothic novel as Matthew Lewis's *The Monk*—has allegedly sold his soul to the devil and become a fiend in human shape. But *The Monk* was set in seventeenth-century Germany and Spain and its plot involved a corrupt prioress, the tortures of the Inquisition, and the hero's discovery in his last agonies that he had raped his sister and murdered his mother. These things were not likely to happen (or so Catherine Morland was assured in *Northanger Abbey*) in the Midland counties of a respectable Protestant England. But could ghosts and fiends be roaming the moors of wildest Yorkshire?

The sensational Gothic material in *Wuthering Heights* is balanced by its status as a tale of courtship and domestic passion. The striking two-part structure, with bitter conflict in the first generation and gradual

reconciliation in the second, had been anticipated in at least one earlier courtship novel, *A Simple Story* (1791) by Elizabeth Inchbald, the author of the English version of Kotzebue's *Lovers' Vows* which was performed at Mansfield Park. *A Simple Story* is set among the Catholic aristocracy, with a plot that moves between fashionable London, a large country house, and a lonely retreat in Northumberland. In the first part, the heroine falls in love with Dorriforth, a Catholic priest, and marries him when he succeeds to a peerage; but the marriage breaks down irretrievably. In the second part, the couple's daughter succeeds in gaining recognition from her father, who has disowned her. Much of the novel's drama hinges upon Dorriforth's Jesuitical self-righteousness and his emotional dependence on his confessor. In *Wuthering Heights*, provincial Puritanism to some extent takes the place of *A Simple Story's* high-bred Catholic spirituality.

'Wuthering', glossed as a 'significant provincial adjective' (2), is the first of the numerous dialect words to be singled out by Brontë's narrator. *Wuthering Heights* is owned by gentleman farmers, as is shown by the standard English spoken by Heathcliff, the master of the house; the name Hareton Earnshaw and the date 1500 are carved over the front door. On his first visit Lockwood speaks to Heathcliff and then to Joseph, the misanthropic old servant whose 'pious ejaculation' (2) introduces the role he will play throughout the novel—that of a Puritan fundamentalist voicing his grumbling disapproval of everything that takes place. In the third chapter Joseph reappears as a lay preacher, caught in a pen-and-ink cartoon in Catherine Earnshaw's diary. The children have been forced to listen for three hours to Joseph's Sunday sermon.

On fine Sundays the family goes to Gimmerton chapel, where the preacher is the Reverend Jabez Branderham; on wet days they must make do with Joseph. Catherine's diary is written in the margins of one of Branderham's published sermons. When Lockwood falls asleep over the diary, he dreams that he is accompanying Joseph (who carries a pilgrim's staff) to hear Branderham preach. Seized by a 'sudden inspiration' in the church, Lockwood denounces Branderham as the 'sinner of the sin that no Christian need pardon' (19), while the minister responds by excommunicating his attacker. The sermon ends in fighting and uproar, until Lockwood is awoken by the rattling of a branch against his window, but the branch, in his next dream, becomes Catherine's ghost.

Joseph's sermon and Jabes Branderham's address to the chapel at Gimmerton thus set a Puritanical devotional context for the love story of *Wuthering Heights*. Catherine's diary records how she and Heathcliff, a castaway of Asian or American descent brought back from Liverpool by the late Mr Earnshaw, decided to rebel against the tyranny of her brother Hindley Earnshaw. Later, Catherine tells the housekeeper Nelly Dean of her love for Heathcliff—though her declaration is shadowed by her decision to abandon him for Edgar Linton:

'My love for Linton is like the foliage in the woods. Time will change it, I'm well aware, as winter changes the trees—my love for Heathcliff resembles the eternal rocks beneath: a source of little visible delight, but necessary. Nelly, I *am* Heathcliff—he's always, always in my mind—not as a pleasure, any more than I am always a pleasure to myself, but as my own being—' (73)

Catherine's words take *Wuthering Heights* beyond Puritanism to a kind of neo-paganism or romantic nature worship, but they are poetic meta-phors rather than inspired truths, and at some level they are deeply false. Heathcliff, for his part, loves Catherine but never identifies his being with her.¹² Catherine is as cruel and, in the end, as self-destructive as her brother Hindley. She recklessly betrays both Heathcliff and Linton. Heathcliff, by contrast, reckons up everything, stores up his revenge, and in the end exacts every penny he is owed. Catherine learns to fear him as a 'fierce, pitiless, wolfish man' (90) as he takes control of Wuthering Heights and becomes a 'cruel hard landlord' (174). He is the sinner against the Holy Ghost whom Joseph and Jabes Branderham wished to see excommunicated. This means that the romantic passion of Catherine and Heathcliff is not a bond between eternal soul-mates, as Catherine once thought, but a union of opposites, a Puritan–Cavalier love tragedy in which the vengeful Puritan outcast tries to drag his former lover down the 'broad way to destruction'.

This opposition between Heathcliff and Catherine is to some extent masked by the more obvious opposition between Wuthering Heights and Thrushcross Grange, between the savage, brutal, Earnshaws (including Heathcliff, who is an Earnshaw by adoption) and the polite, respectable, namby-pamby Lintons. The more that Catherine seems to identify with the family into which she has married, the more Heathcliff accepts his demonic role of eternal excommunication. When

Nelly piously tells Heathcliff that it is for God to punish the wicked, he retorts that ‘ “God won’t have the satisfaction that I shall” ’ (53). After Catherine’s death we are told that he has become a kind of Satanist, shutting himself up and ‘praying like a methodist: only the deity he implore[s] is senseless dust and ashes; and God, when addressed, [i]s curiously confounded with his own black father!’ (153). Nelly and Joseph think that conscience has ‘turned his heart to an earthly hell’ (289). He teaches Hindley’s son to call him ‘Devil daddy’, but is himself haunted by Catherine’s ghost.

But Heathcliff’s elaborate plan of revenge cannot prevent a growing alliance between the Earnshaws, who are ‘remnants of the old yeoman class of independent farmers’, and the Lintons, who are genteel land- owners.¹³ The Lintons inhabit a house and park rather than a farm kitchen, but Hindley Earnshaw’s banishment of his servants to the ‘back-kitchen’ has already started his family on the path of gentrification. He is entirely in favour of his sister marrying Edgar Linton. Edgar seems to live in genteel idleness and doubtless employs a farm manager; he is delicate enough to catch pneumonia as a result of staying out late to see the end of the harvest. The Earnshaws’ life is not wholly dissimilar, since neither Hindley nor Heathcliff, when master of Wuthering Heights, appears to engage in manual labour.

Heathcliff’s death sums up the novel’s themes of dynastic succession, sin and punishment, excommunication, and devil-worship. He has made arrangements for an un-Christian burial, with his body ‘carried to the churchyard in the evening’ (297) and no minister present. Lockwood’s elegiac visit to the graveyard to view the three headstones is preceded by another, far more discordant oration spoken by Joseph over Heathcliff’s dead body. Joseph has invariably called on God to ‘spare the righteous, though he smote the ungodly’ (75), and now he believes his prayers have been answered. His words, in broad dialect, are reported by Nelly, the peasant woman who has taught herself middle-class manners and speech:

‘Th’ divil’s harried off his soul,’ he cried, ‘and he muh hev his carcass intuh t’ bargain, for owt Aw care! Ech! what a wicked un he looks girning at death!’ and the old sinner grinned in mockery.

I thought he intended to cut a caper round the bed; but suddenly composing himself, he fell on his knees, and raised his hands, and

returned thanks that the lawful master and the ancient stock were restored to their rights. (298)

Here Nelly effortlessly puts ‘the old sinner’ in his place, turning his moment of triumph into a grotesquely blasphemous outburst. Whether or not he really intended to ‘cut a caper’, the lay preacher and self-elected saint stands as a blatant example of Puritan hypocrisy. Emily Brontë, as we have seen, was an Anglican vicar’s daughter who would have had little sympathy with Joseph’s Nonconformity; Lockwood is tellingly vague about whether Joseph attends a Methodist or Baptist chapel at Gimmerton. Charlotte Brontë’s warnings about the ‘unintelligibility’ and ‘repulsiveness’ of *Wuthering Heights* may be taken to apply to Hindley’s brutality and Heathcliff’s devilry, but they apply equally to the uncouth, curmudgeonly, and perpetually dissenting Joseph. He represents the novel’s most extreme example of Yorkshire provincialism and hell-fire Puritanism.

Like *Wuthering Heights*, George Eliot’s *The Mill on the Floss* is a tragic novel of overmastering passion set in a markedly provincial landscape. While the moors in *Wuthering Heights* form a passive, if bleak and forbidding, environment, the alluvial plain of the Floss finally takes command at the end of the novel when there is a devastating flood. St Ogg’s and the river mouth, however, are based not on Eliot’s native landscape of Warwickshire (the Loamshire of *Adam Bede*, *Felix Holt*, and *Middlemarch*) but on Gainsborough and the Humber estuary, with which she was much less familiar. Critics have noted the unreality of the flood episode.¹⁴ The provincial world of *The Mill on the Floss* is, ultimately, a more artificial and less compelling literary creation than Emily Brontë’s West Riding or Thomas Hardy’s Wessex.

Eliot does not use a dramatized external narrator like Lockwood. Instead, there is a pervasive contrast between the provincial insider’s viewpoint, represented by the nervous sensitivity and rural isolation of Maggie Tulliver’s childhood, and the broader, more judicious perspective of the third-person narrative voice. The unsophisticated language and manners of the Tullivers and Dodsons are presented with wonderful comic intimacy, as if through Maggie’s clear-eyed youthful perceptions; but at other times the narrator assumes a quasi-scientific, generalizing authority, alternately praising and disparaging, and always somewhat condescending. Maggie’s story thus belongs to ‘the history

of unfa-shionable families' (272), and the scene of her childhood is one of 'oppressive narrowness' (254–5). It is as if Charlotte Brontë's preface to her sister's novel had got into the text. The tone of dispassionate social and ethnographic observation soon modulates into the personal impressions of Eliot the moralist:

Observing these people narrowly ... one sees little trace of religion, still less of a distinctively Christian creed. Their belief in the Unseen, so far as it manifests itself at all, seems to be rather of a pagan kind; their moral notions, though held with strong tenacity, seem to have no standard beyond hereditary custom. You could not live among such people ... you are irritated with these dull men and women, as a kind of population out of keeping with the earth on which they live—with this rich plain where the great river flows for ever onward, and links the small pulse of the old English town with the beating of the world's mighty heart. A vigorous superstition, that lashes its gods or lashes its own back, seems to be more congruous with the mystery of the human lot, than the mental condition of these emmet-like Dodsons and Tullivers. (254)

'You could not live among such people': after what has gone before, this has a startling vehemence. It leads to the classification of the Dodsons and Tullivers as 'emmet-like', a simile with scientific associations (since antlike creatures can only be closely observed through a microscope or magnifying-glass), but still strongly expressive of Eliot's impatience with provincial narrowness.

The author of this passage was an agnostic intellectual who (as she wrote in a letter) sought to find the 'lasting meaning that lies in all religious doctrine'.¹⁵ Her characterization of the Dodsons and Tullivers contrasts Christianity with paganism, and vigorous superstition with sluggish inertness. (Somewhere behind it lurks the distinction between a 'great river' flowing with its customary tranquillity, and a river in flood.) What is odd about this train of reflection is that, though it condemns the Tullivers for having 'no standard beyond hereditary custom', it functions as a commentary on one of the novel's decisive acts, which does indeed seem to be prompted by a 'vigorous superstition': Mr Tulliver's curse on his rival John Wakem, which he causes to be written down in the family Bible. The curse marks an obsession with vengeance which, as in *Wuthering Heights*, works itself out over two generations.

Tom Tulliver's emotional life is entirely consumed by his determination to get back Dorlcote Mill and avenge his father, regardless of the suffering this brings to himself and his family.

In constructing her plot around a vendetta and a 'family curse', Eliot underlines her belief that the fiction of provincial realism ought to echo the great tragic themes of classical drama and myth—a belief shared by Thomas Hardy, and later by Arnold Bennett. The 'history of un-fashionable families' possesses a tragic sublimity even if it is the 'unwept, hidden sort' of tragedy (183). The novel's tragic form also means that the continuity of its provincial world will be shattered, and the narrowness of the Dodsons and Tullivers changed beyond recognition. The first sign of this lies in the individual spiritual development undergone by both Maggie and Tom, for all their differences from one another.

Eliot has defined the Dodsons' and Tullivers' torpid religion as a hitherto uncharted variety of Protestantism.¹⁶ Maggie's intense spirituality is entirely self-taught, emerging from her reading of an illustrated Bible in her infancy and, later, from her discovery of Thomas à Kempis's *Imitation of Christ* in a parcel of old books. Maggie dreams of a life of abject renunciation, self-denial, and self-humiliation, an ideal all too obviously reflecting her passionate attachment to her cruel and unfeeling brother. But her openness to sexual passion leads to her involvements with Philip Wakem, the son of the hated John Wakem, and with the unscrupulous Stephen Guest. Fittingly, she admires the 'dark unhappy' heroines of Scott such as Rebecca and Flora MacIvor (312), and Philip with some truth accuses her of self-torture and self-repression.

George Eliot, the daughter of an evangelical land agent, became a rationalist and agnostic in adult life, but her sense of supernatural sanctions never deserted her. Walking with the poet and critic F. W. H. Myers in a Cambridge college garden, she is said to have spoken 'with terrible earnestness' of the concepts of God, Immortality, and Duty—'how inconceivable was the *first*, how unbelievable the *second*, and yet how peremptory and absolute the *third*'.¹⁷ If the element of self-punishment here suggests Maggie Tulliver, the need to cling to an idea of unquestioning rectitude suggests Tom. It is this that enables him to wipe out the memory of his father's bankruptcy and to return to Dorlcote Mill, rejecting what might have been a far more prosperous career in his uncle's

expanding business. At the same time, he becomes an unloved and unlovable recluse who restores the family's good name while cutting himself off from the family itself. Maggie's weakness is that in the very moment of rebelling against Tom's rigid morality she has an irresistible need to humiliate herself before him, as if he were 'a reflection of her own conscience' (456). It is 'as if he were a prophetic voice predicting her future fallings' (370). Tom is a far more decisive figure in her life than either Philip or Stephen, not to mention the Anglican clergyman Dr Kenn who might have become her third lover. His self-righteousness and her urge towards submission and self-humiliation represent two warring but, in the end, inseparable aspects of English Puritanism.

Tom Tulliver is an embodiment of what E. M. Forster, in his 'Notes on the English Character' (1926), would call the 'undeveloped heart'. Forster said of the 'undeveloped heart' that 'it is not that the Englishman can't feel—it is that he is afraid to feel'.¹⁸ Tom is like Heathcliff in becoming a ruthless, hard-headed businessman in order to achieve his private ends, yet he is a son and brother rather than a demonic, mysterious man from nowhere. His 'narrowness of imagination and intellect' (430) is a product of exactly the same upbringing as Maggie's. Maggie, who like her author believes in the 'Blessed influence of one true living soul on another',¹⁹ repeatedly comes to Tom for an understanding and forgiveness which he cannot or will not provide. At one point she denounces him as a pitiless 'Pharisee' (326), but usually these scenes end with her in floods of tears. Maggie's tearfulness is, perhaps, easily aroused—she cries, as we have seen, over Washington Irving's *Sketch Book*—but it is a sign of her tenderness of conscience, the 'divine presentiment' that she has of the 'sacredness of life' (432). She becomes an outcast in St Ogg's as a result of her refusal to marry Stephen, and her final decision to renounce him on the night of the flood is sealed by her involuntary recollection of some words of Thomas à Kempis. She returns to Dorlcote and tries to rescue Tom, while he at last abandons the grinding Mill (the mechanical instrument of retribution) and submits himself to the flood of dammed-up feeling. Eliot's self-divided Puritanical soul-mates are, therefore, drowned together.

К заданию 5. Сравните высказывание писателей и исследователей о «Грозном перевале».

В. Вульф, 1916

<...>Такие люди ведут постоянную, первобытно-яростную войну против общепринятого порядка вещей, и эта ярость побуждает их к немедленному творчеству, а не к терпеливому наблюдению, и, пренебрегая полутонами и прочими мелкими препятствиями, пронесит их высоко над обыденностью человеческой жизни и сливается со страстями, для которых мало обыкновенных слов. Благодаря своему пылу такие авторы становятся поэтами, если же они пишут прозой, их тяготят ее узкие рамки. Вот почему и Шарлотта и Эмили вынуждены то и дело обращаться за помощью к природе. Им необходимы символы больших человеческих страстей, непередаваемых словами и поступками. Описанием бури заканчивает Шарлотта свой лучший роман "Городок". "Черное, набрякшее небо висело низко над волнами - западный ветер гнал обломки судна, и тучи принимали удивительные формы". Так она пользуется природой, чтобы выразить душевное состояние. Однако, обращаясь к природе, ни та, ни другая сестра не приглядывается к ее явлениям так внимательно, как Дороти Вордсворт, и не выписывает картины с таким тщанием, как лорд Теннисон. Они только ухватывают в природе то, что родственно чувствам, которые они испытывали сами или приписывали своим персонажам, так что все эти бури, болотистые верещатники и прелестные солнечные деньки - не украшения, призванные расцветить скучную страницу, и не демонстрация авторской наблюдательности, они несут заряд чувства и высвечивают мысль всей книги.

Мысль всей книги часто лежит в стороне от того, что в ней описывается и говорится, она обусловлена, главным образом, личными авторскими ассоциациями, и поэтому ее трудно ухватить. Тем более если у автора, как у сестер Бронте, талант поэтический и смысл в его творчестве неотделим от языка, он скорее настроение, чем вывод. "Грозной перевал" - книга более трудная для понимания, чем "Джейн Эйр", потому что Эмили - больше поэт, чем Шарлотта. Шарлотта все свое красноречие, страсть и богатство стиля употребляла для того, чтобы выразить простые вещи: "Я люблю", "Я ненавижу", "Я страдаю". Ее переживания, хотя и богаче наших, но

находятся на нашем уровне. А в "Грозовом перевале" Я вообще отсутствует. Здесь нет ни гувернанток, ни их нанимателей. Есть любовь, но не та любовь, что связывает мужчин и женщин. Вдохновение Эмили - более обобщенное. К творчеству ее побуждали не личные переживания и обиды. Она видела перед собой расколотый мир, хаотическую грудку осколков, и чувствовала в себе силы свести их воедино на страницах своей книги. От начала и до конца в ее романе ощущается этот титанический замысел, это высокое старание - наполовину бесплодное - сказать устами своих героев не просто "Я люблю" или "Я ненавижу", а - "Мы, род человеческий" и "Вы, предвечные силы...".

Фраза не закончена. И не удивительно. Гораздо удивительнее, что Эмили Бронте все-таки дала нам понять, о чем ее мысль. Эта мысль слышна в маловразумительных речах Кэтрин Эрншоу: "Если погибнет все, но он останется, жизнь моя не прекратится; но если все другое сохранится, а его не будет, вся вселенная сделается мне чужой, и мне нечего будет в ней делать". В другой раз она прорывается над телами умерших: "Я вижу покой, которого не потревожить ни земле, ни адским силам, и это для меня залог бесконечного, безоблачного будущего - вечности, в которую они вступили, где жизнь беспредельна в своей продолжительности, любовь - в своей душевности, а радости - в своей полноте". Именно эта мысль, что в основе проявлений человеческой природы лежат силы, возвышающие ее и поднимающие к подножью величия, и ставит роман Эмили Бронте на особое, выдающееся место в ряду подобных ему романов. Но она не довольствовалась лирикой, восклицаниями, символом веры. Это все уже было в ее стихах, которым, быть может, суждено пережить роман. Однако она не только поэтесса, но и романистка. И должна брать на себя задачу гораздо труднее и неблагодарнее.

Ей приходится признать существование других живых существ, изучать механику внешних событий, возводить правдоподобные дома и фермы и записывать речь людей, отличных от нее самой. Мы возносимся на те самые высоты не посредством пышных слов, а просто когда, слушаем, как девочка поет старинные песенки, раскачиваясь в ветвях дерева; и глядим, как овцы щиплют травку на болотистых пустошах, а нежное дыханье ветра шевелит тростники. Нам открывается картина жизни на ферме, со всеми ее дикостями и

особенностями. И можно сравнить "Грозовой перевал" с настоящей фермой, а Хитклифа - с живыми людьми. При этом думаешь, откуда ждать правдивости, понимания человеческой природы и более тонких эмоций в этих портретах, настолько отличных от того, что мы наблюдаем сами? Но уже в следующее мгновение мы различаем в Хитклифе брата, каким он представляется гениальной сестре; он, конечно, немислимая личность, говорим мы, и, однако же, в литературе нет более живого мужского образа. То же самое происходит с обеими героинями: ни одна живая женщина не может так чувствовать и поступать, говорим мы. И тем не менее это самые обаятельные женские образы в английской прозе. Эмили Бронте словно бы отбрасывает все, что мы знаем о людях, а затем заполняет пустые до прозрачности контуры таким могучим дыханием жизни, что ее персонажи становятся правдоподобнее правды. Ибо она обладает редчайшим даром. Она высвобождает жизнь от владычества фактов, двумя-тремя мазками придает лицу душу, одухотворенность, так что уже нет нужды в теле, а говоря о вересковой пустоши, заставляет ветер дуть и гроыхать гром.

Ж. Батай «Эмили Бронте», 1994

От прочих женщин Эмили Бронте отличалась, видимо, тем, что на ней лежало особое проклятье. Нельзя сказать, что ее короткая жизнь была так уж несчастна. Однако, сохранив моральную чистоту, она спустилась на самое дно бездны Зла. Мало кто мог бы сравниться с ней в стойкости, отваге и прямоте. В познании Зла она дошла до самого конца. Люди стремились к этому в литературе, в воображении и в мечтах. Угаснув в тридцать лет, она так и не смогла приблизиться к границам возможного.

<...> Для Эмили любовь была связана не только с ясностью, но и с жестокостью и смертью, так как, наверное, в смерти — истина любви. Так же, как в любви — истина смерти. Эротизм есть утверждение жизни даже в смерти/ Раз я говорю об Эмили Бронте, то должен как следует доказать свое основное положение. По-моему, эротизм есть утверждение жизни даже в смерти. Сексуальность подразумевает смерть, не только потому, что вновь прибывшие

продолжают и замещают ушедших, но и поскольку сексуальность изменяет жизнь размножающегося существа. Размножаться — значит исчезать, и даже бесполое простейшее существо усложняется, размножаясь. Они не умирают — если под смертью иметь в виду переход жизни к разложению, — просто тот, кто размножается, перестает быть самим собой (поскольку он раздваивается). Индивидуальная смерть — не что иное, как одно из проявлений чрезмерного размножения живого существа. Также и половое размножение — одно из сложнейших проявлений бессмертия, заложенного в бесполом размножении, — бессмертия и в то же время индивидуальной смерти. Ни одно животное не может приступить к половому размножению, не растворившись в движении, конечная форма которого есть смерть. В любом случае, в основе сексуального порыва лежит отрицание обособленности «я», способного познать наслаждение, лишь доведя себя до исступления, переступив через себя, познав объятия, в которых растворяется одиночество отдельного существа. Идет ли речь о чистом эротизме (любви-страсти) или о плотской чувственности, накал возрастает, доходя до кульминации, по мере того как проступают разрушение и смерть. То, что называется грехом, вытекает из его причастности к смерти. И когда к тем, кто соединен чувством, близко подходит поражающая их смерть, муки любви развоплощенной становятся точным символом последней истины любви. Если речь идет о смертных, все это как нельзя лучше подходит к героям «Грозового Перевала» Кэтрин Эрншо и Хитклиффу. Ни у кого эта истина не прозвучала с такой силой, как у Эмили Бронте. И дело не в том, что она сформулировала мысль, которую я изложил со свойственной мне неуклюжестью, а в том, что она это прочувствовала и выразила «смертельно», в некотором роде божественно. Детство, разум и зло Порывы смертельного ветра в «Грозовом Перевале» настолько неистовы, что, по-моему, бесполезно говорить об этом, досконально не разобравшись в вопросе, возникающем вместе с такими порывами. Я приблизил порок (который всегда был и по сию пору остается в глазах многих формой воплощения Зла) к страданиям от самой чистой любви. Я постараюсь обосновать эту парадоксальную близость, из-за которой происходит страшная путаница. На самом деле, несмотря на то что любовь Кэтрин и Хитклиффа не дает выхода чувственности, в «Грозовом

Перевале» вопрос о Зле связан с темой страсти. Как если бы Зло было бы самым действенным способом высказать страсть. Если исключить из порока его садистские проявления, то Зло, воплощенное в книги Эмили Бронте, может предстать перед нами во всем своем совершенстве. Мы не можем считать выражением Зла те действия, которые приводят к материальной выгоде или пользе. Наверное, в выгоде заложен эгоизм, но это не имеет значения, если мы ждем от нее не Зла как такового, а некоего преимущества. Особенность садизма, напротив, — в получении удовольствия от созерцания самого ужасного разрушения, разрушения человека. Именно садизм и является Злом; убийство ради материальной выгоды — еще не настоящее и чистое Зло, чистым оно будет, когда убийца, помимо выгоды, на которую он рассчитывает, получает наслаждение от содеянного. Для того чтобы лучше нарисовать картину Добра и Зла, я обращаюсь к изначальной ситуации «Грозового Перевала», к детству Кэтрин и Хитклиффа, к зарождению их сложной любви. Их жизнь — бешеные скачки по пустошам; оба ребенка предоставлены самим себе, они не скованы никакой условностью (разве только той, что мешала их чувственным играм, но поскольку дети были невинны, их нерушимая любовь отодвигалась на второй план). Возможно, эта любовь сводилась к тому, чтобы отказаться пожертвовать свободой дикого детства, не ограниченного законами общественной жизни и условностями приличий. Условия дикой жизни (оторванной от мира) похожи на первобытные. У Эмили Бронте они лежат на поверхности: это условия поэтического творчества спонтанной поэзии, которой открыты и тот, и другой ребенок. Общество противопоставляет свободной игре наивность, что подкрепляется доводом, основанным на корысти. Оно построено так, чтобы выгода была бы как можно более длительной. Общество перестало бы существовать, если бы продолжали властвовать непосредственные движения души, связывающие детей отношениями сообщничества. Социальные условности заставили бы юных дикарей расстаться с наивной идеей самовластности, и они должны были бы подчиниться разумным правилам взрослых, составленных так, что в выгоде остается социум. Это противоположение проходит через всю книгу Эмили Бронте. Как отмечает Жак Блондель, «чувства Кэтрин и Хитклиффа утверждаются уже в детстве»*. Но, если дети, по счастью, могут забыть о мире

взрослых на некоторое время, они все равно будут отданы, в конце концов, этому миру. Катастрофа неминуема. Найденыш Хитклифф вынужден бежать из чудесного царства, где они с Кэтрин носились по песчаным пустошам. И хотя Кэтрин долго оставалась неприступной, ей пришлось отказаться от дикого детства; ее соблазнила обеспеченная жизнь, принявшая облик молодого, богатого и чувствительного господина. По правде говоря, брак Кэтрин и Эдгара Линтона неоднозначен. Его нельзя назвать окончательным падением. Мир Мызы Дроздов, где рядом с Грозным Перевалом живут Линтон и Кэтрин, не был в представлении Эмили Бронте устоявшимся. Линтон благороден, у него осталась естественная детская гордость, однако он ищет компромиссные решения. Неограниченная власть над своим «я» для него превыше материального благополучия, но если бы он не пребывал в полной гармонии с устоявшимся миром разума, он не смог бы воспользоваться этими благами. Отсюда уверенность Хитклиффа, разбогатевшего после долгого путешествия, что Кэтрин предала тот абсолютно самовластный мир детства, которому она на самом деле оставалась верна, так же как и он, душой и телом. Я как мог попытался проследить за повествованием, где безудержная жестокость Хитклиффа спокойно и просто передается рассказчицей... Сюжет книги — бунт отверженного, изгнанного волею судьбы из своего же царства и горящего неодолимым желанием вернуть себе утраченное. Я не буду говорить об эпизодах, которые следуют один за другим с нарастающей силой. Ограничусь лишь замечанием, что ярость Хитклиффа даже на мгновение не могут сдержать ни закон, ни сила, ни приличия, ни жалость, ни даже смерть, ибо Хитклифф, самозабвенно, не испытывая никаких угрызений совести, причиной болезни и смерти Кэтрин, полагая, что он умирает вместе с ней. Я выделю нравственную сторону бунта, созданного в воображении и мечтах Эмили Бронте. Это бунт Зла против Добра. Формально он лишен смысла. Что же кроме невозможного и смерти может означать это царство детства, с потерей которого не может смириться демоническая воля Хитклиффа? Существуют два способа взбунтоваться против реального мира, где царствует разум, и мира, который зиждется на стремлении выжить. Самый распространенный и актуальный — это подвергнуть сомнению разумность мира. Нетрудно заметить, что принцип разумного мира не обязательно

подчинен разуму, и что разум сочетается с произволом, обусловленным проявлениями жестокости и ребяческими порывами прошлого. Подобный бунт сталкивает Добро со Злом, заключающимся в этой жестокости и тщетных порывах. Хитклифф осуждает мир, которому противостоит; он не может соотнести его с Добром, поскольку борется с этим миром. Яростно, осознанно сражаясь с ним, он понимает, что является носителем Добра и разума. Он ненавидит человечество и человеческую доброту, о которых говорит с сарказмом. Вне увлекательного повествования его характер кажется неестественным и надуманным. Он порожден не логическими построениями, а мечтами автора. В литературе романтизма нет более реального и простого персонажа, чем Хитклифф. Он — воплощение изначального постулата о том, что ребенок, не на жизнь, а на смерть борясь против мира Добра и мира взрослых, становится на сторону Зла. Нет такого закона, который бы не преступил Хитклифф в своем бунте. Заметив, что в него влюблена золовка Кэтрин, он тут же на ней женится, дабы причинить как можно больше зла Линтону; Хитклифф увозит жену сразу же после свадьбы, начинает ее бить и, беспощадно терзая, доводит ее до отчаяния. Недаром Жак Блондсль* считает похожими два высказывания, принадлежащие Саду и Эмили Бронте. У Сада один из мучителей Жюстины произносит: «Какая сладостная вещь — разрушение. Я не знаю иного действия, которое вызывало бы большее наслаждение; ничто не может сравниться с восторгом от этой совершаемой тобой божественной гнусности».

Г. Ионкис Магическое искусство Э. Бронте.

Искусство бытописания было подвластно Эмили. Читатели “Грозового Перевала” дивятся поразительной конкретности “местного колорита” не меньше, чем мрачной экспрессивной символике, напоминающей полотна Эль Греко. Вместе с героями Бронте мы сгибаемся под порывами пронизывающего ветра, слышим, как он шумит в елях и царапает веткой по стеклу, ощущаем твердь схваченной морозом земли, нас согревает тепло пылающего камина, мы вдыхаем запах потрескивающих поленьев, угля и торфа, нас слепит блеск начищенных оловянных блюд, расставленных на

широких дубовых полках. Но сила и очарование романа не в натуралистической достоверности деталей быта. Обыденные скромные негероические “картины семейной жизни” английского среднего класса, созданные “несравненной” Джейн Остен, так же мало вдохновляли ее, как и Шарлотту.

Фокс Р. Роман и народ. М., 1960,

<...>“Грозовой Перевал” — это, безусловно, роман, перерастающий в поэзию, это, вне всякого сомнения, одна из самых необычайных книг, созданных человеческим гением, но все это потому, что она — вопль отчаяния и муки, исторгнутый из груди Эмили самой жизнью.

<...>Хитклиф и Кэтрин — это мечь любви XIX столетию.

<...>Более страшного, более иступленного вопля человеческой муки никогда не исторгала у человеческого существа даже викторианская Англия.

К заданию 6. Прокомментируйте описание Хитклифа. Как это связано с противопоставлением свой/ чужой.

Э. Бронте. Грозовой перевал.

<...> 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. Я испугалась, а миссис Эрншо готова была вышвырнуть оборвыша за дверь. Она набросилась на мужа, спрашивая, с чего это ему взбрело на ум приволочь в дом цыганское отродье, когда им нужно кормить и растить своих собственных детей? С ума он, что ли, сошел, - что он думает делать с ребенком? Хозяин пытался разъяснить, как это случилось; но он и в самом деле был чуть жив от усталости, и мне удалось разобрать из его слов, заглушаемых бранью хозяйки, только то, что он нашел ребенка умирающим от голода, бездомным и почти совсем окоченевшим на одной из улиц Ливерпуля; там он его и подобрал и стал расспрашивать, чей он. Ни одна душа, сказал он, не знала, чей это

ребенок, а так как времени и денег осталось в обрез, он рассудил, что лучше взять малыша сразу же домой, чем тратиться понапрасну в чужом городе; бросить ребенка без всякой помощи он не пожелал. На том и кончилось; хозяйка поворчала и успокоилась, и мистер Эрншо велел мне вымыть найденыша, одеть в чистое белье и уложить спать вместе с детьми.

<....> 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 найденыша), 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.

<.....>

К заданию 8. Сравните образ Манфреда и Каина с Хитклифом из романа Дж. Остин «Грозовой перевал», используя материалы к занятию.

Э. Бронте. Грозовой перевал.

<....>

На этот раз я сознавал, что лежу в дубовом ящике или чулане, и отчетливо слышал бурные порывы ветра и свист метели; я слышал также неумолкавший назойливый скрип еловой ветки по стеклу и приписывал его действительной причине. Но скрип так докучал мне, что я решил прекратить его, если удастся; и я, мне снилось, встал и попробовал открыть окно.

Крючок оказался припаян к кольцу: это я заметил, когда еще не спал, но потом забыл. "Все равно, я должен положить этому конец", - пробурчал я и, выдавив кулаком стекло, высунул руку, чтобы схватить нахальную ветвь; вместо нее мои пальцы сжались на пальчиках маленькой, холодной, как лед, руки! Неистовый ужас кошмара нахлынул на меня; я пытался вытащить руку обратно, но пальчики вцепились в нее, и полный горчайшей печали голос рыдал: "Впустите меня... впустите!". - "Кто вы?" - спрашивал я, а сам между тем все силился освободиться. "Кэтрин Линтон, - трепетало в ответ (почему мне подумалось именно "Линтон"? Я двадцать раз прочитал "Эрншо" на каждое "Линтон"!). - Я пришла домой: я заблудилась в зарослях вереска!". Я слушал, смутно различая глядевшее в окошко детское личико. Страх сделал меня жестоким: и, убедившись в бесполезности попыток отшвырнуть незнакомку, я притянул кисть ее руки к пробоине в окне и тер ее о край разбитого стекла, пока не потекла кровь, заливая простыни; но гостя все стонала: "Впустите меня!" - и держалась все так же цепко, а я сходил с ума от страха. "Как мне вас впустить? - сказал я наконец. - Отпустите вы меня, если хотите, чтобы я вас впустил!". Пальцы разжались, я выдернул свои в пробоину и, быстро загородив ее стопкой книг, зажал уши, чтоб не слышать жалобного голоса просительницы. Я держал их зажатыми, верно, с четверть часа, и все же, как только я отнял ладони от ушей, послышался тот же

плачущий зов! "Прочь! - закричал я. - Я вас не впущу, хотя бы вы тут просились двадцать лет!" - "Двадцать лет прошло, - стонал голос, - двадцать лет! Двадцать лет я скитаюсь, бездомная!" Затем послышалось легкое царапанье по стеклу, и стопка книг подалась, словно ее толкали снаружи. Я попытался вскочить, но не мог пошевелиться; и тут я громко закричал, обезумев от ужаса. К своему смущению, я понял, что крикнул не только во сне: торопливые шаги приближались к моей комнате; кто-то сильной рукой распахнул дверь, и в оконцах над изголовьем кровати замерцал свет. Я сидел, все еще дрожа, и отирал испарину со лба. Вошедший, видимо, колебался и что-то ворчал про себя. Наконец полупшепотом, явно не ожидая ответа, он сказал:

- Здесь кто-нибудь есть?

Я почел за лучшее не скрывать своего присутствия, потому что я знал повадки Хитклифа и побоялся, что он станет продолжать поиски, если я промолчу. С этим намерением я повернул шпингалет и раздвинул фанерную стенку. Не скоро я забуду, какое действие произвел мой поступок. Хитклиф стоял у порога в рубашке и панталонах, свеча оплывала ему на пальцы, а его лицо было бело, как стена за его спиной. При первом скрипе дубовых досок его передернуло, как от электрического тока; свеча, выскользнув из его руки, упала далеко в сторону, и так сильно было его волнение, что он едва смог ее поднять.

- Здесь только ваш гость, сэр! - вскричал я громко, желая избавить его от дальнейших унижительных проявлений трусости. - Я имел несчастье застонать во сне из-за страшного кошмара. Извините, я потревожил вас.

- Ох, проклятье на вашу голову, мистер Локвуд! Провалитесь вы к... - начал мой хозяин, устанавливая свечу на стуле, потому что не мог держать ее крепко в руке. - А кто привел вас в эту комнату? - продолжал он, вонзая ногти в ладони и стиснув зубы, чтобы они не стучали в судороге. - Кто? Я сейчас же вышвырну их за порог!

- Меня привела сюда ваша ключница Зилла, - ответил я, вскочив на ноги и поспешно одеваясь. - И я не огорчусь, если вы ее и впрямь вышвырнете, мистер Хитклиф: это будет ей по заслугам. Она, видно, хотела, не щадя гостя, получить лишнее доказательство, что тут нечисто. Что ж, так оно и есть - комната

кишит привидениями и чертями! Вы правы, что держите ее на запоре, уверяю вас. Никто вас не поблагодарит за ночлег в таком логове!

- Что вы хотите сказать? - спросил Хитклиф. - И зачем вы одеваетесь? Ложитесь и спите до утра, раз уж вы здесь. Но ради всего святого, не поднимайте опять такого страшного шума: вы кричали так, точно вам приставили к горлу нож!

- Если бы маленькая чертовка влезла в окно, она, верно, задушила бы меня! - возразил я. - Мне совсем не хочется снова подвергаться преследованию со стороны ваших гостеприимных предков. Не родственник ли вам с материнской стороны преподобный Джебс Брендерхэм? А эта проказница Кэтрин Линтон, или Эрншо, или как ее там звали, она, верно, отродье эльфов, эта маленькая злючка... Она сказала мне, что вот уже двадцать лет гуляет по земле, - справедливая кара за ее грехи, не сомневаюсь!

Я не успел договорить, как вспомнил связь этих двух имен, Хитклифа и Кэтрин, в книге, - связь, которая ускользнула у меня из памяти и только теперь неожиданно всплыла. Я покраснел, устыдившись своей несообразительности; но ничем не показывая больше, что осознал нанесенную мною обиду, поспешил добавить:

- По правде сказать, сэр, половину ночи я провел...

Тут я опять осекся, - я чуть не сказал: "Провел, перелистывая старые книги", - а этим я выдал бы свое знакомство не только с печатным, но и рукописным их содержанием; итак, не допуская новой оплошности, я добавил:

- ...перечитывая имена, нацарапанные на подоконнике. Однообразное занятие, к которому прибегаешь, чтобы нагнать сон - как к счету или как...

- С чего вы вздумали вдруг говорить все это мне? - прогремел Хитклиф в дикой ярости. - Как... как вы смеете... под моею крышей?.. Господи! Уж не сошел ли он с ума, что так говорит! - И Хитклиф в бешенстве ударил себя по лбу. Я не знал, оскорбиться мне на его слова или продолжать свое объяснение; но он, казалось, был так глубоко потрясен, что я сжалился и стал рассказывать дальше свои сны. Я утверждал, что никогда до тех пор не слышал имени "Кэтрин Линтон"; но, прочитанное много раз, оно запечатлелось в уме, а потом, когда я утратил власть над своим воображением,

воплотилось в образ. Хитклиф, пока я говорил, постепенно отодвигался в глубь кровати; под конец он сидел почти скрытый от глаз. Я угадывал, однако, по его неровному, прерывистому дыханию, что он силится превозмочь чрезмерное волнение. Не желая показывать ему, что слышу, как он борется с собой, я довольно шумно завершал свой туалет, поглядывая на часы, и вслух рассуждал сам с собою о том, как долго тянется ночь.

- Еще нет и трех! А я поклялся бы, что не меньше шести. Время здесь точно стоит на месте: ведь мы разошлись по спальням часов в восемь?

- Зимой ложимся всегда в девять, встаем в четыре, - сказал хозяин, подавляя стон; и, как мне показалось, по движению тени от его руки, смахивая слезы с глаз. - Мистер Локвуд, - добавил он, - вы можете перейти в мою спальню; вы только наделаете хлопот, если так рано сойдете вниз, а ваш дурацкий крик прогнал к черту мой сон.

- Мой тоже, - возразил я. - Лучше я погуляю во дворе до рассвета, а там уйду, и вам нечего опасаться моего нового вторжения. Я теперь вполне излечился от стремления искать удовольствия в обществе, будь то в городе или в деревне. Разумный человек должен довольствоваться тем обществом, которое являет он сам.

- Восхитительное общество! - проворчал Хитклиф. - Возьмите свечку и ступайте, куда вам угодно. Я сейчас же к вам присоединяюсь. Впрочем, во двор не ходите, собаки спущены; а в доме держит стражу Юнона, так что...вы можете только слоняться по лестнице да по коридорам. Но все равно, вон отсюда! Я приду через две минуты!

Я подчинился, но лишь наполовину - то есть оставил комнату, потом, не зная, куда ведут узкие сени, я остановился и стал невольным свидетелем поступка, который выдал суеверие моего хозяина, странно противоречившее его видимому здравому смыслу: мистер Хитклиф подошел к кровати и распахнул окно, разразившись при этом неудержимыми и страстными словами. "Приди! Приди! - рыдал он. - Кэти, приди! О приди - еще хоть раз! Дорогая, любимая! Хоть сегодня, Кэтрин, услышь меня!". Призрак проявил обычное для призраков своеобразие: он не подал

никаких признаков бытия; только снег и ветер ворвались бешеной закрутью, долетев до меня и задув свечу.

