

МИНИСТЕРСТВО НАУКИ И ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ
РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего
образования
«Красноярский государственный педагогический университет им. В.П. Астафьева»
(КГПУ им. В.П. Астафьева)

Институт/факультет филологический факультет
Выпускающая(ие) кафедра(ы) мировой литературы и методики ее преподавания

-

Гасанова Аксана Матанет кызы
МАГИСТЕРСКАЯ ДИССЕРТАЦИЯ

Тема: «Шарлотта Бронте «Джейн Эйр», «Городок»: проблема театральности»
(материалы для элективного курса по зарубежной литературе
в средней и старшей школе)

Направление подготовки/специальность 44.04.01 Педагогическое образование
Магистерская программа История и поэтика мировой литературы

ДОПУСКАЮ К ЗАЩИТЕ:

Звездующий кафедрой
к.ф.н., доцент, Липнягова С.Г.
(ученая степень, ученое звание, фамилия, инициалы)

(дата, подпись)

Руководитель магистерской программы
к.п.н., доцент, Уминова Н.В.
(ученая степень, ученое звание, фамилия, инициалы)

(дата, подпись)

Научный руководитель
к.п.н., доцент, Липнягова С.Г.
(ученая степень, ученое звание, фамилия, инициалы)

(дата, подпись)

Обучающийся
Гасанова А.М.
(фамилия, инициалы)

(дата, подпись)

Красноярск 2018

Оглавление

Введение	3
Глава 1. Понятия «театральности» и «сценичности» в современном литературоведении	5
Глава 2. Театральность в Викторианскую эпоху	18
2.1. Значение и характеристики театральности английского романа в Викторианскую эпоху.....	18
2.2. Элементы театральности в романах Ш. Бронте «Шарли» и «Учитель»...35	
Глава 3 Отражение категории театральности в поэтике романов Ш. Бронте «Джейн Эйр» и «Городок»	52
3.1. Роль театральности в организации сюжетно-композиционного уровня романов Ш. Бронте «Джейн Эйр» и «Городок».....	52
3.2 Театральность как компонент портретной характеристики и черты поведения персонажей в романах Ш. Бронте «Джейн Эйр» и «Городок».....	66
Заключение	88
Библиографическое описание	91

ВВЕДЕНИЕ

Английская литература XIX века и, прежде всего, викторианский роман, по праву считается одной из самых значительных и вызывающих постоянный научный интерес страниц истории европейской литературы: писатели-викторианцы, обогатили английскую реалистическую прозу, их произведения явились фундаментом для важнейших открытий будущей англоязычной литературы. При этом нет никаких сомнений в том, что одна из важнейших ролей в становлении викторианского романа принадлежит Ш.Бронте (Charlotte Bronte).

Романы Бронте привлекали к себе внимание значительностью проблематики, мастерством увлекательного повествования, образами героинь, наделенных сильными чувствами, смелостью, твердыми нравственными принципами, способных принимать самостоятельные решения. Помимо этого следует отметить, что одной из основных особенностей произведений Ш.Бронте является проявление категории театральности в поэтике романов на разных художественных уровнях.

Указание на присутствие элементов театральности в романах Ш.Бронте является вопросом малоисследованным и важным. Между тем очевидно, что «понятие театральности, театральный феномен в его отношении к жизненной реальности, будучи одним из постоянных мотивов в романе, определяет некоторые важнейшие особенности его поэтики» [35].

Проблему театральности можно отнести к числу остро актуальных и в то же время наименее осмысленных культурологической наукой проблем. В последние годы в литературоведении это все чаще становится предметом пристального научного осмысления.

Методологической основой исследования послужили работы: Р. Барта, М.М.Бахтина, Елистратова А.А, О.О. Легг, С.Г.Липняговой, Ю.М.Лотмана, В.И.Пимонова, М.Поляковой, Никонровой Т.М. Соколовой Н. И. Н.П.Михальской, П.Пави. В.Е.Хализеева.

Методы исследования-историко-литературный подход, предполагающий анализ произведения в его соотношении с литературным, культурным и социальным контекстом, с элементами семиотического анализа.

Соответственно, **объектом** исследования в диссертации явилась поэтика романов «Джейн Эйр» (Jane Eyre) и «Городок» (Villette).

Предмет исследования – категория театральности в поэтике романов Ш.Бронте «Джейн Эйр» и «Городок».