Такая тоска была в порыве горя, сопровождавшем этот бред, что сочувствие заставило меня простить Хитклифу его безрассудство, и я удалился, досадуя на то, что вообще позволил себе слушать, и в то же время виня себя, что рассказал про свой нелепый кошмар и этим вызвал такое терзание; впрочем, причина оставалась для меня непонятной. Я осторожно, сошел в нижний этаж и пробрался на кухню, где сгреб в кучу тлеющие угли и зажег от них свою свечу. Ничто не шевелилось, только полосатая серая кошка выползла из золы и поздоровалась со мной сварливым "мяу".

Две полукруглые скамьи со спинками почти совсем отгораживали собою очаг; я вытянулся на одной из них, кошка забралась на другую. Мы оба дремали, пока никто не нарушал нашего уединения; потом приволокся Джозеф, спустившись по деревянной лестнице, которая исчезала за люком в потолке; лазейка на его чердак, решил я. Он бросил мрачный взгляд на слабый огонек в очаге, вызванный мною к жизни, согнал кошку со скамьи и, расположившись на освободившемся месте, принялся набивать табаком свою трехдюймовую трубку. Мое присутствие в его святилище расценивалось, очевидно, как проявление наглости, слишком неприличной, чтоб ее замечать; он молча взял трубку в рот, скрестил руки на груди и затянулся. Я не мешал ему курить в свое удовольствие; выпустив последний клуб дыма и глубоко вздохнув, он встал и удалился так же торжественно, как вошел.

Дж. Байрон «Манфред»

Манфред

(один)

Ночник пора долить, хотя иссякнет
Он все-таки скорей, чем я усну;
Ночь не приносит мне успокоенья
И не дает забыться от тяжелых,
Неотразимых дум: моя душа
Не знает сна, и я глаза смыкаю
Лишь для того, чтоб внутрь души смотреть.

Не странно ли, что я еще имею
Подобие и облик человека,
Что я живу? Но скорбь - наставник мудрых;
Скорбь - знание, и тот, кто им богаче,
Тот должен был в страданиях постигнуть,
Что древо знания - не древо жизни.
Науки, философию, все тайны
Чудесного и всю земную мудрость -
Я все познал, и все постиг мой разум, -
Что пользы в том? - Я расточал добро
И даже сам встречал добро порою;
Я знал врагов и разрушал их козни,
И часто враг смирялся предо мной, -
Что пользы в том? - Могущество и страсти,
Добро и зло - все, что волнует мир, -
Все для меня навеки стало чуждым
В тот адский миг. Мне даже страх неведом,
И осужден до гроба я не знать
Ни трепета надежд или желаний,
Ни радости, ни счастья, ни любви. -
Но час настал. -

Таинственные силы!

Властители вселенной безграничной.
Кого искал я в свете дня и в тьме!
Вы, в воздухе сокрытые, - незримо
Живущие в эфире, - вы, кому
Доступны гор заоблачные выси,
И недра скал, и бездны океана, -
Во имя чар, мне давших власть над вами,
Зову и заклинаю вас: явитесь!

Молчание.

Ответа нет. - Так именем того,
Кто властвует над вами, - начертаньем,
Которое вас в трепет повергает, -
Велением бессмертного! - Явитесь!

Молчание.

Ответа нет. - Но, духи тьмы и света,
Вам не избегнуть чар моих: той силой,
Что всех неотразимее, - той властью,
Что рождена на огненном обломке
Разрушенного мира, - на планете,
Погибшей и навеки осужденной
Блуждать среди предвечного пространства,
Проклятием, меня гнетущим, - мыслью,
Живущею во мне и вокруг меня, -
Зову и заклинаю вас: явитесь!

Семь духов

Владыки гор, ветров, земли и бездн морских,
Дух воздуха, дух тьмы и дух твоей судьбы -
Все притекли к тебе, как верные рабы, -
Что повелишь ты им? Чего ты ждешь от них?

Манфред

Забвения.

Первый дух

Чего - кого - зачем?

Манфред

Вы знаете. Того, что в сердце скрыто.
Прочтите в нем - я сам сказать не в силах.

Дух

Мы можем дать лишь то, что в нашей власти:
Проси короны, подданных, господства
Хотя над целым миром, - пожелай
Повелевать стихиями, в которых

Мы безгранично царствуем, - все будет
Дано тебе.

Манфред

Забвенья - лишь забвенья.
Вы мне сулите многое, - ужели
Не в силах дать лишь одного?

Дух

Не в силах.
Быть может, смерть...

Манфред

Но даст ли смерть забвенья?

Дух

Забвение неведомо бессмертным:
Мы вечны - и прошедшее для нас
Сливается с грядущим в настоящем.
Вот наш ответ.

<...>

Манфред

Нет ничего на всей земле, что б было
Отрадно мне иль ненавистно. Пусть
Сильнейший между вами примет образ,
Какой ему пристойнее.

Седьмой дух

(появляясь в образе прекрасной женщины)

Смотри!

Манфред

О боже! Если ты не наважденье
И не мечта безумная, я мог бы
Опять изведать счастье. О, приди,
Приди ко мне, и снова...

Призрак исчезает.

Я раздавлен!
(Падает без чувств.)

Дж. Байрон «Каин»

<...>

Адам

Мой первенец, а что же ты молчишь?

Каин

Что делать мне?

Адам

Молись.

Каин

Ведь вы молились.

Адам

От всей души.

Каин

И громко: я вас слышал.

Адам

Как и творец, надеюсь я.

Авель

Аминь.

Адам

Но ты молчишь, сын Каин.

Каин

Это лучше.

Адам

Скажи ясней.

Каин

Мне не о чем молиться.

Адам

И не за что быть благодарным?

Каин

Нет.

Адам

Но ты живешь?

Каин

Чтоб умереть?

Ева

О, горе!

Плод древа запрещенного созрел.

Адам

И мы опять должны его вкусить.

Зачем, о боже, дал ты древо знания?

Каин

Зачем ты не вкусил от древа жизни?

Тогда б он не страшил тебя.

Адам

О Каин!

Не богохульствуй: это речи змия.

Каин

Что ж, змий не лгал! Дало же древо знание,

Другое - жизнь дало бы. Жизнь есть благо,

И знание есть благо. Как же может

Быть злом добро?

<...>

Каин

(один)

И это жизнь!

Трудись, трудись! Но почему я должен

Трудиться? Потому, что мой отец

Утратил рай. Но в чем же я виновен?
В те дни я не рожден был, - не стремился
Рожденным быть, - родившись, не люблю
Того, что мне дало мое рождение.
Зачем он уступил жене и змию?
А уступив, за что страдает? Древо
Росло в раю и было так прекрасно:
Кто ж должен был им пользоваться? Если
Не он, так для чего оно росло
Вблизи его? У них на все вопросы
Один ответ: " _Его_ святая воля,
А он есть благ". Всесилен, так и благ?
Зачем же благость эта наказует
Меня за грех родителей?
Но кто-то
Идет сюда. По виду это ангел,
Хотя он и суровей и печальней,
Чем ангелы: он мне внушает страх.
Он не страшнее тех, что потрясают
Горящими мечами пред вратами,
Вокруг которых часто я скитаюсь,
Чтоб на свое законное наследье -
На райский сад взглянуть хотя мельком,
Скитаюсь до поры, пока не скроет
Ночная тьма Эдема и бессмертных
Эдемских насаждений, осенивших
Зубцы твердынь, хранимых грозной стражей;
Я не дрожал при виде херувимов,
Так отчего ж я с трепетом встречаю
Того, кто приближается? Он смотрит
Величественней ангелов; он так же
Прекрасен, как бесплотные, но, мнится,
Не столь прекрасен, как когда-то был
Иль мог бы быть: скорбь кажется мне частью
Его души, - хотя доступна ль скорбь
Для ангелов? Но он подходит.

<...>

К заданию 9. Прочитайте психологические интерпретации романа, представленные в материалах к занятию.

Bronte, E. Psychological Interpretations of «Wuthering Heights».

Psychological analyses of *Wuthering Heights* abound as critics apply modern psychological theories to the characters and their relationships,

A FREUDIAN INTERPRETATION

The most common psychological readings are Freudian interpretations. Typical of Freudian readings of the novel is Linda Gold's interpretation. She sees in the symbiosis of Catherine, Heathcliff, and Edgar the relationship of Freud's id, ego, and superego. At a psychological level, they merge into one personality with Heathcliff's image of the three of them buried (the unconscious) in what is essentially one coffin. Heathcliff, the id, expresses the most primitive drives (like sex), seeks pleasure, and avoids pain; the id is not affected by time and remains in the unconscious (appropriately, Heathcliff's origins are unknown, he is dark, he runs wild and is primitive as a child, and his three year absence remains a mystery). Catherine, the ego, relates to other people and society, tests the impulses of the id against reality, and controls the energetic id until there is a reasonable chance of its urges being fulfilled. Edgar, the superego, represents the rules of proper behavior and morality inculcated by teachers, family, and society; he is civilized and cultured. As conscience, he compels Catherine to choose between Heathcliff and himself.

In Freud's analysis, the ego must be male to deal successfully with the world; to survive, a female ego would have to live through males. This Catherine does by identifying egotistically with Heathcliff and Edgar, according to Gold. Catherine rejects Heathcliff because a realistic assessment of her future with him makes clear the material and social advantages of marrying Edgar and the degradation of yielding to her unconscious self. Her stay at Thrushcross Grange occurs at a crucial stage in her development; she is moving through puberty toward womanhood. She expects Edgar to accept Heathcliff in their household and to raise him from his degraded state; this would result in the integration of the disparate parts of her personality—id, ego, and superego—into one unified personality. Confronted by the hopelessness of psychological integration or wholeness and agonized by her fragmentation, she dies.

Gold carries her Freudian scrutiny to the second generation; the

whole history of both generations of Earnshaws, Lintons, and Heathcliffs may be read as the development of one personality, beginning with Catherine Earnshaw and ending with Catherine Linton Heathcliff Earnshaw. The second Cathy has assimilated and consolidated the id/Heathcliff and the superego/Edgar through marriages with Hareton and Linton.

JUNGIAN INTERPRETATIONS

Jungian readings also interpret the relationship of Catherine and Heathcliff as aspects of one person; those aspects may be the archetype of the shadow and the individual or the archetypes of the animus/anima and the persona. These interpretations are derived from Jung's distinction between the collective unconscious and the personal unconscious. The collective unconscious is inherited, impersonal, and universal. The content of the collective unconscious is mainly archetypes; some archetypes occur in a particular society or time period, others are the same in all societies and times. The archetypes may find expression in myth and fairy tales. The most common and influential archetypes are the shadow, the animus, and the anima. Every human being also has a personal unconscious, in which material is stored that was once conscious but has been forgotten or repressed. The personal unconscious adapts archetypes based on the individual's experiences. The personal unconscious finds expression in dreams and metaphor.

The shadow. In the collective unconscious, the shadow is absolute evil. In the personal unconscious, the shadow consists of those desires, feelings, etc. which are unacceptable, perhaps for emotional or for moral reasons. The shadow is generally equated with the dark side of human nature. The shadow is emotional, seems autonomous because uncontrollable, and hence becomes obsessive or possessive. Heathcliff, then, can be seen as Catherine's shadow—he represents the darkest side of her, with his vindictiveness, his sullenness, his wildness, and his detachment from social connections. She rejects this part of herself by marrying Edgar, thereby explaining Heathcliff's mysterious disappearance. But Heathcliff, the shadow, refuses to be suppressed permanently; Jung explains that even if self-knowledge or insight enables the individual to integrate the shadow, the shadow still resists moral control and can rarely be changed. Cathy's efforts to integrate Heathcliff into her life with Edgar are doomed; her inability to affect Heathcliff's behavior can be seen in his

ignoring her prohibition about Isabella. The resurfaced Heathcliff obsessively seeks possession of Catherine to insure his own survival.

The animus and the anima. What Jung calls the *persona* is the outer or social self that faces the world. The animus is the archetype that completes women, that is, it contains the male qualities which the female persona lacks. The animus generally represents reflection, deliberation, and ability for self-knowledge and is male. Similarly, the anima represents the female traits that a man's persona lacks, generally the ability to form relationships and be related, and it is female. The relationship of the anima/animus to the individual is always emotional and has its own dynamic, because, as archetypes, the anima and animus are impersonal forces. The individual is rarely aware of his anima/her animus. In some of its aspects, Jung says, the animus is the "demon-familiar." The animus of a woman and the anima of a man take the form of a "soul-image" in the personal unconscious; this soul-image may be transferred to a real person who naturally becomes the object of intense feeling, which may be passionate love or passionate hate. "Wherever an impassioned, almost magical, relationship exists between the sexes, it is invariably a question of a projected soul-image." When a man projects his anima onto a real woman or a woman projects her animus onto a man, a triad arises, which includes a transcendent part. The triad consists of the man, the woman, and the transcendent anima/animus. Not surprisingly, the object of the projection will be unable to live out the lover's animus or anima permanently.

Now to apply Jung's theory to Catherine, for whom Heathcliff is the animus, and to Heathcliff, for whom Catherine is the anima. For Catherine, Heathcliff expresses anger and hostility, freedom, command, irresponsibility, rebellion, and spontaneity. For Heathcliff, Catherine is beauty, love, status, and belonging. The projection of their soul-images explains their profound sense of connection or identity with each other, e.g., Catherine's "I am Heathcliff" speech and Heathcliff's references to Catherine as his soul and his life. The element of transcendence in the projection is expressed in Catherine's vision of something, some life, beyond this one, in her view of existence after death, in Heathcliff's longing to see Catherine's ghost, and their life together after death. And is there any question about Heathcliff's being a "demon-familiar"?

MONOMANIA: A NINETEENTH CENTURY THEORY

An entirely different approach is taken by Graeme Tytler, who applies nineteenth-century psychological theory to the novel. In Brontë's day, an obvious label for Heathcliff would have been *monomaniac*, a term which is today equated with obsession but was in the nineteenth century a specific disorder with clearly defined symptoms and progression. Graeme Tytler theorizes that Heathcliff fits the contemporary medical diagnosis of monomania, as defined by Jean Etienne Dominique Esquirol, one of the founders of modern psychiatry. Esquirol defined monomania as "the disease of going to extremes, of singularization, of one-sidedness." The application of this definition to Heathcliff is too obvious to need further comment; equally relevant to a diagnosis of Heathcliff is Esquirol's listing of the causes of monomania:

Monomania is essentially a disease of the sensibility. It reposes altogether upon the affections, and its study is inseparable from a knowledge of the passions. Its seat is in the heart of man, and it is there that we must search for it, in order to possess ourselves of all its peculiarities. How many are the cases of monomania caused by thwarted love, by fear, vanity, wounded self-love, or disappointed ambition.

Tytler distinguishes stages in the development of Heathcliff's monomania. Heathcliff shows a predisposition to monomania up to and slightly after Catherine's death in such behavior as his single-minded determination to be connected to her after her death. It is, however, not until eighteen years or so after her death that he shows signs of insanity. Much of what he says and does after Chapter 29 is symptomatic of monomania—hallucinations, insomnia, talking to himself or to Catherine's ghost, his preoccupation at meals and in conversation, his sighs and moans, his harsh treatment of Cathy and Hareton, and his being haunted by Catherine's image.

К заданию 10. Прочтите статью Davies, S. «The Myth of Rebirth in Wuthering Heights» Как можно сопоставить миф о Психее и Купидоне с «Грозным перевалом».

Миф о Психее и Купидоне

В те же самые годы «сладкой мифологии» жил царь, три дочери которого славились по всему миру своей несравненной красотой. Психея, самая младшая из сестер, была так хороша, что подданные ее

отца заявляли, что это она, а не Венера должна называться богиней красоты, и предлагали воздавать все почести ей. Оскорбленная этим предложением, которое умная Психея отвергла, Венера решила показать наглецам, что девушка смертна и не может почитаться как богиня. Она велела своему сыну Купидону убить ее.

Взяв лук и стрелы, смазанные смертельным ядом, Купидон отправился выполнять приказ матери и к ночи добрался до дворца. Он бесшумно прокрался мимо спящих стражей, прошел по пустым залам и, добравшись до комнаты Психеи, незаметно проскользнул туда. Он осторожно приблизился к кровати, на которой спала красавица, и наклонился, чтобы убить ее.

Но в эту минуту на ее лицо упал лунный свет и, пораженный красотой девушки, Купидон отпрянул. В эту же минуту он нечаянно поранился своей же собственной стрелой – эта рана принесла ему потом много страданий.

Но Купидон еще не знал, как она серьезна. Он наклонился над спящей девушкой, чтобы запечатлеть в своем сердце ее прекрасные черты, а потом бесшумно вышел из комнаты, поклявшись, что никогда не причинит вреда ее невинности и красоте.

Наступило утро. Венера, которая ожидала увидеть освещенный солнцем труп своей соперницы, заметила, что она, как обычно, играет в саду дворца, и поняла, что Купидон не выполнил ее приказа. Тогда она принялась досаждать девушке мелкими неприятностями и добилась того, что бедная Психея убежала из дома с твердым намерением покончить счеты с жизнью, которой больше не могла наслаждаться.

Психея с трудом забралась на крутую гору и, подойдя к самому краю обрыва, бросилась с него прямо на острые камни, видневшиеся внизу. Но Купидон, который с негодованием наблюдал за тем, как мать издевалась над девушкой, и понимал, что ничем не может ей помочь, невидимым шел за Психеей, а увидев, что она решила покончить с собой, позвал Зефира (южный ветер) и попросил его подхватить девушку своими сильными, но нежными руками и унести на далекий остров.

И вот вместо быстрого падения и мучительной смерти Психея почувствовала, как ветер несет ее над полями и горами и над сверкающими водами моря. И не успела она испугаться, как он легко

опустил ее на покрытый цветами берег в самом центре великолепного сада.

Пораженная, она медленно встала, протерла свои прекрасные глаза, чтобы убедиться, что это не сон, и с любопытством стала осматривать сад. Вскоре она увидела заколдованный дворец, чьи двери широко раскрылись перед ней, а нежные голоса предложили войти. Невидимые руки перенесли ее через порог и стали прислуживать ей.

Когда опустилась ночь и землю покрыла тьма, перед Психеей появился Купидон. В благоухающих сумерках он признался ей в любви и нежно умолял не отвергать его.

И хотя угасающий свет не позволил ей разглядеть черты неизвестного юноши, Психея с нескрываемым удовольствием выслушала его слова и вскоре согласилась соединиться с ним. Купидон просил не пытаться узнать его имя или разглядеть его лицо, ибо в этом случае ему придется навсегда покинуть ее.

С тобой я буду до тех пор, пока
Мое лицо сокрыто от тебя,
Но если ты хоть раз его увидишь,
То я уйду – ведь боги повелели,
Чтоб с Верою Любовь была дружна.
От Знания пристало ей бежать.

Психея искренне поклялась, что будет уважать желания своего таинственного возлюбленного, и предалась радости общения с ним. Они проговорили всю ночь, а когда над горизонтом забрезжили первые проблески зари, Купидон попрощался с Психеей, пообещав вернуться с наступлением ночи. Весь день Психея думала о нем, ждала его и, как только солнце село, поспешила в сад, наполненный пением птиц, и затаив дыхание стала ждать появления своего возлюбленного.

И вот на крыльях с царственных небес
Спустился Купидон на землю Кипра.
Раскрыв объятия, нежную Психею
Он прижимает к сердцу своему.

Дневные часы, проведенные в одиночестве, показались Психее нескончаемыми, зато ночь в обществе Любви пролетела незаметно. Купидон мгновенно выполнял все ее желания, и, покоренная его

стремлением всячески угождать ей, она призналась, что очень хочет встретиться со своими сестрами и поговорить с ними. Пылкий влюбленный не смог отказать ей в этой просьбе, но Психея заметила, что он дал свое согласие неохотно, после некоторых колебаний.

На следующее утро, гуляя по саду, Психея вдруг увидела своих сестер. Они бросились обниматься и засыпали друг друга вопросами, а потом уселись и стали беседовать. Психея рассказала о том, как пыталась покончить с собой, как чудом спаслась, как перенеслась по воздуху в этот великолепный дворец, как полюбила таинственного юношу, приходящего к ней ночью, – словом, обо всем, что случилось с ней после ухода из дома.

Старшие сестры всегда завидовали необыкновенной красоте Психеи, а когда они увидели роскошный дворец, в котором она теперь жила, и услышали о прекрасном юноше, который влюбился в нее, то решили погубить ее счастье, которого им не пришлось испытать. И они принялись убеждать сестру, что она влюбилась в какое-нибудь чудовище, раз ее возлюбленный не осмеливается появиться перед ней при свете дня. Он, наверное, такой страшный, что боится испугать ее своим видом, и добавили, что если она не побережется, то он ее съест.

И они посоветовали бедной испуганной Психее спрятать в комнате своего любимого лампу и кинжал и, когда он уснет, тайно рассмотреть его. Если при свете лампы обнаружатся – в чем они ни капельки не сомневались – уродливые черты чудовища, то она должна заколоть его кинжалом. После этого, довольные, что им удалось посеять в душе Психеи сомнения, сестры ушли, оставив ее одну.

Сестры вернулись домой, но из головы у них никак не выходила история, которую рассказала им Психея, и, в надежде обрести такие же роскошные дворцы и столь же прекрасных любовников, они тайком взобрались на высокую гору, бросились с обрыва и разбились.

Пришла ночь, и явился Купидон, которого Психея ждала с таким нетерпением. Но, измученная подозрениями, она с трудом их скрывала. Купидон безуспешно пытался развеселить ее, а потом лег спать и, как только его ровное дыхание сообщило Психее, что любимый уснул, она осторожно зажгла лампу, схватила кинжал и, потихоньку подойдя к кровати, наклонилась над спящим. Она

подняла лампу повыше и увидела перед собой прекрасного лицом и телом юношу.

Сердце Психеи радостно забилося, когда она увидела, что полюбила не чудовище, а грациозного юношу, и она забыла об осторожности. Она нечаянно наклонила лампу, и одна капля кипящего масла упала на обнаженное плечо Купидона.

В тревоге и смятении, Психея
То вдруг решаешь, то снова испугавшись,
Тихонько лампу яркую берет
И, вытащив кинжал, идет к кровати,
Решив убить того, кто там лежит.
Но в свете лампы дева наша видит,
Что перед ней лежит сам бог любви.

Резкая боль разбудила Купидона. Увидев горящую лампу, сверкающий кинжал и дрожащую Психею, он сразу все понял. Он вскочил с ложа, схватил лук и стрелы и, бросив последний грустный, укоряющий взгляд на Психею, вылетел из открытого окна, воскликнув:

Прощай! Без Веры нет Любви,
А ты не веришь мне.
Прощай! Не жди меня!

Не успел он исчезнуть в ночном мраке, как тихий ветерок сменился таким ураганом, что бедная испуганная Психея побоялась оставаться одна во дворце и выбежала в сад, где вскоре лишилась сознания. Когда она очнулась, ураган стих, солнце стояло высоко, а дворец и сад исчезли.

Бедная Психея провела здесь следующую и много других ночей, тщетно надеясь, что Купидон вернется к ней. Она горько плакала, кляня себя, что послушалась сестер. Наконец она снова решила покончить с собой и бросилась в реку, но божество этой реки поймало ее и вытащило на берег, где его дочери, речные нимфы, вернули ее к жизни. Безутешная Психея, насильно возвращенная к жизни, бродила в поисках Купидона, расспрашивая всех, кого встречала на пути, – нимф, Пана и Цереса, которые с сочувствием выслушивали ее рассказ и ее признания в любви к своему мужу.

Церес часто встречал Купидона и слышал, что рану на его плече вылечила Венера. Он посоветовал Психее отправиться к богине

красоты, поступить к ней на службу и с готовностью выполнять все ее задания. Только так можно было надеяться на встречу и примирение любовников.

Психея поблагодарила Цереса за совет и, поступив на службу к Венере, стала трудиться с утра до позднего вечера, чтобы угодить своей строгой госпоже. Венера давала ей такие трудные задания, что девушка никогда бы не смогла выполнить их, если бы ей не помогали звери и насекомые, которые очень ее любили.

Венера без конца испытывала ее преданность и выносливость и, наконец, в качестве последнего испытания решила послать ее в Гадес с заданием принести шкатулку со снадобьем, которое возвращало красоту всякому, кто мазался им. Рецептот этого снадобья владела только Прозерпина. Направляемая Зефиром, своим старым другом, Психея беспрепятственно миновала все ужасы Гадеса, передала Прозерпине просьбу Венеры и получила маленькую коробочку. Ворота Гадеса уже закрылись за ней, и она почти уже выполнила порученное ей дело, как ей неожиданно пришло в голову смазать себе лицо волшебной мазью, чтобы уничтожить следы бессонных ночей и слез.

Но она не знала, что в шкатулке был заключен дух Сна, который уложил ее спать прямо на дороге. Купидон, проходя мимо, увидел на лице Психеи следы страданий, вспомнил свою любовь к ней и все ее мучения и, загнав духа Сна обратно, разбудил Психею нежным поцелуем.

Открой глаза, любимая, теперь.

Ты можешь меня видеть. Никогда

Тебя я не покину. Я – твой муж.

И, взявшись за руки, они полетели на Олимп, где Купидон представил Психею, свою невесту, собравшимся богам, и они пообещали присутствовать на их свадьбе. И даже Венера, забыв о своей зависти, приветствовала зардевшуюся румянцем невесту, которая наконец-то нашла свое счастье.

Древние люди, для которых Купидон был символом сердца, считали Психею олицетворением души и наградили ее крыльями бабочки – это насекомое тоже было символом души, которая никогда не умирает.

В семье бессмертных младшая она —
Но чудотворней, чем сама природа,
Прекраснее, чем Солнце, и Луна,
И Веспер, червь блестящий небосвода.
Прекрасней всех! — хоть храма нет у ней,
Ни алтаря с цветами,
Ни хора дев, под кронами аллея
Поющих вечерами,
Ни флейты, ни кифары, ни дымков
От смол благоуханных;
Ни роци, ни святыни, ни жрецов,
От заклинаний пьяных.
О, светлая! Быть может, слишком поздно
Пытаться воскресить ушедший мир.
Лес полон тайн, и небо многозвездно,
Но и теперь, хоть это все ушло,
Вдали восторгов, ныне заповедных,
Я вижу, как меж олимпийцев бледных
Искрится это легкое крыло.
Так разреши мне быть твоим жрецом,
От заклинаний пьяным;
Кифарой, флейтой, вьющимся дымком —
Дымком благоуханным,
Святилищем, и рощей, и певцом,
И вещим истуканом!
Да, я пророком сделаюсь твоим
И возведу уединенный храм
В лесу твоей души, чтоб мысли-сосны,
Со сладкой болью прорастая там,
Тянулись ввысь, густы и мироносны.
С уступа на уступ, за склоном склон
Скалистые они покроют гряды,
И там, под говор птиц, ручьев и пчел,
Уснут в траве пугливые дриады.
И в этом средоточье, в тишине
Невиданными, дивными цветами,
Гирляндами и светлыми звездами —

Всем, что едва ли виделось во сне
Фантазии шальному садоводу, —
Я храм украшу – и тебе в угоду
Всех радостей оставлю там ключи,
Чтоб никогда ты не глядела хмуро,
И яркий факел, и окно в ночи,
Раскрытое для мальчика Амура!
Китс (Пер. Г. Кружкова)

Одним из последних мифов, связанных с Венерой, был миф о Беренике, которая, опасаясь за жизнь своего мужа, попросила богиню защитить его в бою, пообещав пожертвовать ей свои роскошные волосы, если он вернется домой живой и невредимый. Просьба была выполнена, и прекрасные волосы Береники легли на алтарь Венеры, откуда они неожиданно исчезли. Астролог, которого спросили о том, кто мог бы их украсть, указал на приближающуюся комету и заявил, что боги решили поместить волосы Береники среди звезд, чтобы они вечно сияли как память о жертве, принесенной ею во имя мужа.

Венеру, богиню красоты, представляли либо полностью обнаженной, либо в короткой одежде, называвшейся «поясом Венеры». Усевшись в колесницу в виде жемчужной раковины, которую влекли белоснежные голубки, любимые птицы богини, она разъезжала от алтаря к алтарю, самодовольно восхищаясь роскошными украшениями из драгоценных камней и цветов, которые приносили ей почитатели. Больше всего ей нравились жертвы молодых любовников.

Многочисленные древние и несколько современных скульптур этой богини украшают различные художественные галереи, но среди них самая совершенная – это знаменитая на весь мир Венера Милосская.

Празднества в честь Венеры были всегда очень красочными, и ее жрецы появлялись на них в венках из живых благоухающих цветов, символа естественной красоты.

К заданию 11. Сравните описание смерти Хикклифа и Манфреда, опираясь на материалы занятий.

Э. Бронте «Грозовой перевал».

<...> 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 совсем 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? - любопытствовал 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 убраться к вам: его удивляет, сказал он, как могу я искать другого общества, кроме вашего.

Я поставила его тарелку в печь на рашпер, чтоб не простыла 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 Гэртон 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.

Подметая 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 поразило 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 случилось 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 предоставляю 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 завозила 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 занимать 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 счастливой.

- 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, позабыли, 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 говении 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 одной 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

хозяина 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.

Дж. Байрон «Манфред»

<...>

Входит аббат.

Аббат

Я вновь к тебе непрошеным являюсь,
Но пусть мое смиренное стремленье
Помочь тебе - не прогневит тебя:
Пусть все, что есть в нем темного,

дурного,

Падет лишь на меня, а все благое -
Да осенит твою главу, - я страстно
Сказать хотел бы: сердце! Если б тронуть
Я мог его молитвой иль словами,
Я спас бы дух, который лишь случайно
Блуждает в тьме.

Манфред

Напрасная надежда!
Мой путь свершен, моя судьба решилась.
Но уходи, - тебе здесь быть опасно.

Аббат

Ты хочешь запугать меня?

Манфред

О нет.
Я говорю лишь, что близка опасность.
Остерегись.

Аббат

Чего?

Манфред

Гляди сюда:
Ты видишь?

Аббат

Нет.

Манфред

Гляди, я повторяю,
И пристально. Теперь скажи, - ты видишь?

Аббат

Я вижу, что встает из-под земли,
Как адский бог, какой-то мрачный призрак;
Его лицо закрыто покрывалом,
Он весь повит тяжелыми клубами
Свинцовой мглы, но он не страшен мне.

Манфред

Я знаю, что тебя он не коснется,
Но взор его убьет тебя на месте, -
Ты стар и дряхл, - уйди, прошу тебя!

Аббат

А я в ответ: доколе не сражуся
С исчадьем тьмы, - не сделаю и шагу.
Зачем он здесь?

Манфред

Да, да, зачем он здесь?
Кто звал его? Он гость, никем не званный.

Аббат

Погибший смертный! Страшно и подумать,
Что ждет тебя! С какою целью ходят
К тебе такие гости? Почему
Вы смотрите так зорко друг на друга?
А, он покров свой сбросил: на челе -
Следы змеистых молний, взор блистает
Бессмертием геенны - адский призрак,
Исчезни!

Манфред

Дух, зачем ты здесь?

Дух

Идем!

Аббат

Неведомый! Скажи, ответствуй: кто ты?

Дух

Его Судьба. Идем - настало время.

Манфред

О, я на все готов, но презираю
Твой властный зов! Кем прислан ты сюда?

Дух

Узнаешь в срок. Идем!

Манфред

Мне покорялись
И более могучие, чем ты,
Я вел борьбу с владыками твоими, -
Сгинь, адский дух!

Дух

Настало время, смертный,
Смирись.

Манфред

Я знал и знаю, что настало.
Но не тебе, рабу, отдам я душу.
Прочь от меня! Умру, как жил, - один.

Дух

Я помощи потребую. - Восстаньте!

Появляются духи.

Аббат

Исчезните, владыки тьмы! Рассейтесь!
Бессильны вы пред силою небесной,
Я закляну вас именем...

Дух

Старик!
Не расточай без пользы слов, - мы знаем,
Что властен ты, но здесь лишь мы владыки.
Напрасен спор: он кары не избегнет.
Вновь говорю: идем, настало время.

Манфред

Я презираю вас, - я с каждым вздохом
Теряю жизнь, но презираю вас!
Я не смирюсь, покуда сердце бьется,
Не отступлю, хотя бы мне пришлось
Бороться с целым адом; вам удастся
Взять не меня, а только труп.

Дух

Безумец!

Как жадно он цепляется за жизнь,
Которая дала ему лишь муки!
И это Маг, стремившийся проникнуть
За грань земных пределов и мечтавший
Быть равным нам?

Манфред

Исчадь тьмы, ты лжешь!
Мой час настал, - я это знал и знаю,
Но не хочу ни на одно мгновенье
Продлить его: тебе с толпою присных
Противлюсь я, а не веленьям смерти.
Я власть имел, но я обязан ею
Был не тебе: своей могучей воле,
Своим трудам, своим ночам бессонным
И знаниям тех дней, когда Земля
Людей и духов в братстве созерцала
И равными считала их. Бессильны
Вы предо мной, - я презираю вас,
Вы жалки мне!

Дух

Ты не избежешь кары:
Твои грехи...

Манфред

Не ты судья грехам!
Карает ли преступника преступник?
Убийцу тать? Сгинь, адский дух! Я знаю,
Что никогда ты мной не овладеешь,
Я чувствую бессилие твое.
Что сделал я, то сделал; ты не можешь
Усилить мук, в моей груди сокрытых:
Бессмертный дух сам суд себе творит
За добрые и злые помышленья.
Меня не искушал ты и не мог
Ни искушать, ни обольщать, - я жертвой
Твоей донине не был - и не буду.
Сгубив себя, я сам и покараю
Себя за грех. Исчадья тьмы, рассейтесь!
Я покоряюсь смерти, а не вам!

Духи исчезают.

Аббат

Увы, ты страшен - губы посинели -
Лицо покрыла мертвенная бледность -
В гортани хрип. - Хоть мысленно покайся:
Молись - не умирай без покаянья!

Манфред

Все кончено - глаза застлал туман -
Земля плывет - колышется. Дай руку -
Прости навек.

Аббат

Как холодна рука!
О, вымолви хоть слово покаянья!

Манфред

Старик! Поверь, смерть вовсе не страшна!
(Умирает.)

Аббат

Он отошел - куда? - страшусь подумать -
Но от земли он отошел навеки.

Раздел 3. Ч. ДИККЕНС «БОЛЬШИЕ НАДЕЖДЫ», «РОЖДЕСТВЕНСКИЕ РАССКАЗЫ»

Роман «Большие надежды» относится к позднему периоду творчества Ч. Диккенса (произведение было написано в 1860 году). По мнению исследователей, этот период творчества отличается большей мрачностью и пессимизмом. Идейный замысел, определивший содержание романа его сюжет, композицию, систему художественных образов и весь стиль повествования, заключается в том, чтобы показать невозможность осуществления мечты человека о счастье в условиях современной писателю буржуазной действительности. Но замысел писателя не ограничивался только этим. Диккенс стремился показать, что «для простого, честного и бескорыстного человека нет места и не может быть удовлетворения и счастья в пустой, но обеспеченной жизни сытого буржуа, потому что такая жизнь убивает в людях все лучшее и человеческое».

Повествование строится вокруг судьбы деревенского мальчика Филиппа Пиррипа, получившего прозвище Пип. Его характер динамичен, читатель остается с ним на протяжении всего романа. Судьба Пипа очерчена довольно четко и подробно. Такая четкость – характерная черта поздних произведений Ч. Диккенса, «писатель уделяет много внимания разворачиванию увлекательного сюжета». Внезапное знакомство с мисс Хэвишем и Эстеллой рождает внезапное желание «стать джентльменом». Никакие доводы разума не способны помешать ему сделать это. Наличие тайного покровителя открывает перед ним путь к осуществлению всех его желаний. Но жизнь в Лондоне и богатство не делают Пипа счастливее. За порой «опьянения» от больших надежд приходит пора «отрезвления». Герой начинает понимать, что после всех разочарований и лишений он «не обучен никакой профессии и ни на что не годен». Пип – это не герой ранних произведений Диккенса, наделенный всеми качествами положительного персонажа. Автор рисует своего героя тщеславным, иной раз себялюбивым, малодушным. Его мечта о богатстве неотделима от мечты о «благородной» биографии. Покровительницей своей он хотел бы видеть одну только мисс Хэвишем, свою любовь к Эстелле он не отделяет от стремления к обеспеченной, изящной и красивой жизни. Пип, будучи весьма далек от вульгарных проидох и

мошенников, которыми кишит роман, все же обнаруживает склонность и к показной роскоши, и к мотовству, и к безделью.

Крушения надежд происходит не случайно – это закономерное явление, возможное благодаря порядкам современной автору Англии. Поэтому одной из основных и особенно важных тем является тема «джентльменов». Едкой сатирой наполнено описание родственников мисс Хэвишем, семейства Покетов, клуба «Зяблики в роще». Никчемность, неестественность, паразитизм – вот что такое общество джентльменов Англии, к которым хочет примкнуть Пип. Обратной стороной этого мира, по мнению исследователя Михальской Н.П., является мир преступников. Не просто так они так тесно переплетены в сюжете романа и определяют судьбу Пипа. Одно общество порождает другое и калечит судьбы всех, кто в него входит: это и мисс Хэвишем, это и Эстелла, призванная служить орудием мести всему мужскому роду.

Нравственно-эстетический идеал Диккенса воплощен в образах добрых людей вне зависимости от их социальной принадлежности. Джо, Бидди и Герберт Покет, порвавший со своим нелепым семейством, являются подлинными друзьями Пипа, каждый из них оказывает ему помощь в самые трудные минуты его жизни. Однако понять и оценить этих людей Пип смог далеко не сразу.

Роман не имеет однозначного финала. Пусть Диккенс и не хотел писать хорошей концовки, но тем не менее расплывчатость в отношениях Пипа и Эстеллы не исключает благополучной развязки. Это еще раз говорит о сложности всего произведения, о его неоднозначности и о потенциальных переработках на киноэкране. По мнению английского писателя XX века Энгуса Уилсона, роман «Большие надежды», с одной стороны, является «более мрачным и реалистическим, чем все другие его книги, не очень смешной даже в комических местах», но в то же время это и «самый мягкий роман Диккенса благодаря и авторскому сочувствию почти ко всем персонажам», что дает повод для неоднозначных трактовок и переработок.

Взаимодействие литературы и кино

Все виды искусства, как правило, складывались исторически в процессе своего развития, но даже после того, как в них оказались выработаны основные принципы художественного мышления и деятельности, развитие искусства не прекращается. Так же не прекращается и процесс взаимодействия и взаимовлияния искусств друг на друга, что неизбежно, поскольку ни одно искусство не существует изолированно, а только в системе искусств. Тем самым процесс развития каждого искусства представляет собой непрерывный диалог одного искусства с другими.

Кинематограф возник в конце XIX в. как зрелище, основанное на оптической технике: запечатление на светочувствительной пленке движущихся объектов и последующее воспроизведение полученных снимков путем их проецирования на экран. Наряду с прогрессом техническим (современный кинематограф овладел звуком, речью, цветом, широкоформатным экраном) происходил интенсивный процесс развития искусства кино, которое за последние полвека выросло в разветвленную и вполне самостоятельную отрасль культуры. Художественная кинематография выявила новые возможности эстетического освоения действительности.

Как искусство кино выработало целую систему выразительных и изобразительных средств, связанных в первую очередь с оптической природой экранного изображения. Говоря о специфике кино, имеют обычно в виду возможность при помощи подвижной съемочной аппаратуры, используя разнообразную оптику, фиксировать в кадре общим, средним, крупным планом обширные пространства и массы людей, небольшие взаимодействующие группы, индивидуальные портреты, мельчайшие детали. Соединение отдельных кадров создает ощущение непрерывности действия. Композиционный строй и последовательность сцен-эпизодов, монтаж по принципу контраста или уподобления, одновременное развитие двух и более сюжетных линий, параллельных или перекрещивающихся, смена темпов, ритма – все это в кинематографе служит раскрытию идейного смысла произведения, замысла художника, его отношения к изображаемому.

Как искусство синтетическое, кино наряду с собственными, им самим открытыми художественными средствами, широко и свободно пользуется выразительно-изобразительными средствами других, "старых" искусств. Так, игра актера, некоторые принципы построения мизансцен, многие режиссерские решения сближают кино с театральным творчеством. Музыка, органически входящая в художественную ткань фильма, создает эмоциональный фон, а подчас и определяет ритм повествования. Немало общего обнаруживается у кино с живописью, графикой, с другими пластическими искусствами. Однако наиболее крепкими и многообразными являются его связи с художественной литературой. Дело не только в том, что действие в кинопроизведении, как и в произведении литературном, по сути, не ограничено во времени и пространстве. Идеи и образы литературы постоянно обогащают киноискусство, во многом определяют направление его эстетического поиска.

Исследуя структуру кинообраза, отмечая его качественное своеобразие, нетрудно обнаружить его близость, родство с литературной образностью. Так крупный план – прием выделения изображаемого предмета, как бы приближающий его временами к глазам читателя. Известен литературе и повествовательный прием торможения действия. Монтаж – способ отбора и сопоставления, а в конечном счете и обобщения – был известен литературе задолго до изобретения кино. Поэтика кино, освоив и развив эти средства и приемы, придала им новые качества.

Литература – один из краеугольных камней современной художественной кинематографии. Это находит свое прямое подтверждение в возрастающем значении сценария, который является основой картины и определяет ее содержание, образный строй, жанровое и стилистическое решения. Роль сценария особенно возросла в звуковом кино, когда живое звучащее слово пришло на смену по необходимости лаконичным, по преимуществу информационным титрам-репликам. Слияние слова и движущегося изображения вооружило кинематограф поистине могучим оружием идейно-эстетического воздействия на многомиллионную аудиторию. Сценарий при всем своеобразии литературной формы, обусловленном природой кино и отличающемся это драматургическое произведение как от театральной пьесы, так и от других жанров словесного

искусства, есть, прежде всего, явление литературы. В нем достигается естественный сплав драматического действия с элементами эпического повествования. Последующие необходимые модификации литературного сценария в сценарии режиссерском (рабочем, съемочном), который уже содержит и детальный план реализации, "овеществления" замысла писателя-сценариста, с точной разбивкой на кадры, с указанием планов, их метража, изобразительного решения и т. п., не касаются сущности драматургии. А кинодраматургия подчиняется основополагающим законам литературного, словесного творчества.

Первоэлементом сценария является слово, фильм есть экранизация сценария, т. е. перевод литературной образности в ряд зримых динамических образов. Естественно, сценарист обязан считаться с метражом, объемом будущего фильма, предусматривать возможные режиссерско-операторские решения. Помимо диалогов и монологов, сценарий обычно содержит описания обстановки, атмосферы действия, лаконичные характеристики действующих лиц, их взаимоотношений, внешнего облика, поведения. Современный литературный сценарий испытывает тенденцию к многожанровому развитию (кинороман, киноповесть, киноновелла и т. д.). Оказывая воздействие на кино, прямое или опосредованное, литература в свою очередь испытывает обратное влияние кинематографии, ее стилистики, композиционных приемов, образной системы, ритма.

Воссоздание образов и идей одного искусства средствами другого издавна имело широкое распространение в истории. Так, творения литературы, которая сама по себе является многоплановым искусством, зачастую продолжают жить в кино. Так самым ярким и наиболее очевидным результатом диалога искусств в данном случае является экранизация литературных произведений.

Экранизация – это интерпретация средствами кино произведений прозы, драматургии, поэзии, а также оперных и балетных либретто. Взаимодействие литературы и кино в процессе экранизации давно уже привлекало внимание исследователей, причём как литературоведов, так и киноведов. Однако вопрос об этом взаимодействии так и не был решен однозначно. В 20-е годы XX века проблема экранизации освещалась в работах В.Б. Шкловским, Ю.Н. Тыняновым, И.Г. Эренбургом, Б.М. Эйхенбаумом и рядом других

исследователей. Анализируя проблему перевода произведения с языка книги на язык кино, они нередко приходили к выводу, что такой перевод невозможен. Такое решение мотивировалось тем, что языковые средства, которые используются к литературе и кино, не могут соотноситься и совпадать друг с другом, следовательно, переход произведения из одного вида искусства в другой представляется затруднительным. Так, Шкловский пишет: «Если нельзя выразить романа другими словами, чем он написан, если нельзя изменить звуков стихотворения, не изменив его сущности, то тем более нельзя заменить слова мельканьем серо-черной тени на экране». Тынянов утверждал, что «кино должно освободиться от литературы».

Новый этап в постановке проблемы наметился к началу 60-х годов. Иной подход к теории экранизации выявил А.С. Вартаков в работе «Образы литературы в графике и кино». В результате исследования он пришел к выводу, что «искусства имеют тенденцию к взаимопроникновению, синтезированию и на этом основании отвергает формалистическую идею художественной непереводимости, которая основывается на ошибочном понимании соотношения формы и содержания художественного произведения». В основу решения проблемы художественной переводимости им положен принцип сочетания непосредственного и опосредованного изображения: то, что в одном искусстве изображается непосредственно, в другом может быть передано лишь опосредованно и наоборот.

На современном этапе вопросам экранизации посвящены работы профессора В.И. Мильдона, Д.А. Щукиной. Каждый вид искусства обладает своими возможностями, которые недоступны для другого вида. По мнению исследователей, экранизация должна совершать «перевод слова на язык зрительного/наглядного изображения», перекодировав средства литературы. Такой перевод возможен по причине тесной связи двух художественных систем. Однако сильная связь не подразумевает «дословного перевода»: что хорошо в одном искусстве, не обязательно таково в другом. Превосходя книгу силой воздействия на зрителя, экран уступает ей богатством ассоциаций и смыслов. Поэтому любая экранизация должна иметь «прибавление к смыслу оригинала, прочтение в нем

того, что прежде не догадывались прочесть и что стало возможным благодаря особенностям киноязыка». В противном случае фильм окажется всего-навсего интерпретацией, которая раскрывает индивидуальность интерпретатора, а не автора.

Таким образом, вопрос о взаимодействии языка кино и литературы в рамках экранизации стоит до сих пор.

В 2012 году на экраны вышла англо-американская киноверсия романа Ч. Диккенса «Большие надежды». Фильм явился далеко не первой попыткой экранизировать произведение английского классика. Режиссером киноверсии стал Майк Ньюэлл, сценаристом – Дэвид Николлс. Для участия в фильме был приглашен известный актерский состав (Хелена Бонэм Картер, Райф Фанс, Джейсон Флеминг, Робби Колтрейн, Юэн Бремнер) а также молодые, подающие «большие надежды» актеры (Джереми Ирвин, Холлидей Грейнджер). Экранизация была удостоена премии Британской академии кино и телевизионных искусств (англ. BAFTA) за лучший дизайн костюмов.

Фильму сложно дать однозначную оценку. Нельзя сказать, что его ждали с нетерпением: у экранизаций «Больших надежд» богатая история. В результате фильм получил довольно средние оценки и неоднозначные отзывы. Сказался авторитет версии 1946 года режиссера Дэвида Лина. Так или иначе, когда начинается обсуждение последних экранизаций, все сводится к сравнениям именно с версией Лина. В отношении «Больших надежд» 2012 года очень метко выразился кинокритик Тим Робей, назвав фильм Ньюэлла «кавер-версией среднего уровня, которая никогда не угрожает затмить ее предка, но по крайней мере она не стремится отразить большое количество непродуманных новшеств ради них самих же» .

Майк Ньюэлл и Дэвид Николлс старались следовать сюжету Ч. Диккенса. С точки зрения фактологического сходства им это вполне удалось. Тем не менее ряд сюжетных линий либо не получили своего развития, либо отсутствовали как таковые. Понятно, что в двухчасовой хронометраж невозможно было поместить весь объем книги. Однако общая атмосфера фильма совпала с атмосферой романа «Большие надежды». Поздние произведения Диккенса отличаются пессимизмом и мрачностью, то же самое можно сказать про экранизацию: в целом, но не во всем, тема «ожиданий, которые не

сбываются, и иллюзий, которые не оправдываются» раскрыта на экране.

Основной идеей романа была идея смерти искреннего и естественного человека в условиях действительности Англии тех лет. Также стоит учитывать, что Диккенс очень символичен. Мотив отсутствия каких-либо надежд воплощается у него в самом начале романа в образе виселицы, к которой идет каторжник. Фильм лишь усиливает это чувство: виселица преследует Пип на протяжении всего фильма, появляясь на экране до пяти раз за фильм, когда Пип бежит домой с кладбища в самом начале повествования (к виселице идет не каторжник, а сам главный герой), уезжает в Лондон, приезжает проведать Джо и когда возвращается на болота с последней надеждой жениться на Бидди. Эффект безысходности усиливается еще и тем, что виселица расположена практически у самой кузницы.

Кроме того, атмосфера повествования затемняется с помощью цвета и света. Конкретно это проявляется в изображении болот и Лондона. Однако фильм трансформирует это противопоставление. В роман мрачно описывается и то, и другое место: болота, которые «тянутся длинной черной полосой», окутанные серым и непроницаемым туманом, Лондон, облепляющий своей грязью, тесный и душный. В принципе, то же показано и в фильме, с той лишь разницей, что Лондон не становится своеобразным продолжением тех же болот. С местностью, где провел свое детство Пип, связаны и хорошие воспоминания. В фильме это проявляется за счет широких панорам, обилия света и светлых, теплых тонов одежды и природы. И если грязь встречается на болотах лишь в сцене со схваткой каторжников, то при изображении сутолоки Лондона она присутствует практически везде (стоит также обратить внимание на чистоту реки рядом с болотами, в Лондоне река мутная). Первый шаг в Лондоне Пип сделал на грязную улицу.

Тон одежды героев меняется вместе с их местом обитания и с ростом количества разочарований. От теплого коричневого и белого Пип к концу фильма облачается в темно-синий и черный. Особенно хорошо продуман образ мисс Хэвишем. Сначала вечная невеста в пожелтевшем от времени платье словно опутана паутиной. Фата похожа на чехлы, которыми закрывают мебель на хранение. Костюм и она слились, прическа уже превратилась в всклокоченные волосы,

спутанные самим временем. Она уже стала частью интерьера, комнаты, откуда никогда не выходит. В конце фильма платье мисс Хэвишем становится пепельно-сиреневым, как будто намекая на скорую гибель. Эстелла же носит одежду фиолетовых тонов, а фиолетовый – это символ, магии, цвет слепой любви, что хорошо отвечает идее романа, и цвет тайны, которая сопровождает историю героини.

В идейном плане и с точки зрения подачи сюжета фильм вызывает массу вопросов. Многие зрители воспринимают киноверсию Ньюэлла негативно, называя его «красивой и безопасной экранизацией знаменитого романа в духе школьных учебников литературы». «Вместо ожидаемого цельного многогранного произведения получилось некое подобие паззла из десятка различных элементов, собрать которые в нечто единое, впрочем, режиссеру так и не удалось».

Одно из неоспоримых достоинств экранизации 2012 года – изображение пустой жизни английского джентльмена. Этому моменту нашлось не очень много времени в экранизации Дэвида Лина, с которой так часто сравнивают фильм «Ньюэлла». А ведь именно жизнь «подхалимов и жуликов», которые «делают вид, будто не знают, что остальные – подхалимы и жулики, потому что, признав это, каждый тем самым должен был и себя причислить к подхалимам и жуликам» так повлияла на главных героев. Они сами влились в нее, став праздными и черствыми душой, приняв такой образ жизни. В этом плане наиболее показательны сцены, изображающие пиры в клубе «Зяблики в роще». Мир, где правит лицемерие, праздность, взяточничество, равнодушие, зло – это мир смерти для человека и его души.

Для Пипа проводником в этот мир стала именно мисс Хэвишем. Именно мисс Хэвишем с помощью Эстеллы заставила Пипа считать, «что он – куда больший невежда, чем мог полагать накануне вечером, и что вообще жизнь его самая разнесчастная». Пип никогда не знал ласки, а после знакомства с Эстеллой он стал отдаляться от Джо – одного из немногих, кто вел себя с маленьким мальчиком по-человечески. На экране попадание в мир смерти прекрасно визуализировано с помощью фаты мисс Хэвишем. Покров поднимался и под ним оказывались и Пип, и маленькая Эстелла. Они

слышали дыхание той, что уже не живет и сама является визуальным воплощением Смерти.

И раз с образом мисс Хэвишем связано столько событий, то внимание к ее образу чрезвычайно велико. У зрителей возник вопрос, почему мисс Хэвишем так молода? Исполнительнице роли Хелене Бонэм Картер на момент съемок было 46 лет. Как призналась сама актриса, предложение сыграть мисс Хэвишем было для нее «как удар в лицо». Сам Диккенс не указывал в романе точный возраст своей героини, что позволило режиссеру фильма считать, что мисс Хэвишем «находится фактически в своих сороковых». Подобное «омоложение» не принесло образу загадочности и трагизма, а лишь создало ореол эксцентричности и сумасшествия. Нельзя сказать, что мисс Хэвишем сыграна плохо, но это другая мисс Хэвишем: активная, резкая, упивающаяся местью, злобная.

Пип в экранизации представлен с самой своей неприятной стороны, показан «черствым эгоистом». Теряя иллюзии, герой обретает «мудрость», становится «достойным» членом общества, где все построено на хищнических, античеловеческих законах ценой утраты всего прекрасного, что есть в нем. Режиссер объясняет такое затемнение тем, что он пытался сделать фильм, который «открывает швы эмоциональной жестокости и безумия, которые лежат в основе одной из самых мрачных историй Диккенса». Именно так можно объяснить истерию и безумие не только мисс Хэвишем, но и сестры Пипа – миссис Джо. Как пишут исследователи, Диккенс показал в главном герое «таящиеся в нем противоречия». То же самое говорит Ньюэлл о Пипе: «он не исполняется как однозначно испорченный. Пип как пара обуви, где одна находится во власти взбешенного социального стремления».

Как ни странно, если Пип показывается с наихудшей стороны, то образ Эстелла наоборот высветляется. Это уже не та гордая и кокетливая леди, холодная и надменная «звезда», у которой не находишь «ни сочувствия, ни поддержки». Вернее, в фильме она такая и есть, но только для членов джентльменского общества, в частности для Бентли Драмла (образ «холодной звезды» воплощается на экране через кулон, который висит у Эстеллы на шее. Но для Пипа это совсем другая Эстелла. На протяжении всего фильма складывается устойчивое впечатление, что она любит главного героя.

Даже когда предупреждает Пипа о своей холодности (зачем предупреждать, если ей все равно?), даже когда разговаривает с Пипом в саду дома, где дают бал, даже когда объясняется с Пипом при мисс Хэвишем Эстелла равнодушна к любящему ее молодому человеку. На ее глазах часто наворачиваются слезы, она принимается с жаром вразумлять бедного юношу, что их отношения не принесут ему счастья, но сколько участия просматривается в этом порыве. Подобное поведение можно объяснить тем, что все же «Пип, Эстелла, Мэгвич, Джеггерс и даже мисс Хэвишем не черные злодеи многих произведений Диккенса, а в разной степени испорченные, но симпатичные люди»; «Раскрывая характеры ведущих героев романа, Диккенс показывал таящиеся в них противоречия».

Возможно, с этой точки зрения можно объяснить и финал фильма – он бесспорно оптимистичен. В первом варианте финала, который был написан Ч. Диккенсом раньше, Пип встречается с Эстеллой на улицах Лондона и становится ясно, что они больше не встретятся. Второй вариант, написанный под влиянием писателя Э. Бульвера-Литтона, рассказывает о встрече Пипа и Эстеллы на развалинах дома мисс Хэвишем. В экранизации меняется время и место происходящего: Эстелла сама приглашает Пипа на встречу, которая проходит весной. Она все время ищет глазами участия, а когда находит его, то первой берет Пипа за руку. Возможно, такая трактовка покажется неканоничной, однако все же логичной, если учесть характер отношений героев в фильме. Нарушение канона заложено в финале романа самим Ч. Диккенсом. Он предлагает читателю открытый финал. Концовка романа сопровождается постоянным упоминанием тумана. Будущее героев расплывается в нем, не обретая четкости и однозначности. Эстелла и Пип повторяют: «Мы – друзья» – а потом идут, взявшись за руки, «не омраченные тенью новой разлуки». Также о значении традиции пишет немецкий философ Х-Г. Гадамер. В книге «Истина и метод» он говорит, что традиция и канон – это не только хранители опыта, но и объект переработки и трансформации. Автор отмечает, что «истину не может познавать и сообщать кто-то один», нужно «всемерно поддерживать диалог, давать сказать свое слово и инакомыслящему, уметь усваивать произнесенное им». Финал экранизации романа «Большие

надежды» – это и есть та переработка, тот другой голос, о котором пишет немецкий философ.

Задания для самостоятельной работы:

1. Прочтите роман Ч. Диккенса «Большие надежды».
2. Изучите и законспектируйте статью П. Парриндера «Turn Again, Dick Whittington!: Dickens and the Fiction of the City»
3. Прочитайте «Рождественские рассказы» Ч. Диккенса.
4. Изучите высказывание исследователей и писателей о творчестве Ч. Диккенса
5. Прочитайте первый (альтернативный) вариант романа Ч. Диккенса. Сравните его со «счастливым» финалом. Почему, как вы считаете, Диккенс изменил финал?
6. Прочтите письмо Диккенса к Форстеру, представленному в материалах к занятию. Как Диккенс объясняет смену финала в романе?
7. Прочитайте вступительную статью Дж. Ирвинга в книге Dickens Ch. Great Expectations (With an Introduction by John Irving). NY.; Toronto; L.; Sydney; Auckland: Bantam Books. 1988, 451 p. Как Ирвинг трактует образ Пипа
8. Изучите статью В. Черномазовой «Традиции готической литературы в творчестве Ч. Диккенса». Какие черты готической культуры представлены в романе. Обратите внимание на выделенные фрагменты романа, представленного в пособии.
9. Прочитайте рождественские рассказы Ч. Диккенса.
10. Изучите точки зрения исследователей, представленных в материалах занятий.
11. Изучите статью Г.К. Честертон «Диккенс и Рождество» (URL: <http://19v-euro-lit.niv.ru/19v-euro-lit/chesterton-charlz-dikkens/dikkens-i-rozhdestvo.htm>)
12. Изучите статью Т.А. Боборыкиной «Художественный мир повестей Ч. Диккенса» (URL: <https://www.twirpx.club/file/817819/grant/>)
13. Посмотрите фильм «Большие надежды», 2012 год. Проследите взаимодействие языка литературы и кино.

Вопросы для обсуждения:

1. Альтернативные варианты романа «Большие надежды».
2. Традиции готической литературы в творчестве Ч. Диккенса.
3. Цветовые решения в романе.
4. «Большие надежды» как продолжение романа «Дэвид Копперфилд».
5. «Маска» ее разновидности и приемы в произведениях Диккенса.
5. Образ Рождества в «Рождественских рассказах» Ч. Диккенса.
6. Создание особой атмосферы в «Рождественских рассказах» Ч. Диккенса.
7. Модели рождественского сюжета в «Рождественских рассказах» Ч. Диккенса.
8. Типы рождественских героев в «Рождественских рассказах» Ч. Диккенса.
9. Взаимодействие литературы и кино, на примере романа Ч. Диккенса «Большие надежды»

Список рекомендуемой литературы:

1. Диккенс, Ч. Большие надежды // Собр. соч. в 30 томах / пер. М. Ф. Лорие. М.: Худ. лит., 1960. Т. 23. 514 с.
2. Добин, Е. Поэтика киноискусства. – М., 1961.
3. Мильдон, В.И. Что же такое экранизация? / В. И. Мильдон // Мир русского слова. – 2011. – № 3. – С. 9-14.
4. Тынянов, Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино. – М.: Наука, 1977.
5. Черномазовой, В. Традиции готической литературы в творчестве Ч. Диккенса.
6. Шкловский, В.Б. Литература и кинематограф. – Берлин, 1923.
7. Щукина, Д.А. Экранизация художественного текста // Кино/текст. Матер. XXXIX Междунар. филол. конф., 2010. С.45.
8. Chesterton, G. K. Appreciations and Criticism of the Works of Charles Dickens. N. Y.: Dutton, 1911. 571 p.
9. Ackroyd P. Dickens. N. Y.: Harper Collins Publisher, 1992. 1150 p.

10. Dickens, Ch. *Great Expectations* (With an Introduction by John Irving). NY.; Toronto; L.; Sydney; Auckland: Bantam Books. 1988, 451 p.
11. Smith, G. Dickens. *Money and Society*. Berkley and Los Angeles: University of California Press, 1968. Pp. 173–189.
12. Daleski, H. M. *Dickens and the Art of Analogy*. L.: Faber and Faber, 1970. 371 p.
13. Dabney, Ross H. *Love and Property in the Novels of Dickens*. Berkeley and Los Angeles, 1967. 365 p. 8.
14. Cochshut, A. D. *Great Expectations. The Imaginations of Charles Dickens*. L., 1961. 254 p.
15. Jonson, E. *Charles Dickens. His Tragedy and Triumph*. N. Y.: Simon and Shuster, 1952. 350 p.
16. Milhauser, M. *Great expectations. The three endings // Dickens Study Annual*. Southern Illinois University Press. London and Amsterdam, 1983. P. 275–282.
17. Wilson, A. *The World of Charles Dickens*. L., 1973. 379 p. 12. Несчастный конец «Больших ожиданий» Диккенса // Интернациональная лит. 1937. № 10. С. 242
18. Parrinder, P. *Nation and novel. The English novel from its Origins to the Present Day*. – L., 2006. – ISBN 0199264848

Материалы к занятию.

Тема Рождества является одной из ведущих в творчестве Ч. Диккенса. Особое значение приобретает исследование поэтики «исходного» жанра — «Рождественских повестей» Диккенса. Интерес к творчеству «великого викторианца» высок и по сегодняшний день. Диккенс как никто другой из викторианских писателей сумел соединить свои личные, авторские убеждения и интересы с моральными и эстетическими запросами эпохи. Становление жанра рождественской повести и ритуализация празднования Рождества совершаются в Цикле «Рождественские повести» (1843-1848). Произведения рождественской тематики в творчестве Диккенса многочисленны, но именно «Рождественские повести» являются

вершиной данного жанра и рождественской философии писателя в целом.

Первое обращение к теме Рождества состоялось в «Очерках Боза» в главе «Рождественский обед» (декабрь 1835г.). Ведущей здесь становится идея семейного единения и закрепляется столь важное для писателя понятие «рождественский семейный праздник». С точки зрения Диккенса, писатель должен быть своего рода проповедником. Подобное отношение к своему творчеству было характерно для викторианской Англии. Сама идея обращения к читателям с целью разрешения социальных конфликтов в обществе привлекала Диккенса. Наиболее адекватной формой ее воплощения станет рождественский текст и Рождество как самый демократичный праздник. Так, начиная с «Рождественского обеда», писатель превратился для англичан в «главного рождественского церемониймейстера». Рождественская тематика будет продолжена и в романном творчестве Диккенса.

К заданию 2. Изучите и законспектируйте статью.

P. Parrinder Turn Again, Dick Whittington!: Dickens and the Fiction of the City.

If any single writer has been said to embody the Englishness of the English novel it is Dickens. The novelist George Gissing wrote of his great predecessor that ‘No man ever loved England more’.¹

G. K. Chesterton called him ‘the most English of our great writers’.² Dickens’s reputation rests above all on his characters, who are portrayed with marvellous vividness and symbolic power, and in a register that veers melodramatically between satire and sentiment. Their variety is that of a whole nation—of a nation centring on its metropolis—but the nation in Dickens’s novels is sharply divided between public and private spheres, one of which inspires his mockery and the other his reverence. Many of his most famous satirical creations gleefully debunk the professional classes and holders of minor public office—beadles, midwives, lawyers, clerks, schoolteachers, and ministers of religion—and figures such as Bumble, Gradgrind, and Squeers have become proverbial monsters outliving the fictional contexts in which they first appeared. Their power over the lives of

Dickens's ordinary heroes and heroines produces a sense of monstrous oppression and injustice. Dickens, then, is a radical novelist, but his reflection of national character has certain manifest limitations. Gissing wrote that 'his art, splendidly triumphant, made visible to all mankind the characteristic virtues, the typical shortcomings, of the homely English race'.³ The key word here is 'homely'. He has no interest in the ceremonial aspects of English history or the national life, nor is his fiction international in outlook. What he wishes most for his protagonists is an untroubled, unambitious domestic happiness. He is the novelist as instinctive republican but also as Little Englander.

George Orwell contrasted Dickens's lack of 'vulgar nationalism' with the jingoism of his Victorian contemporaries:

never anywhere does he indulge in the typical English boasting, the 'island race', 'bulldog breed', 'right little, tight little island' style of talk. ... He is very much an Englishman, but he is hardly aware of it—certainly the thought of being an Englishman does not thrill him. He has no imperialist feeling, no discernible views on foreign politics, and is untouched by the military tradition.⁴

Orwell's generalization can only be applied to Dickens the novelist, since as a journalist he certainly expressed imperialist feelings. It has been said that his 'sympathy for the downtrodden poor at home is reversed abroad'.⁵ He joined in the outcry against the perpetrators of the 1857 Indian Mutiny, and as a public figure he was prominent in recommending emigration to the white dominions such as Australia. Yet Dickens was also the author of *A Child's History of England* (1853), a work which became notorious for its exposure of the barbarities of past times and its mockery of the idiocies of English kings. Despite some dutiful praise of King Alfred and the sturdy Saxon race, the *Child's History* is English history written from a deliberately childlike point of view. Nothing could be less like an approved adult textbook for children.

The split between the public and the private spheres in Dickens's fiction can be related to a split in his own personality between the adult and the child. For all his greatness as a novelist, his fiction does not express his public persona as fully as Scott's or Fielding's does. Any biography of Charles Dickens will reveal his restlessness of spirit, his flair for publicity, his relentless ambition, and his capacity for overwork to the point

of self-destruction. His novels, however, uphold the values of patience, humility, steadfastness, and, above all, of self-effacing retirement. David Copperfield, the one Dickens hero who becomes a successful novelist, is an amiable figure completely lacking his creator's driven and demonic temperament. Some of his other protagonists become prosperous businessmen, but none has any idea of serving the nation or taking public office. His novels set public vice against private virtue, so that typically they start in the mode of parody and end in the mode of romance.⁶ *Oliver Twist* (1838) is the first example of the characteristic Dickens plot and, it has been argued, the 'one novel which he wrote over and over again' throughout his subsequent career.⁷ Its opening chapters telling of Oliver's early childhood under the regime of the New Poor Law are one of the most savagely effective political satires ever written in the form of fiction. Yet Oliver at the end of the novel is still a child, and there is no reason to suspect that he will do anything spectacular or noteworthy in his adult life.

Citizens and 'Public Characters'

Many of Dickens's most famous characters are Londoners. For the staunch republican William Hazlitt, the citizens of a great city such as London were inherently more advanced and more progressive than their country cousins. Hazlitt rejected William Wordsworth's representation of men in cities as being anonymous and isolated from one another, like wild beasts; a Londoner was a sort of 'public creature', a member of a 'visible body-politic, a type and image of that huge Leviathan the State'. The Londoner in his view was a natural republican just as the country-dweller was a natural monarchist.⁸ Hazlitt's essay 'On Londoners and Country People', from which these quotations are taken, was collected in *The Plain Speaker* (1826). It may be seen as anticipating the change from fiction largely dealing with the country gentry and their dependents (including those who, for one reason or another, move to the city) to the metropolitan novel of Dickens and his contemporaries with its wider and more demotic range of characters. The city is also the place where people can most easily change their status, leaving behind the stratum into which they were born.

Dickens did not envisage *The Pickwick Papers* (1836–7) as his first novel—though it certainly grew into that—but as letterpress to illustrate a series of comic prints. On a simplified view, his career as a

novelist stretches from *Oliver Twist* and *Barnaby Rudge* (which was conceived, but not actually written, at the same time as *Pickwick*) to his last completed novel *Our Mutual Friend* some thirty years later. Young Oliver Twist begins as a mere ‘item of mortality’, an entry in the workhouse ledger in an unidentified country town, and makes what Dickens calls his ‘first Entry into Public Life’ when he is apprenticed to Mr Sowerberry the undertaker.⁹ As a funeral attendant he becomes a familiar figure on the streets, standing on the lowest rung of the ladder leading to the giddy heights occupied by Mr Bumble the parish beadle, whose official ‘state- liness and gravity’ (as the narrator tersely informs us) far exceeds that of ‘judges of the law, members of parliament, ministers of state, lord mayors, and other great public functionaries’ (221). But Oliver’s fortunes take a decisive turn when he runs away from Mr Sowerberry’s and reaches a milestone which tells him he is seventy miles from London:

London—that great large place!—nobody—not even Mr Bumble—could ever find him there! He had often heard the old men in the workhouse, too, say that no lad of spirit need want in London; and that there were ways of living in that vast city, which those who had been bred up in country parts had no idea of. It was the very place for a homeless boy, who must die in the streets unless someone helped him. (97)

London, as the legendary Dick Whittington had found, is the place for the orphan, the ‘lad of spirit’, the restless adolescent who up to now has only been humiliated and downtrodden. Once in the city his public career can only flourish and broaden, yet the ideas of public life and citizenship have far more sinister connotations in Dickens than they do for a commentator such as Hazlitt.

When Noah Claypole follows Oliver Twist to London, adopts a false name, and joins Fagin’s gang of thieves, Dickens sardonically describes him as having become a ‘public Character in the Metropolis’ (376). A ‘public character’ in his novels is as often as not someone with a police record, a notorious impostor, rogue, or confidence trickster. In *Our Mutual Friend* (1864–5) the Limehouse criminal Rogue Riderhood describes himself to Lawyer Lightwood as a ‘Waterside character’ (152), while the grave-robber in *A Tale of Two Cities* (1859) owns to being an ‘Agricultooral character’.¹⁰ Not surprisingly, Dickens’s heroes and her- oines do their best to shun publicity, so that the happy endings

to most of his novels combine prosperity with complete obscurity. The phrase 'public character' in his fiction is tarnished by its association with crime even when it is applied to someone who is completely innocent. Thus Sir John Chester in *Barnaby Rudge* (1841) tells Gabriel Varden (whose name has been in the newspapers after giving evidence in court) that he has become 'quite a public character'.¹¹ When Mr Micawber, the Australian magistrate, is described by his wife as an 'important public character', we cannot but remember his past as an inveterate sponger and debt-bilker in London.¹² In *Our Mutual Friend* a book containing portraits of people of fashion is described as illustrating 'public characters' (410), hinting at the narrator's contempt for wealthy and fashionable society. The phrase occurs very naturally in a plot linking the pompous and respectable face of society to the criminal underworld. Dickens may be most renowned for his creation of characters, yet to be called, or to call oneself a 'character' in his novels is usually undesirable. Dickens's love of London must, therefore, be squared with his profound distrust of urban society and citizenship. What is most remarkable (as we shall see) is that in novel after novel he alludes to the legend of Dick Whittington, London's archetypal Lord Mayor who, above all, stands for Hazlitt's idea of the Londoner as a 'public creature'.

The English *Bildungsroman*

At least five of Dickens's novels, *Oliver Twist*, *Nicholas Nickleby*, *Martin Chuzzlewit*, *David Copperfield*, and *Great Expectations*, formally belong to the category of the male *Bildungsroman* or novel of education, typically the story of a young man from the provinces growing up and finding his way in society. The Dickensian *Bildungsroman* not only comes after Fielding and Smollett but after the great French novelists, Stendhal and Balzac, yet it is closer to folk tale and fairy tale than to the masterpieces of French realism. The typical Dickens hero (David Copperfield is the exception) is an orphan who inherits a fortune rather than using his character and abilities to secure a position in society, as the novelist himself had to do. Dickens's novels thus exhibit a 'recognition-inheritance pattern' like those of Fielding and Scott, a kind of plot that has been regarded as peculiarly English.¹³ In English fiction the 'European' type of *Bildungsroman* is represented by the story of Thackeray's Arthur Pendennis (and of Charlotte Brontë's Lucy Snowe, to be discussed in the next chapter).

The hero of William Makepeace Thackeray's *Pendennis* (1850) is a gentleman's son, the heir to a country estate, and an Oxbridge graduate ('Oxbridge' seems to be a Thackerayan coinage) when he first moves to London. Like Lucien Chardon in Honoré de Balzac's *Illusions perdues* (1839), he is a provincial man of substance, not a friendless orphan. Like Lucien, too, he is a talented journalist but a morally tarnished human being, and he enters the metropolis in a state of intense excitement, as if he has reached the ultimate proving-ground both of his manhood and his ambitions. Driving into London on a stagecoach is a kind of initiation: 'from his place on the coach-roof the eager young fellow looked down upon the city, with the sort of longing desire which young soldiers feel on the eve of a campaign'.¹⁴ Soon he has turned himself from an obscure provincial poet into a sketch writer and a fashionable novelist. Eventually he becomes a Member of Parliament. One might think that he has broken out of the rural gentry into a new world where class divisions are relatively fluid and reputations are made and broken overnight, but this is not the whole story.

It is Pendennis's friend George Warrington who takes him to a newspaper office and extols the revolutionary power of the press: 'Look at that, Pen,' Warrington said. 'There she is—the great engine—she never sleeps. She has her ambassadors in every quarter of the world—her couriers upon every road. Her officers march along with armies, and her envoys walk into statesmen's cabinets'' (i. 313–14). The press with its 'ambassadors' and 'officers' is like an alternative state apparatus, a literary republic with global imperial ambitions. But Pendennis becomes a stylish belle-lettristic essayist, not a thunderous leader writer like Warrington. His job is to remind his paper's readers that it is 'written by gentlemen for gentlemen' (i. 330). Pendennis the fashionable essayist is seen from Thackeray's disillusioned perspective as a personification of opportunism and selfishness, not of stern ambition and a noble mission. He is a 'man and a brother' but not a 'hero' (ii. 394). His heavily autobiographical first novel is the story of a prime minister's son whose rival is a young duke. (Doubtless Thackeray was cocking a snook at the more established Disraeli and his novel *The Young Duke*.) Pendennis's party allegiances change with the fluctuations of fashionable political opinion, and when Laura, his stepsister and future wife,

innocently remarks that he must intend ‘to do a great deal of good to the country’ by going into Parliament, he covers his sense of shame with the remark that women should not meddle in politics (ii. 301).

Thackeray famously regretted the Victorian prurience that prevented him from portraying his hero’s young manhood as explicitly as Fielding had done: ‘Since the author of *Tom Jones* was buried, no writer of fiction among us has been permitted to depict to his utmost power a MAN. We must drape him, and give him a certain conventional simper’ (i, p. xviii). So Pendennis is not actually allowed to make love to his lower-class inamorata Fanny Bolton, but this is not the only respect in which his military assault on London turns into something approaching a fiasco. He remains a country gentleman at heart, and, far from committing himself to the democracy of city life, he prefers to remain a prince in his family’s eyes. Finally he marries the long-suffering Laura and returns to the values he once learned from his mother, a ‘country bred woman’ for whom the ‘book of life’ told ‘a different story to that page which is read in cities’ (i. 70). Pendennis’s metropolitan adventures are only a detour. London for both Dickens and Thackeray was the ‘modern Babylon’,¹⁵ but their protagonists often seem to languish there like the Israelites in captivity.

Pendennis’s story may be viewed as either one of failure in the city or of exploiting the city, of taking its gifts of celebrity and riches while reserving oneself for a finer and more permanent life elsewhere. Subsequent English attempts at the form of the metropolitan *Bildungsroman* tend to explore one or the other of these alternatives, although H. G. Wells in *Tono-Bungay* (1909) and *The New Machiavelli* (1911) shares some of Thackeray’s ambivalence. In *Tono-Bungay* (to be further discussed in Chapter 12) the narrator, George Ponderevo, is jauntily shown London by his uncle Edward, the novel’s principal spokesman for the ‘Romance of Commerce’:

‘The richest town in the world, the biggest port, the greatest manufacturing town, the Imperial city—the centre of civilization, the heart of the world! See those sandwich men down there! ... It’s a wonderful place, George—a whirlpool, a maelstrom! whirled you up and whirled you down.’¹⁶

George works to build up his uncle’s patent medicine business before devoting himself to technological invention and scientific

research, a pursuit that enables him to survive the collapse of Edward's grossly inflated financial empire. George is neither a future Lord Mayor nor a prospective down-and-out wearing sandwich boards. His research takes him away from London and from England, but he has to acknowledge the truth that science and learning are, as his uncle tells him, luxuries ultimately paid for by 'Enterprising businessmen' (136). In Wells's oeuvre *Tono-Bungay* had been preceded by *Love and Mr Lewisham* (1900), a story of metropolitan failure, and *Kipps* (1905), based on a Dickensian inheritance plot. It is, therefore, notable that George Ponderevo is an orphan who owes his chance in life to the accident of being an entre-preneur's nephew.

As we shall see in Chapter 11, the classical story in late Victorian English fiction is one of thwarted ambition in the English provinces. The provincial novelists include those, like George Eliot and Arnold Bennett, whose own lives present a tale of metropolitan success. Arnold Bennett's first novel, *A Man from the North* (1898), introduces its protagonist as the 'kind of youth of whom it may be said that he is born to be a Londoner'.¹⁷ Richard Larch comes to the city in search of literary fame, but his projected book remains unwritten, as does his friend Aked's study of 'The Psychology of the Suburbs'. Bennett's best-known novels are set in the Potteries, but those with a London background such as *Riceyman Steps* (1923) are local and, as it were, suburban in character.

A different kind of transposition is seen in Thomas Hardy's *Jude the Obscure* (1895), where Christminster (Oxford), not London, is Jude Fawley's 'centre of civilization'. Hardy describes Jude with his dream of classical learning as 'a species of Dick Whittington whose spirit was touched to finer issues than a mere material gain'.¹⁸ Jude's failure as a potential Dick Whittington is most abject, since his proletarian origins bar him even from entering the colleges of Christminster. But the idea that a material success like that of the legendary Lord Mayor would be unduly vulgar, and that the novelist should be concerned with 'finer issues', brings us back to Dickens's wrestling with the Whittington story.

Ragged Dick and the Master's Daughter

Dick Whittington is first of all a historical figure, one of innumerable country boys who have risen to become rich City

merchants. Just why the third son of Sir William Whittington of Pauntley, Gloucestershire, should have achieved proverbial fame is not obvious, even though he was three times Lord Mayor at a time when the mayoralty was the only significant temporal office in the land not in the gift of the king. London since the beginning of the thirteenth century had been, in effect, a self-governing commune or miniature republic in which distinction was open to anyone on merit. Thomas Deloney's story of Simon Eyre, the penniless apprentice who tricked the master of a foreign ship into selling him his whole cargo on credit, has the authentic ring of mercantile capitalism, as we saw in Chapter 2. Eyre is a 'spiv' owing his success to quick thinking and confidence trickery, while Whittington's story radiates an essential innocence. A drooping boy (as Wordsworth described him in *The Prelude*)¹⁹ rather than a self-made man, he turns his rags into riches thanks to good luck (the cat) and predestination (the message of the bells). By marrying his master's daughter he plays a part in the dynastic succession of an established mercantile family, the Fitzwarrens. Dickens rejects some aspects of the Whittington story while incorporating the legend into the recognition-inheritance pattern of his novels, a pattern in which it is the just distribution of existing wealth and not the creation of new wealth that matters.

There was a portrait of Whittington with cat in the Mercers' Hall as early as 1536, little more than a century after the death of the historical Sir Richard.²⁰ His story was embellished and retold in Elizabethan plays and ballads. Thomas Heywood's version of his *Famous and Remarkable History* (1636/7) speaks of his arrival in London: 'to beg he was ashamed, to steal he did abhor: two days he spent in gaping upon the shops and gazing upon the buildings feeding his eyes but starving his stomach.'²¹ An eighteenth-century chapbook version of the same events turns him into the hero of a moral fable with obvious possibilities for fictional development:

He strolled about the country as ragged as a colt, till he met with a waggoner who was going to London, and who gave him leave to walk all the way by the side of his waggon without paying for his passage, which pleased little Whittington very much, as he wanted to see London sadly, for he had heard that the streets were

paved with gold, and he was willing to get a bushel of it; but how great was his disappointment, poor boy! when he saw the streets

covered with dirt instead of gold, and found himself in a strange place, without a friend, without food, and without money.²²

From 'little Whittington's' ironic discoveries it is not a long step to *Oliver Twist* learning the realities of life in the metropolis.

If Whittington has no friends when he reaches the city, neither has he any real enemies. Although he is bullied by the kitchen maid, he is allowed to place his cat as a lucky investment in his master's argosy to the Barbary coast. It is Dick's impatience that moves him to run away. The message of Bow Bells that he heard on Highgate Hill was recalled by William Wordsworth in *The Prelude* (1805) and by Scott in *Rob Roy* (1817), as well as by Dickens on numerous occasions. At the beginning of *Rob Roy*, Francis Osbaldistone refuses to follow his father's profession as a City banker, deciding instead to try to reclaim his family's estate in North-umberland. As he climbs Highgate Hill he hears the 'admonitory "Turn again,"' first heard by [the] future Lord Mayor', but takes no notice.²³ The destiny of the Scott hero lies in the Borders and Highlands, not in London, although it may involve shady metropolitan financial transactions. Osbaldistone's route up the Great North Road is travelled in reverse in a number of Scott's novels, including *The Heart of Mid-Lothian*, *The Fortunes of Nigel*, and *Peperil of the Peak*. But the protagonists go to London to plead for their established rights in Scotland or the North of England, not to seek new fortunes.

Dickens's heroes, like Scott's, despise the mercantile ambitions symbolized by the Whittington legend, although for very different reasons. Scott's heroes want to become romantic aristocrats, while the Dickensian protagonist wants to enjoy a simple private happiness. In Scott the inheritance to which the hero has been born takes the form of landownership, while Dickens's protagonists are rewarded with an income sufficient to make them persons of leisure. Members of the aristocracy and the criminal classes may be closely allied in plotting the protagonist's downfall. The reason why Dickens's allusions to the Whittington legend are so often facetious or satirical in tone is that its innocent aspirations have been irrevocably blocked by the modern reality of metropolitan corruption. For honest Joe Willet in *Barnaby Rudge*, for example, the message of the bells is not the simple negative that Scott's protagonist heard. In fact, there is no message:

He went out by Islington and so on to Highgate, and sat on many stones and gates, but there were no voices in the bells to bid him turn. Since the time of noble

Whittington, fair flower of merchants, bells have come to have less sympathy with humankind. They only ring for money and on state occasions. Wanderers have increased in number; ships leave the Thames for distant regions, carrying from stem to stern no other cargo; the bells are silent: they ring out no entreaties or regrets; they are used to it and have grown worldly. (237)

Most telling here is Dickens's sombre reference to the crowded emigrant ships, leaving London for more distant Eldorados. Dickens sends the Micawbers, the Peggottys, and Little Em'ly to Australia, and Martin Chuzzlewit and Mark Tapley in search of fool's gold to the United States. Little Nell and her grandfather in *The Old Curiosity Shop* (1841) also flee from London. Of these characters, only Joe Willet (who volunteers for the army and fights in the American War of Independence) and Martin Chuzzlewit are able to return to the city and come into an inheritance. It is the city slicker Montague Tigg, not anyone more creditable, who envisages Martin and his friend Tom Pinch as 'a pair of Whittingtons'.²⁴ Similarly, in *Oliver Twist* it is not Oliver but Bill Sikes, after the murder of Nancy, who finds himself powerless to escape from the environs of London once he has passed the 'stone in honour of Whittington' (424). In *The Old Curiosity Shop* Whittingtonian hopes are put in the mouth of the petty rogue Dick Swiveller, who thinks that if he goes to Highgate 'Perhaps the bells might strike up "Turn again, Swiveller, Lord Mayor of London"'.²⁵ Richard Carstone in *Bleak House* (1852–3) dreams idly of miraculous good fortune like that of his 'namesake Whittington'.²⁶ *Oliver Twist*'s fate sums up what could be taken as Dickens's general advice to homeless orphans in his novels: whatever you do, steer clear of London. At Sowerberry's he has already been ill-treated in the kitchen by Noah and Charlotte. On the Great North Road at Barnet, some way before Highgate, he is accosted by the Artful Dodger, taken to the metropolis, and shown into the thieves' kitchen presided over by Fagin (where Nancy, however, does not ill-treat him). Oliver's career in crime reaches its logical ending when, wounded by a pistol shot after being forced to take part in an attempted burglary, he is left for dead in a ditch

and disappears for six whole chapters. He is brought back to life thanks to the recognition-inheritance plot, and from this point on he is a country gentleman in the making.

Nicholas Nickleby, in Dickens's next novel, takes public employment as a Yorkshire schoolteacher and as secretary to a Member of Parliament, but gives up both positions in disgust. Eventually he finds complete satisfaction as a humble clerk to the Cheeryble brothers, who are ultra-benevolent London merchants. More to his surprise than ours, they entrust him with their fortune, but he moves to Somerset and runs their business from a great distance. It is not until Dickens's middle period that he seems able to dispense with the Cheeryble brothers' miraculous benevolence and to show characters relying on their own resources. His reckoning with the Whittington theme is summed up in his middle-period and later novels, beginning with *David Copperfield* and *Dombey and Son*. *David Copperfield* (1849–50) is sufficiently autobiographical for it to have been rather awkward for its author to portray his hero as another Whittington. Nevertheless, David is constantly shown travelling the road to Highgate (the home of Steerforth, of Dr Strong and, for a time, of Betsy Trotwood) and looking down from its hill; moreover, his early sufferings as a 'ragged way-worn boy forsaken and neglected' (863) are never forgotten even though he finds a fairy godmother in his aunt. For most of the voluminous narrative David lives a life of gentility and growing prosperity. It is when he has become an established writer and an employer of servants that his domestic 'page', later to be transported for theft, is shown quarrelling with the cook like a 'perfect Whittington, without his cat, or the remotest chance of being made Lord Mayor' (691). Nevertheless, the young David is identified by Uriah Heep as a fellow 'upstart' (760), and David succeeds where Uriah fails in marrying their respective masters' daughters, Dora Spenlow and Agnes Wickfield. To add to his rival's sense of injury, David eventually takes Agnes for his second wife while Uriah languishes in prison. As a respected novelist, David also manages to achieve his ambition of becoming 'learned and distinguished' (155) while remaining wholly within the domestic sphere; Dickens does not show him as being in any respect a public figure. There are other possible Whittingtons in *David Copperfield*, since Tommy Traddles is finally about to become a judge, while Micawber's faith that 'something will

turn up' has been duly rewarded in Australia. But when David comes back to England after three years abroad, he reflects that 'both England and the law appeared to me to be very difficult indeed to be taken by storm' (822).

Since Dickens increasingly saw the English state as a monstrously corrupt social organism, resistant to change—with its age-old corruption symbolized by institutions such as the Court of Chancery in *Bleak House*—it was the 'master's daughter' theme, rather than the hero's accession to public power and success, that continued to attract him to the Whittington story. The potential complexity of this theme is evident from the case of Estella in *Great Expectations* (1861): initially identified as the stepdaughter of Miss Havisham who is Pip's supposed patron, she is secretly a daughter to two of his 'masters', Magwitch (her actual father) and Jaggers (who lives with her mother). Pip's own story is a bleak negation of Whittington's, since the magical benefaction that makes him a London gentleman leads only to disillusionment and ruin, followed by many years of working overseas as a humble clerk. Finally Pip does, apparently, turn again, and Dickens notoriously revised his original ending to hint that his hero may at last succeed in marrying Estella.

The Dickens novel which returns most insistently to the Whittington theme is not, however, *Great Expectations* but *Dombey and Son* (1848), the story of a great City merchant told from the perspective of the master's daughter rather than of the outsider who aspires to marry her. It is here, almost uniquely, that Dickens tackles a City mercantile theme head-on. Once again, he is concerned with the problems of dynastic succession and not with making new money. Since (in the words of Whittington's Victorian biographers) the folk tale clearly implies that 'The children of successful men are rarely as energetic as their fathers',²⁷ Mr Dombey's misplaced determination to make his son his successor disregards the collective experience of the very entrepreneurial capitalism of which he is a figurehead. Had he been alive to the need for new blood in his family firm, he would have understood the value of his despised daughter Florence as the conduit for a potential son-in-law. Carker, who is Dombey's rival and would-be successor, is as blind as his master in that he targets his illicit desires at the latter's wife rather than his daughter. Carker for most of the novel

seems a much more serious proposition than Walter Gay, the adopted son of the ‘old-fashioned’ (that is, near- bankrupt) shopkeeper Sol Gills. Walter’s ‘Whittingtonian hopes’²⁸ reflect the parental expectations of Gills and his friend Captain Cuttle rather than his own more modest ambitions. The fiction that he might be a future Lord Mayor is, as one critic says, ‘shamelessly repeated’ whenever his future is discussed or Florence’s name is mentioned.²⁹ Moreover, the legend is twinned with a second, much more banal story, that of the coal-whipper who married the ‘lovely Peg’, daughter of the master of a Newcastle collier. As an office boy at Dombey and Son, Walter naturally falls in love with Florence although he is aware of the legend’s apparent absurdity. But Dombey and Carker ship him off to the Caribbean in the ironically named *Son and Heir*, removing him from the action for a large part of the novel; and Dickens’s original plan, in any case, was to disappoint all Walter’s hopes in the manner of the Richard Carstone plot of *Bleak House*.³⁰ The novelist relented, at first allowing Walter to marry Florence without her father’s knowledge once she has been cut out of the patriarchal succession, and then letting him succeed both in winning recognition as Dombey’s son-in-law and in rebuilding the shattered family ‘Edifice’ (877). The problem here is that, like Nicholas Nickleby earlier, Walter has moved with his wife to the country while somehow controlling a new business in the heart of the city. He has more than his love for Florence in common with the unworldly Paul Dombey, who was his father’s hoped-for successor. The ending of *Dombey and Son* reveals Dickens’s extraordinary difficulties in reconciling his attachment to the Whittington legend with his rejection of the commercial enterprise culture. Nevertheless, he continued to produce ever more complex transmutations of the folk tale until his last completed novel, *Our Mutual Friend* (1864–5).

The Metropolitan Labyrinth

In modern times, Dickens had written in *Barnaby Rudge*, the bells only ring for money and on state occasions; but there are no state occasions in his novels, nor does he show much interest in the idea of the bells ringing for money. In Chapter 76 of *Barnaby Rudge* it is not Bow Bells but the bells of St Sepulchre Without Newgate that ring for Dickens’s Londoners. St Sepulchre’s bells, as a London historian

writes, tolled ‘with appalling frequency as the condemned from Newgate passed on their way to Tyburn’.³¹ Their message to the condemned man is not ‘Turn again!’ but rather an incessant reminder that he is about to be, as Dennis the hang-man would say, ‘turn’d off’. That the bells tolling for ragged pilgrims to the metropolis might be those of St Sepulchre is clearly known to Harriet Carker in *Dombey and Son*, who watches helplessly as the ‘stragglers’ come wandering into London, passing her house at the city’s edge on the Great North Road:

Day after day, such travellers crept past, but always, as she thought, in one direction—always towards the town. Swallowed up in one phase or other of its immensity, towards which they seemed impelled by a desperate fascination, they never returned. Food for the hospitals, the churchyards, the prisons, the river, fever, madness, vice, and death,—they passed on to the monster, roaring in the distance, and were lost. (480)

This passage seems almost out of place in *Dombey and Son*, evoking as it does the sombre worlds of *Oliver Twist*, *Barnaby Rudge*, and Dickens’s last novels. The figuration of London as a cannibalistic ‘monster’, like the Minotaur at the heart of the labyrinth, suggests that those who enter the city do so only to become sacrificial victims. There is no escape, since the wanderers creep past in one direction only. The phrase (or cliché) ‘a labyrinth of streets’ proved irresistible to Dickens from *Oliver Twist* onwards.³² The novels in which metropolitan labyrinths are evoked are themselves unprecedentedly labyrinthine, since any Dickens plot is full of complications, entanglements, obstructions, blind alleys, and doublings back. For Dickens, secrecy was of the essence of metropolitan living. A famous passage in *A Tale of Two Cities* (1859) describes the myriad of secrets enclosed in the ‘darkly clustered houses’ seen by a traveller entering a great city at night: ‘Something of the awfulness, even of Death itself, is referable to this’, the narrator adds (14–15). These are private secrets, the secrets of isolated individual hearts all hidden from one another, but as Dickens’s characters gravitate towards ‘the hospitals, the churchyards, the prisons’, many private secrets are destined to be made public.

A city traditionally contains a walled citadel at its centre, but in Dickens’s novels the centre of the metropolitan labyrinth is typically a prison or criminal underworld cut off from the ordinary urban life

surrounding it. Mr Pickwick is sent to the Fleet Prison, and Fagin in *Oliver Twist* is last seen in the condemned cell, but the prison as the city's symbolic centre is first seen in *Barnaby Rudge*, where the main aim of the Gordon rioters is to liberate the inmates of Newgate and other jails. *Barnaby Rudge* grows out of the 'Newgate novels' of Dickens's contemporaries such as Bulwer-Lytton and Harrison Ainsworth, all of whom looked back to Scott, who had portrayed Edinburgh's Tolbooth prison as the 'Heart of Mid-Lothian' in the novel of that name. Scott in *The Fortunes of Nigel* portrays both imprisonment in the Tower, and the existence at the heart of Jacobean London of a criminal 'Alsatia' or no-go area such as we find in *Oliver Twist*. Dickens's later novels often surround a central prison with the labyrinthine apparatus of law and government, as in *Little Dorrit*, where the debtors in the Marshalsea Prison are subject to the do-nothing philosophy of the Circumlocution Office; *Great Expectations*, where entry and exit from Newgate and the hulks are controlled by the law business of Jaggers and Wemmick in Little Britain (the name of an actual London street); and *A Tale of Two Cities*, where the prison is the Bastille rather than Newgate. *Bleak House* may be added to this list, although the labyrinthine apparatus of the Court of Chancery belongs to the civil rather than the criminal law. When George Gissing called Dickens the champion of the 'homely' English race, he will have had in mind that the novelist's most righteous characters are those who, like Harriet Carker and Esther Summerson, steer clear of the metropolis. The privacy of the family hearth is a sacred space for Dickens, although there are as many evil families as good ones in his fiction. And there are restless, unhappy individuals in Dickens's good families, like Richard Carstone in *Bleak House*, who head for the city and are sucked into its labyrinth. The bells hold no message for Richard, or, to put it another way, he lacks the Dickensian narrator's ability to see into the city's mysteries.

The narrator stands both inside and outside the labyrinth. Dickens himself was famously obsessed with pacing the London streets. Master Humphrey, the initial narrator of *The Old Curiosity Shop*, is a self-portrait whose 'constant pacing to and fro' and 'never-ending restlessness' (1) are at one with the city to which he belongs. It was said by Dickens's friend George Augustus Sala that he 'knew all about the back streets behind Holborn, the courts and alleys of the Borough, the shabby sidling

streets of the remoter suburbs, the crooked little alleys of the City, the dank and oozy wharfs of the water-side'.³³ The novelist's walks brought him into contact with London's sordid, soulless, and criminal side but also with its endless repetitions, circularities, and, to use the Dickensian word, coincidences—for, as a character says in *Nicholas Nickleby*, there is not 'such a place in all the world for coincidence as London is' (530). The Dickens narrative is made of these coincidences, which both consolidate the city's labyrinthine structure and hint at a path of escape from it. The escape is triumphant in an early work such as *Nicholas Nickleby*, but in the later, darker novels it is increasingly subdued. Always it is an escape into an oasis of domestic privacy, offering no prospect of public recognition. Esther Summerson, the heroine of *Bleak House*, moves from her adopted family's home near St Albans—close enough to London for the city's glow to be visible at night—to a second 'Bleak House' which is smaller, more rural, more provincial, and more secure from intrusion. (Allan Woodcourt, the rising young metropolitan doctor who marries her, will surely find his gifts wasted in such an isolated spot.) Various critics of *Bleak House* have suggested that Esther represents the biblical Esther, who was also illegitimate and who married a king and saved her people.³⁴ But Esther cannot redeem the English nation any more than the novel's archetypal London waif, Jo the crossing-sweeper, is (as the rogue Harold Skimpole slimily predicts) 'reserved like Whittington to become Lord Mayor of London' (436).

The Phantom Merchant

Our Mutual Friend presents Dickens's most intricate transmutation of the Whittington theme at the same time that it portrays a city on the point of collapse. In this novel there are no massive institutions such as a prison, a government department, the Dombey 'Edifice', or a court of law. The lawyers, Lightwood and Wrayburn, have little or no work; fortunes are built out of dust; the upstart City merchant Veneering is a man of straw; and the novel's only 'prison' is the home of the dust-heaps—a dumping-point for the waste that the city continually produces but cannot expel—which is popularly known as 'Harmony Jail'. The novel's last chapter is called 'The Voice of Society', but society in effect has no voice.

With its array of small and large businesses, including a bone-shop, a doll's dressmaker, and a crooked moneylender, *Our Mutual Friend*

constitutes a return to the mercantile city. But the novel's two large concerns, the 'drug-house' of Chicksey, Veneering, and Stobbles and old Harmon's dust-contracting business, are both eventually sold off. Veneering, once the traveller or commission-agent of the drug-house, has bought out his partners, set himself up in a 'bran-new house' and entered fashionable society. In due course he becomes a Member of Parliament, but his firm, his household, his circle of friends, and his pretensions as a public figure are all as insubstantial as his furniture: 'For, in the Veneering establishment . . . all things were in a state of high varnish and polish . . . the surface smelt a little too much of the workshop and was a trifle stickey' (17). By the end of the novel the Veneering establishment is ready for the rubbish heap.

Old Harmon has built what might seem a more durable fortune out of the city's waste. He dumps it at Battle Bridge just north of King's Cross, a 'tract of suburban Sahara, where tiles and bricks were burnt, bones were boiled, carpets were beat, rubbish was shot, dogs were fought, and dust was heaped by contractors' (42). The waste that Harmon collects is figured variously as dust, ashes, rags, bones, and waste paper. Other waste products are suggested by the scavenger's cart, used for street cleaning, into which Silas Wegg is finally deposited with a 'prodigious splash' (770), and by the drowned bodies salvaged by scavengers as they float down the Thames. There is, of course, money in dirt, and the novel can be read as, like the Whittington legend, a quest for the city's hidden gold. The principal (Harmon) plot hinges on disguise, multiple identity, and the confused destination of the Harmon fortune. The 'master's daughter' theme undergoes new complications as the story develops.

The question of what exactly London's streets are paved with is the subject of a dialogue between Mr Podsnap, the chauvinistic middle-class Englishman, and his French dinner guest:

'And Do You Find, Sir,' pursued Mr Podsnap, with dignity, 'Many Evidences that Strike You, of our British Constitution in the Streets Of The World's Metropolis, London, Londres, London?'

The foreign gentleman begged to be pardoned, but did not altogether understand. . . . 'I Was Inquiring,' said Mr Podsnap 'Whether You Have Observed in our Streets as We should say, Upon our Pavvy as You would say, any Tokens—'The foreign gentleman with patient

courtesy entreated pardon; ‘But what was tokenz?’ ‘Marks,’ said Mr Podsnap; ‘Signs, you know, Appearances—Traces.’ ‘Ah! Of a Orse?’ inquired the foreign gentleman. (136)

Podsnap thinks that the streets might be paved with evidences of the British Constitution, but all that the French visitor can find there is horse manure, yet another component of the waste that has made Harmon’s fortune. The British Constitution, notoriously unwritten, is a kind of gold standard for Podsnap: it applies everywhere, even though the Frenchman (and, by implication, Dickens) can find it nowhere. The city’s gold, however, has been turned into paper, another incipient waste-product. Old Harmon’s fortune is tied up in legal documents of doubtful worth—neither the will that has been made public nor the one that Wegg and Venus find on the dust-heap is actually valid. Bella Wilfer reads (significantly, in her evening paper) of gold being ‘taken to the Bank’ (666–7), but the City’s actual financial medium is now ‘scrip’ or share certificates and receipts. Dickens’s narrator grandiloquently informs us that ‘As is well known to the wise in their generation, traffic in Shares is the one thing to have to do with in this world’ (118). Veneering’s business success earns him a place among the ‘Fathers of the Scrip-Church’ (610), a company doubtless including present and future Lord Mayors. The original dictionary meaning of ‘scrip’ is scrap or waste, as in a scrap of paper, and the city’s scrip is constantly turned into scrap, producing ‘[t]hat mysterious paper currency which circulates in London when the wind blows’ (147).

Among the other products blown about by the wind are sawdust, and, very likely, bran. Dickens refers to the Veneerings and their wealth as ‘bran-new’ (17) rather than ‘brand-new,’ probably because of the dictionary sense of ‘bran’ as ‘muck, excrement, filth.’ Then, no doubt, there are rags, since, as Mortimer Lightwood puts it, ‘everything wears

to rags’ (96). Since rags and sawdust are used in paper-making it is no coincidence that the novel contains a paper mill, close to Plashwater Weir Mill Lock on the Thames. The rural reaches of the Thames ought to be well outside the city’s reach, but they are not, since, as we are told, the towpath prowled by the murderous schoolmaster Bradley Headstone is marked out by posts bearing the City of London shield. The towpath is but an extension of the streets, while the paper mill

helps to recirculate London's waste. Within this 'beleaguered city' (147), is there any gold to be found? Dickens's plot prepares a fairy-tale answer to this question. Mr Boffin, known as the Golden Dustman, turns out to be true gold in every sense—he is the legal inheritor, not merely the guardian, of old Harmon's wealth, yet he gives it all back to Harmon's son—and John Harmon marries his master's adopted daughter, Bella Wilfer, who is a 'most precious and sweet commodity that was always looking up, and that never was worth less than all the gold in the world' (667). The position of the master's daughter as a bargaining counter in what is essentially the process of commercial succession could not be more clearly put, yet Dickens's ostensible meaning is that Bella is anything but a commodity.

John Harmon as a young man quarrelled with his father and went out to farm in South Africa. At the age of 28 he returns to London in disguise, believing that his father's estate has been willed to him on condition that he marries a young lady whom he has never met. But he and the sailor with whom he has exchanged identity, George Radfoot, are kidnapped, drugged, and left for dead in London's docklands. Harmon manages to escape drowning in the Thames, but remains under cover, giving false testimony at the inquest into the death of Radfoot, who has been identified as the heir to the Harmon fortune due to the papers found on his body. He takes a position as clerk to Mr Boffin, while at the same time Bella Wilfer, whom old Harmon had designated as his daughter-in-law, enters the Boffin household as an adopted daughter. Harmon makes love to Bella and eventually succeeds in marrying her under a false name. Nevertheless, he has married his 'master's' adopted daughter while Bella, also an upstart, has married the master's son. She would never have knowingly married the man to whom she had been left 'in a will, like a dozen of spoons' (45).

Harmon's real identity remains hidden from his wife for several years (and for some 300 pages) even though, as we eventually learn, he was recognized by the Boffins almost from the start. He spends years pretending to commute every day from suburban Blackheath to a 'China house' in the City. Where Dick Whittington's future identity was known even to Bow Bells, John Harmon the phantom City merchant is not even known to his family lawyer. He is not so much a figure of doubtful identity as a virtual non-presence or nonentity—the perpetual

third party or spiritual absentee implied by the phrase 'our mutual friend' itself.

By the end of the novel, the dust-heaps have been cleared away in exchange for a paper fortune, while the gold that was supposedly at the city's centre has disappeared. Veneering, the potential Lord Mayor, is on the brink of bankruptcy and will be forced to flee to Calais and live off his wife's diamonds. In *Our Mutual Friend*, written at the culmination of Dickens's dazzling career and at the height of his powers, mercantile ambitions are dismissed as so much chaff and the novelist seems to revel in the integrity of idleness. John Harmon clearly has no intention of engaging in business, so that his future existence is that of a gentleman of leisure like the briefless barrister Eugene Wrayburn. After his 'downward slide' from the house where he was drugged and kidnapped into the Thames, Harmon recalls that 'a heavy horrid unintelligible something vanished, and it was I who was struggling alone there in the water' (363). It is the aim of all Dickens's protagonists to shrug off the heavy, unintelligible weight of a city where the bells have 'grown worldly' and the noble merchant of the Whittington legend has given place to a phantom. The homeliness and domesticity of Dickens's family idylls is the result of his disillusionment with the effects of wealth and power on the England that idolized him.

К заданию 4. Прочтите мнения исследователей о романе.

Уилсон Э. Мир Чарльза Диккенса

Закончив «Повесть о двух городах», Диккенс мог без ложной скромности признаться себе, что поддержал успех журнала, чему способствовали и постоянные редакторские хлопоты. Теперь читатели наслаждались романом «Женщина в белом». Для лета 1860 года был подготовлен «День в седле» Чарльза Левра. Но после первых выпусков спрос на журнал стал быстро падать; роман Левра явно не понравился публике. Поведение Диккенса в этом случае доказывает его оперативность, трезвую деловую хватку и одновременно удивительную снисходительность и доброту к друзьям и собратям по перу. Он решил отдать журналу свой новый роман,

который собирался печатать привычными месячными выпусками; понимая, что самолюбию Лёвера будет нанесен чувствительный удар, он попытался смягчить разочарование писателя сердечными, чуткими, поистине дружескими письмами и даже выговорил самые лучшие условия для издания «Дня в седле» отдельной книгой. Становится ясно, почему Диккенса одновременно и боялись и любили. Но поразительна уверенность писателя в том, что он сможет быстро перестроиться и перекроить еще только задуманный роман совершенно заново.

Достоин восхищения, что «Большие надежды» получились самым цельным из всех произведений Диккенса, ясным по форме, с сюжетом, согласующим глубину мысли с занимательной простотой изложения. Мало объяснять художественное единство книги тем, что Диккенс в совершенстве овладел мастерством лаконичного и строгого повествования, необходимого для еженедельных выпусков; в одном письме он замечает: «В связи с небольшой вещицей, которую я все время писал — правильнее сказать, пишу сейчас, потому что только сегодня надеюсь закончить ее, — меня осенила такая превосходная, новая, гротескная идея, что я стал сомневаться, не лучше ли перечеркнуть эту небольшую вещь и сберечь идею для новой книги». Короче говоря, этот великий роман — пусть потом Диккенс и надумал писать его неторопливо, месячными порциями — был начат как маленькая «вещица», и писатель сохранил ее внутренний лаконизм. Уже само название — образец точности: слова «Большие надежды» с меткой иронией передают пошлость той бездумной, праздной жизни, к которой стремится Пип после получения таинственного наследства; к которой готовит его Мэгвич, беглый каторжник, решивший сделать из него джентльмена; название передает и пошлость мертвого существования, уготованного Эстелле ее опекуной мисс Хэвишем, старающейся сделать из девушки прекрасное, блистательное орудие мести всему мужскому племени; ирония распространяется даже на будто бы всемогущего жонглера человеческими судьбами Джеггерса, адвоката, перед которым дрожат преступники: ведь его аморальное кредо — быть выше простых человеческих чувств — делает его жизнь пустой, механической, одинокой, он осужден вечно и безнадежно умывать руки, стараясь

смыть общую для всего человечества вину, от которой, будучи чем-то вроде кукольника, он ошибочно считает себя свободным.

Пошлые и претенциозные мечты отражают широко распространенные в обществе настроения — в пятидесятые годы Диккенс часто объявлял эти потуги выбиться в «приличное» общество проклятьем страны, делающим людей рабами бездушной системы; правда, мысль эта не навязывается читателю, поскольку в романе нет широкой панорамы общества, как в «Холодном доме» или в «Крошке Доррит». Однако этим пустым претензиям отдана лишь половина псевдобольших надежд Пипа; как Мэгвич пытался создать его самого, а мисс Хэвишем — сформировать характер Эстеллы, так сам Пип, страдаемый болезненной, всепоглощающей страстью, пытается сделать Эстеллу предметом любви, предметом больших романтических надежд, хотя ее ледяное сердце не способно ответить на его чувство. В романтической любви усматривается личный грех, аналогичный греху социальному — снобизму, это сентиментальный побочный продукт денежного общества. И раз все социальное в романе сводится к личному и каждый персонаж и событие увидены сквозь одну из граней чудно отшлифованного, сложного, хотя на вид и простого, характера Пипа, то все время ощущаешь — что в произведениях Диккенса вещь редкая — метафизический подтекст: все надежды тщетны, и это проявляется не только в отношении Пипа к наследству, Англии — к богатству, человека — к цивилизации и даже Пипа — к Эстелле, предмету его романтических мечтаний.

Когда Пип, еще мальчиком столкнувшись с холодностью Эстеллы, говорит: «Я посмотрел на звезды и подумал, как это, наверное, страшно, замерзая, обратить к ним лицо и не встретить в этой мерцающей бездне ни помощи, ни сочувствия», мы неизбежно начинаем размышлять о духовной смерти, которую навлекает на себя человечество, не допуская до себя или подавляя настоящую любовь и настоящее чувство. Напомню снова, сюжет так целостен, так хорошо скомпонован, что аллегорический слой нигде не вылезает наружу, все время оставаясь в глубине.

Содружество удалось и потому, что «Большие надежды», по существу, продолжают тему «Дэвида Копперфилда» — тему воспитания молодого человека жизнью; и, как «Дэвид Копперфилд», они имеют самое непосредственное отношение к самому Диккенсу.

Даже время действия в обоих романах совпадает с детством и юношеством писателя. Отдавая себе в этом отчет, Диккенс писал Форстеру, что перечел первый из этих романов, чтобы случайно не повториться. Он напрасно боялся. Внешняя автобиография, ставшая основой «Дэвида Копперфилда» и сделавшая его, несмотря на поэзию воспоминаний, рыхлым, многословным плутовским романом, была уже полностью исчерпана. В «Больших надеждах» авторское «я» воплощает более глубокое, но и менее уязвимое отношение Диккенса к своей жизни.

В социальном плане «Большие надежды» великолепно расправляются с идеалом благообразной, уютной жизни, «скрасившей» вторую половину «Дэвида Копперфилда»; вот что писал Бернард Шоу в предисловии к «Большим надеждам»: «Взрослый Дэвид Копперфилд тускнеет, делается, как говорят в театре, статистом; повторное появление мистера Диккенса в роли кузнечного подмастерья можно рассматривать как извинение перед «Мучнистой картошкой». Насмешки мальчишки из мастерской Трэбба над одетым по-джентльменски Пипом, без сомнения, могут считаться полным прощанием со всем, что прежде связывалось с восхождением Дэвида Копперфилда наверх, к «славе и богатству». В сюжете «Больших надежд» не видно прямых параллелей с жизнью Диккенса. Только в характере Эстеллы критики усмотрели, и, возможно, справедливо, холодное равнодушие, с каким Эллен Тернан принимала чувства Диккенса. Слова о звездах и замерзающем человеке, которые я цитировал, перекликаются с названием пьесы о героизме и выносливости исследователей Арктики, «Замерзшая пучина», — с нее началось их знакомство. Меня не очень убеждает часто используемое соотнесение инициалов Э. Т. вымышленной героини и реального лица. Но образ Эстеллы — явный шаг вперед в понимании Диккенсом женской природы. Эстелла, конечно, не показана изнутри — форма книги не допускала этого; но ее нежелание подчиняться чужой воле доказывает, что автор уже видит в женщине личность, предъявляющую к жизни собственные требования (хотя ни Пип, ни Диккенс не хотят их признавать). Поскольку образ Беллы Уилфер из «Нашего общего друга», следующего романа Диккенса, продолжит дальнейшее развитие этих качеств, то в счет Эллен Тернан, пожалуй, можно занести и эту

единственную прямую автобиографическую деталь в «Больших надеждах», и, что гораздо важнее, наконец, серьезное исследование романтической любви; в этом свете создание Доры, ее заклятие и замена услужливой Агнес — лишь дань заурядному мужскому самолюбию.

Пустыми надеждами живут все основные герои книги, и комической крайностью этого является нелепая мания мистера Уопсла сыграть роль Гамлета. Но как ни сильна власть снобизма и претенциозности, как ни развращает она даже хороших людей — ведь Пип, Эстелла, Мэгвич, Джеггерс и даже мисс Хэвишем не черные злодеи многих произведений Диккенса, а в разной степени испорченные, но симпатичные люди, — автору удается создать и образы противостоящих этой власти положительный героев. Джо, как и мистер Тутс, стал одним из самых удачных святых «идиотов» Диккенса; в нем та же чудная сила, что в князе Мышкине Достоевского; простота и мудрость Джо сразу подкупают нас. Из письма Диккенса к Форстеру, где впервые упоминается об этой книге, можно судить, что Диккенс задумал сделать Джо комической фигурой; он в некотором смысле таков и есть, но в Джо проглядывает серьезность, житейская мудрость, критическое отношение ко всякому пустозвонству и софистике, и тут он — поднимай выше — почти философ. Я не знаю, как убедительнее подтвердить возможность простого счастья и простых радостей, чем словами Джо: «То-то будет расчудесно!» Бидди, возможно, получилась беднее, но она олицетворяет просто доброту, достоинство, и уже хорошо, что не перебарщивает в этом. А образом Герберта Покета Диккенс уточнил, что подобные качества не являются достоянием только тех, кто трудится.

Парадоксально, но этот замечательный роман, созданный в период разочарования, более мрачный и реалистический, чем все другие его книги, не очень смешной даже в комических местах, завершающийся (как в первом, так и в окончательном варианте¹) на какой-то неясной ноте, — парадоксально, что он самый мягкий роман Диккенса благодаря и авторскому сочувствию почти ко всем персонажам, и любви Джо к Пипу, и любви, которую Пип начинает чувствовать даже к Мэгвичу. Здесь больше, чем в ранних романах, настоящей, а не показной сердечности, больше скромности, чем

смирения, украшающего Крошку Доррит и Эстер Саммерсон. И делу не помешало, что более трезвое и сочувственное отношение к человечеству не развеяло убежденности Диккенса в существовании абсолютного зла. По-моему, только один темный мазок портит картину: Джо осуждает детские выдумки Пипа, считает их враками, и в этом слышится толстовское, пуританское осуждение искусства (и прежде всего литературы, к которой Диккенс имел некоторое отношение).

Н. П. Михайльская. Чарльз Диккенс

В романе «Большие ожидания» особенно ярко проявились характерные особенности творчества позднего Диккенса. Идейный замысел, определивший содержание романа «Большие ожидания», его сюжет, композицию, систему художественных образов и весь стиль повествования, заключается в том, чтобы показать невозможность осуществления мечты человека о счастье в условиях современной писателю буржуазной действительности. Но замысел Диккенса не ограничивается только этим: он ведет своего читателя к пониманию того, что для простого честного человека нет места и не может быть удовлетворения и счастья в пустой, но обеспеченной жизни сытого буржуа.

Роман построен как жизнеописание бедного деревенского мальчика-сироты Пипа, ставшего благодаря помощи каторжника обеспеченным молодым человеком, лондонским джентльменом с большими надеждами на крупное наследство. История Пипа - это история постепенного крушения всех его ожиданий. Образ героя романа Пипа существенно отличается от образов молодых людей в предыдущих романах Диккенса (Оливер Твист, Николас Никльби). Характер Пипа динамичен: он в постоянном движении и изменении. Пип в центре внимания автора на всем протяжении повествования; его судьба, успехи и неудачи, его внутренний мир, его взаимоотношения с окружающими составляют основу развития действия романа.

Блестящим художественным приемом, всецело вытекающим из идейного замысла романа, является прием сближения и переплетения в романе мира джентльменов и мира преступников, темы джентльменства и темы преступности. Преступный мир, мир

каторжников и убийц, который вторгается в жизнь Пипа и определяет его судьбу, - это оборотная сторона мира джентльменов. Диккенс последовательно ведет своего читателя к выводу о том, что между джентльменом и преступником разницы нет: дело в форме и степени преступления, а также в умении его скрыть. Эта мысль раскрывается в изображении каторжника Абея Мэгвича и джентльмена-преступника Кампесона. Рассказывая историю Мэгвича, Диккенс показывает, как общество, преступное в своей основе, создает преступников, калечит людей, отправляет их на каторгу и виселицу. Трагична и судьба мисс Хэвишем.

Образу Пипа в романе противопоставлен образ Джо. Честный и трудолюбивый деревенский кузнец находит подлинное счастье в мирной семейной жизни, в своем труде. Джо понимает, что простые люди ничего общего не имеют с «обществом джентльменов» и что они должны быть все вместе. «Оно, пожалуй, и лучше было бы, кабы обыкновенные люди, то есть кто попроще да победнее, так бы и держались друг за дружку», - говорит Джо. В стремлении найти свой идеал в среде простых людей, в том единении их, о котором говорит Джо, проявился демократизм писателя.

В. Вульф. «Дэвид Копперфилд»

Как зреют ягоды, наливаются соком яблоки, как одно время года сменяется другим, так появляются на свет все новые и новые издания Диккенса — дешевые, в красивых обложках, с хорошей печатью, они не привлекают к себе большего внимания, чем сливы и клубника в летнюю пору; разве что ненароком появление одного из этих шедевров в свеженькой зеленой обложке заставит ощутить странное, необоримое желание заново перечесть «Дэвида Копперфилда». Быть может, никто не помнит, когда он прочитал «Дэвида Копперфилда» в первый раз. Подобно «Робинзону», сказкам братьев Гримм и романам Скотта, «Пиквик» и «Дэвид Копперфилд» не просто книги, а истории, услышанные нами изустно в таком нежном возрасте, когда реальность и вымысел сливаются воедино; они связаны с воспоминаниями и мифами, а не с эстетическими переживаниями. Когда же мы извлечем их из этой туманной атмосферы, когда осознаем, что это книга, напечатанная, переплетенная, подчиненная определенным законам искусства, — каково тогда наше восприятие

«Дэвида Копперфилда»? Когда Пеготти и Баркис, грачи и шкатулка для рукоделья с собором св. Павла на крышке, Треддлс, рисующий скелеты, ослы, забегающие на лужайку, мистер Дик со своим Мемориалом, Бетси Тротвуд и Джип, и Дора, и Агнес, и Урия Гип с матушкой, и семейство Микоберов — когда все они вновь возвратятся к жизни, сохранится ли их былое очарование или скажется, что за минувшие годы они поддались тому иссушающему ветру, который веет над книгами, пока мы спим, и — даже без повторного чтения — преобразует их, меняя знакомые черты?

Молва гласит, что чувствительность Диккенса отвратительна, а стиль банален, что, читая его, надо позабыть об утонченности и возвышенных чувствах; но что — со всеми этими оговорками — в нем, конечно же, немало шекспировского; подобно Скотту, он прирожденный художник; подобно Бальзаку, непомерен в своей плодовитости; но — добавляет молва — хотя мы читаем Шекспира и Скотта, мы редко находим время для чтения Диккенса.

Последний упрек можно повернуть и так: в Диккенсе не хватает своеобычности и избирательности, он писатель для всех, а не для кого-то в отдельности, это некий общественный институт, монумент, проезжая дорога, истоптанная миллионами ног. В значительной степени подобное мнение основано на том, что из великих писателей Диккенс менее всех обаятелен и менее всего присутствует как личность в собственных книгах. Никто никогда не любил Диккенса так, как любят Шекспира и Скотта. И от него самого, и от его книг впечатление одинаковое: он обладает абсолютно всеми добродетелями, которые принято считать мужскими достоинствами. Он самоуверен, самостоятелен, самонадеян, он энергичен сверх всякой меры. Его проповедь, когда он, отбросив сюжет, выступает перед нами, проста и навязывается почти насильственно: он учит незамысловатым, «рукотворным» достоинствам — пунктуальности, порядку, усердию, добросовестности. Одержимый самыми бурными страстями, пылающий негодованием, осаждаемый странными образами, снедаемый ночными кошмарами, он как писатель, казалось бы, более других свободен от особых чар, причуд и выходов гения. Он появляется перед читателем, как верно указал один из его биографов, «подобно преуспевающему морскому капитану» — нестигаемый, закаленный, уверенный в себе и преисполненный

глубочайшего презрения к утонченности, изнеженности и ротозейству.

Его симпатии строго очерчены. Грубо говоря, они не распространяются на тех, у кого доход превышает две тысячи годовых, кто окончил университет и может проследить свою родословную до третьего колена. Его способности изменяют ему, когда нужно изобразить сильные чувства: обольщение Эмили, например, или смерть Доры, — когда уже больше нельзя двигаться и придумывать, а нужно тихо стоять и вглядываться, и проникать в самую глубь вещей. Его способности изменяют ему самым нелепым образом и когда он изображает то, что мы называем поворотными, кульминационными моментами жизни — признание миссис Стронг, отчаяние миссис Стирфорт, страдания Хэма, — все это неопишимо неправдоподобно, настолько, что, если бы мы услышали что-то подобное от Диккенса в реальной жизни, мы либо покраснели бы до корней волос, либо выскочили из комнаты, чтобы скрыть приступ смеха. «... Скажите ему тогда, — говорит Эмили, — что, прислушиваясь к ветру, дующему по ночам, я чувствую, как этот ветер с гневом проносится мимо него и моего дяди и мчится ввысь, к богу, чтобы свидетельствовать против меня»

Мисс Дартл неистовствует по поводу «падали», и «осквернения», и «ничтожных червей», и «жалких стекляшек», и «сломанных игрушек», грозит, что она «объявит всем на лестнице» историю Эмили. Эта неудача сродни другой — неумению думать глубже, описывать тоньше. Две ипостаси, необходимые для идеального романиста и долженствующие соединяться в нем в полном согласии, обе — и философ, и поэт — подводят, когда Диккенс призывает их. Но чем крупнее художник, тем обширнее бесхозные области, где талант изменяет ему; всё вокруг плодородных земель превращено в пустошь, где не растет ни травинки, либо в болото, где нога глубоко увязает в грязи. И, однако, пока мы находимся под его обаянием, этот великий гений заставляет нас видеть мир таким, каким он пожелает. Мы перестраиваем свою психологическую географию, когда читаем Диккенса: забываем, что могли восторгаться одиночеством, с интересом наблюдать сложные душевные движения наших друзей, наслаждаться красотами природы.

А помним мы только о страстности, взволнованности, юморе, о причудах человеческих характеров; о запахах, привкусе и копоти Лондона; о невероятных совпадениях, которые сталкивают страшно удаленные друг от друга жизни; помним сити и канцлерский суд; нос у одного человека и нижнюю губу у другого; какую-то сценку в подворотне или на проезжей дороге; а надо всем этим гигантскую фигуру, настолько переполненную и опьяненную жизнью, что она вроде бы и не существует сама по себе, а будто нуждается для собственного осуществления в целой толпе других, вызывая к жизни эти отъединенные части и тем самым достигая завершенности; так что, когда она движется, — это средоточье праздника, веселья и буффонады; в комнате давка, огни пылают, тут миссис Микобер и близнецы, и Треддлс, и Бетси Тротвуд — все наслаждаются полной свободой.

Эта способность не блекнет и не ветшает, способность не анализировать, не интерпретировать, но порождать — на вид без малейшего усилия и стремления выигрышно преподнести сюжет — характеры, которые проявляются не в подробностях, не в точных и мелких черточках, но живут полной жизнью в целом ворохе безумных и, однако, удивительно проникновенных наблюдений, — пузырь громоздится на пузыре, пока дыхание творца наполняет их. А плодовитость и отсутствие рефлексии приводят к одной удивительной вещи. Они и нас превращают в творцов, а не просто в читателей или зрителей. Когда мы видим, как мистер Микобер выступает вперед и отваживается вновь и вновь на очередной умопомрачительный полет фантазии, мы заглядываем — незаметно от мистера Микобера — в самую глубь его души. Когда мистер Микобер выступает вперед, мы восклицаем вместе с Диккенсом: «Вот это в духе мистера Микобера!» Так стоит ли огорчаться, что сцены, в которых эмоции и психология выступают на первый план, — неудачны? И тонкость, и сложность есть у Диккенса, нужно только знать, где их искать, нужно только не поддаваться изумлению — ведь у нас свои условности видения, — что мы находим их не там, где хотели бы. Отличительная черта Диккенса как создателя характеров заключается в том, что он создает их, куда ни бросит взгляд, у него удивительная способность визуального изображения. Его персонажи запоминаются нам навсегда, прежде чем они сказали хоть слово, —

запоминаются теми черточками поведения, которые он подметил; кажется, что именно зрение приводит в движение творческую мысль Диккенса. Он увидел, как Урия Гип «дунул в ноздри пони и тут же зажал их рукой»; он увидел Дэвида Копперфилда, заглядывающего в зеркало, чтобы убедиться, насколько покраснели у него глаза от слез по умершей матери; он видел в ту же секунду все, что происходило в комнате, — странности и промахи, жесты и поступки, шрамы и брови... Его глаза собирали такой богатый урожай, что он не знал, как с ним управиться; они прибавляли ему отчужденности и суровости, леденили его сентиментальность и делали ее скорее уступкой публике, вуалью, наброшенной на всепроницающий взгляд, без которой он пронизывал бы до костей. Имея такую силу в своем распоряжении, Диккенс заставлял блистать свои книги, не закручивая сюжет, не оттачивая остроумия, а просто подбрасывая в огонь еще охапку новых персонажей. Интерес к рассказу падает — что ж, он создает мисс Моучер, совершенно живую, с таким количеством точных деталей, как если бы ей предстояло играть видную роль в сюжете, — а на самом деле, как только скучная часть пути с ее помощью миновала, она исчезает, она более не нужна.

Таким образом, диккенсовские романы склонны превращаться в скопища отдельных характеров, довольно слабо между собою связанных (часто совершенно условно), которые стремятся разлететься в стороны и рвут на части наше внимание, так что мы в отчаянии отбрасываем книгу. Но эта опасность преодолена в «Дэвиде Копперфилде». Там, хоть герои и теснятся, хоть жизнь и бьет ключом, какое-то общее чувство — юность, веселье, надежда — окутывает всю эту сумятицу, объединяет разрозненные части и наполняет этот самый совершенный из романов Диккенса атмосферой прекрасного.

К заданию 5. Прочитайте первый (альтернативный) вариант романа Ч. Диккенса. Сравните его со «счастливым» финалом. Почему, как вы считаете, Диккенс изменил финал?

Первый финал роман «Большие надежды»

<...> It was four years more, before I saw herself. I had heard of her as leading a most unhappy life, and as being separated from her husband who had used her with great cruelty, and who had become quite renowned as a compound of pride, brutality, and meanness.

I had heard of the death of her husband (from an accident consequent on ill-treating a horse), and of her being married again to a Shropshire doctor, who, against his interest, had once very manfully interposed, on an occasion when he was in professional attendance on Mr. Drummle, and had witnessed some outrageous treatment of her. I had heard that the Shropshire doctor was not rich, and that they lived on her own personal fortune.

I was in England again — in London, and walking along Piccadilly with little Pip — when a servant came running after me to ask would I step back to a lady in a carriage who wished to speak to me. It was a little pony carriage, which the lady was driving; and the lady and I looked sadly enough on one another.

"I am greatly changed, I know; but I thought you would like to shake hands with Estella, too, Pip. Lift up that pretty child and let me kiss it!" (She supposed the child, I think, to be my child.)

I was very glad afterwards to have had the interview; for, in her face and in her voice, and in her touch, she gave me the assurance, that suffering had been stronger than Miss Havisham's teaching, and had given her a heart to understand what my heart used to be.

«Счастливый» романа «Большие надежды»

<...> There was no house now, no brewery, no building whatever left, but the wall of the old garden. The cleared space had been enclosed with a rough fence, and looking over it, I saw that some of the old ivy had struck root anew, and was growing green on low quiet mounds of ruin. A gate in the fence standing ajar, I pushed it open, and went in.

A cold silvery mist had veiled the afternoon, and the moon was not yet up to scatter it. But, the stars were shining beyond the mist, and the moon was coming, and the evening was not dark. I could trace out where every part of the old house had been, and where the brewery had been, and where the gates, and where the casks. I had done so, and was looking along the desolate garden walk, when I beheld a solitary figure in it.

The figure showed itself aware of me, as I advanced. It had been moving towards me, but it stood still. As I drew nearer, I saw it to be the figure of a woman. As I drew nearer yet, it was about to turn away, when it stopped, and let me come up with it. Then, it faltered, as if much surprised, and uttered my name, and I cried out,--

"Estella!"

"I am greatly changed. I wonder you know me."

The freshness of her beauty was indeed gone, but its indescribable majesty and its indescribable charm remained. Those attractions in it, I had seen before; what I had never seen before, was the saddened, softened light of the once proud eyes; what I had never felt before was the friendly touch of the once insensible hand.

We sat down on a bench that was near, and I said, "After so many years, it is strange that we should thus meet again, Estella, here where our first meeting was! Do you often come back?"

"I have never been here since."

"Nor I."

The moon began to rise, and I thought of the placid look at the white ceiling, which had passed away. The moon began to rise, and I thought of the pressure on my hand when I had spoken the last words he had heard on earth.

Estella was the next to break the silence that ensued between us.

"I have very often hoped and intended to come back, but have been prevented by many circumstances. Poor, poor old place!"

The silvery mist was touched with the first rays of the moonlight, and the same rays touched the tears that dropped from her eyes. Not knowing that I saw them, and setting herself to get the better of them, she said quietly,--

"Were you wondering, as you walked along, how it came to be left in this condition?"

"Yes, Estella."

"The ground belongs to me. It is the only possession I have not relinquished. Everything else has gone from me, little by little, but I have kept this. It was the subject of the only determined resistance I made in all the wretched years."

"Is it to be built on?"

"At last, it is. I came here to take leave of it before its change. And you," she said, in a voice of touching interest to a wanderer,--"you live abroad still?"

"Still."

"And do well, I am sure?"

"I work pretty hard for a sufficient living, and therefore--yes, I do well."

"I have often thought of you," said Estella.

"Have you?"

"Of late, very often. There was a long hard time when I kept far from me the remembrance of what I had thrown away when I was quite ignorant of its worth. But since my duty has not been incompatible with the admission of that remembrance, I have given it a place in my heart."

"You have always held your place in my heart," I answered.

And we were silent again until she spoke.

"I little thought," said Estella, "that I should take leave of you in taking leave of this spot. I am very glad to do so."

"Glad to part again, Estella? To me, parting is a painful thing. To me, the remembrance of our last parting has been ever mournful and painful."

"But you said to me," returned Estella, very earnestly, "God bless you, God forgive you!" And if you could say that to me then, you will not hesitate to say that to me now,--now, when suffering has been stronger than all other teaching, and has taught me to understand what your heart used to be. I have been bent and broken, but--I hope--into a better shape. Be as considerate and good to me as you were, and tell me we are friends."

"We are friends," said I, rising and bending over her, as she rose from the bench.

"And will continue friends apart," said Estella.

I took her hand in mine, and we went out of the ruined place; and, as the morning mists had risen long ago when I first left the forge, so the evening mists were rising now, and in all the broad expanse of tranquil light they showed to me, I saw no shadow of another parting from her.

К заданию 6. Прочтите письмо Диккенса к Форстеру, представленному в материалах к занятию. Как Диккенс объясняет смену финала в романе?

<....> You will be surprised to hear that I have changed the end of “Great Expectations” from and after Pip’s return to Joe’s and finding his little likeness there. Bulwer, who has been, as I think you know, extraordinarily taken with the book, so strongly urged it upon me, after reading the proofs, and supported his view with such good reason that I have resolved to make the change.

<...>I have put in a very pretty piece of writing, and I have no doubt that the story will be more acceptable through the alteration.

К заданию 8. Изучите статью В. Черномазовой «Традиции готической литературы в творчестве Ч. Диккенса». Какие черты готической культуры представлены в романе. Обратите внимание на выделенные фрагменты романа, представленного в пособии.

В. Черномазова «Традиции готической литературы в творчестве Ч. Диккенса».

Хронотоп готического романа традиционно включал в себя все те элементы, которые ввел в своем романе Г. Уолпол. По закону готического жанра Призрак, обитающий в Замке, всегда хранил какую-то страшную Тайну, которая становилась проклятием рода, семейного клана, проживающего в замке. Сюжет всех готических произведений строился вокруг тайны, например, чьего-то исчезновения, неизвестного происхождения, нераскрытого преступления, лишения наследства. Раскрытие тайны откладывалось до самого финала. К тайне, которая была центральной в произведении, прибавлялись тайны второстепенного характера. Они также раскрывались в финале. В произведениях Ч. Диккенса тайна имеет сюжетобразующее значение, становится двигателем сюжета, все персонажи так или иначе оказываются связаны с ней. Готические ужасы у Диккенса могут быть выражены посредством пророческих видений или дурных предчувствий. Мистический элемент

присутствует в романе «Приключения Оливера Твиста» (1837-1839) в эпизоде, где Нэнси рассказывает о своем страшном видении, которое оказалось вещим: девушка погибает от руки Сайкса. Несмотря на то, что Диккенс отмечал так называемую «образцовость» ужасов Рэдклиф, он довольно часто прибегал к творческому эксперименту писательницы. Атмосфера таинственности и неизвестности, присущая всем романам Диккенса, обладает огромной силой эмоционального воздействия. Прием, характерный для Диккенса и разрабатывавшийся активно в творчестве А.Рэдклиф, - явление персонажу романа «псевдопризрака» (термин В. Э. Вацура). В «Удольфских тайнах» таинственные голоса, комнаты с привидениями, портрет под покрывалом - все наводит страх на Эмилию. При этом в финале все эти жуткие явления объясняются вполне прозаично. В «Приключениях Оливера Твиста» таинственное появление женской тени, которая пугает Монкса и Феджина, объясняется в итоге тем, что их разговор подслушивала Нэнси. В романах Диккенса сюжетобразующим фактором становятся также таинственные пророчества, довлеющие над судьбами персонажей. Истинно готический заряд несет в себе описание Дорожки призрака (The Ghost's Walk) и связанная с нею легенда в романе «Холодный дом» (1853). О том, что пророчество рано или поздно сбудется, может говорить мистическое «поведение» портретов. Портрет в готическом романе выполнял функцию своеобразного посредника между миром потусторонним и реальным. Оживающие портреты являлись беспроярванным приемом для того, чтобы шокировать, пугать, вызывать суеверный ужас. В «Замке Отранто» Дух предка, вышедший из картины, повергает Манфреда в ужас и внушает ему мысль о роковом пророчестве и гибели. В романе «Холодный дом» портреты в доме Дедлоков также «намекают» на скорую гибель рода. В отличие от Уолпола, Диккенс использует этот прием в реалистически переосмысленном виде. Он подчеркивает, что происходящее с портретом мистическое преобразование имеет вполне прозаическое объяснение: трепещущая тень от деревьев на портрете леди Дедлок создает впечатление наброшенного савана. Тайна рождения, исчезновения, смерти персонажа, мистические таинственные пророчества дополняются в романах Диккенса обращением к вещим снам, видениям и призракам. Страшные сны

видит в романе «Приключения Оливера Твиста» Нэнси, во сне, похожем на явь, являются героям рождественских рассказов (Скруджу и Тоби) Духи, нечто похожее на страшный сон видит Эффери в романе «Крошка Доррит» (1855-1857), мистер Доррит видит во сне труп Бландуа то зарытым в погребке, то замурованным в стене. В романе «Большие надежды» (1861) Пип видит нечто, похожее на странную и одновременно страшную галлюцинацию (ему чудится, что на балке повесилась женщина), Особняком в творчестве Ч. Диккенса стоит его последний и неоконченный роман «Тайна Эдвина Друда» (1870), написанный в жанре детектива с элементами «готики». Интрига, мистика, тайна, детективно-криминальный сюжет и незавершенность обуславливают отнесение этого романа к числу самых таинственных произведений писателя. Во втором параграфе «Пространственно-временные образы произведений Чарльза Диккенса в контексте готической традиции» в центре внимания оказывается трансформация готического образа замка в творчестве Ч. Диккенса. В готической литературе дом несет особую функциональную нагрузку. Объектами внимания готических авторов становятся средневековый замок или монастырь. Примечательно, что в готическом романе «Замок Отранто» в заголовок вынесено именно место, в котором происходят события. Внимание читателей XVIII века акцентировано на загадочном средневековом замке. Роль замка в реалистических романах Диккенса играет дом. Дом у Диккенса может быть в щелях и заплатах, с деталями «внешности», а не интерьера, с водопроводной трубой, похожей на огромную пиявку; на столе в доме могут располагаться пузатые бутылки, «словно бы привстающие на цыпочках, чтобы подмигнуть посетителю»; дома могут горбиться и съеживаться от холода, разбухать, словно от водянки; безлюдный опустевший дом может напоминать безжизненное тело. Дом словно является вместилищем отрицательной энергии. Особняк Дедлоков выглядит на страницах книги «Холодный дом», как самый настоящий готический замок. Диккенс подчеркивает эту особенность, сравнивая особняк со склепом, в котором «мертвые и погребенные Дедлоки распространяют запах тления». В романе «Крошка Доррит» дом издает какие-то пугающие страшные звуки, в нем что-то периодически поскрипывает и стучит. Диккенс часто обращается к танатологическим образам (кладбище, могила, смерть ребенка,

утопленник). Кладбище - модель дома. Акцент делается на религиозной идее: жизнь и смерть представляют собой единство противоположностей. Мир земной и мир потусторонний связаны между собой. Диккенс применяет следующий прием: он дает описание кладбища, места смерти, и в то же время наполняет это место всеми признаками жизни (например, ребенок, играющий на могиле). Но все же, несмотря на философский смысл, который вкладывает Диккенс в образ кладбища, это место вызывает суеверный страх. Жуткое зрелище описано в романе «Холодный дом», в сцене, где Джо показывает переодетой служанкой леди Дэдлок могилу ее возлюбленного, переписчика бумаг, который умер в нищете. Его останки не были зарыты, а лежали, затоптанные в землю. Диккенс стремится к созданию ощущения пустынности, мрачности, предчувствия беды, прибегая к использованию приемов нагнетания жутких подробностей, блестяще разработанных в творчестве А.Рэдклиф. В романе Ч. Диккенса «Тайна Эдвина Друда» символическим центром становится старинный собор со склепами. Это единственный роман Диккенса, в котором так подробно описывается самый настоящий готический собор. Упоминание готического собора есть и в «Дэвиде Копперфилде» (1849-1850). В главах, посвященных пребыванию Дэвида в Кентерберии, Диккенс не раз акцентирует внимание читателя на знаменитом Кентерберийском соборе, гордости этого города. Церковь у Диккенса часто ассоциируется с распадом, несет в себе отрицательный заряд: так, например, в романе «Холодный дом» в церкви ощущается запах тления, в романе «Наш общий друг» (1865) церковь похожа на огромное, страшное окаменелое чудовище, которое словно бы задрало все четыре лапы вверх. Вместе с тем, будучи элементом предисловия о положительных персонажах романа, церковь (монастырь, собор) претерпевают изменения в своем описании, сохраняя при этом поистине готическую «живописность». В произведениях Ч. Диккенса полуразрушенные замки заменяются урбанистическим фонам зловонных улиц, чердаков и подвалов, долговых тюрем. Трущобы Лондона, гниль и плесень на стенах, запах помоев, крысы, снующие в домах бедняков, порой превосходят по нагнетанию жутких подробностей ужасы готических романов. В благополучных с первого взгляда богатых аристократических

особняках могут скрываться тайны не менее страшные, чем в готическом замке с привидениями.

Ч. Диккенс «Большие надежды»

<...> О том, что отец мой носил фамилию Пиррип, мне достоверно известно из надписи на его могильной плите, а также со слов моей сестры миссис Джо Гарджери, которая вышла замуж за кузнеца. Оттого, что я никогда не видел ни отца, ни матери, ни каких-либо их портретов (о фотографии в те времена и не слыхивали), первое представление о родителях странным образом связалось у меня с их могильными плитами. По форме букв на могиле отца я почему-то решил, что он был плотный и широкоплечий, смуглый, с черными курчавыми волосами. Надпись "А также Джорджиана, супруга вышереченного" вызывала в моем детском воображении образ матери - хилой, веснушчатой женщины.

Аккуратно расположенные в ряд возле их могилы пять узеньких каменных надгробий, каждое фута в полтора длиной, под которыми покоились пять моих маленьких братцев, рано отказавшихся от попыток уцелеть во всеобщей борьбе, породили во мне твердую уверенность, что все они появились на свет, лежа навзничь и спрятав руки в карманы штанишек, откуда и не вынимали их за все время своего пребывания на земле. Мы жили в болотистом крае близ большой реки, в двадцати милях от ее впадения в море. Вероятно, свое первое сознательное впечатление от окружающего меня широкого мира я получил в один памятный зимний день, уже под вечер. Именно тогда мне впервые стало ясно, что это унылое место, обнесенное оградой и густо заросшее крапивой, - кладбище; что Филип Пиррип, житель сего прихода, а также Джорджиана, супруга вышереченного, умерли и похоронены; что малолетние сыновья их, младенцы Александер, Бартоломью, Абраам, Тобиас и Роджер, тоже умерли и похоронены; что плоская темная даль за оградой, вся изрезанная дамбами, плотинами и шлюзами, среди которых кое-где пасется скот, - это болота; что замыкающая их свинцовая полоска - река; далекое логово, где родится свирепый

ветер, - море; а маленькое дрожащее существо, что затерялось среди всего этого и плачет от страха, - Пип.

- А ну, замолчи! - раздался грозный окрик, и среди могил, возле паперти, внезапно вырос человек. - Не ори, чертенок, не то я тебе горло перережу!

<...> Посмотрев на меня с минуту, человек перевернул меня вниз головой и вытряс мои карманы. В них ничего не было, кроме куска хлеба. Когда церковь стала на место, - а он был до того ловкий и сильный, что разом опрокинул ее вверх тормашками, так что колокольня очутилась у меня под ногами, - так вот, когда церковь стала на место, оказалось, что я сижу на высоком могильном камне, а он пожирает мой хлеб.

<...> Он крепко обхватил обеими руками свое дрожащее тело, словно опасаясь, что оно развалится, и заковылял к низкой церковной ограде. Он продирался сквозь крапиву, сквозь репейник, окаймлявший зеленые холмики, а детскому моему воображению представлялось, что он увертывается от мертвецов, которые бесшумно протягивают руки из могил, чтобы схватить его и утащить к себе, под землю.

Он дошел до низкой церковной ограды, тяжело перелез через нее, - видно было, что ноги у него затекли и онемели, - а потом оглянулся на меня. Тогда я повернул к дому и пустился наутек. Но, пробежав немного, я оглянулся: он шел к реке, все так же обхватив себя за плечи и осторожно ступая сбитыми ногами между камней, набросанных на болотах, чтобы можно было проходить по ним после затяжных дождей или во время прилива.

Я смотрел ему вслед: болота тянулись передо мною длинной черной полосой; и река за ними тоже тянулась полосой, только поуже и посветлее; а в небе длинные кроваво-красные полосы перемежались с густо-черными. На берегу реки глаз мой едва различал единственные во всем ландшафте два черных предмета, устремленных вверх: маяк, по которому держали курс корабли, - очень безобразный, если подойти к нему поближе, словно бочка, надетая на шест; и виселицу с обрывками цепей, на которой некогда был повешен пират. Человек ковылял прямо к виселице, словно тот

самый пират воскрес из мертвых и, прогулявшись, теперь возвращался, чтобы снова прицепить себя на старое место. Мысль эта привела меня в содрогание; заметив, что коровы подняли головы и задумчиво смотрят ему вслед, я спросил себя, не кажется ли им то же самое. Я огляделся, ища глазами кровожадного приятеля моего незнакомца, но ничего подозрительного не обнаружил. Однако страх снова овладел мною, и я, уже не останавливаясь больше, побежал домой.

<...> В ту пору, когда я стоял на кладбище, разглядывая родительские могилы, моих познаний едва хватало на то, чтобы разобрать надписи на каменных плитах. Даже нехитрый их смысл я понимал не вполне правильно, считая, например, что в словах "супруга *вышереченного*" заключается почтительный намек на переселение моего отца в горнюю обитель; и если бы о ком-нибудь из моих умерших родственников было сказано "*нижереченный*", я, несомненно, составил бы себе о покойнике самое нелестное мнение. Не отличалось ясностью и мое восприятие догматов, изложенных в катехизисе; так, например, я

прекрасно помню, что, обещая "следовать оным путем во все дни жизни моей", я воображал, будто должен всегда ходить по деревне одной и той же дорогой и, боже упаси, не сворачивать с нее ни вправо у мельницы, ни влево у мастерской колесника.

<...> Через четверть часа мы подошли к ее дому - кирпичному, мрачному, сплошь в железных решетках. Некоторые окна были замурованы; из тех, что еще глядели на свет божий, в нижнем этаже все были забраны ржавыми решетками; перед домом был двор, тоже обнесенный решеткой, так что мы, позвонив у калитки, стали ждать, чтобы кто-нибудь вышел нам отворить. Заглянув внутрь (мистер Памблчук и тут нашел время спросить: "Да четырнадцать?", но я сделал вид, что не слышу), я увидел в глубине двора большую пивоварню. В пивоварне никто не работал, и видно было, что она бездействует уже давно.

<.....>

Я вошел и очутился в довольно большой комнате, освещенной восковыми свечами. Ни капли дневного света не проникало в нее. Я

решил, что, судя по мебели, это спальня, хотя вид и назначение многих предметов обстановки были мне в то время совершенно неизвестны. Но среди них выделялся затянутый материей стол с зеркалом в золоченой раме, и я сразу подумал, что это, должно быть, туалетный стол знатной леди.

Возможно, что я не разглядел бы его так быстро, если бы возле него никого не было. Но в кресле, опираясь локтем на стол и склонив голову на руку, сидела леди, диковиннее которой я никогда еще не видел и никогда не

увиджу.

Она была одета в богатые шелка, кружева и ленты - сплошь белые. Туфли у нее тоже были белые. И длинная белая фата свисала с головы, а к волосам были приколоты цветы померанца, но волосы были белые. На шее и на руках у нее сверкали драгоценные камни, и какие-то сверкающие драгоценности лежали перед ней на столе. Вокруг в беспорядке валялись платья, не такие великолепные, как то, что было на ней, и громоздились до половины уложенные сундуки. Туалет ее был не совсем закончен, - одна туфля еще стояла на столе, фата была плохо расправлена, часы с цепочкой не надеты, а перед зеркалом вместе с драгоценностями было брошено какое-то кружево, носовой платок, перчатки, букет цветов и молитвенник.

Все эти подробности я заметил не сразу, но и с первого взгляда я увидел больше, чем можно было бы предположить. Я увидел, что все, чему надлежало быть белым, было белым когда-то очень давно, а теперь утратило белизну и блеск, поблекло и пожелтело. Я увидел, что невеста в подвенечном уборе завяла, так же как самый убор и цветы, и ярким в ней остался только блеск ввалившихся глаз. Я увидел, что платье, когда-то облежавшее стройный стан молодой женщины, теперь висит на иссохшем теле, от которого осталась кожа да кости. Однажды на ярмарке меня водили смотреть страшную восковую фигуру, изображавшую не помню какую легендарную личность, лежащую в гробу. В другой раз меня водили в одну из наших старинных церквей на болотах посмотреть скелет в истлевшей одежде, долгие века пролежавший в склепе под каменным полом церкви. Теперь скелет и восковая фигура, казалось, обрели темные глаза, которые жили и смотрели на меня. Я готов был закричать, но голос изменил мне.

К заданию 9. Изучите точки зрения исследователей, представленных в материалах занятий.

Chesterton G. K. Appreciations and Criticism of the Works of Charles Dickens. New York: Dutton Publ., 1911.

CHRISTMAS STORIES

The power of Dickens is shown even in the scraps of Dickens, just as the virtue of a saint is said to be shown in fragments of his property or rags from his robe. It is with such fragments that we are chiefly concerned in the Christmas Stories. Many of them are fragments in the literal sense; Dickens began them and then allowed some one else to carry them on; they are almost rejected notes. In all the other cases we have been considering the books that he wrote; here we have rather to consider the books that he might have written. And here we find the final evidence and the unconscious stamp of greatness, as we might find it in some broken bust or some rejected moulding in the studio of Michael Angelo. These sketches or parts of sketches all belong to that period in his later life when he had undertaken the duties of an editor, the very heavy duties of a very popular editor. He was not by any means naturally fitted for that position. He was the best man in the world for founding papers; but many people wished that he could have been buried under the foundations, like the first builder in some pagan and prehistoric pile. He called the Daily News into existence, but when once it existed, it objected to him strongly. It is not easy, and perhaps it is not important, to state truly the cause of this incapacity. It was not in the least what is called the ordinary fault or weakness of the artist. It was not that he was careless; rather it was that he was too conscientious. It was not that he had the irresponsibility of genius; rather it was that he had the irritating responsibility of genius; he wanted everybody to see things as he saw them. But in spite of all this he certainly ran two great popular periodicals--Household Words and All the Year Round--with enormous popular success. And he certainly so far succeeded in throwing himself into the communism of journalism, into the nameless brotherhood of a big paper, that many earnest Dickensians are still engaged in picking out pieces of Dickens from the anonymous pages of Household Words and All the Year Round, and those parts which have been already beyond question picked out and proved are often

fragmentary. The genuine writing of Dickens breaks off at a certain point, and the writing of some one else begins. But when the writing of Dickens breaks off, I fancy that we know it. The singular thing is that some of the best work that Dickens ever did, better than the work in his best novels, can be found in these slight and composite scraps of journalism. For instance, the solemn and self-satisfied account of the duty and dignity of a waiter given in the opening chapter of *Somebody's Luggage* is quite as full and fine as anything done anywhere by its author in the same vein of sumptuous satire. It is as good as the account which Mr. Bumble gives of out-door relief, which, "properly understood, is the parochial safeguard. The great thing is to give the paupers what they don't want, and then they never come again." It is as good as Mr. Podsnap's description of the British Constitution, which was bestowed on him by Providence. None of these celebrated passages is more obviously Dickens at his best than 162 this, the admirable description of "the true principles of waitering," or the account of how the waiter's father came back to his mother in broad daylight, "in itself an act of madness on the part of a waiter," and how he expired repeating continually "two and six is three and four is nine." That waiter's explanatory soliloquy might easily have opened an excellent novel, as *Martin Chuzzlewit* is opened by the clever nonsense about the genealogy of the Chuzzlewits, or as *Bleak House* is opened by a satiric account of the damp, dim life of a law court. Yet Dickens practically abandoned the scheme of *Somebody's Luggage*; he only wrote two sketches out of those obviously intended. He may almost be said to have only written a brilliant introduction to another man's book. Yet it is exactly in such broken outbreaks that his greatness appears. If a man has flung away bad ideas he has shown his sense, but if he has flung away good ideas he has shown his genius. He has proved that he actually has that over-pressure of pure creativeness which we see in nature itself, "that of a hundred seeds, she often brings but one to bear." Dickens had to be Malthusian about his spiritual children. Critics have called Keats and others who died young "the great Might-have-beens of literary history." Dickens certainly was not merely a great Might-have-been. Dickens, to say the least of him, was a great Was. Yet this fails fully to express the richness of his talent; for the truth is that he was a great Was and also a great Might-have-been. He said what he had to say, and yet not all he had to say. Wild pictures, possible stories, tantalising and attractive trains of 163 thought, perspectives of

adventure, crowded so continually upon his mind that at the end there was a vast mass of them left over, ideas that he literally had not the opportunity to develop, tales that he literally had not the time to tell. This is shown clearly in his private notes and letters, which are full of schemes singularly striking and suggestive, schemes which he never carried out. It is indicated even more clearly by these Christmas Stories, collected out of the chaotic opulence of Household Words and All the Year Round. He wrote short stories actually because he had not time to write long stories. He often put into the short story a deep and branching idea which would have done very well for a long story; many of his long stories, so to speak, broke off short. This is where he differs from most who are called the Might-have-beens of literature. Marlowe and Chatterton failed because of their weakness. Dickens failed because of his force. Examine for example this case of the waiter in Somebody's Luggage. Dickens obviously knew enough about that waiter to have made him a running spring of joy throughout a whole novel; as the beadle is in Oliver Twist, or the undertaker in Martin Chuzzlewit. Every touch of him tingles with truth, from the vague gallantry with which he asks, "Would'st thou know, fair reader (if of the adorable female sex)" to the official severity with which he takes the chambermaid down, "as many pegs as is desirable for the future comfort of all parties." If Dickens had developed this character at full length in a book he would have preserved for ever in literature a type of great humour and great value, and a type which may only too soon be disappearing from English history. 164 He would have eternalised the English waiter. He still exists in some sound old taverns and decent country inns, but there is no one left really capable of singing his praises. I know that Mr. Bernard Shaw has done something of the sort in the delightfully whimsical account of William in You Never Can Tell. But nothing will persuade me that Mr. Bernard Shaw can really understand the English waiter. He can never have ordered wine from him for instance. And though the English waiter is by the nature of things solemn about everything, he can never reach the true height and ecstasy of his solemnity except about wine. What the real English waiter would do or say if Mr. Shaw asked him for a vegetarian meal I cannot dare to predict. I rather think that for the first time in his life he would laugh--a horrible sight. Dickens's waiter is described by one who is not merely witty, truthful, and observant, like Mr. Bernard Shaw, but one who really knew the atmosphere of inns, one who knew and even liked the smell of beef,

and beer, and brandy. Hence there is a richness in Dickens's portrait which does not exist in Mr. Shaw's. Mr. Shaw's waiter is merely a man of tact; Dickens's is a man of principle. Mr. Shaw's waiter is an opportunist, just as Mr. Shaw is an opportunist in politics. Dickens's waiter is ready to stand up seriously for "the true principles of waitering," just as Dickens was ready to stand up for the true principles of Liberalism. Mr. Shaw's waiter is agnostic; his motto is "You never can tell." Dickens's waiter is a dogmatist; his motto is "You can tell; I will tell you." And the true old-fashioned English waiter had really this grave and even moral attitude; he was the servant of the customers 165 as a priest is the servant of the faithful, but scarcely in any less dignified sense. Surely it is not mere patriotic partiality that makes one lament the disappearance of this careful and honourable figure crowded out by meaner men at meaner wages, by the German waiter who has learnt five languages in the course of running away from his own, or the Italian waiter who regards those he serves with a darkling contempt which must certainly be that either of a dynamiter or an exiled prince. The human and hospitable English waiter is vanishing. And Dickens might perhaps have saved him, as he saved Christmas. I have taken this case of the waiter in Dickens and his equally important counterpart in England as an example of the sincere and genial sketches scattered about these short stories. But there are many others, and one at least demands special mention; I mean Mrs. Lirriper, the London landlady. Not only did Dickens never do anything better in a literary sense, but he never performed more perfectly his main moral function, that of insisting through laughter and flippancy upon the virtue of Christian charity. There has been much broad farce against the lodging-house keeper: he alone could have written broad farce in her favour. It is fashionable to represent the landlady as a tyrant; it is too much forgotten that if she is one of the oppressors she is at least as much one of the oppressed. If she is bad-tempered it is often for the same reasons that make all women bad-tempered (I suppose the exasperating qualities of the other sex); if she is grasping it is often because when a husband makes generosity a vice it is often necessary that a wife should make avarice a virtue. All this Dickens suggested 166 very soundly and in a few strokes in the more remote character of Miss Wozenham. But in Mrs. Lirriper he went further and did not fare worse. In Mrs. Lirriper he suggested quite truly how huge a mass of real good humour, of grand unconscious patience, of unflinching courtesy and constant and difficult

benevolence is concealed behind many a lodging-house door and compact in the red-faced person of many a preposterous landlady. Any one could easily excuse the ill-humour of the poor. But great masses of the poor have not even any ill-humour to be excused. Their cheeriness is startling enough to be the foundation of a miracle play; and certainly is startling enough to be the foundation of a romance. Yet I do not know of any romance in which it is expressed except this one. Of the landlady as of the waiter it may be said that Dickens left in a slight sketch what he might have developed through a long and strong novel. For Dickens had hold of one great truth, the neglect of which has, as it were, truncated and made meagre the work of many brilliant modern novelists. Modern novelists try to make long novels out of subtle characters. But a subtle character soon comes to an end, because it works in and in to its own centre and dies there. But a simple character goes on for ever in a fresh interest and energy, because it works out and out into the infinite universe. Mr. George Moore in France is not by any means so interesting as Mrs. Lirriper in France; for she is trying to find France and he is only trying to find George Moore. Mrs. Lirriper is the female equivalent of Mr. Pickwick. Unlike Mrs. Bardell (another and lesser landlady) she was fully worthy to be Mrs. 167 Pickwick. For in both cases the essential truth is the same; that original innocence which alone deserves adventures and because it alone can appreciate them. We have had Mr. Pickwick in England and we can imagine him in France. We have had Mrs. Lirriper in France and we can imagine her in Mesopotamia or in heaven. The subtle character in the modern novels we cannot really imagine anywhere except in the suburbs or in Limbo.

Г. К. Честертон «Диккенс и Рождество»

В своем наивном поклонении насущной пользе Диккенс был не только англичанином, но и хорошим, хотя и бессознательным, историком. Он, а не хилые медиевисты воспринял истинную традицию старой доброй Англии. Прерафаэлиты, любители готики, поклонники старины, были утонченны и печальны, как наш век. Диккенс был весел и смел, как средневековье. В его нападках на старину больше средневекового духа, чем в их защите. Именно он, подобно Чосеру, знал толк в грубой шутке, неспешной повести, темном пиве и белых английских дорогах. Как Чосер, он любил

рассказ в рассказе — он любил, чтобы высказался каждый. Как Чосер, он видел что-то смешное в пестроте человеческих занятий. Сэм Уэллер украсил бы общество кентерберийских паломников и рассказал бы хорошую историю. Дева, воспетая Россетти ⁶, очень бы их утомила; аббатисе она показалась бы слишком развязной, Батской вдове — слишком чопорной. Говорят, что во времена викторианского увлечения стариной (которое называли "Молодой Англией" ⁷) некий лорд поселил отшельника в своем поместье, а тот потребовал, чтобы ему давали больше пива. Правда это или нет, но рассказывают это, чтобы показать, насколько наш духовный уровень ниже средневекового. На самом же деле, бунтуя из-за кружки пива, отшельник был гораздо средневековей, чем дурак, нанявший его.

Трудно найти лучший пример, чем великий поход Диккенса в защиту рождества. Сражаясь за рождество, он сражался за древний европейский праздник, языческий и христианский, за троицу еды, питья и молитвы, которая теперь кажется лишенной благочестия. Представления его о прошлом были в высшей степени детскими. Средние века, на его взгляд, состояли из турниров и пыток, а себя он считал энергичным сыном делового века, чуть ли не утилитаристом. Однако именно он защищал средневековый праздник от надвигающегося утилитаризма. Он видел в средних веках только плохое, но боролся за все, что было в них хорошего, и любовь его к старой простоте и мощи была тем ценней, что он просто любил их и не догадывался, что они — старые. Средневековье не занимало его, как и людей, которые жили в средние века. Как и этих людей, его весьма занимали звонкий шум, здоровый смех, печальная повесть о тех, кто умеет любить, и приятная повесть о тех, кто умеет весело жить. Он бы заскучал, вздумай Рескин и Пэйтер объяснять ему странные, сумеречные тона Липпи и Боттичелли. Его не пленяло умирающее средневековье. Он любил средневековье живое, еще не уничтоженные обломки старинной буйной веры, которую он славил, как веру новую. Его герои едят столько пудинга, что поклонникам старины за ними не угнаться. Наши утонченные медиевисты воздадут любую хвалу церковному празднику, но справлять его не станут.

Бессознательная связь Диккенса с Англией, повторяю, была такой же крепкой, как его бессознательная связь с прошлым Европы. Сам он, скорее всего, считал себя космополитом; во всяком случае,

ему казалось, что он защищает красоты и заслуги других стран, противопоставляя их нашему чванству. На самом деле он защищал старую, истинную Англию от той сравнительно общеевропейской страны, в которой мы теперь живем. И снова лучший пример — рождество. Я уже говорил, что рождество — один из бесчисленных европейских праздников, суть которых — в соединении веры и веселья. Однако оно типично, особенно английское, и весельем своим, и даже верой. Его отличие от прочих праздников — скажем, пасхи в других странах — сводится к двум чертам: с земной, материальной стороны в нем больше уюта, чем блеска; со стороны духовной — больше милосердия, чем экстаза. Уют же, как и милосердие, — очень английская черта. Больше того: уют, как и милосердие, — английская добродетель, хотя нередко он вырождается в бездуховность, как милосердие вырождается в попустительство или ханжество.

Идеал уюта — чисто английский, и он очень присущ рождеству, особенно рождеству у Диккенса. Однако его на удивление плохо понимают. Его плохо понимают в Европе, еще хуже — в современной Англии. На континенте нас кормят сырым мясом, словно дикарей, хотя старинная английская кухня требует не меньшего искусства, чем французская. В Англии царит новоявленный патриотизм, наделяющий англичанина всеми неанглийскими свойствами — китайским фатализмом, латинской воинственностью, прусской сухостью и американским безвкусием. И вот Англию, чей грех — слабость к благородству происхождения, а добродетель — добродушие, Англию, хранящую традиции веселых и великих елизаветинских вельмож, представляет во всех четырех концах света чудовищный образ мрачного невежи (во всяком случае, его мы видим в религиозных стихах Киплинга). Трудно создать уют в современном пригороде, и потому эти пригороды объявили его грубым и слишком материальным. На самом деле уют, особенно рождественский, прямо противоположен грубости. В нем больше поэзии, чем в саду Эпикура, больше искусства, чем во Дворце Искусств. Искусства в нем больше, ибо он стоит на контрасте — огонь и вино противопоставлены холоду и непогоде. Поэзии в нем больше, ибо в нем слышна вызывающая, почти воинствующая нота — он связан с защитой: дом осадили град и снег, пир идет в крепости. Тот, кто назвал крепостью дом

англичанина, не подозревал, насколько он прав. Англичанин видит свой дом как снабженное всем необходимым и укрепленное убежище, чья надежность по сути своей романтична. Ощущение это особенно сильно в ненастную зимнюю ночь, когда спущенная решетка и поднятый мост не дают ни войти, ни выйти. Дом англичанина священной всего в те часы, когда не только королю заказан вход, но и сам хозяин не может выбраться из своего дома.

М.И. Бондаренко Традиции «Рождественских повестей» Диккенса в русском святочном рассказе 1840-1890х годов

«Рождественский хронотоп» исследуется характер «жанровых доминант» (М. М. Бахтин). Ведущая роль в хронотопе, как отмечает М. М. Бахтин, принадлежит времени. Специфика рождественского жанра связана с особым временем, что изначально отличает рождественскую повесть от других жанровых модификаций и ограничивает круг изображаемых событий временным отрезком святочного цикла. Так, в четырех из пяти повестей жанровое время локализовано вокруг Рождества и Нового года, внутри оно еще более концентрировано и организовано вокруг рождественской ночи. В едином «рождественском времени» ночь мыслится как автономный период, когда граница между реальным и чудесным размывается. Ночное время максимально насыщено фантастикой. В «Рождественской песни в прозе» Скруджу является целый сонм привидений, и сам герой переживает сказочную метаморфозу. В повести «Колокола» Тоби Вэк ночью на колокольне видит призраков, а в «Одержимом» ученый Рэдлоу встречает фантастическое существо. «Ночное» время противопоставлено «обычному» святочному через введение мотива сна, который призван акцентировать виртуальность и иллюзорность дальнейших событий. В двух из пяти диккенсовских повестей сон героев выполняет сюжетообразующую функцию. Исследование «святочных снов» является одним из аспектов диссертации Н. В. Самсоновой, которая выделяет такую их разновидность, как «сны-кошмары». Они дают персонажу возможность прожить фрагмент жизни «начерно». Сон для героев становится своеобразным «допуском» в рождественское пространство. Так, сон Скруджа представляет собой мир виртуальный. Сон Тоби Вэка — это вход в реальность, грубую и

жестокою, а возвращение обратно — возвращение в сказку. Очевидно, что сны героев не только разграничивают пространство реальное и рождественское, но могут их и смешивать. Пространство в повестях не менее условно, нежели время. Д.М. Урнов, определяя местонахождение «мира» героев Диккенса отмечает: «Было бы величайшим заблуждением искать в Англии диккенсовских времен мистера Пиквика, как, впрочем, любого другого диккенсовского персонажа». 1 Место действия в рождественских повестях представляет собой особую сценическую площадку, отражающую реальный мир и в то же время совершенно абстрагированную от него. Диккенс сознательно не акцентирует место действия повестей, но в большинстве из них представлен лондонский городской пейзаж. Конечно, он весьма условен и имеет мало общего с реальным Лондоном той эпохи. Постепенно в рамках обычного пространства формируется рождественское, еще более условное. Внешний мир фактически не участвует в развитии собственно рождественского действия. Герои в праздничную ночь находятся в особом измерении, своего рода «Зазеркалье», получая возможность свободного перемещения в пространстве и времени. Проводниками персонажей по рождественскому миру становятся сверхъестественные существа: духи, призраки, привидения. Не меняя своего физического местонахождения, герои повестей попадают в альтернативное пространство. Скрудж, находясь в своем доме, совершает путешествие во времени и пространстве.

Сюжетные модели рождественских повестей могут быть сведены к двум схемам. «Рождественская песнь в прозе» определила бытование в данном жанре следующих моделей сюжета: 1) метаморфоза героя-мизантропа; 2) история бедного семейства, обретшего на Рождество богатого покровителя-филантропа. В последующих повестях представлено вариативное развитие подобных сюжетов. Первая модель включена Диккенсом во все повести цикла. Процесс нравственного перерождения переживает герой-мизантроп (Скрудж, Тэкстон, Рэдлоу), «маленький человек» (Тоби Вэк), заблуждающийся персонаж (Джедлер, Пирибингл). В зависимости от степени «порочности» героя автор «включает» в совершающуюся метаморфозу элементы сказочной поэтики: вмешательство сверхъестественных существ. Особо следует выделить тип конфликта

в подобных текстах. Это конфликт между героем-мизантропом и идеями Рождества. Вторая сюжетная модель — история бедной семьи, заканчивающаяся непременно счастливо. Сюжет семейства Кретчитов находит идиллическое продолжение в истории Пирибинглов. Хотя сам Диккенс в рамках рождественского цикла больше не использовал этот сюжет, он стал жанрообразующим в рождественской литературе, особенно в русской святочной традиции. Неожиданная благотворительность со стороны богатого мизантропа представляется в такой модели как чудо. Конфликт, связанный с подобным сюжетом, может быть определен как конфликт малого мира семьи и действительности. Все произведения цикла отличаются сходной композицией. Ее особенность определяется созданием иллюзии устного функционирования текста. Начало повестей вызывает ассоциацию со сказочным зачином. Ироничная интонация повествователя закрепляется как стилистическая примета жанра. В построении повестей обнаруживают себя и традиции рождественской пантомимы, и элементы «историй с привидениями». В ряде повестей Диккенс обыгрывает традиционную для этого жанра фабульную схему: ожидание призрака, его появление, развитие действия-испытания, исчезновение призрака.

Типы рождественского героя

Разделение персонажей на героев-мизантропов и героев-чудаков было обусловлено отношением их к Рождеству. Героя мизантропа мы определяем как гротескный персонаж. Диккенс создает не столько портрет такого героя, сколько маску. Именно в категории маски, по мнению М. М. Бахтина, «раскрывается самая сущность гротеска». Основанием считать таких героев гротескными служит и совершающаяся с ними метаморфоза: «гротескный образ характеризует явление в состоянии его изменения, незавершившейся еще метаморфозы, в стадии смерти и рождения, роста и становления». Герои-мизантропы проходят определенный путь развития, основные вехи которого могут быть определены как вина — исправление — искупление. Герои-чудаки всегда наделены семьей, с ними связан концепт дома, имеющий типологическое значение для рождественского жанра. Таким персонажам присущи доброта, наивность, благородство. Чудаки помещены писателем в особое измерение. С одной стороны, они существуют в рождественском

пространстве. С другой, в рамках этого рождественского мира очерчено пространство семейное, где витает Дух Домашнего Очага. В создании портретов героев-чудаков Диккенс использует пантомимические средства. Также наряду с мизантропами и чудаками в рождественских повестях особое место занимают герои-отцы. Это ампула «уравнивает» бедных и богатых. Героев-чудаков мы делим на две категории: «изначальные» отцы и «новообращенные». Под первыми понимаются персонажи, имеющие семью и детей, под второй — те, кто, пережив метаморфозу, становятся сублимированным отцом для чужих детей. Доказывается, что мотив отцовства является в рождественском жанре архетипическим, восходящим к христианскому метасюжету Отца-Спасителя и божественного дитя. Отцовство для некоторых героев Диккенса знаменует возрождение, переход в иное качество. Это, говоря языком «пражанров», умирание мизантропа-циника и воскрешение персонажа в новой для себя роли.

Рождественские архетипы

В качестве таковых выделены архетипы семьи, рождественского сна, рождественской смерти и чуда. В качестве промежуточных выводов второй главы определены следующие положения. Основанием маркировки жанра как «рождественского» становится темпоральный фактор: приуроченность событий к периоду святочного цикла — от Рождества до Нового года. В центре повествования — совершение чуда. Оно представлено в виде вмешательства потусторонних сил в жизнь героя. Взаимодействие фантастических существ с персонажем имеет воспитательные цели и завершается метаморфозой героя. Условность подобного механизма часто акцентируется через использование мотива сна. Для системы персонажей характерна четко выраженная поляризация героев. Учитывая тематическую заданность жанра, подобное разделение основывается на их отношении к Рождеству и преодолевается по мере празднования. Традиционно разнополюсными персонажами в рождественских повестях оказываются богатый мизантроп и «маленький человек» как носитель положительного идеала. Совершение чуда затрагивает оба этих типа. Первый в святочную ночь претерпевает трансформацию, приобретая в финале статус идеального героя, а второй оказывается им благодетельствован.

Подобным образом происходит пересечение двух рождественских сюжетов в одном тексте. В оформлении совершающейся с героем метаморфозы типологическое значение приобретает мотив смерти героя. Особо следует выделить развитие в рождественском жанре образов героя-отца и ребенка как генетически близких литургической рождественской драме. Композиция рождественских повестей стремится к созданию иллюзии устного воспроизведения текста, чему служит прием привлечения читателя в «соавторы» и акцентированная комическая полемика с ним. Жанр рождественской повести отличается явной дидактичностью. Автор берет на себя функции проповедника и воспитателя. Мысль о неизбежном поражении зла не только «разлита» в текстах, но и прямо постулируется в своеобразных эпилогах. Характер содержащейся в повести морали делает обязательным счастливый финал, также ставший жанровым атрибутом у Диккенса.

Раздел 4. РОМАН У. ТЕККЕРЕЙ «ЯРМАРКА ТЩЕСЛАВИЯ»

Во второй трети XIX века в Англии возникло первое широкое, массовое, политически оформленное пролетарское движение – чартизм. Вместе с ним появилась и пролетарская поэзия, отвечающая духу классовой борьбы рабочих за свои права и свободы. В творчестве поэтов-чартистов *Томаса Гуда, Эбенезера Эллиота, Эрнеста Джонса, Джеральда Масси* и др. прозвучала острая критика буржуазии. Боевое настроение и революционные призывы пронизывают знаменитое стихотворение Т. Гуда «Песнь о рубашке», «Стихи против хлебных законов» Эллиота, «Песни рабочих» Э. Джонса, стихотворный сборник «Голоса свободы и песни любви» Масси.

Обнаженным социальным критицизмом отличается литература критического реализма, наиболее видными представителями которого был *Уильям Теккерей*.

Мастером английского реалистического романа XIX века был современник Диккенса *Уильям Теккерей* (1811–1863). Теккерей начинает литературную деятельность как журналист в конце 30-х – начале 40-х годов, он сотрудничает в журналах демократического направления, где публикует свои статьи, очерки, пародии, повести. В 1844 году Теккерей создает исторический роман сатирического содержания «Барри Линдон». Известность пришла к писателю с выходом сборника очерков «Книга снобов» (1846–1847). Объектом осмеяния в ней стал специфический, по Теккерее, национальный порок – тщеславие, который он заклеил особым словом – «снобизм».

Слово «сноб» существовало в английском языке и прежде. Первоначально оно значило – «подмастерье сапожника». Среди студенческой молодежи во времена Теккерей этим словом нередко называли грубых невежественных обывателей. Затем с легкой руки Теккерей оно стало применяться к людям, которые пресмыкаются перед теми, кто стоит выше их на общественной лестнице, и презирают тех, кто стоит ниже. Теккерей определяет сноба, как человека «смотрящего вверх с обожанием и вниз с презрением».

В журнале «Панч» была опубликована его «Книга снобов» (1846-1847). В этом сатирическом произведении, Теккерей создал

целую галерею людей, снобов, угодливых по отношению к вышестоящим, и с презрением относящихся к тем, кто по своему социальному положению стоит ниже их. Автор утверждал, что снобизм как социальное явление глубоко проник в общественную жизнь Англии. Славу же Теккерей обрел, опубликовав лучший роман – «Ярмарка тщеславия» (1848), в котором сатирическое дарование писателя проявилось с большой художественной силой. Заглавие этого произведения взято Теккереем из книги английского писателя 17 века Джона Беньяна «Путь паломника», одна из глав которой так и называется – «Ярмарка тщеславия». В этом романе дано широкое обозрение английского и всего европейского общества, где люди, на подобии театральных марионеток, действуют как истинные снобы, одержимые лишь жадной наживы, эгоистичные и тщеславные. Если Диккенс показывал жизнь всех слоев общества, то Теккерей изображает по преимуществу высшие круги.

С самого начала романа автор знакомит читателя с двумя молодыми девушками – Бекки Шарп и Эмилией Сэдли, только что окончившими закрытый пансионат для благородных девиц. С этого момента их жизненные пути расходятся. Эмилию ожидает жизнь в доме ее состоятельного отца, любовь родных и близких, предстоящая свадьба с избранником ее сердца Джорджем Осборном. Ее подруге Бекки Шарп, дочери спившегося учителя рисования, предстоит трудная борьба за существование. Все лучшие свои качества – ум, обаяние, предприимчивость, талантливость – Бекки использует для того, чтобы добиться богатства и проникнуть в высшее общество. Героиня романа не останавливается ни перед чем, лишь бы осуществить свои желания: она хитрит, лжет, интригует, лицемерит, притворяется, но в итоге ее честолюбивые планы терпят крах.

Автор, характеризуя свою героиню как откровенную хищницу, прямо говорит, что Бекки поступает так, как это принято в том обществе, куда она стремится попасть. Сама жизнь толкнула ее на такие поступки. «Пожалуй, и я была бы хорошей женщиной, имей я пять тысяч фунтов в год, - говорит Бекки Шарп. – И я могла возиться в детской и считать абрикосы на шпалерах... Я даже могла бы ездить за десять миль обедать к соседям и одеваться по моде позапрошлого года. Могла бы ходить в церковь и не засыпать во время службы или,

наоборот, дремала бы под защитой занавесей, сидя на фамильной скамье и опустив вуаль...»

Роман «Ярмарка тщеславия» имеет подзаголовок – «Роман без героя». Мы это понимаем так, что автор не захотел показать ни одного положительного героя. Правда, на первый взгляд, читателю покажется, что такими являются Эмилия Сэдли и молодой человек Доббин. Действительно, они во многом отличаются от других действующих лиц романа, они никого не обманывают, не хитрят. Но сам Теккерей не захотел сделать их положительными героями. В письме к критику Роберту Беллу он писал: «... если бы я сделал Эмилию существом более высокого порядка, то в любви к ней Доббина не было бы ничего суетного, в то время как теперь создается впечатление, что он остался в дураках, что он женился на пустеньком ничтожестве и потом убедился в своем заблуждении...»

Автор не видел в окружающей жизни ясных положительных идеалов, которых можно было бы противопоставить развращенному миру отрицательных персонажей «Ярмарки тщеславия». Теккерей, определяя тональность романа, писал в указанном выше письме к Беллу: «Я хочу, чтобы все в конце этой истории были недовольны и несчастны – как и все мы должны быть в наших собственных и всех прочих историях...»

В пятидесятые годы Теккерей создал ряд произведений посвященных историческому прошлому, - «Карьера Барри Линдона» (1844), «История Генри Эсмонда» (1852), «Виргинцы» (1859). Роман Теккерей «Ньюкомы», написанный им еще в 1855 году, посвящен современной ему жизни. Это семейно-бытовой роман, повествующий о трех поколениях английской семьи Ньюкомов, члены которой занимали разное положение на ступенях социальной лестницы.

Кроме вышеперечисленных произведений Теккерей издает цикл лекций о писателях эпохи Просвещения («Английские юмористы»), а также острый памфлет против королевских венценосных особ («Четыре Георга»).

Если мы будем сравнивать двух великих английских романистов, Диккенса и Теккерей, то увидим, что Теккерей – суровый реалист, он не прибегает к сгущению красок или идеализации, пользуясь легкой сатирической ретушью. Его взгляд на мир

достаточно пессимистичен. По манере он рассказчик, бытописатель, ироничный скептик, склонный не к проповеди, как Диккенс, а лишь к язвительному комментарию по поводу описываемых событий.

При подробном изучении романов Теккерея заметны особенности, объединяющие самостоятельные произведения писателя в единый художественный текст, - это повторное появление персонажей. Обобщая тот или иной характер, представляя особенности его жизни, среды в обозначенную эпоху, Теккерей пытался проследить его эволюцию, удержать в воображении его жизненные этапы на протяжении длительного времени. Не случайно мы встречаем Барри Линдона в «Виргинцах», лорда Стайна и Бекки Шарп в «Пенденни-се» и «Ньюкомах». Принцип «возвращающихся характеров» был присущ романам Бальзака. Как и Бальзак, Теккерей таким способом пытался проиллюстрировать целостность мира и внутреннюю взаимосвязь всех его явлений, изобразить взаимоотношения между волей литературного героя и обществом. Поэтому романы Теккерея, как правило, начинаются с предыстории главного героя. Именно таким образом писатель прослеживает его родословную, генеалогию семейства на протяжении сотен лет.

В «Ярмарке тщеславия» Теккерей выступает в роли всезнающего кукольника. Сценический эксперимент включил в себя множество параллельных сюжетов, которые позволяли за один отрезок времени проследить за несколькими действиями. Если одно действие представляется непосредственно на сцене, то другое оказывается вне сценического пространства.

В ранних произведениях писателя редко встречается календарная датировка времени, поскольку отдельной личностью автор обобщает нескольких людей (Кэтрин, Барри Линдон). Но позже в романах исторический точный фон начинает играть значительную роль. Подлинно историческими, в пересечении с частными эпизодами, являются романы «История Генри Эсмонда» и «Вергинцы». Надо заметить, что здесь Теккерей изображает не документальную историю, но в реальных исторических событиях показывает жизнь людей. В 2013 году человечество всего мира отметило сто пятьдесят лет со дня смерти этого замечательного писателя-сатирика.

Отрывок из романа Теккерея «Ярмарка тщеславия»: «...Хотя письмам школьных наставниц можно доверять не больше, чем надгробным эпитафиям, однако случается, что почивший и на самом деле заслуживает всех тех похвал, которые каменотес высек над его останками: он действительно был примерным христианином, преданным родителем, любящим чадом, супругой или супругом и воистину оставил безутешную семью, оплакивающую его. Так и в училищах, мужских и женских, иной раз бывает, что питомец вполне достоин похвал, расточаемых ему беспристрастным наставником. Мисс Эмилия Седли принадлежала к этой редкой разновидности молодых девиц. Она не только заслуживала всего того, что мисс Пинкертон написала ей в похвалу, но и обладала еще многими очаровательными свойствами, которых не могла видеть эта напыщенная и престарелая Минерва вследствие разницы в положении и возрасте между нею и ее воспитанницей...»

Задания для самостоятельной работы:

1. Прочтите роман У. Теккерея «Ярмарка Тщеславия».
2. Изучите и законспектируйте статью **В.С. Вахрушев «Концепция игры в творчестве Теккерея»**, представленную в материалах к занятию.
3. Изучите и законспектируйте статью **П. Парриндера**, представленную в материалах к занятию.
4. Прокомментируйте эпизоды, представленные в материалах к занятию. Как проявляется авторское присутствие в тексте и элементы театрализации.
5. Изучите и законспектируйте статью **Н. Я. Дьяконовой «Литературность» Теккерея**, представленную в материалах к занятию.

Вопросы для обсуждения:

1. Концепция игры в романе Теккерея.
2. Тема взлетов и падения в романе.
3. Комические формы и приемы в романе Теккерея
4. Формы авторского присутствия в романе.
5. Принцип театрализации в романе.

Список рекомендуемой литературы:

1. В.С. Вахрушев Концепция игры в творчестве Теккеря. Лра: Филологические науки. – 1984. – № 3. – С. 24-31
2. Жирмунский В. М. Теория литературы. Поэтика. Стилистика. Л., 1977.
3. Лапидус Н. И. Уильям Теккерей//Зарубежная литература XIX-XX веков/ Лапидус Н. И., Мицкевич Б. П., Тимофеева В. М., Факторович Д. Е. — М., 1964. — С. 65–68.
4. Сохань А. М. Романы В. Теккеря о современности: Автореф. дис...канд. филол. наук. — М., 1964. — 25 с.
5. Теккерей У. М. Творчество. Воспоминания. Библиография. М., «Книжная палата», 1983. 8. Теккерей У. Ярмарка тщеславия: Роман без героя. — М., 1982. — Ч. 1,- С. 5–18.

Материалы к занятию.

К заданию 2. Изучите и законспектируйте статью В.С. Вахрушев «Концепция игры в творчестве Теккеря», представленную в материалах к занятию.

В.С. Вахрушев «Концепция игры в творчестве Теккеря».

Толкование жизни и искусства как игры обнаруживается во многих произведениях Теккеря — от первых газетных корреспонденций до зрелых романов и последних очерков, писем. Формированию такого представления содействовали личный опыт писателя, осмысление исторических событий и, традиций европейской культуры — от Платона до Карлейля. Ускоренное развитие буржуазной экономики, регулярные кризисы, революции и государственные перевороты во Франции — все это заставляло писателя задумываться о «Колесе Фортуны». Человек кажется ему игрушкой в руках слепой судьбы. В то же время у Ф. Шиллера, своего любимого писателя, Теккерей мог прочесть о совсем другой игре, которая «делает человека совершенным», ведет его к «высокой и свободной красоте», к гармоническому, целостному развитию.

Многое для формирования эстетических взглядов Теккеря дали английские романтики. У В. Скотта сатирик учился литературным

мистификациям, «игровой» самокритике. Сравнение романа с балаганом развито в «Ярмарке тщеславия».

Слово «игра» многозначно, и Теккерей широко использует его многозначность в своем творчестве. Для него игра — это прежде всего синоним несерьезного поведения, притворства. «Романтическая манера ухаживать» — «не страсть, не любовь», а «некая смесь правды и игры». Статуи католических святых «всего лишь ребяческие символы и игра». Но игрою Теккерей называет и стратегию любого жизненного поведения, особенно «театрализованного», в ходе которого люди сознательно или неосознанно играют различные роли. Бекки Шарп, покидая мужа, думает: «...Игра в этом уютном семейном мирке была окончена». Мальчик Осборн «любил играть роль хозяина.., питал к ней естественную склонность». Вообще «все мы более или менее актеры... независимо от нашей воли».

В творчестве Теккерей большое место занимает изображение азартной игры, всевозможных ставок и пари, спортивного азарта — все это многообразно моделирует жизнь в целом и отдельные ее стороны. Во время непродолжительного увлечения философией В. Кузэна Теккерей записывает в дневнике: «Метафизика возбуждает почти так же, как азартная игра». Среди первых произведений писателя — сказка «Пари дьявола» (1839), очерк «Смерть игрока» (1839), где намечен тип веселого мошенника, проходящий через все его творчество. Писателю нравилось изображать «бесшабашных, дьявольски озорных» людей, надеющихся на удачу в жизни. Первый роман Теккерей носил в журнальном варианте название «Удача Барри Линдона» (1844). Его герой поет гимн честной игре, хотя и предупреждает, что в мире полно мошенников. Сатирик сопоставил здесь азартную игру с буржуазным делячеством: «Возьмите биржевого маклера, — он играет на повышение и понижение... разве это не тот же игрок?». «Игрою» называет свое серьезное чувство к Эмилии благородный Доббин, он же определяет свои отношения с любимой женщиной как «делку».

Игра — это деятельность, в которой процесс важнее результата, хотя участник ее может быть убежден в обратном. Теккерей такое понимание игры было близко, он остро ощущал суетность мирских целей и «призов» в «лотерее жизни». «Я сомневаюсь, — пишет он, — чтобы Ребекка, которая молила бога о процентных бумагах,

променяла бы свою бедность вместе с отчаянным азартом и взлетами и падениями своей жизни на деньги». Доббин констатирует: «Я всегда знал, что награда, ради которой я бился всю жизнь, не стоит труда». Но не ослабевает из-за неудач жажда теккереевских героев «хоть еще раз принять участие в ослепительной игре жизни».

Теккерей называл игрою историю человечества и бытие в целом. Он приветствовал «здоровую философию» Т. Карлейля, изложенную в книге «Французская революция». В этой работе немало диалектических догадок, возникших в результате усвоения идей Канта, Шеллинга, Гегеля. «Вселенная, — пишет Карлейль, — это необъятный Комплекс Сил — от Всемирного Притяжения до Человеческого Мышления», «слагаемое суммы действий», сознательных и неосознанных, противоборствующих и накладывающихся друг на друга. Именно эту борьбу сил Теккерей называет «великой игрой» и «великой драмой» истории, разыгрываемой «маленькими актерами».

«Игру жизни» и «маскарад существования» Теккерей, вслед за романтиками, оценивает амбивалентно. Жизнь виделась ему «диковинной и жестокой борьбой добра и зла, что происходит в наших душах и в окружающем нас мире». Игра жизни может быть «ослепительной» и «грошовой», великой и ничтожной.

Писатель видел противоречия своего мировоззрения и «играл» ими, подчеркивая, вслед за Д. Юмом, относительность истины, ее зыбкую неуловимость. Особенно непонятной для художника была связь добра со злом. Теккерей пел гимны любви. «Мне кажется, что Любовь доказывает существование Бога. Любовь — моя вера и спасение». Но почему всеблагой бог «допускает ответные акты насилия»? Уж не потому ли, что именно зло оказывается перводвигателем жизни? «Отец наш предвечный ниспосылает болезни, смерть, нужду, горе, из которых рождаются любовь, твердость духа, утешение... А представьте, что Ева не съела яблоко и дети ее, и папа с мамой вечно жили бы в самодовольно счастливой райской наготе? Мир и наполовину не был бы таким, каков он есть».

В игровом мире Теккерей любовь и невинность — высшее благо жизни — оказываются препятствием развития, а зло рождает и зло, и благо. Отсюда и прочие несообразности жизни. Великая игра истории — прогресс. Идет постоянное развитие мира, жизнь понемногу

«становится свободнее, умнее или счастливее». Но одновременно Теккерей заявлял: «Сколь мало меняется человеческая природа!». Да только ли она? «Ничто не ново под солнцем. Все умирает, дабы возродиться вновь». Единственным проблеском выхода из абсурдного бытия, где прогресс оказывается бегом по кругу, служит для Теккерей искусство, которому придается статус игры — игры в различных смыслах этого слова.

Сатирик участвовал в общественной жизни страны, но выдвигал лозунг «искусства ради искусства».

«Писатели, — говорил он, — должны занимать счастливую нейтральную территорию, удаленную от ссор и дразг мира». «Нейтральность» искусства в толковании Теккерей связана с тем, что художник-творец, по существу, моделирует деятельность бога (= судьбы) и в чем-то даже пытается исправить ее. Ведь бог, этот «Ужасный Всеобщий Властитель», «непостижимая и грозная сила, определяющая человеческие судьбы», выступает как «Устроитель лотереи» жизни. Эта игра-лотерея «таинственна и непостижима», она складывается из хаотического (или кажущегося таковым) перебора шансов, результатом чего оказывается часто несправедливое распределение жизненных «призов». В финале повести «Доктор Розги и его юные друзья» (1848) читаем:

Как в школе, в жизни путь тернист, — Любой возможен поворот:

Глупцу дадут похвальный лист, А хилый к финишу придет.

«На широкой сцене жизни, — продолжает автор, — Судьба заставит нас играть различные роли», и она же будет играть нами.

Кому победа и провал?
Взнесись, пади — не в этом суть,
Но, что бы рок ни посылал,
Все время добр и честен будь.

Писатель хотел бы соединить героический стоицизм и игровое отношенье к жизни. «Должен ли человек, участвующий в лотерее, негодовать, если не он выиграл приз в 20 тысяч фунтов стерлингов?»

Но такой подход не мог полностью устроить писателя, и он признавался матери: «Пожалуй, я сильно стыжусь самого себя за легкое отношение к действительности». И в противовес своему «саддукейству» он то и дело пытался активно вмешиваться в жизнь.

«Я хочу драться... и могу нанести удар сильнее, чем любой из живущих ныне (писателей — В.В), но я никогда не наносу его. И все-таки! Маленькая разминка, думаю, пойдет мне на пользу».

Имитируя роль Устроителя жизненной лотереи, художник хотел бы быть беспристрастным. Он смотрит на свой художественный мир иронически-благожелательным взглядом мудреца, уравнивающего шансы игры. Становится понятной роль союзов «и» и «или» в стиле Теккерея. Конъюнкция и дизъюнкция равно служат художнику для бесстрастной по видимости, а в сущности глубоко ироничной оценки разнонаправленных тенденций жизни. «Добрая и эгоистичная, тщеславная и щедрая старая язычница» мисс Кроули. Союз «и» дважды дан там, где логически можно ожидать «но». Ибо для Теккерея противоположные качества равно суетны перед ликом вечности. А вот план иронически-бытовой: «толстая или худая, смеющаяся или печальная, майору она была безразлична». Автор как будто снимает проблему оценки и выбора, приглашая к этому и читателя. «Она утешилась или ужаснулась (читатель должен решить это, опираясь на свой опыт)». «Отнесите к ним (феодалным церемониям — В. В.), как кому вздумается, — с презрением или уважением, с досадой или печалью».

В таком подходе проскальзывает тенденция к игровому индифферентизму, но Теккерей преодолевал эту опасность, утверждая высокие критерии реализма, гуманистические идеалы. Он отвергал пошло-мещанское «соблюдение равновесия между пороком и добродетелью» в романе, когда «каждому отрицательному герою непременно должен быть противопоставлен положительный».

«Воображение комического художника... может разыгаться в диапазоне почти любой мысли: самое нелепое дурачество иногда столь же уместно для него, как и глубочайший пафос». Великолепную «игру мудрости», «смелую игру ума» писатель находил в произведениях Г. Филдинга.

Стремясь постигнуть, например, закономерности истории, писатель в то же время позволял себе «вольно» обращаться с ней как с материалом для маскарада. «Выдуманнные истории, — пишет он, — гораздо вернее подлинных, которые, по существу, являются лишь жалкими каталогами имен и мест, не могущими оказать морального воздействия на читателя. Читаем, например:

Юлий Цезарь разбил Помпея при Фарсалах. Герцог Мальборо разбил Таллара при Бленгейме.

А что изменится, если переставить имена? Выйдет что-нибудь вроде: «Помпей бежал от Мальборо». Смеясь над подобными легковесными комбинациями, Теккерей сам «играет» именами и эпохами, очевидно, для доказательства того, что ничто не ново под солнцем, хотя все постоянно изменяется. В его юморесках и романах англичане XIX в. готовы голосовать за казнь Сократа, в античных Афинах работает телеграф, рядом с Джонсами в Лондоне живут лорд Мафусаил и леди Макбет. Это и забавно и, с точки зрения художника, поучительно. «Анахронизмы мы допускаем только умышленно», когда они «содействуют утверждению каких-нибудь важных нравственных истин».

Теккерей мог предсказывать будущее. Так, в 1840 г. он предвидит общий ход революции 1848 г. В юмореске «История очередной французской революции» (1844) художник в карнавалльно-игровой манере рисует Францию второй половины XIX в. В созданной им абсурдно-комической картине немало откровенного озорства на потеху читателям «Панча». Это и нарочито точная дата будущей революции — 1884 г., и точное число претендентов на трон, и фарсовая атмосфера событий. Все кандидаты на престол обладают «равными правами, достоинствами». Война претендентов дана в духе рождественской пантомимы, связанной с древними обрядами плодородия. «Вспомните Ватерлоо, ребята! — сказал полковник Баклажан... Полк «Полевые цветы» сразу бросился врассыпную» и т. п.. Безобидный юмор причудливо соединяется с глубокими мыслями автора. Теккерей предсказал не только воцарение, но и последующий крах Наполеона III, заранее осмеял комедию Второй империи. Сумел писатель предугадать и бесславный конец Июльской монархии. И, продолжая эту игру на ином уровне, автор посылает своим издателям шутивно-сердитое письмо по поводу опечаток в журнальной публикации юморески. «Что такое историк, не соблюдающий точность фактов? Всего лишь романист». В романах писателя его игровое отношение к истории приобретало иные формы. В «Генри Эсмонде» художник «изобретает» заговор претендента в 1714 г. Романист «обыгрывает» битву при Ватерлоо, то низводя ее до драки

мальчишек (4-я глава «Ярмарки тщеславия»), то отражая перипетии сражения в пародийно-кривом зеркале тыловых сцен (главы 31-32).

Жизненную и творческую игру ведут и персонажи писателя, часто выступающие как его «альтер эго». Но Теккерей не по душе игроки бесстрастно-богоподобные, холодные, как автоматы, жертвы и носители отчуждения. Для герцога Мальборо «война являлась игрой не более волнующей, нежели бильярд».

Зато писателю по душе те, кто увлекается до самозабвения, кто способен превращать игру в творчество. Здесь важен один нюанс. Он охотно признавал и даже преувеличивал собственные промахи, возникавшие из-за небрежности или по другим причинам, и не пытался их исправлять. «Я и сам, заглядывая в свои сочинения, нахожу немало ошибок. Джон вдруг становится Брауном., допущена грубая ошибка, и ее уже не исправить». Вернее, не нужно исправлять эту игру, забавляющую проницательных читателей.

Теккерей постоянно уходил со «счастливой нейтральной территории» своего творчества и вторгался в область не-искусства. Он сливал, комбинировал самые разнообразные жанры и виды текстов: в одном эссе у него сочетаются журнальная хроника, рецензия, балаганный фарс, в одном абзаце соединены пародия на сказку, вольный пересказ из Шекспира и моральное поучение. Писатель обзревает поваренные книги и путевые очерки, откликается на уголовные дела и научные сообщения, и весь этот разнородный материал переплавляется в тигле искусства.

Радость творческой игры постоянно омрачается для Теккерея силами, враждебными человеку, мешающими его свободному всестороннему развитию. Классовое общество, показывает сатирик, извращает доброе начало в человеке, так что писателю «даже страшно становится от того, как сходны между собою мошенник и честный человек». Негодяи Желтоплюш и Барри Линдон с удовольствием играют роли других людей, и в момент игры они действительно свободны от корыстных расчетов, но их душевный порыв в конечном счете идет на пользу другим мошенникам. Ребекка Шарп проявляет подлинно творческий талант только ради эгоистических, низменных целей. Житейски прозаичны мотивы, побуждающие благородного Генри Эймонта писать комедию, а Пенденниса — создавать роман. Да и сам Теккерей не раз подчеркивал, что он пишет ради денег,

«Будем же довольны статусом литературных ремесленников», — призывал он своих коллег.

Теккерей, как никто другой, воплотил в своем творчестве принцип обратимости игры, «уравновешивающего» взаимодействия всех ее возможных уровней, когда меняются местами знак и означаемое. «Перемени имя!» — эти слова Горация стали одним из любимых изречений автора «Книги снобов». «Короли и дамы Британии играли королями и дамами четырех мастей» и этой игрой моделировали собственные судьбы. Веселый плут, капрал Брок, узнав «царственные» имена детей пастора, тут же дает соответствующие клички своим лошадям. И вот Вильгельм Нассау катается верхом на Георге Датском, а Георг Датский — на Вильгельме Нассау. Принц Поднос выезжает в коляске, а мистер Горох ест горох ножом. Писатель призывает критиковать критиков, судить судей, смеяться над насмешниками, сечь педагогов, которые секут детей. «Если писатель кого-то высмеивает, то дело критика высмеять за это писателя». И Теккерей сам поступает в полном соответствии со своим предписанием. В его рецензии на роман Б. Дизраэли «Конингсби» читаем: «Вы не только смеетесь над персонажами, которых автор выставил в смешном виде, но вы смеетесь и над автором, чье фатовство так забавно». И конечно же, писатель первым спешит посмеяться над самим собой, следуя традиции народного смехового искусства. «Книгу снобов» он снабдил подзаголовком «написанная одним из них», а в тексте рассказчик предстает как мистер Сноб, который «весь кипит от дешевой (т. е. балаганной. — В. В.) ярости», идя в бой против великана из Замка Снобизма. Сноб, бичующий снобизм и вместе с ним самого себя — оригинальное зрелище.

Постоянно меняются местами жизнь и искусство, связанные сложными игровыми взаимоотношениями. Обратимость их связи обусловлена, по Теккерее, принципиальным сходством их структур: то и другое суть «комедия ошибок», где иллюзии и заблуждения необъяснимо переплетены с реальностью. И если жизнь (судьба, рок) играет с человеком, и человек отдается игре жизни, то и искусство может играть обстоятельствами, образами, сюжетами, жанрами, стилями. Если творчество вторгается в жизнь в формах народного карнавала, театра, литографии, выставленной в витрине магазина, то и реальность превращается в него. Обычный акт еды — чудо, «наши

чувственные ощущения — виды искусства». Зрелище казни может напоминать трагедию. Семейные письма могут стать «самой сильной сатирой на Ярмарке Тщеславия».

Образы теккереевских героев балансируют на зыбкой грани между фотографической точностью и открытой условностью, они многослойны, многомерны и подчас напоминают матрешек, вложенных друг в друга. Теккерей признает, что его персонажи настолько реальны для него, что он «может узнать каждого по голосу», он готов признать себя безумным, настолько он верит в них. И в то же время автор откровенно играет своими «куклами», то возвеличивая, то развенчивая их, примеряя на них различные одежды, произвольно меняя их внутрилитературную позицию. Ребекка Шарп уподобляется Клеопатре, Клитемнестре, Наполеону, она же — змея, паук, лиса, сирена. Доббин — благородный рыцарь и «кляча», Слива, «майор Пряник». Хвастун и враль Гахаган становится талантливым переводчиком персидской сказки, фанфарон Фиц — Будль — издателем «мемуаров» Барри Линдона.

«Теккерей любит играть «в поддавки» с читателем. Он то и дело раскрывает нам свои «трюки», обнажает технику творчества и понуждает к этому своих героев, занимающихся искусством. Пенденнис откровенно признается другу, каковы литературные и жизненные источники его романа. Джордж Уоррингтон вместе с критиком С. Джонсоном бесцеремонно перекраивает судьбы персонажей своей пьесы. Многих читателей раздражает такое нарушение иллюзии реальности, тем более что Теккерей мастерски эту иллюзию создает. Создает, чтобы время от времени энергично и весело сокрушать.

Дело, очевидно, в том, что писатель сам не переставал изумляться «чудесной силе гения», которая создает образы более живые, чем реальные фигуры истории. Художник не может объяснить, «откуда берется то», что он пишет. Хорошее художественное произведение «обладает различными, присущими лишь ему одному качествами, которые непонятны создателю его». Отсюда и «странное свойство искусства»: «...Когда вы желаете описать его воздействие на вас, вам приходится говорить о чем-то ином», лишь ассоциативно связанном с тем, о чем идет речь. Искусство не поддается рациональному анализу: «...Говоря об

истинном мастерстве, нечего и пытаться показать, в чем оно... заключается,.. можно лишь показать, чему оно подобно». Поэтому Теккерей строит художественную критику в ассоциативно-игровом плане: он пишет рецензии от лица вымышленных персонажей, анализирует наряду с подлинными воображаемые произведения, помещает живописца Хогарта среди романистов, обнаруживает в «Дон Кихоте» «чудесные балеты пастушков», комедии У. Конгрива рассматривает как «храм языческих наслаждений», пляску Арлекина, веселый пир и «комический танец минувшего века». «Когда откроют законы соответствий, — пишет он, — картина Тернера окажется национальной одой или музыкальным произведением».

Осмысляя теоретически некоторые закономерности искусства, писатель улавливал в нем, по аналогии с историей, закон повторяемости и переноса функций с одного жанра на другой. Так, в социальных типах «милорда епископа и милорда наследственного законодателя» Теккерей видел «порождение веков, символ сложнейшей традиции», «нынешнюю разновидность баронов в латах и воинов с двуручными мечами». Если комедия английской реставрации вытеснила рыцарский роман, то она и приняла на себя его задачу — развлекать публику. «Подобно героям рыцарского романа... они (персонажи комедии — В. В.) всегда великолепны», «старик играет в драмах ту же роль, что в рыцарских историях злой волшебник или слепой великан». В литературе, как и в жизни, все трансформируется и все остается прежним. «Какие истории новы? Во всех художественных произведениях проходят перед нами все типы всех характеров». И писатель предлагает нам игру по отгадыванию в его персонажах тех архетипов, которые возникли тысячи лет назад, задолго до Эзопа и Гомера (см. первую главу «Ньюкомов»). Автор помогает и мешает читателю в этой игре, нагромождая сравнения, ассоциации, предлагая неожиданные ходы мысли, меняя сам и заставляя своих героев легко менять маски, словно арлекин из пантомимы.

Художник не прочь озадачить читателя (и критика) произвольным (по видимости) манипулированием позиций авторского знания о героях. «Много ли, в сущности, вы или я знаем друг о друге?» — лукаво спрашивает он. Конечно, «надо говорить правду, насколько она нам известна». Входя во вкус иронической

игры, рассказчик в «Ярмарке тщеславия» разыгрывает роль всеведущего, «ведь романисты обладают даром всеведения». Тезис повторяется, но звучит он насмешливо, поскольку речь идет лишь о мелких сведениях. Чуть заходит речь о важном в жизни героев, автор как будто теряется. «Виновна Ребекка или нет?» «Возможно, что она и невинна». «Ее история так и осталась загадкой». Оказывается, писатель лишь пародирует условную позицию авторского всеведения, характерную для беллетристики. В одном из последних очерков он прямо заявил: «Всего не знает никто». К тому же сатирик предупреждал читателей, что он вынужден о многом умалчивать, считаясь с викторианской моралью. «Ни одному из нас, сочинителей, не разрешается в полную меру своих способностей изобразить ЧЕЛОВЕКА».

Игра в знание — незнание для Теккерея связана с многозначностью и субъективной окрашенностью истины. «Каждый из нас в каждом факте ... находит различный смысл и разную мораль», — заявлял писатель, будучи верным учеником Монтеня и Д. Юма. Особенно запутанными кажутся ему соотношения правды и вымысла в искусстве. «Публика верит ему (Стерну — В. В.), но может ли он сам поверить себе? Где у него преднамеренный расчет и обман.., где подлинное чувство? ... где кончается правда в искусства и замысле этого гения, этого актера, этого шарлатана?». Критикуя творца «Тристрама Шенди», писатель учился у него приемам прихотливо-ассоциативной прозы, разного рода парадоксам. Он с радостью отдавался «игре воображения», которая творила правду «предельно логичную и абсурдную», «перевернутую вверх тормашками».

Творчество художника — неустанный эксперимент с образами, сюжетами, жанрами, стилями. Газетная статья вдруг превращается в сказку — на Вандомской колонне оживает статуя Наполеона и произносит речь. Сказочные персонажи уличают друг друга в анахронизмах или выражают сомнение в правомерности использования волшебных предметов. Автор любит неожиданно прервать повествование и как бы «играючи» предложить на выбор две-три иные манеры рассказа. «Я знаю все, что можно бы тут сделать. Вернуть цитату из Софокла.., блеснуть изысканной прозой... Или, обратясь к стилю, еще более распространенному...». Автор

демонстрирует свое умение переключить тему в «элегантный, романтический или бурлескный стиль». Как правило, это делается для пародирования тех или иных произведений. Иногда же писатель выкидывает «фокус», пародийно напоминая обряд вызывания душ предков. «Я населил комнату призраками великих мертвецов. И тени усопших явились и заняли свои места». При этом автор становится в позу дилетанта, демонстрирующего свое искусство ради искусства. «Все это, — подчеркивает он, — я набросал просто так, для примера, чтобы показать свои возможности в подобного рода сочинениях». Вместе с тем художник преследует и вполне серьезные цели — его эксперименты заставляют нас глубже вдумываться в действительность.

Одной из важнейших особенностей теккереевского стиля является использование каламбуров. Многозначность истины, как ее понимает писатель, не может не отразиться в языке. Двести страниц «Записок Желтоплюша» — единственный в английской литературе образец игры в малограмотность — вообразим для сравнения, что Элиза Дулитл, не прошедшая выучку у Хиггинса, написала бы на диалекте «кокни» мемуары и рецензию на пьесу Оскара Уайльда. «Желтоплюш» переполнен грубоватыми каламбурами, которые резко снижают, выворачивают наизнанку напыщенность модных в 30-е годы прошлого века романов «серебряной вилки». «Святое дело» литературы у Желтоплюша превращается в «святое карканье», «речь» в «плевок», «литературные круги» в «кучи подстилки» и т. д. «Трагическая муза» миссис Сиддонс стала «трагической конюшней», а фрейлина превратилась в «дойрку».

Возьмем еще пример из «Ярмарки тщеславия». Ребекка Шарп, ведущая «охоту за мужчинами», выступает как «первый фаворит в скачках за деньгами», атакует выгодного жениха Джоск Седли, а тот пытается отбить ее нападение. Недаром третья глава романа названа «Ребекка перед лицом неприятеля». Он предлагает ей отведать «чили», жгучего индийского перца, а она, приняв еду за нечто прохладительное, обжигает себе небо. Эта фарсовая ситуация сменяется другой, когда во время битвы при Ватерлоо Ребекка одерживает победу над перепуганным Джосом, беря с него баснословную сумму за лошадь и приговаривая: «Снегирь (кличка лошади — В. В.) смирен, как ягненок, и быстр, как заяц». Если

учесть, что образ толстяка Седли ассоциируется в романе со слоном, то каламбур Бекки становится особенно забавным: трусливый, как заяц, слон Седли верхом на коне Снегире, быстром, как заяц. Это комический абсурд, достойный лимериков Эдварда Лира. В третий раз «влюбленные» встречаются за игрой в рулетку, и бедный Джозеф вздрагивает от ее зловещего каламбура. Он рискнул поставить на кон всего два наполеондора, а Бекки сама — «настоящий» Наполеон (на рисунке к 64-й главе Теккерея изображает ее в наполеоновской треуголке). Словесная игра-дуэль (огонь — прохлада, слон — заяц, Наполеон — наполеондор и др.) легкими комическими штрихами подчеркивает забавность и в то же время суетность обоих «игроков», столь разных и столь одинаково жалких в своем эгоизме.

Словесное кружево острот, парадоксов, «дающих толчок для размышления», соединяется у писателя с простой, бесхитростной манерой речи. Р. Стил, по мнению Теккерея, «писал так быстро и небрежно, что ему поневоле приходилось быть искренним». А создатель «Ярмарки тщеславия» творил, можно сказать, в маске арлекина, этого «двойственного существа», которое обладает «исключительным правом объединять наивность с утонченностью», лубочную простоту с виртуозной техникой игры.

К заданию 3. Изучите и законспектируйте статью П. Парриндера, представленную в материалах к занятию.

P. Parrinder. At Home and Abroad in Victorian and Edwardian Fiction: From VanityFair to The Secret Agent

W. Thackeray, born in Calcutta in 1811, might have become the first great novelist of Anglo-India. His father, an East India Company official, died when he was 3, and in 1817 he was sent back to England. In his early twenties he lost the money he had inherited from his father, partly as a result of the collapse of Indian investments, and he never returned to the East. Since Thackeray is a satirist who manifestly loves and admires what he pokes fun at, it is significant that his juvenilia includes *The Tremendous Adventures of Major Gahagan*

(1838), a hilarious send-up of the military memoir which in some ways anticipates the *Boy's Own Paper* style of imperial romance. (Who can forget the siege of Futtyghur, when the gallant British officer commanding the defence takes off the trunks of 134 enemy elephants with a single cannon shot?) In *Vanity Fair* (1848) Jos Sedley, the Indian nabob with the 'honourable and lucrative post' of Collector of Boggley Wallah,¹ is another figure of fun even though Thackeray's father had held the title of Collector. Major Dobbin is posted to Madras, and plans to devote the rest of his life after retiring from the army to writing a history of the Punjab. But, out of more than sixty chapters, only one is set in India, and that is mainly devoted to home thoughts from abroad.

The Empire of the Novel

Although the action of *Vanity Fair* mostly takes place in and around London, we can never forget that Thackeray's London is the centre of a global economy and the capital of a large empire. Dobbin and his friend George Osborne have served in Canada, the West Indies, and Central America before taking part in the Battle of Waterloo. Jos Sedley brings back a black servant from India, as well as the curry and green chillis that so upset Becky Sharp. Becky's husband Rawdon Crawley becomes governor of Coventry Island, a tropical outpost supplying guava jelly and cayenne pepper to metropolitan dinner tables. The spoils of empire are most evident in the lavish and gaudy furnishings, the costumes, jewellery, and headwear of *Vanity Fair*, since of all male novelists Thackeray is the most alive to women's fashions. When Becky Sharp daydreams about Jos before their first meeting, she imagines herself riding an elephant and clothed in 'an infinity of shawls, turbans and diamond necklaces' (22). Turbans are sported by several of Thackeray's females, including the colonel's wife, Mrs O'Dowd, who wears a turban with a bird-of-paradise feather. The most showily dressed of all Thackeray's characters is the 'Hottentot Venus', Miss Swartz, who appears 'in her favourite amber-coloured satin with turquoise bracelets, countless rings, flowers, feathers, and all sorts of tags and gimcracks, about as elegantly decorated as a she chimney-sweep on May-day' (200). Old Mr Osborne regards her as one of the spoils of empire, although his son George is more choosy. George has in the past made love to a judge's daughter at Demerara and a beautiful quadron at

St Vincent. For his wife, however, he demands a white English girl, just as Amelia Sedley's parents are greatly relieved that their son Jos has not brought them an Indian daughter-in-law. The gorgeous visual display of empire has to be set against the characters'—and their author's—unremitting racism. Nobody sees anything wrong in the fact that Miss Swartz has to pay double fees to attend Miss Pinkerton's school. And old Mr Osborne's multi-cultural bluster—' "I ain't particular about a shade or two of tawny" ' (222)—is simply a manifestation of his mercantile vulgarity and greed.

Vanity Fair balances gentility against wealth, racial purity against empire, but also England against Europe. The European theme enters the novel with the stock-market panic following Napoleon's return from Elba in 1814, when Mr Sedley's investments are wiped out and Amelia is no longer regarded as a suitable match for George. But Europe is already present in the person of Becky Sharp, the daughter of a drawing master and a French opera singer with republican and Bonapartist tendencies. When Becky gets rid of her prize copy of Johnson's Dictionary as she leaves Miss Pinkerton's academy, it is Englishness as well as scholarship that she throws out of the carriage window. She will end up in exile in France and Germany, where she poses as an English lady before going to live among the wealthy ex-colonials of Bath and Cheltenham. Before that, however, her career as a courtesan brings her to the heights of English society at what Thackeray portrays as one of its greatest periods of profligacy, the period of England after Waterloo.

Thackeray wishes to be thought the least Puritanical of novelists, for all his vagueness about Becky's, and Arthur Pendennis's, presumed sexual misconduct. His first full-length novel, the Defoe-like *Memoirs of Barry Lyndon, Esq.* (1844), traces the adventures of a professional gamester across Europe, and the same gambling streak reappears in George Osborne and Becky Sharp. Their immorality is patent, yet Thackeray feels considerable admiration for them so long as they keep ahead of the game. His refusal to 'cajole the public into a sermon' and his insistence that 'sick-bed homilies and pious reflections are ... out of place in mere story-books' (179) put him somewhere between the English moral allegorist—'Vanity Fair', after all, is an allusion to John Bunyan—and the 'cynical Frenchman' in the following quotation:

The observant reader, who has marked our young Lieutenant's previous behaviour ... has possibly come to certain conclusions regarding the character of Mr Osborne. Some cynical Frenchman has said that there are two parties to a love transaction: the one who loves, and the other who condescends to be so treated. But this is certain, that Amelia believed her lover to be one of the most

gallant and brilliant men in the empire: and it is possible Lieutenant Osborne thought so too. (115)

Here the French nation's wisdom in matters of love is acknowledged but immediately patronized to—and by a narrator who sounds as knowing and disillusioned as any Frenchman. But the image of George Osborne as 'one of the most gallant and brilliant men in the empire' resounds with imperial pride even if the 'empire' is an empire of vanities. Thackeray's romantic irony and narrative sleight of hand, as exhibited in this passage, are an essential part of *Vanity Fair's* brilliant and compelling entertainment.

In some respects, the novel portrays England and its empire as manifestly a sham. Becky's opportunity to rise in society comes from her employment as a governess at Queen's Crawley in Sussex, but the family home of the Crawleys is more like a run-down colonial estate than a gentleman's park in the Home Counties. Seen through Becky's eyes, its rustic squalor is as outlandish as the ruined Irish estates of Maria Edgeworth's novels. Yet Sir Pitt Crawley, who is a high sheriff and rides in a golden coach, comes from a long line of time-servers whose very names— John Churchill Crawley, Walpole Crawley, and Bute Crawley—show how the family has always toadied to the party in power. Sir Pitt, though 'a dignitary of the land, and a pillar of the state' (82), is a mean, illiterate curmudgeon. He would have been bankrupted long ago were it not for the

£1,500 a year he receives from the slave owner Mr Quadroon in exchange for a pocket borough. It is through Sir Pitt that Becky gains access to Rawdon Crawley and then to Lord Steyne, leading to her ascent to a level of society so august that Thackeray hardly dares to name it.

Lord Steyne, who is descended from the druids and owns castles and palaces all over the British Isles, stands for the bloated and degenerate Whig aristocracy. He is the provider of Becky's diamond

earrings and the ‘superb brilliant ornament’ which adorns what Thackeray calls her ‘famous frontal development’ (481, 184), as if her bosom, suitably clad, were itself a sign of Britain’s imperial splendour. But Lord Steyne is also Lord of the Powder Closet, ‘one of the great dignitaries and illustrious defences of the throne of England’ (481). Thanks to him, Becky is presented at court, giving her the opportunity of entering the royal apartments with a swagger that ‘would have befitted an empress’ (478). When the King or, as Thackeray calls him, the ‘Imperial Master’ briefly appears in the audience chamber, the usually ebullient narrative voice is cowed and silenced: ‘The dazzled eyes close before that Magnificent Idea. Loyal respect and decency tell even the imagination not to look too keenly and audaciously. but to back away rapidly, silently, and respectfully,

making profound bows out of the August Presence’ (482). Is Thackeray laughing behind his sleeve here? We cannot tell. Certainly he is unsparing about Mr Osborne, of whom he says that ‘Whenever he met a great man he grovelled before him, and my-lorded him as only a free-born Briton can do’ (119). Thackeray himself seems to grovel before royalty, yet a nation stuffed with power and self-satisfaction is transfixed under his gaze until we perceive it as no more than a freak show, a box full of puppets strutting their way through a pompous charade that presages the vanity of human life and the impermanence of empires. The death of the gallant, flawed George Osborne on the field of Waterloo is to some extent the novelist’s retribution for his heartless flirtation with Becky, yet it also portends the eventual passing away of the British Empire, which will fall just as Napoleon fell. But there is life after such a bereavement, as Thackeray shows through Amelia’s gradual return to happiness.

The certainty of eventual political decline is an implicit element in Thackeray’s allegory, even though Sir Pitt Crawley’s prophecy of the ‘speedy ruin of the Empire’ (696) when he loses his two pocket boroughs as a result of the 1832 Reform Bill is manifestly absurd. We may consider, for example, the complex irony of the novelist’s allusion to Lady Hester Stanhope: ‘Lady Hester once lived in Baker Street, and lies asleep in the wilderness’ (504). Baker Street (slightly to the west of the Anglo-Indian quarter of London popularly known as the ‘Black Hole’) had recently been rebuilt, much to Thackeray’s disgust, while

Lady Hester, a precursor of Becky Sharp at her most magisterial, had kept house for William Pitt when he was prime minister. Her subsequent adventures were familiar to Thackeray and his readers from Alexander Kinglake's bestselling *Eothen* (1844), a romantic traveller's account of the ruined empires of the East. Kinglake had visited her at Palmyra (Tadmor), once the home of the legendary Queen Zenobia. All this lies behind Thackeray's observa- tion that

Some day or other (but it will be after our time, thank goodness) Hyde Park Gardens will be no better than the celebrated horticultural outskirts of Babylon, and Belgrave Square will be as desolate as Baker Street, or Tadmor in the wilderness. It is all vanity to be sure: but who will not own to liking a little of it? (503–4).

Baker Street, a construction site in Thackeray's time, will go full circle until it becomes once again a waste of builder's rubble; and the very novel that he is composing will be forgotten like waste paper. Thackeray's amusement at the spectacle of English society is always tinged with melancholy. The nation at the height of its power and prosperity after Waterloo is like a gambler on a winning streak, but *Vanity Fair* is full of reminders of the world beyond England. Jos's Indian servant goes back to Calcutta; the author of a pious tract called the 'Washerwoman of Finchley Common' becomes Lady Hornblower of Cape Town; Becky Sharp becomes so notorious that her doings are reported in the *New York Demagogue*; and Amelia and Dobbin are eventually reunited on the quayside at Ostend. Thackeray writes of Becky's life in exile that 'Those who know the English colonies abroad know that we carry with us our pride, pills, prejudices, Harvey-sauces, cayenne-peppers, and other Lares, making a little Britain wherever we settle down' (650). England in *Vanity Fair* is a bubble that will one day burst, while Thackeray, in spite of himself, seems to anticipate that the English novel may eventually become a novel of uprooted and cosmopolitan Englishness.

К заданию 4. Прокомментируйте эпизоды, представленные в материалах к занятию. Как проявляется авторское присутствие в тексте и элементы театрализации

W. M. Thackeray «Vanity Fair»

BEFORE THE CURTAIN

As the manager of the Performance sits before the curtain on the boards and looks into the Fair, a feeling of profound melancholy comes over him in his survey of the bustling place. There is a great quantity of eating and drinking, making love and jilting, laughing and the contrary, smoking, cheating, fighting, dancing and fiddling; there are bullies pushing about, bucks ogling the women, knaves picking pockets, policemen on the look-out, quacks (OTHER quacks, plague take them!) bawling in front of their booths, and yokels looking up at the tinselled dancers and poor old rouged tumblers, while the light-fingered folk are operating upon their pockets behind. Yes, this is VANITY FAIR; not a moral place certainly; nor a merry one, though very noisy. Look at the faces of the actors and buffoons when they come off from their business; and Tom Fool washing the paint off his cheeks before he sits down to dinner with his wife and the little Jack Puddings behind the canvas. The curtain will be up presently, and he will be turning over head and heels, and crying, "How are you?"

A man with a reflective turn of mind, walking through an exhibition of this sort, will not be oppressed, I take it, by his own or other people's hilarity. An episode of humour or kindness touches and amuses him here and there--a pretty child looking at a gingerbread stall; a pretty girl blushing whilst her lover talks to her and chooses her fairing; poor Tom Fool, yonder behind the waggon, mumbling his bone with the honest family which lives by his tumbling; but the general impression is one more melancholy than mirthful. When you come home you sit down in a sober, contemplative, not uncharitable frame of mind, and apply yourself to your books or your business.

I have no other moral than this to tag to the present story of "Vanity Fair." Some people consider Fairs immoral altogether, and eschew such, with their servants and families: very likely they are right. But persons who think otherwise, and are of a lazy, or a benevolent, or a sarcastic mood, may perhaps like to step in for half an hour, and look at the performances. There are scenes of all sorts; some dreadful combats, some grand and lofty horse-riding, some scenes of high life, and some of very middling indeed;

some love-making for the sentimental, and some light comic business; the whole accompanied by appropriate scenery and brilliantly illuminated with the Author's own candles.

What more has the Manager of the Performance to say?-- To acknowledge the kindness with which it has been received in all the principal towns of England through which the Show has passed, and where it has been most favourably noticed by the respected conductors of the public Press, and by the Nobility and Gentry. He is proud to think that his Puppets have given satisfaction to the very best company in this empire. The famous little Becky Puppet has been pronounced to be uncommonly flexible in the joints, and lively on the wire; the Amelia Doll, though it has had a smaller circle of admirers, has yet been carved and dressed with the greatest care by the artist; the Dobbin Figure, though apparently clumsy, yet dances in a very amusing and natural manner; the Little Boys' Dance has been liked by some; and please to remark the richly dressed figure of the Wicked Nobleman, on which no expense has been spared, and which Old Nick will fetch away at the end of this singular performance.

And with this, and a profound bow to his patrons, the Manager retires, and the curtain rises.

К заданию 6.

Н. Я. Дьяконова «Литературность» Теккерея»

В многочисленных исследованиях и очерках английской литературы середины XIX в. центральное место занимают более или менее детальные характеристики главных ее деятелей, прославленных прозаиков и поэтов. Описание сложного соотношения их творчества, их взаимодействия, общей атмосферы, журнально-критической борьбы обычно отступает на второй план. Об этом нельзя не пожалеть. Подробное изучение этой стороны нужно не только ради того, чтобы установить общие закономерности эстетического развития Англии в один из важнейших периодов ее истории, но и для более полного представления о каждом участнике разнородного литературного движения эпохи.

1830-1860-е гг., "середина века" в строго арифметическом смысле слова, отмечены бурной активностью многочисленных журналистов, объединивших свои усилия в популярных и влиятельных журналах: "Нью Монсли Мэгезин", "Фрэзерс мэгезин",

"Морнинг кроникл", "Пенч", теккереевский "Корнхил мэгезин", диккенсовские "Домашнее чтение" и "Круглый год" и многие, многие другие воспроизводили как события общественные, так и литературные, передавали борьбу мнений, взглядов, вкусов, нравственных и интеллектуальных концепций.

В интенсивной журнальной жизни своей эпохи Теккерей участвовал почти тридцать лет, с середины 1830-х и до внезапной своей смерти в 1863 г. Любопытно, что начал он именно как журналист, в жанре очерка (эссе), который обрел новую жизнь еще в 1810-е -1820-е гг. под пером мастеров - Лэма, Хэзлитта, Хента, Де Квинси. Подстегиваемый нуждой, Теккерей писал обо всем - о политике, театре, нравах, литературе, писал об Англии, Ирландии и Франции, писал рецензии, пародии, сатирические и путевые очерки, нередко иллюстрируя их собственными комическими рисунками, иногда украшая их веселыми стишками.

Подчеркнем, что с самого начала своей деятельности Теккерей реагирует не так на окружающие его жизненные явления, как на отражение их в литературе. Разумеется, такой подход не был изобретением Теккерей. В большей или меньшей степени каждый писатель определяет собственную позицию по отношению к тому, насколько верно, удачно, честно, адекватно его собратья по перу решают вопросы, поставленные временем. Характерно это было и для великих реалистов XVIII в. (в особенности для Генри Фильдинга, любимца Теккерей), характерно это было и для романтических поэтов, каждый из которых, в той или иной форме - в художественной, эпистолярной, торжественно-декларативной, поэтической или прозаической - заявлял о своем, отличном от господствующего, понимании творческой функции.

Вступив в литературу, когда романтизм, казалось бы, уже сошел со сцены, но продолжал проявляться в многообразных, сильно видоизмененных формах, Теккерей на протяжении всей своей творческой жизни полемизировал с уходящими, упорно сопротивляющимися романтическими канонами, с модными писателями, эпигонами романтизма, со свойственной его адептам идеализацией действительности. Эта полемика сопровождала все собственно творческие усилия Теккерей, проявляясь то в прямой пародии, то в наборе компрометирующих оригинал цитат.

Многие из иронических аллюзий Теккерея были интересней его современникам, чем потомкам. Как говорит известный исследователь его творчества Гордон Рэй, остроумие Теккерея нередко пропадает для читателя XX в., потому что зиждется на богатстве аллюзий, ему недоступных [1, с. 402].

Именно отзывчивость Теккерея по отношению к литературным ответам на окружающую жизнь определила то, что теперь называют "литературностью" его творчества, преобладание в нем вторичного, отраженного начала над первичным, реальным [2, с. 2, 6].

"Литературность" Теккерея обусловлена, как уже было указано, в первую очередь переплетением взаимно-противоречивых художественных направлений в современной ему словесности. Однако не менее важным было сложное сочетание в его мировоззрении трезвой иронии и мечты о прекрасном, скептицизма и потребности верить в высокие, непреходящие идеалы, отрицания и утверждения [3, с. 130-131].

Всеми силами стремясь к истине, к подлинной, нагой правде, к воспроизведению действительности во всем ее неприкрытом безобразии, Теккерей с отвращением вглядывался в многократную ее фальсификацию в художественном слове. Отвращение это было тем более горьким, что он не мог уверовать в возможность обрести истину - не верил в себя сам ("несерьезно относился к собственному искусству", как упрекал его Диккенс [4, с. 7, 42, 325-326]). Поэтому господствующая фальсификация казалась ему неотвратимой, неминуемой; борясь с нею из последних сил, он не был убежден в реальности победы над нею. Отсюда непрерывная игра, самоосмеяние, осмеяние принятых, утвердившихся норм и форм в искусстве, - искусстве, извращающем мир как он есть, мир, который должен, но вряд ли может быть постигнут. Если и появляются у Теккерея проповеднические, серьезные интонации (чаще в поздних произведениях), то и они вытесняются иронией и сомнением. Он обвиняет себя в излишней назидательности, подсмеивается на собой, признаваясь, что нередко дремлет над собственными книгами [5, т. 12, с. 229, 227].

Эти сомнения, колебания между верой и неверием в постигаемость истины заставляют Теккерея искренне восхищаться агностиком, вольнодумцем, насмешником, поэтом Артуром Клофом

[6, т. II, с. 456-57,463-64,580-581]- и выводят его также за пределы викторианской ортодоксии. Без уверенности в успехе он сражается за "Достоинство литературы" (так называется одна из его заметок) и, уважая ее, потешается над унижающими ее литераторами [5, т. 12, с. 179].

В первом замеченном публикой художественном произведении Теккерея "Записки Желтоплюша" (1837-1838) сатира на пустую и ничтожную жизнь высшего сословия усилена тем, что исходит от лакея. Безграмотное восхищение высокопоставленными негодьями сгущает сатирически обличительную окраску его повествования; низменность образа мыслей и чувствования повествователя распространяется на предметы его описания. Чем больше восторгается невежественный автор, тем более ясно, как мало они достойны восторгов: бурлескно преувеличенное их описание закономерно достигает противоположной цели.

Исследователи справедливо заметили, что лакей Желтоплюш предназначен поспорить с бесконечно популярным героем Диккенса, лакеем мистера Пиквика Сэмом Уэллером. Они оба говорят на том же вульгарном, лондонском просторечии ("кокни"), они оба преданы своему господину и оба пробивают дорогу к самостоятельной жизни. Но Желтоплюш предназначен своим создателем пародировать героя Диккенса - его ум, находчивость, изобретательность и глубокую душевную порядочность. Англия увлекалась Сэмом Уэллером, появление его на страницах романа увеличило в несколько раз тиражи ежемесячных выпусков "Записок Пиквикского клуба", а Теккерей видел в нем только несоответствие правде жизни; его забавные ошибки, фонетические и грамматические, он превращает в уродливое искажение. Сэм Уэллер укрепляет мнение читателя о своем хозяине, Желтоплюш его развенчивает и морально уничтожает.

Первый роман Теккерея "Кэтрин" (1839-1840) был продиктован не общественным чувством, не желанием создать картины реальной жизни. Теккерей обращается к прошлому, к началу XVIII в., и с самого начала возвещает о своем желании расправиться с модным романом о преступниках и преступлениях - так называемой Ньюгейтской школой, получившей свое именование по знаменитой ньюгейтской тюрьме в Лондоне. Противников своих Теккерей отчасти сам называет: "Мы больше старались соблюдать верность

природе и истории, нежели господствующим вкусам и манере большинства сочинителей. Возьмем для примера такой занимательный роман, как "Эрнест Мальтраверс" (популярнейшего романиста тех дней, Бульвера Литтона. - *Н.Д.*), он начинается с того, что герой соблазняет героиню, но при этом оба они - истинные образцы добродетели; соблазнитель исполнен столь возвышенных мыслей о религии и философии, а соблазненная столь трогательна в своей невинности, что - как тут не умилиться! Самые их грешки выглядят привлекательными, а порок окружен ореолом святости, настолько он бесподобно описан. А ведь казалось бы, если уж нам интересоваться мерзкими поступками, так незачем приукрашивать их, и пусть их совершают мерзавцы, а не добродетельные философы. Другая категория романистов пользуется обратным приемом, и для привлечения интереса читателей заставляет мерзавцев совершать добродетельные поступки. Мы здесь решительно протестуем против обоих этих столько популярных в наше время методов. На наш взгляд, пусть негодяи в романах будут негодьями, а честные люди - честными людьми, и нечего нам жонглировать добродетелью и пороком так, что сбитый с толку читатель к концу третьего тома уже не разбирает, где порок и где добродетель; нечего восторгаться великодушием мошенников и сочувствовать подлым движениям благородных душ. В то же время мы знаем, что нужно публике; поэтому мы избрали своими героями негодяев, а сюжет заимствовали из ньюгейтского календаря и надеемся разработать его в назидательном духе" [5, т. 1, с. 228-229].

Так Теккерей с предельной ясностью формулирует свои полемические цели и под избранным и строго определенным углом зрения повествует о печальной участи своей героини, дочери преступника, воспитанной в сиротском приюте, соблазненной негодяем, вступившей в законный брак со скаредным ростовщиком и убившей его с помощью любовника, который вернулся к ней после того, как унаследовал состояние своей богатой и старой жены.

Вопреки сформулированному замыслу Теккерей придал своей героине своеобразную человечность, проглядывающую сквозь аморализм и безответственность; он заявляет, что не согласен с сочинителями, которые вообще лишают своих мошенников каких бы то ни было привлекательных черт [5, т. 1, с. 272]. Эти черты, однако,

отступают перед порочностью героини, определившей ее преступление - и наказание. Так, несмотря на отклонение, осуществляется главная поставленная Теккереем задача: "Откровенные мерзавцы не должны выступать в роли романтических, изящных велеречивых хищников; пусть они пьянствуют, распутничают, воруют, лгут, словом, живут жизнью настоящих мерзавцев, которые не цитируют Платона, как Юджин Арам ... не разглагольствуют с утра до ночи о прекрасном, как лицемер и ханжа Мальтраверс ... не умирают в ореоле невообразимой святости, как бедняжка мисс Нэнси в "Оливере Твисте"" [5, т. 1, с. 242-243]. Отвергает Теккерей и возможность изобразить своих героев в тесном общении с великими умами прошлого века, "как непременно поступил бы в подобном случае самый плохонький романист" [5, т. 1, с. 272-273].

В "Кэтрин" Теккерей-художник только еще начинает свое существование, едва выходя за рамки литературной полемики и откровенной пародии. Его героиня - преступница, автором, вопреки моде не приукрашенная, но тщательно мотивированная обстоятельствами рождения, воспитания и жестокостью своего окружения. Даже позволяя ей проявить способность к искреннему чувству, Теккерей подчиняет ее поведение неумолимой логике, определяющей развитие жительницы трущоб и притонов.

Более убедительно проблему характера и становления личности Теккерей решает в "Записках Барри Линдона" (1843-1844), - по мнению критиков, первого своего настоящего романа. Если "Кэтрин" пародировала ньюгейтский роман (в частности, "Джека Шепарда" Гаррисона Эйнсворта [7, с. 41]) и произведения Бульвера Литтона о талантливых преступниках, то "Барри Линдон" направлен против его эффектно мелодраматических исторических романов, подражающих Вальтеру Скотту.

Бессовестная борьба героя за преуспеяние и возвышение воссозданы в виде контраста между высотой рангов, положений, титулов, вплоть до Королевских, на уровне которых описана карьера героя, - и душевной низости, подлости, жестокости, проявляющихся на всех стадиях его истории. Чем выше социальный взлет Барри Линдона, тем страшнее его падение.

Как и в "Кэтрин", Теккерей допускает некоторое сочувствие своему герою - в нем была известная способность к добрым чувствам, но они были раздавлены уродливой борьбой, понадобившейся ему, чтобы выйти из ничтожества, на которое обрекала его бедность.

Сквозь неудержимое бахвальство прорывается и саморазоблачение и мрачная характеристика описываемого им времени, времени всеобщего цинизма и растления. "Барри Линдон" - произведение "историческое по содержанию, мемуарное по форме, авантюрно-шутовское по сюжету, пародийное по отношению к шаблонам поздне-романтической литературы" [9, с. 50]. Герой трактован и как продукт эпохи, и ее выражение, и ее жертва, и ее бесчеловечно жестокий деятель [8, с. 50]. Впервые здесь предпринята Теккереем попытка раскрыть личность в соотношении с ее общественным окружением, соотношении гораздо более сложным, чем представлялось популярным авторам исторических романов.

Литературный подтекст ощущается даже в проникнутой публицистическим пафосом "Книге снобов" (1846-1847), ставшей сенсацией года и открывшей читателям непривычный взгляд на привычные явления; она доказала, что ни отдельные личности, ни их взаимоотношения, ни общество в целом, ни его структура, ни степень его соответствия интересам индивида никогда не рассматриваются по существу, а только с точки зрения воплощенных в них материальных ценностей, власти, социального статуса. Все нижестоящие распластываются перед вышестоящими независимо от их заслуг - и попираемы ими независимо от своих заслуг. Как объяснял еще раньше знаток снобизма Желтоплюш, любая мамаша выдаст дочку за сатану, если только он лорд [1, с. 215].

Рассматривая снобизм во всех его проявлениях - в политике, науке, искусстве, литературе и во всех слоях общества - среди аристократии, среди деятелей церкви, коммерции, военных и даже среди царственных особ, - решая таким образом немаловажную, по убеждению Теккерей, общественную и нравственную задачу, он, однако, не забывает и о войне чисто литературной, об осмеянии всех тех, кто ложно или примитивно решает эту задачу в своих произведениях.

Так появляется пародия на высокопарную трактовку писательского долга: "Если Истинное есть Прекрасное, то прекрасно

изучать и Снобов; разыскивать следы Снобов в веках, наподобие того, как маленькие гемпширские собачки отыскивают в земле трюфели; проходить шахты в общественных слоях и обнаруживать там богатые залежи снобизма" [5, т. 3, с. 319].

Самые негодующие обвинения принимают у Теккерея пародийную форму восхваления, как, например, в защите телесных наказаний [5, т. 3, с. 396-398]. Обличения Теккерея то и дело прерываются обличением литераторов, которые предают свое ремесло, воспевая снобов всех сословий в модных романах вместе с неотъемлемым от них сверканием драгоценностей, благоуханием духов и блеском несчетных ламп. Осмеянию подвергается не только британский патриотизм как таковой, но и все принятые формы его провозглашения: "Английский сноб давным давно утратил всякий скептицизм и может вполне добродушно потешаться над чванным янки и над дурачками французишками, считающими себя за образец человечества" [5, т. 3, с. 422].

В мысли Теккерея социальные категории сливаются с литературными. Он пишет, что снобизмом насквозь проникнуты маленький общественный фарс и великая комедия государства [5, т. 3, с. 460]. Само обличение снобизма принимает пародийную форму, облекаясь в нелепое гипертрофированное красноречие, выраженное в повышенно эмоциональной форме, которая, однако, неожиданно снижается самокритическими определениями: сердце его "кипит от дешевой ярости (cheap rage)", и он "вооружается мечом и копьем, прощается с семьей и идет в бой с этим гнусным людоедом, свирепым деспотом в Замке Снобов" [5, т. 3, с. 464].

Высшей точкой обличения становится призыв, к уничтожению всех снобов при посредстве созданных им, автором, записок - и заключительное восклицание: "Дурак, самоубийца, ведь ты тоже брат им всем и сноб!" [5, т. 3, с. 481]. Разоблачение и саморазоблачение, жизнь и ее карикатурное отражение, нападки на реальность и ее искажение в литературе у Теккерея неразделимы. "Книга Снобов" - неиссякаемый источник сведений о психологии, жизнедеятельности, социальном значении снобов - и о том, как пишут и как не следует писать о них.

Снобизм, как известно, стал центральной темой главного произведения Теккерея, вознесшего его до уровня "неподражаемого"

Диккенса и определившего его роль в мировой литературе. Первые главы этого произведения писались тогда, когда завершалась работа над "Книгой Снобов", и образ "Ярмарки тщеславия" впервые возникает на ее страницах. Именно здесь Теккерей напыщенно сообщает, что "каждый человек являет собой Драму Чудес и Страстей, Тайн и Подлости, Красоты и Верности и т.п. Каждая грудь есть палатка на "Ярмарке тщеславия". Но оставим этот прописной стиль: я бы умер, если бы придерживался его на протяжении целого столбца" [5, т. 3, с. 488].

"Ярмарка тщеславия", как неоднократно отмечалось, и пантомима, и кукольный спектакль, связанный с фольклорной традицией; автор выступает в двойной функции: кукольника в шутовском колпаке и проповедника, - пародируя обе эти роли. Само заглавие устанавливает литературные источники и корни, в XX в. требующие комментариев, но в XIX в. вполне очевидные для самого неквалифицированного английского читателя, на столе у которого, рядом с семейной Библией, непременно лежала книга пуританского писателя XVII в. Джона Беньяна; одним из памятных эпизодов ее было посещение паломником Лондона, выведенного под названием "Ярмарка тщеславия" (тщеты); где все, включая честь, добродетель, доброе имя, покупается и продается. В отличие от Беньяна, обличительный пафос Теккерей обращен не только против презренного всеобщего торжища, но и против многосложной системы его идеализации и возвышения за счет истины.

Перед занавесом появляется Кукольник, выражающий одновременно и грустные впечатления от "Ярмарки тщеславия", - и полное насмешки по собственному адресу удовольствие от того, что куклы его понравились в самом высоком обществе. Спор с привычным изображением наблюдаемого им мира начинается с первых страниц романа. Теккерей осуждает господствующую в литературе привычку предоставлять главное место самым мрачным негодьям и заранее дает отпор критику Джонсу, который, из-за отсутствия таких персонажей, сочтет его книгу глупой и банальной - для того только, чтобы тут же заметить: "совершенно верно!" [5, т. 4, с. 14]. Как пишет Теккерей по другому поводу, только в высокопарных романах герои ведут остроумные и красноречивые

разговоры - в действительности они тривиальны и скучны [5, т. 4, с. 42].

Едва ли не главной мишенью Теккерей становится новоявленный сентиментализм современной беллетристики. Он с презрительной насмешкой вспоминает о немецкой формуле "Тоски по любви" (*Sehnsucht nach der Liebe*) и говорит, что она проходит после брака. Сентименталисты, привыкшие орудовать большими словами, называют это чувство стремлением к идеалу (*yearning after the ideal*), но в реальной жизни оно сводится к тому, что женщины не могут успокоиться, пока у них нет мужей и детей [5, т. 4, с. 44].

Описанию событий или чувств часто предшествуют рассуждения о том, как следовало бы их передать в соответствии с господствующей модой. Так, по поводу возможности бракосочетания Джозефа Седли и Ребекки Шарп Теккерей замечает, что можно было бы трактовать их в изысканном (*genteel*), романтическом или шутовском стиле. Можно было бы рассказать о лорде Джозефе Седли, маркизе Осборне и леди Эмилии, но можно было бы рассказать и о любви черного слуги Самбо к кухарке и драке за нее с кучером. Или еще лучше повествовать о том, как возлюбленный *femme de chambre* оказывается взломщиком, который во главе преступной банды врывается ночью в дом и уносит леди Эмилию в ночной рубашке. И глава называлась бы "Ночное нападение" [5, т. 4, с. 60], после чего следуют страницы откровенной пародии на уголовный роман [5, т. 4, с. 61-63] (ср. [9]).

Высмеивает Теккерей и обычаи романистов прекращать свой рассказ, как только герой и героиня вступают в брак - как если бы брак мог положить конец сомнениям и горестям бытия, как если бы он был тихой пристанью, вечно зеленой и отрадной, и мужу и жене ничего не оставалось, как рука об руку путешествовать к счастливой старости [5, т. 4, с. 302]. Мысль о неизбежной, неразрывной связи между ложью как основой жизни и ложью в ее воспроизведении никогда не оставляет Теккерей.

Двойной - опасной и отвратительной - ложью, представляются ему любые насильственные действия человека против человека. Теккерей близок к знаменитому определению Вольтера: война есть бедствие и преступление, заключающее в себе все бедствия и все преступления. И не менее преступны те, кто воспевают и

возвеличивает это преступление, возводя его в национальную гордость и святыню. Себя он твердо относит к лагерю несражающихся (non-combatants) и не хочет принадлежать к "военным писателям" (military novelists).

Вызывающе-демонстративно, с сознательно преувеличенной обстоятельностью рассказывает Теккерей о мельчайших подробностях, оттенках отношений своих персонажей, о празднествах и суетности города Брюсселя, о спеси офицеров и соревновании их жен. О великой битве, изменившей судьбы Франции, Англии, России - Европы -мира, он пишет всего несколько простых непритязательных фраз. Внезапно рухнуло героическое сопротивление французов, внезапно обратились они в бегство, а англичане в наступление; плоды его Теккерей не занимают - он сообщает только о смерти капитана Осборна, обожаемого супруга прелестной Эмилии. Ведь для Эмилии судьба Европы была судьбой лейтенанта Осборна. "Он был ее Европой, ее императором, ее союзными монархами и августейшим принцем-регентом" [5, т. 4, с. 33].

Такое повествование представляет вполне очевидное опровержение обычных военных романов, с подробным описанием битв и доблести сражающихся, опровержение военно-исторических повествований последователей Вальтера Скотта, прежде всего - Бульвера Литтона. Личные переживания частных лиц важнее, с точки зрения Теккерей, чем триумфы и поражения военных сил. Исторические события важны только в той мере, в какой они влияют на жизнь обыкновенных людей. Он не принимает даже патетику обличения ужасов войны, которая прозвучала в III песни "Паломничества Чайльд-Гарольда". Его описание стремительного перехода от великолепного ночного бала с участием коронованных и титулованных в кровавой битве народов представляется ненавязчивой аллюзией на поэму Байрона.

Если Байрон посвящает событиям несколько строф (III, 21-28), то Теккерей ограничивает описание считанными строками и сопровождает их суровым осуждением традиционного изложения этих событий [5, т. 4, с. 363-364, 373, 377-378]. Скупые строки тонут в потоке бытовых деталей, и романтический ореол войны снижен подчеркнутым вниманием к столкновению мелких чувств и интриг, сопутствующих грозным боевым действиям [10, с. 147-160].

"Частный" негосударственный взгляд Теккерея на великую битву не позволяет ему сосредоточиться на том, что составляет смысл их для традиционных "военных писателей", но зато позволяет увидеть то, что те никогда не видят: "бессловесные молитвы и горькое отчаяние женщин". Хроникеры войны, которые пишут блестящие отчеты о сражениях и победах "не позволяют услышать ни плач вдов, ни рыдания матерей среди криков и ликований в великом хоре победы [5, т. 4, с. 356].

Пошлость, высокопарность военной Музы, по мысли Теккерея, не уступает фальшивому блеску сентиментальных произведений о штатской жизни, которые адекватно отражают ничтожество современности и вместе с тем воплощают ее лицемерие. На страницах романа фигурируют поэтессы, авторши сборников отвратительных стихов с сатирически-пародийными именованиями. Смиренная и крайне ограниченная Мисс Бригс - автор книги "Лирика сердца" (*Lyrics of the Heart*), а гордая леди Эмилия Саусдаун - книги "Прачка из Финчли". Для развлечения больной старухи собирают целые груды поэтических книг под модно романтическими именованиями: "Голос из пламени" (*A voice from the Flame*), "Иерихонская труба" (*A Trumpet-warning to Jerico*), "Разбитые котлы с мясом, или Обращенный Каннибал (*Fleshpots Broken or the Converted Cannibal*) [5, т. 4, с. 387].

Эпигонский романтизм модных романистов и поэтов становится средством осмеяния пошлой и прозаической действительности, не достойной поэтизации, но с тем большим старанием окружающей себя лицемерным ореолом святости. Вся суть персонажей "Ярмарки тщеславия", по Теккерею, заключается в том, чтобы свободно предаваться порокам, выдавая их за добродетели. "Наш нравственный свет возражает не против порока, а лишь против его прямого обозначения" [5, т. 4, с. 737]. "Благородная публика не более способна вытерпеть подлинное описание порока, чем утонченная английская или американская дама позволит в своем целомудренном присутствии прозвучать слову "штаны"" [5, т. 4, с. 737].

Общественное лицемерие как главный закон "Ярмарки тщеславия" и стало причиной крушения карьеры Бекки. Как бы ни была она безнравственна, не раз намекает Теккерея, ее безнравственность отнюдь не выходила за рамки того, что вполне

принято, хотя и никогда не признано, в высшем свете [11, с. 305]. Чтобы продержаться в нем и занять подобающее место, Бекки прибегает к бесконечной изворотливости, к хитроумию непрестанной изобретательности и изощренности обмана.

Среди приемов Бекки Теккерей подчеркивает ее недюжинные актерские таланты, проявляющиеся и в реальной ее жизни - в отношениях с выше- и нижестоящими - и в прямой актерской деятельности. Страницы и главы книги посвящены блестящим сценическим успехам Бекки - и в любительских спектаклях, и в светских играх, шарадах, пантомимах, и в исполнении песен и романсов, нередко пародийных (как, например, песни "На балконе моем Роза", вызывающей бури смеха и аплодисментов). Успехи Бекки в светских спектаклях представляют собой своеобразное иносказание ее продвижения по общественной лестнице; хотя у нее есть все данные для победы, она терпит поражение, потому что крайнее несоответствие средств и притязаний выводит ее за рамки осторожности; так завлекательные поступки во вкусе прославленных героинь обретают постыдную реальность.

Театральный характер взлета и падения Бекки Шарп сопоставляется у Теккерей с описанием бурной артистической жизни в крошечном немецком герцогстве (под вымышленным именованием Пумкерниккель); ее внешняя художественность, ее бурный темп, веселье и мрачность, смена радостей и горестей изображены Теккереем в том же пародийном соотношении с реальным существованием этого игрушечного государства, в каком оно само состоит с более широкими масштабами английской государственности. Нелепые, надуманные спектакли в такой же мере пародируют истинное искусство как и воспроизводимую им жизнь, игрушечные размеры которой составляют второй ряд пародии - на этот раз уже на полномасштабную уродливость Ярмарки Тщеславия как явления всеанглийского и всеевропейского [5, т. 4, с. 589-592, 594-595, 726-731] (ср. [12]).

Если "Ярмарка" оказывается большим "зрелищным предприятием", двусмысленным как в нравственном, так и в художественном отношениях, то еще более двусмысленна роль ее автора. Как уже отмечалось, он проповедник и шут в одном лице! "И хотя изображенный на обложке моралист, выступающий перед

публикой (точный портрет вашего покорного слуги), и заявляет, что не носит ни облачения, ни белого воротничка, а только такое же шутовское одеяние, в какое наряжена его паства, однако ничего не подделаешь, приходится говорить правду, поскольку уж она нам известна независимо от того, что у нас на голове: колпак ли с бубенцами или широкополая шляпа проповедника" [5, т. 4, с. 94]. "...О, братья по шутовскому наряду! Разве не бывает таких минут, когда нам тошно от зубоскальства и кувыркания, от звона погремушек и бубенцов на шутовском колпаке? И вот, дорогие друзья и спутники, моя приятная задача в том и состоит, чтобы прогуляться вместе с вами по ярмарке для осмотра ее лавок и зрелищ, а потом вернуться домой и после блеска, шума и веселья, оставшись наедине с собой, почувствовать себя глубоко несчастным" [5, т. 4, с. 18].

Проповедник и шут, весельчак и трагик, исследователь жизни и ее отражения в литературе - таков двойственный облик Теккерей в его лучшем романе.

Окрыленный успехом, Теккерей почти сразу принялся за новый роман ("Пенденнис"), цель которого гораздо более традиционная: история личности и ее формирования-деформирования и конечного упорядочивания. В этом романе Теккерей гораздо больше раскрывает самого себя, свои жизненные и психологические перипетии. И с тем же самокритическим отстранением, с каким объявил себя одним из снобов, а затем - ярмарочным шутом, сообщает в подзаголовке, что расскажет о друзьях и "величайшем недруге" своего героя, подразумевая себя самого ("The History of Pendennis. His Fortunes and Misfortunes, His Friends and His Greatest Enemy", 1848-1850).

С самого начала Теккерей, хотя и в шутовой форме, раскрывает полемическую направленность своего нового труда: он собирался писать роман в соревновании с господином Эженом Сю и отправить главного злодея на виселицу, но затем, по незнанию быта преступников, позволил ему удрать [5, т. 5, с. 6-7].

Определив отрицательный пример, от которого он, по мере сил, отталкивается, Теккерей отчетливо указывает и положительный пример еще не превзойденного в своем знании Человека Генри Фильдинга. От него идет богато представленное в романе пародийное начало. Отец героя - аптекарь, но его родословная, по его убеждению, восходит к друидам, и он повесил ее в гостиной на самом видном

месте - подобно тому, как офицер, персонаж Стерна, потребовал шпагу, когда смог предъявить ее как истинный джентльмен [5, т. 5, с. 15].

Пародийный характер носит и размышление о том, что с неразумными ранними привязанностями следует расправляться, как со слепыми новорожденными котятками - то есть душить и топить их, а еще более - противопоставление этим неразумным привязанностям зрелого чувства 43-летнего аптекаря к бедной девушке из старинной фамилии: он взял ее за руку, пощупал ее пульс и спросил, куда она собирается уехать после того, как все вещи в имении ее покойной родственницы будут упакованы, перевязаны, обернуты соломой и отправлены по назначению. Далее следует предложение руки и сердца, облеченное в изящнейшую, заранее прорепетированную форму [5, т. 5, с. 16].

Так с самого начала устанавливается привычный для Теккерея тон полемики с принятыми романскими формами. С такой же иронией говорит Теккерей о свойственном герою и его матери трогательном чувстве природы, их восхищении деревьями, "имевшими обыкновение приобретать роскошную золотую окраску, очень им подходившую", и о привычке читать при созерцании этого великолепия стихи о величии природы из "Потерянного Рая" [5, т. 5, с. 20].

Комически-пародийный характер носит и анализ отношения госпожи Пенденнис к брату мужа (которого она считала Боярдом среди майоров) и к сыну Артуру: его она пылко боготворила, а он ее страсть принимал как должное - подобно тому, как статуи в соборе Святого Петра принимают поцелуи, которые верующие несут к их ногам [5, т. 5, с. 22].

Пародийно звучит и выпрямленная цитата о "небесах, обители нашей" из "Оды об откровении бессмертия" у Вордсворта в применении к раннему жизненному опыту Пенденниса, и сравнение величия директора, померкшего пред майором Пенденнисом, - с превращением Золушки из великолепной принцессы в скромную девицу в серой юбочке [5, т. 5, с. 27].

Скопление литературных аллюзий призвано создать иронический фон, определяющий формирование личности героя: его лошадь носит имя любимой его героини Вальтера Скотта Ребекки,

дочери Исаака из Йорка; вслед за Муром и Байроном, он становится страстным огнепоклонником и Корсаром и терроризирует воспитанницу матери Лору декламацией из поэмы Байрона: "О нет, Зулейка, я не брат твой" [5, т. 5, с. 34-35]. Соответственно, его собственные стихи, (печатающиеся в "Сельской хронике" под названиями "К слезе", "Годовщина битвы при Ватерлоо" etc.) исполнены "байроновского вдохновения" [5, т. 5, с. 35]. Соответственно, и влюбляется он "как лучший герой лучшего из прочитанных им романов" [5, т. 5, с. 79].

Первая любовь Артура Пенденниса описана по законам пародийно гипертрофированной романтической прозы, особенно комической благодаря бурлескным приемам снижения высокого стиля - или сопоставления его с "низкой тематикой". Возлюбленная Артура, прекрасная Эмилия, ассоциируется с Офелией, но она готовит обед; она говорит чепуху, но он придает ее словам недостающее им значение, и сам создает обожаемое им божество. "Разве Титания первая влюбилась в осла, разве Пигмалион - единственный из художников, восплававший страстью к мрамору?" [5, т. 5, с. 65]. Отчаяние Артура, когда охромела его Ребекка, возившая его к Эмилии, сравнивается с отчаянием Ричарда III, когда в решающей битве под ним была убита лошадь [5, т. 5, с. 67].

Характеристика нелепой привязанности Пенденниса к актрисе Эмилии строится на сопоставлении реальных чувств с их театральным воспроизведением. Отчет о неадекватном исполнении ее труппой "Гамлета" дается Теккереем на фоне его понимания трагедии датского принца.

Соотношение ложного и истинного, мелкого и глубокого истолкований служит параллелью к проблеме соотношения подлинной реальности и ее неоправданно приукрашенного преломления в искусстве. Эмилия в роли Офелии представляет такой же пасквиль на создание Шекспира, как современное искусство на проблемы действительности. "Очень старательно Эмилия терла бывшие когда-то белыми туфли, собираясь на следующий день сойти в них с ума в роли Офелии" [5, т. 5, с. 126]. И немного далее: она "завернула Пеновы письма и стихи, мечты и чувства и перевязала их бечевкой аккуратно, как пакет с сахаром" [5, т. 5, с. 130], - а затем со спокойным сердцем заварила чай. Отношение героини к чувствам в

жизни и на сцене в точности одинаковое, деловито спокойное, резко отличное от того, чем должно быть подлинное чувство.

Ирония Теккеря заходит так далеко, что и стихи Артура Пенденниса (Пена), которые подвергаются столь практическому использованию со стороны вдохновившей его Эмилии - сами становятся предметом пародии. Изложенные прозой, в третьем лице, они предстают в своем подлинном ничтожестве: Он уведомлял самого себя о том, что "женщина, презревшая его страсть, не могла быть ее достойна; что безумная любовь его остыла, а раз так, то все минувшее ему, разумеется, постыло и ничто на свете не мило... и хотя ему теперь все равно - жить или умереть, и он не колеблясь расстался бы с жизнью, когда бы не единственное существо, чье счастье зависит от его счастья, - однако он надеется показать себя достойным звания человека..." [5, т. 5, с. 166]. Пошлые поэтизмы в соединении со столь же пошлыми прозаизмами и даже канцеляризмами (*under these circumstances*), показывают, что и в жизненной трагедии заключена непреодолимо комическая сторона.

В сплошь пародийных тонах описана любовь Пенденниса к Бланш Амори, поэтессе, автору сборника "Mes Larmes". Она читает их восхищенному Пену, а он переводит для нее лирические баллады Шиллера и Гете, и вместе они обсуждают героинь Жорж Санд - Лелию и Индиану. Она владеет музейным собранием локонов друзей и подруг и со словами сентиментальнейшей песни (переданной, по всем правилам грамматики безупречной косвенной речью) обращается к своему "прелестному братику" (*my pretty baby brother*), чтобы тут же вlepить предмету своей музы звонкую пощечину [5, т. 5, с. 256].

Пародия от частной непринужденно переходит к общей; осмеяние общественных нравов неотделимо от их общепринятой фальсификации. Она звучит и в модных песнях об очаровании женщин и доблести морских офицеров, и в пышном красноречии либеральных изданий [5, т. 5, с. 343].

Безжалостно-ироническое описание журнальной и литературной жизни, ее нравов и обычаев становится гротескной карикатурой жизни в более широком смысле. Презрение к пошлым суждениям о литературном мире воплощено в приводимом суждении невежественного майора Пенденниса о бедном Байроне, который

"погубил себя, знаясь с поэтами, журналистами и прочей такой публикой ... остается только повторить за Шекспиром: "Что есть, то благо"" [5, т. 5, с. 390]. Банальная цитата из Попа, приписанная Шекспиру, подводит итог пошлости политической фразеологии 1840-х гг. и характерных для нее литературных аллюзий.

Бросая вызов традиции "героизировать" героя, Теккерей, как уже показано, высмеивает собственного героя, делает его автором свирепых, мрачных и страстных произведений, воплощением байронического отчаяния и вертеровского уныния, насмешливой горечи Мефистофеля и Фауста [5, т. 5, с. 27].

На протяжении большей части романа параллельно идут пародийные описания творений Пенденниса и его собственной жизни, иронически сопоставляемой с персонажами типа Ловеласа. В качестве знаменитого Коридона, возлюбленного Филлиды, фигурирует он в заключительной стадии своих отношений с Бланш Амори: "О розы и горлинки, о росистая трава и полевые цветы, о лесная тень и благовонный летний ветерок! Это вы виноваты в том, что двое истасканных лондонцев на минуту обманули себя и вообразили, что влюблены друг в друга, как Филлида и Коридон!" [5, т. 5, с. 379].

К концу истории своих отношений с Бланш Пенденнис уже не считает нужным притворяться: его циничные насмешки над иллюзиями и чувствами оборачиваются обличением господствующей морали: "И если Артур Пенденнис собирался продать себя <...>, он хотя бы не притворялся, что верит в новое божество; ради которого отрекся от прежнего" [5, т. 5, с. 291].

Высшей точкой обличения романтической лжи становится сцена, когда Пенденнис втайне любимой им Лоре и их общему другу Уоррингтону излагает позорное положение своей невесты Бланш, дочери двоемужницы. Лора, несмотря на любовь к Пенденнису, говорит, что Бланш не виновата в своем позоре, и он, как честный человек, должен на ней жениться. "А теперь давайте пить чай", - сказала мисс Лора, придав неромантическое заключение довольно сентиментальной сцене [5, т. 6, с. 357].

Контрастно изображены трогательное самоотвержение Лоры, жертвующей своим чувством ради того, что она почитает долгом любимого по отношению к другой женщине - и циничное письмо

Артура Пенденниса к Бланш, в котором он предлагает ей разыграть роль из любого модного романа по выбору, но предупреждает, что действительность грозит им суровой прозой: он станет редактором газеты, в которой она будет руководить отделом светских новостей и надирать сердце в Уголке поэта [5, т. 6, с. 357]. Сентиментальные аллюзии соотнесены с грубым цинизмом действительности.

Зрелость Пенденниса наступает тогда, когда он перестает видеть жизнь через романтические увеличительные стекла, когда он понял, что она может быть приравнена только к пародии на романтизм. Научившись преодолевать аморально циничное осмеяние жизненных ценностей, скомпрометированных нелепой идеализацией, он вырабатывает мужественный стоицизм и грустное приятие действительности: "...если бы можно узнавать из книг не только мысли автора, но и чувства человека, как интересно было бы читать - интересно, но невесело. Думается мне, что лицо арлекина под маской всегда серьезно, если не печально" [5, т. 6, с. 348-349] (ср. [13, с. 113, 99, 389 и др.]).

Так возвращается Теккерей к двойственности "Ярмарки тщеславия". В "Пенденнисе" однако более тщательно раскрыт процесс овладения автором своим материалом. Становление героя как личности и как писателя представлено результатом его литературного образования и испытанных им жизненных воздействий, среди которых особое значение имеет скорбный жизненный опыт его друга и учителя журналиста Уоррингтона. Разговоры двух друзей должны бы стать темой особого исследования - так убедительно переплетены в них уроки жизни и литературы.

Сложное сплетение литературы и действительности предстает в следующем и последнем произведении Теккерей, удостоенном высокой критической оценки, - в "Истории Генри Эсмонда"(1852).

Роман, посвященный последним десятилетиям XVII и первым десятилетиям XVIII в., начинается с пылкой декларации о том, как нельзя писать исторические сочинения - и как, следовательно (хотя прямо это не сказано, будет написана предлагаемая книга: историческая Муза должна подняться с колен и повествовать не о деяниях монархов, а простых людей, как это делает в своих романах Фильдинг, а на своих картинах - Хогарт [5, т. 7, с. 18].

Вопреки принятым представлениям, разница между теми славными лицами, которые теснятся на страницах исторических сочинений, и теми маленькими людьми, которые из них исключены, не больше, чем разница между процветающим лорд-мэром Лондона и осужденным на смерть Джеком: у первого - на столе пудинг, а на нем самом красное облачение и золотая цепь, тогда как второй умирает от голода [5, т. 7, с. 20].

Своей задачей Теккерей считает такое изображение истории, какое противоречит официальным канонам: хронику благородного семейства Каслвудов он излагает с обилием "низких" подробностей; еще оскорбительней характеризуется претендент на британскую корону Иаков III, и совсем убийственен портрет прославленного полководца, герцога Мальборо. Всю силу красноречия Теккерей тратит на картины "ужасов войны", от которых страдают тысячи безымянных жертв как среди ни в чем не повинных солдат, так и населения мест, где проходят бои.

Чрезвычайно характерно, что вся история Генри Эсмонда - история формирования его личности, его несчастной и - одновременно его счастливой любви - сплетена и с гражданской и военной историей его страны: он оказывается, вопреки своим убеждениям, участником заговора Стюартов, сторонником претендента, и он же, служа сперва скромным офицером, потом в полковничьем чине, является наблюдателем кровавой и длительной войны за испанское наследство.

Его описания жестокостей и кровопролитий не менее чем самими событиями вдохновлены их поддельными описаниями в прозе и особенно поэзии. Литературная природа творческих импульсов Теккерей в "Эсмонде" проявляется с полной откровенностью в том, что его герой, воин, боевой офицер, оказывается одновременно деятельным участником литературной жизни своего времени, другом Стиля и Аддисона, знакомым Попа, Свифта и других знаменитостей "века королевы Анны" - и сам пробует перо в очерках и стихах.

Особенно многозначительны его тирады против прославления войны в поэме Аддисона. Победу англичан в заливе Виго Эсмонд называет скверной историей - "хотя мистер Аддисон и воспел ее в латинских стихах. Муза этого доброго джентльмена всегда глядела в сторону удачи, и я сомневаюсь, могла ли бы она вдохновиться

участью проигравшей стороны" [5, т. 7, с. 219]. Обращаясь к самому поэту, Эсмонд упрекает его за то, что в поэме "Поход" он изобразил только героический аспект войны, а не ее "позорную бесчеловечность". "Я восхищаюсь вашим искусством; людей убивают у вас под звуки оркестра, точно в опере, девы вскрикивают стройным хором, когда наши победоносные гренадеры вступают в их родное село" [5, т. 7, с. 275]. Горящие дома, разрушенные города, растоптанные поля, крики женщин и детей, зарезанные отцы и сыновья - и пьяный гогот солдатни - все это начисто отсутствует в поэме Аддисона и тем самым становится для Теккерея сильнейшим стимулом к установлению истины.

Все негодующие заметки Эсмонда о преступлениях войны даны в контрасте с их восторженной героизацией в поэзии, и Эсмонд глубоко возмущен безнравственностью таких восхвалений. Поэты должны изображать битву не в романтическом свете, а как явление омерзительное, кровавое и варварское [5, т. 7, с. 275]. Даже самая блистательная победа имеет следствием насилие, жестокость и пьяные грабежи.

В "Эсмонде" еще более, чем в "Ярмарке тщеславия", раскрывается зрелость дарования Теккерея: владеющая его сознанием тема всеобщей продажности отнесена им в прошлое, раскрыта в своей сущности, неизменной, несмотря на исторические изменения. Рисуя героя-повествователя в двойной роли - человека действия (политического и военного) и человека, причастного литературе, осмысляющего в свете ее заблуждений опыт своего времени, Теккерей утверждает значение искусства как творческого импульса. Даже странная любовная история героя (он женится на матери той, которой долгие годы тщетно домогался) кажется литературно обусловленной, поскольку бросает вызов традиции, выходит за пределы принятого.

"История Генри Эсмонда" многими критиками признана как одна из вершин творчества Теккерея: выстроенная с особой тщательностью на основе логически обусловленного единства социального и личного опыта героя, эта книга стала последним безусловным успехом писателя и последним его "новым словом". Все дальнейшие его работы были "продолжениями" уже ранее намеченных историй, завершением уже ранее начатых раздумий.

Таким был роман "Ньюкомы" (1852-1855), который наряду с заявленной в нем историей одной семьи, должен был служить доказательством мастерства Пенденниса как писателя. На фоне истории нескольких поколений Ньюкомов показано созревание таланта художника Клайва, который повторяет многие ошибки своего создателя, Пенденниса, но с его помощью приходит к решению своих художественных и личных проблем.

Роман начинается на книжный лад - басней, включающей волка в овечьей шкуре, ворону и лисицу, осла в львиной шкуре, лягушку и вола. Эта мешанина возникает как метафора действительности, в которой все также безнадежно перепутано; в которой слезы проливаются теми, кто облечен в подвенечный наряд, а смех звучит в траурной карете, и вороны щеголяют в павлиньих перьях [5, т. 8, с. 11-12]. Теккерей, правда, одергивает себя: нельзя формулировать мораль до того, как рассказана басня. Так осмеянию подвергается традиционная назидательность английского романа.

Еще больше издевается Теккерей над пристрастием, в жизни и литературе, к пышной генеалогии: Ньюкомы возводят свой род к аристократии времен Марии Тюдор, между тем как они были всего навсего ткачами. Не более достоверна официальная история британских побед в Индии. Не говоря о том, что за ними скрыты муки женщин и детей, их слезы и горе [5, т. 8, с. 67], история английских набобов в Индии не соответствует модным романам и комедиям.

Искусству ложному, извращающему действительность, Теккерей противопоставляет рассуждения о том, каким оно должно быть: искусство не должно быть лихорадочным, оно должно быть спокойным, не напоминая ни боя быков, ни сражения гладиаторов; оно должно напоминать храм, созданный для тихого созерцания, восторженного преклонения, величественных обрядов и музыки, торжественной и нежной [5, т. 8, с. 251]. Еще больше, чем предшествующие романы, "Ньюкомы" взывают к художественному опыту читателя.

Литературные аналогии возникают здесь на каждом шагу: встреча полковника Ньюкома с любовью его юности госпожой де Флорак уподобляется встрече пожилого сэра Чарльза Грандисона со стареющей мисс Байрон [5, т. 8, с. 252]; героиня Этель вызывает целый поток литературных в живописных ассоциаций [5, т. 8, с. 291].

Сам виконт де Флорак и его слуга сопоставляются с персонажами Вальтера Скотта Эдгаром Равенсвудом и Калемом Болдерстоном [5, т. 8, с. 328]. Старики мечтают о счастье детей, непременно таком, как в волшебных сказках [5, т. 8, с. 310]. Теккерей прямо заявляет, что в светском обществе нет героинь, морально не скомпрометированных: графиня Калипсо обманула герцога Улисса, маркиза Ариадна, с которой гнусно поступил принц Тезей, обратилась за утешением к Вакху... Госпожа Медея убила отца своим поведением по отношению к Язону..." [5, т. 8, с. 330]. Фавны и сатиры окружают героиню романа Этель, - подчеркивая этим, что литература и миф являются и средством запечатлеть действительность и, в известном смысле, ее духовными источниками.

Повесть о современной жизни иронически строится по образцу банальных поэтических очерков о путешествиях в восточные страны, изложенных с помощью бесконечных евангельских реминисценций [5, т. 8, с. 373]. Пародийный характер носят пестреющие в "Ньюкомах" названия популярных в светских гостиных произведений: "Легкие следы газелей" в исполнении дочери крестоносцев; стихи герцогини д'Иври называются "Вопли души", "Демоны", "Падшие годы". Они становятся предлогом для осмеяния французских романтиков Шатобриана, Ламартина, Гюго, Дюма [5, т. 8, с. 377, 378, 380].

Приукрашенная романтика упорно выдвигается в противовес антиромантической действительности, в которой крайне редко присутствуют привычные в беллетристике муки любви и разбитые сердца. В романах и пьесах, когда героиня флиртует, герой уходит и ухаживает за другой, а потом оба раскаиваются и мирятся, и занавес падает [5, т. 8, с. 404]. Но к действительности все это не имеет никакого отношения.

В действительности совершаются прозаические выгодные сделки, из которых самой распространенной является брак. Поэтому о свадьбе банкира Барнса с несчастной леди Кларой сообщается в духе, принятом в светской газетной хронике, в которой важно не само событие, а титулы присутствовавших при постыдной сделке лиц.

Истинная природа отношений, складывающихся в мире корысти, комментируется в бесчисленных эпизодах, диалогах, репликах, в которых романтическая фразеология выявляет

прозаическую сущность. Таковы многие беседы Клайва Ньюкома с его биографом и другом Артуром Пенденнисом: они прибегают к заезженным цитатам, чтобы выразить горечь своих оценок реальности.

На всем протяжении романа, со многими навязчивыми повторениями возобновляется мотив несоответствия жизни ее изображению. Этель Ньюком, сообщает автор Пенденнису, слишком умна и саркастична для героини романа, и положение ее не очень-то достойно. Но романист не более может избавиться от своей героини, чем муж от жены [5, т. 9, с. 88]. Теккерей иронически сравнивает изображение Этель в своей книге с тем, как изображали юных мучениц в церковной литературе [5, т. 9, с. 180] и тут же - с трафаретным прославлением богини Дианы во время охоты на оленя (читай - знатного и богатого жениха - Н.Д.), - охоты, в которой деятельно участвовала ее бабушка [5, т. 9, с. 187]. За этим сниженным сравнением следует цитата из поэтической баллады Скотта о мужественной скорби покинутого Дианой рыцаря [5, т. 9, с. 199].

Вновь и вновь возвращается повествователь к различиям между действительностью и ее поэтической обработкой, между традиционной поэтикой рыцарских романов (*tales of chivalry*) и правдиво трезвым повествованием [5, т. 9, с. 156]. Вопреки сладким идиллиям, все более множась под пером сентиментальных романистов, в браке торжествует проза жизни, ибо "разве и после свадьбы не бывает испытаний, печалей, борений, сердечных мук, жестоких соблазнов, погибших надежд и укоров совести..?" [5, т. 9, с. 212-213].

Противостояние реальной деятельности индивида и ореола, которым он пытается окружить ее, выступает в перечислении лекций, которыми пробивает себе дорогу к популярности лицемерный негодяй банкир Барнс. Среди них фигурируют "Поэзия детства" и "Поэзия материнства и семейного счастья" [5, т. 9, с. 319]. Напротив, унижения последних дней полковника Ньюкома в богадельне подчеркнуты торжественностью псалмов, исполняемых его товарищами по несчастью.

Образ полковника Ньюкома, по мнению критиков, представляет главную удачу романа. Воссоздавая, по собственному признанию, портрет своего отчима, майора Генри Кармайкля-Смита, Теккерей

рисует его как нового Дон-Кихота, Дон-Кихота XIX в., на фоне драматической сложности англо-индийских отношений, определивших его характер и судьбу. Жизненные и литературные впечатления дополняют друг друга.

"Ньюкомы" знаменуют поворотный пункт в развитии Теккерея. Несмотря на многие удачи, литературные приемы, в нем использованные, отдаются повторением примененных ранее; сильнее сатирико-пародийных звучат морально-наставительные, проповеднические интонации. Значительность социально-критического аспекта ослабевает, и его связь с литературно-критической стороной становится более формальной.

Обилие литературных аллюзий начинает восприниматься как недостаток вдохновения и живой связи с действительностью. В еще большей степени эти замечания справедливы в отношении повести "Похождения Филиппа" (1860). Как и почти все произведения позднего Теккерея, она является продолжением - притом в двойном смысле. В сюжетном отношении эта повесть продолжает написанную в 1840 г. "Мещанскую историю", в которой великосветский негодяй под именем Филиппа Брандона вступает в заведомо недействительный брак с влюбленной в него девицей; вместе с тем повесть продолжает литературную деятельность Пенденниса, ибо тоже написана от его имени и тоже рисует его деятельное участие в судьбе героя, уже не художника Клайва, а журналиста Филиппа Фирмина (сына первого Филиппа), который после долгой борьбы обретает скромное счастье. Литературные аллюзии по-прежнему занимают здесь видное место, бесконечно повторяя уже не раз звучавшую мысль о том, что книга будет написана вопреки укоренившимся штампам. Неудача постигла и другой, чуть более ранний роман "Виргинцы" (1857-1859), героями которого оказываются внуки Эсмонда, Джордж и Гарри Уоррингтоны [14, с. 30-33]. Применяемые здесь литературные приемы и аллюзии не становятся как в "Эсмонде", основой для полемически острой картины борьбы и противоречий общественной жизни, а лишь для вереницы частных наблюдений и занимательных деталей.

Даже создавая драматически эффективную ситуацию, в которой один брат, Джордж, в войне 1775-1783 гг. сражается на стороне Англии, а другой брат, Гарри, - на стороне Америки, Теккерей свое

внимание сосредоточивает не на историческом, а на семейном конфликте. Историческим роман оказывается преимущественно в том простейшем смысле, что действие его отнесено в прошлое [15, с. 95-100]. Историческое повествование не вполне органично соединено с пародийным, - например, в рассказе Джорджа Уоррингтона о пребывании в плену у французов [8, с. 109].

Литературные аллюзии чаще всего принимают форму прямых споров с критиками, мифологических параллелей, которые становятся частью назидательных рассуждений и бесконечно повторяющихся комментариев о суетности честолюбивых стремлений, о женском коварстве, о добродетели [5, т. 10, с. 187-188, 175-177, 135-136; 369; с. 324]. Литературность, питавшая творчество Теккерея, потускнела вместе с его дарованием [16, с. 374-75].

Аналогичный процесс можно проследить и в переписке Теккерея, в которой живое пародийное начало постепенно тускнеет. В ранних письмах он пародирует немецкую романтическую балладу [6, т. I, с. 120-122], издевается над всеобщим преклонением перед Байроном, Муром, Скоттом, Гюго [6, т. I, с. 131, 283, 349, 382], над избыточной сентиментальностью и выпренностью Эйнсворта [6, т. II, с. 485], над романтизированным изображением негров в повести Бичер Стоу [6, т. III, с. 187, 199-200].

Насмешки над всем, что представляется Теккереем ложным в литературе, сопровождаются и постоянными насмешками по собственному адресу. Так же, как в романах, в письмах живет карикатурный портрет автора, неизменно ограниченного и самодовольного. Словесные насмешки сопровождаются изобразительными: автокарикатуры не покидают Теккерея [6, т. II, с. 565-66]; себе, незадачливому автору, он предрекает участь каторжника [6, т. II, с. 659-60] и подписывает свои откровения "Ваш покорный слуга Бульбуль" [6, т. II, с. 616; т. IV, с. 173, 335, 339, 343].

В последние годы к насмешке прибавляется грусть: "Я часто говорю, что подобно кондитеру предпочитаю пирожным хлеб с сыром, но публика любит пирожные - к нашему счастью - и потому мы должны печь и продавать их" [6, т. IV, с. 158-59]. О необходимости потакать вкусу публики, и, следовательно, искать компромиссное решение говорит и шуточное письмо "Издателя" другу другу и сотруднику [6, т. IV, с. 160]. Усталость, недоверие к

собственному ремеслу звучит во многих письмах: портрет, пейзаж - все это очень мило, но après? "Какой толк от всего этого? Хорошо копировать деревья и птиц? Почему не чистить ботинки или изготавливать пудинги? .. До чего же у нас преувеличивают значение изящных искусств!" [6, т. IV, с. 440].

Скептицизм литературный естественно соединяется со скептицизмом общечеловеческим и скептицизмом, направленным на самого себя. Сообщая, что хочет в конце "Ярмарки тщеславия" оставить всех несчастными и неудовлетворенными, Теккерей добавляет, что таковы все, собственные и чужие, истории. Себя и всех собратьев по перу он считает обреченными громко выть в собрании дураков [6, т. II, с. 423-24].

В переписке как и в произведениях Теккерей то же сплетение порицания жизни и принятых форм ее изображения - и сомнения в собственной способности существенно исправить это положение. Самого себя он не хочет видеть ни ревностным реформатором, ни глубоким философом; в лучшем случае он может призвать людей к большему взаимопониманию [6, т. IV, с. 160].

Предлагаемая статья имела целью показать, что литературные впечатления послужили не менее важным толчком для творчества писателя, чем жизненные. В противоположность юному Диккенсу, внимание которого было приковано к будням великой столицы ("Очерки Боза", 1833-1836), Теккерей начал с рецензий, пародий, бурлесков, имитирующих способы и приемы ее изображения. Уже в 1834 г., на заре своей журналистской деятельности, Теккерей пишет обзор "Наших ежегодников", - саркастическую рецензию на модные альбомы, сборники, иллюстрированные издания [5, т. 2]. Да и рисунки Теккерей были литографированными карикатурами на модный балет "La Sylphide", 1837(38).

С одной стороны, в таком "литературном" видении мира заключено известное ограничивающее начало, окрашенное специфическими признаками эпохи и в какой-то степени опосредованное; с другой стороны, такое видение предполагает некоторое отстранение от действительности, невовлеченность в ее волнения; "объектом изображения становится само литературное изображение и исключительно много места уделяется рассуждениям о том, как изображались герои другими авторами" [17, с. 434].

Отстраненность, вторичность видения, порожденный ими скепсис и ирония определяют близость Теккеря современному сознанию с его опосредованным восприятием и принципиальной свободой от эмоциональной вовлеченности субъекта в объект описания. Эта отстраненность отражает интеллектуальный скептицизм Теккеря, его вечные сомнения в возможности прочных этических и общефилософских критериев, неверие в объективность доступной человеку истины. В этом смысле Теккерей предвосхищает интеллектуальные и эстетические искания на рубеже нового тысячелетия [18, с. 31, 42].

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Таким образом, XIX век можно назвать зоной переходности, временем проблематизации культурологического сдвига, занявшим в некоторых странах, как в Англии, больше половины столетия. Очень сложно определить временные рамки этого века, назвать какое-то одно определенное литературное течение, так как литература этого времени включает в себя многообразный спектр течений и направлений.

В XIX столетии английская литература играла все возрастающую роль в мировой культуре, оставаясь гуманистическим искусством, в центре которого стоят проблемы человека и его места в этом мире. Основные художественные системы XIX века по-разному интерпретировали человеческую личность. Романтики подчеркивали исключительность своих героев, восставая против классицистической концепции единообразия человеческой природы и стремясь подчеркнуть индивидуальные черты его характера. Как реакцию на романтическую свободную игру воображения, можно рассматривать упрочение в конце 1830 – начале 1840-х гг. позиций реалистического искусства, нацеленного на осмысление проблем обыкновенного, взятого из жизни человека, лишённого и традиционных героических качеств, и возможности эти качества проявить. Всю силу своего таланта выдающиеся романисты направили на то, чтобы заставить современников ужаснуться состоянию общества и попытаться изменить его к лучшему. В творчестве английских авторов появляется герой нового типа, так называемый «маленький» (в противовес титаническому герою-бунтарю эпохи романтизма) человек, пришедший в роман непосредственно из жизни. Герои английской прозы второй половины XIX века определяются не только социальной средой или врожденными задатками; их судьбы, как и судьбы романтических героев со времен Скотта, зависят от исторической обстановки их существования. Усложняется интерпретация процесса взаимодействия героя с окружающим миром.

Используя каноны семейно-бытового романа и романа воспитания, столь популярные в творчестве просветительских реалистов XVIII века, английские авторы середины XIX века углубленно исследовали внутренний мир своих героев, интенсивно разрабатывая приемы психологического письма и подготавливая почву для возникновения собственно психологического романа.

Тем не менее следует отметить, что романтическое и реалистическое искусство XIX столетия развивались параллельно, только в начале века главенствующее положение занимал романтизм, а в 1830-е гг. большую актуальность приобрело так называемое реалистическое искусство. Так, в эпоху безусловного господства романтизма творила Джейн Остин, а современниками Диккенса, Теккерея и Дж. Элиот были романтики А. Теннисон и Р. Браунинг.

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. Вахрушев, В.С. Концепция игры в творчестве Теккерея. Л-ра: Филологические науки. – 1984. – № 3. – С. 24-31
5. Вергилий. Буколики / Вергилий // Собр. соч. – СПб.: Биографин-т «Студия Биографика», 1994. – 478 с.
6. Веселовский, А.Н. История идеалов / А.Н. Веселовский // Избранное. На пути к исторической поэтике. – М.: Автокнига, 2010. – С. 237 – 314.
7. Гачев, Г.Д. Национальные образы мира / Г.Д. Гачев. – М.: Академия, 1998. – 423 с.
8. Диккенс, Ч. Большие надежды // Собр. соч. в 30 томах / пер. М. Ф. Лорие. М.: Худ. лит., 1960. Т. 23. 514 с.
9. Дмитриева, Е.Е. Жизнь усадебного мифа: утраченный и обретенный рай / Е.Е. Дмитриева, О.Н. Купцова. – М.: ОГИ, 2003. – 528 с.
10. Жирмунский В. М. Теория литературы. Поэтика. Стилистика. Л., 1977.
11. Зыкова, Е.П. Пастораль в английской литературе XVIII века / Е.П. Зыкова. – М.: Наследие, 1999. – 256 с.
12. Каннингем, В. Английская литература в конце тысячелетия / В. Каннингем. // Иностран. лит. – 1995. – № 10. – С. 227 – 233.
13. Кеттл, А. Английская литература в 1955 г. / А. Кеттл // Иностранная литература. – 1956. – № 6. – С. 219 – 229.
14. Кеттл, А. Введение в историю английского романа / А. Кеттл. – М.: Прогресс, 1966. – 446 с.

15. Лapidус, Н. И. Уильям Теккерей // Зарубежная литература XIX-XX веков/ Лapidус Н. И., Мицкевич Б. П., Тимофеева В. М., Факторович Д. Е. — М., 1964. — С. 65–68.

16. Лихачев, Д.С. Поэзия садов. К семантике садово-парковых стилей / Д.С. Лихачев. — М.: Наука, 1982. — 344 с.

17. Михальская, Н.П. Пути развития английского романа 1920 – 1930 гг. Утрата и поиски героя / Н.П. Михальская. — М.: Высш. шк., 1966. — 271 с.

18. Михальская, Н.П. Модернизм в зарубежной литературе. Литература Англии, Франции, Австрии, Германии / Н.П. Михальская. — М.: Изд-во Флинта: Наука, 1998. — 237 с.

19. 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.

20. Овчинников, В.В. Сакура и дуб / В.В. Овчинников. — М.: АСТ: Восток-Запад, 2008. — 448 с.

21. Оруэлл, Дж. Англичане / Дж. Оруэлл // «1984» и эссе разных лет. — М.: Прогресс, 1989. — С. 309 – 314.

22. Остин, Дж. Мэнсфилд парк / Дж. Остин. — Харьков: Фолио; М.: АСТ, 1998. — 460 с.

23. Павловская, А.В. Англия и англичане / А.В. Павловская. — М.: Изд-во МГУ: Триада, 2004. — 464 с.

24. 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.

25. Паксман, Д. Англия: портрет народа / Д. Паксман. — СПб.: Амфора, 2009. — 380 с.

26. 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.

27. Певзнер, Н. Английское в английском искусстве / Н. Певзнер. — СПб.: Азбука-классика, 2004. — 320 с.

28. Пургина, Е.С. Концепция английского национального характера в романах Э.М. Форстера: дис. ... канд. филол. наук / Е.С. Пургина. — Екатеринбург, 2008. — 205с.

29. 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.
30. Сохань, А. М. Романы В. Теккерея о современности: Автореф. дис....канд. филол. наук. — М., 1964. — 25 с.
31. Фаулз, Дж. Англия Томаса Харди / Дж. Фаулз // Кротовы норы. – М.: АСТ, 2004. – С. 361 – 378.
32. Фаулз, Дж. Аристос / Дж. Фаулз. – М.: Эксмо, 2002. – 432 с.
33. Фаулз, Дж. Быть англичанином, а не британцем / Дж. Фаулз // Кротовы норы. – М.: АСТ, 2004. – С. 143 – 159.
34. Фаулз, Дж. Земля / Дж. Фаулз // Кротовы норы. – М.: АСТ, 2004. – С. 541 – 573.
35. Фаулз, Дж. Острова / Дж. Фаулз // Кротовы норы. – М.: АСТ», 2004. – С. 469 – 540.
36. Фаулз, Дж. Фолклендские острова и предсказанная смерть / Дж. Фаулз // Кротовы норы. – М.: АСТ, 2004. – С. 177 – 190.
37. Цветкова, М.Ю. Английское (English) / М.Ю. Цветкова // Межкультурная коммуникация. – Н. Новгород, 2001. – С. 158 – 182.
38. 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.
39. Элиот, Т.С. Бесплодная земля / Т.С. Элиот // Избранная поэзия. Поэмы, лирика, драматическая поэзия / сост. Л. Аринштейн. – СПб.: Северо-Запад, 1994. – 446 с.
40. Ackroyd, P. Dickens. N. Y.: Harper Collins Publisher, 1992. 1150 p.
41. Bronte, E. Wuthering Heights / E. Bronte // Case Studies in Contemporary Criticism; edited by Linda H. Peterson. – Yale University, 2003.
42. Bronte, E. Psychological Interpretations of «Wuthering Heights». – 2004. [Electronic resource]. – Mode of access: http://academic.brooklyn.cuny.edu/english/melani/novel_19c/wuthering/psych.html.
43. Chesterton, G. K. Appreciations and Criticism of the Works of Charles Dickens. N. Y.: Dutton, 1911. 571 p.

44. Colls, R. *Identity of England* / R. Colls. – L.: Oxford University Press, 2002. – 410 p.
45. Curtius, E.R. *European Literature and the Latin Middle Ages* / E.R. Curtius. – N.Y., 1963. – 234 p.
46. Dickens, Ch. *Great Expectations* (With an Introduction by John Irving). NY.; Toronto; L.; Sydney; Auckland: Bantam Books. 1988, 451 p.
47. Davies, S. *Baby-Work: The Myth of Rebirth in Wuthering Heights* / S. Davies // *Modern Critical Interpretations. Emily Bronte's Wuthering Heights*; edited by H. Bloom. – New York, 1987. – P. 119-137.
48. Forster, E.M. *Notes on the English Character* / E.M. Forster // *Abinger Harvest*. – Harmondsworth: Penguin Books Ltd, 1974. – 384 p.
49. Forster, E.M. *What I Believe* / E.M. Forster // *Two Cheers for Democracy*. – N.Y.: Harcourt, 1951. – 371 p.
50. Fowles, J. *Wormholes: essays and occasional writing* / J. Fowles. – N.Y.: Vintage, 1999. – 484 p.
51. 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.
52. Hazlitt, W. *Sketches and essays* / W. Hazlitt. – L.: John Templeman, 1839. – 364 p.
53. Hewitt, D. *English fiction on the early modern period 1890 - 1940* / D. Hewitt. – L.: Weidenfeld and Nicholson, 1982. – 334 p.
54. James, H. *English Hours: A Portrait of a Country* / H. James. – N. Y.: Palgrave Macmillan, 2011. – 190 p.
55. Kelsall, M. *The Great Good Place: The English Country House and English Culture* / M. Kelsal. – N.Y.: Columbia, 1993. – 210 p.
56. Morris, W. *Town and Country* [Электронный ресурс] / W. Morris. – URL: <http://www.marxists.org/archive/morris/works/index.htm>.
57. Parrinder, P. *Nation and novel. The English novel from its Origins to the Present Day* / P. Parrinder. – L.: Oxford University Press, 2006. – 512 p.
58. Priestley, J.B. *The English* / J.B. Priestley. – L.: Penguin Books, 1975. – 232p.
59. Smith, G. *Dickens. Money and Society*. Berkley and Los Angeles: University of California Press, 1968. Pp. 173–189.
60. Williams, R. *The Country and the City* / R. Williams. – L.: Oxford University Press, 1973. – 335 p.

СПИСОК РЕКОМЕНДУЕМОЙ 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. Батай, Ж. Эмили Бронте / Ж. Батай // Литература и Зло; пер. Н. Бунтман. [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://www.highbook.narod.ru/philos/bataile/bataile_evil.htm.
3. Бахтин, М.М. Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет / М.М. Бахтин. – М.: Худож. лит., 1975. – 502 с.
4. Бронте, Э. Грозовой перевал // Бронте Э. Грозовой перевал. Бронте Э. Агнес Грей. – М., 2000. – С. 5-335. – ISBN 978-5-389-15495-7.
5. Бронте, Ш. Предисловие редактора к новому изданию «Грозowego перевала» / Ш. Бронте // Писатели Англии о литературе XIX-XX веков. – М., 1981. – С. 86-89.
6. Вергилий. Буколики / Вергилий // Собр. соч. – СПб.: Биограф. ин-т «Студия Биографика», 1994. – 478 с.
7. 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.
8. Гачев, Г.Д. Национальные образы мира / Г.Д. Гачев. – М.: Академия, 1998. – 423 с. – ISBN 5-7695-0181-2.
9. 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.
10. Зыкова, Е.П. Пастораль в английской литературе XVIII века / Е.П. Зыкова. – М.: Наследие, 1999. – 256 с. – ISBN 5-9208-0009-7.
11. Ионкис, Г. Магическое искусство Эмили Бронте / Г. Ионкис // Бронте Э. Грозовой перевал: Роман; Стихотворения. – М., 1990. – С. 5-18.
12. Кеттл, А. Английская литература в 1955 г. / А. Кеттл // Иностранная литература. – 1956. – № 6. – С. 219 – 229.
13. Овчинников, В.В. Сакура и дуб / В.В. Овчинников. – М.: АСТ: Восток-Запад, 2008. – 448 с. – ISBN 978-5-17-051272-0.
14. Оруэлл, Дж. Англичане / Дж. Оруэлл // «1984» и эссе разных лет. – М.: Прогресс, 1989. – С. 309 – 314.

15. Остин, Дж. Мэнсфилд парк / Дж. Остин. – Харьков: Фолио; М.: АСТ, 1998. – 460 с. – ISBN 966-03-0191-X.
16. Павловская, А.В. Англия и англичане / А.В. Павловская. – М.: Изд-во МГУ: Триада, 2004. – 464 с. – ISBN 5-86344-170-4.
17. Паксман, Д. Англия: портрет народа / Д. Паксман. – СПб.: Амфора, 2009. – 380 с. – ISBN 978-5-367-01086-2.
18. Певзнер, Н. Английское в английском искусстве / Н. Певзнер. – СПб.: Азбука-классика, 2004. – 320 с. – ISBN 5-352-005860.
19. Пургина, Е.С. Концепция английского национального характера в романах Э.М. Форстера: дис. ... канд. филол. наук / Е.С. Пургина. – Екатеринбург, 2008. – 205с.
20. 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.
21. Теккерей, У. М. Творчество. Воспоминания. Библиография. М., «Книжная палата», 1983. 8. Теккерей У. Ярмарка тщеславия: Роман без героя. — М., 1982. — Ч. 1,- С. 5–18.
22. Фаулз, Дж. Быть англичанином, а не британцем / Дж. Фаулз // Кротовы норы. – М.: АСТ, 2004. – С. 143 – 159. –ISBN 5-17-021633-5.
23. 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
24. Cochshut, A. D. Great Expectations. The Imaginations of Charles Dickens. L., 1961. 254 p.
25. Curtius, E.R. European Literature and the Latin Middle Ages / E.R. Curtius. – N.Y., 1963. – 234 p.
26. Dabney, Ross H. Love and Property in the Novels of Dickens. Berkeley and Los Angeles, 1967. 365 p. 8.
27. Daleski, H. M. Dickens and the Art of Analogy. L.: Faber and Faber, 1970. 371 p.
28. Ferguson, M. Mansfield Park: Slavery, Colonialism, and Gender //Oxford Literary Review 13 (1):118-139(1991)(URL: <https://www.eupublishing.com/doi/10.3366/olr.1991.006>)

29. Forster, E.M. Notes on the English Character / E.M. Forster // Abinger Harvest. – Harmondsworth: Penguin Books Ltd, 1974. – 384 p.
30. James, H. English Hours: A Portrait of a Country / H. James. – N. Y.: Palgrave Macmillan, 2011. – 190 p. – ISBN 1848854854.
31. Jonson, E. Charles Dickens. His Tragedy and Triumph. N. Y.: Simon and Shuster, 1952. 350 p.
32. Kelsall, M. The Great Good Place: The English Country House and English Culture / M. Kelsal. – N.Y.: Columbia, 1993. – 210 p.
33. Milhauser, M. Great expectations. The three endings // Dickens Study Annual. Southern Illinois University Press. London and Amsterdam, 1983. P. 275–282.
34. 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.
35. Williams, R. The Country and the City / R. Williams. – L.: Oxford University Press, 1973. – 335 p.
36. Wilson, A. The World of Charles Dickens. L., 1973. 379 p.

Учебное электронное издание

СКЛИЗКОВА Тина Алексеевна

ИСТОРИЯ АНГЛИЙСКОЙ ПРОЗЫ XIX 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
burelomy@list.ru