Таким образом, **целью** исследования стало обозначение присутствия категории театральности в поэтике романов Ш.Бронте «Джейн Эйр» и «Городок». Достижение поставленной цели обусловило необходимость решения ряда исследовательских **задач**:

- на основе существующих точек зрения категории театральности в поэтике романа выбрать рабочее определение;
- выявить уровень реализации категории театральности в романах Ш.Бронте «Джейн Эйр» и «Городок» на уровне сюжетостроения;
- показать уровень реализации категории театральности в романах Ш.Бронте «Джейн Эйр» и «Городок» на уровне формирования системы образов.

Теоретическая значимость результатов диссертационного исследования заключается в анализе театральности как основы поэтики романов Бронте, изучении характера взаимосвязанности и взаимообусловленности различных проявлений театральности в художественном тексте.

Практическая значимость результатов диссертационного исследования заключается в использовании материалов для элективного курса в средней и старшей.

Основные результаты исследования были представлены на научно-практической конференции с международным участием «Актуальные проблемы современной филологии 25.04.2018»

Глава 1. Понятия «театральности» и «сценичности» в современном литературоведении.

На сегодняшний день вопросы, связанные с присутствием приемов театра в недраматических произведениях, в частности, в романах, являются областью малоисследованной. Под театральностью в литературе определяется сценический способ развертывания сюжета и изображения характеров персонажей, включающий как особенности построения пространства и визуальности, так и специфичный ракурс восприятия действительности.

Театральность воспринимается уже не как некоторый атрибут драмы и ее сценического воплощения, а как особая форма изображения действительности и, шире, как некоторый тип поведения.

Ю.М. Лотман, исследуя знаковое поведение в сфере повседневного быта, приходит к выводу о его сущностной театрализации. При этом, как показал ученый, для разных эпох характерны различные соотношения театральной и жизненной сфер. Между ними возможен самый тесный контакт, когда искусство пытается отразить жизнь как можно точнее. Но бывают и такие эпохи, когда жизнь стремится подражать искусству. Взаимоотношения театрального типа поведения с внетеатральной реальностью внутри жизненного пространства в результате становятся крайне напряженными и, как следствие этого, подвергаются этическому переосмыслению.

В художественной литературе этот процесс этического осмысления театрального также находит свое отражение. Для повествовательных жанров, в частности для романа, актуальными оказываются, с одной стороны, театральные приемы изображения героев и событий, с другой же стороны - переосмысление специфики театрального мира в его отношении к жизненному пространству. Так, например, в романах Ф.М. Достоевского ярко выраженные черты драматургической организации сочетаются с рефлексией героев над театральностью и условностью собственного

поведения, их размышлениями о неестественности и странности фантастически «подстроенной» действительности.

Говоря об отношениях автора и героя в художественном произведении, М.М. Бахтин вводит понятие «художественного завершения», доступного только авторскому кругозору, в отличие от кругозора героя, для которого жизненное событие всегда остается этическим феноменом, не подлежащим эстетическому переосмыслению. «Событие художественного завершения» представляет собой установление эстетической границы между автором и героем, между событием как предметом эстетического восприятия и его этическим осмыслением изнутри. Существенной чертой романа как жанра является воспроизведение этой границы (жизнь/искусство), ее дублирование внутри изображаемого художественного мира. Наиболее очевидные формы выражения такой саморефлексии жанра - это композиционные приемы «роман в романе», «роман о романе». Одной из важнейших форм такой авторефлексии повествовательных жанров художественной литературы и является эстетика театра, особенно вследствие той особой роли, которую театр сыграл в формировании жанра романа (театральный хронотоп). Объект рефлексии здесь сама граница между литературой и жизнью, обнаруживающая себя как театральность поведения героев, как сценическое и неестественное, как подчеркнутая условность художественного пространства.

В «Словаре Театра» П. Пави понятие «театральности» представлено наиболее четко, основное положение данной статьи: «Театр/театральность - оппозиция, сформированная, по-видимому, по тому же принципу, что и пара литература/литературность. Театральность - это специфически театральное (сценическое) в представлении или в драматургическом тексте»[33]. П. Пави при определении «театральности» опирается на положение Барта: «Что такое театральность? Это театр-минус текст, это насыщенность знаками, которая создается на сцене по краткому письменному «либретто», это нечто вроде всеобщей проникающей способности различных приемов воздействия:

жестов, интонаций, субстанций, света, наводняющих текст всей полнотой внешней, пространственной образности»[3]. В итоге своего мини-исследования П.Пави ставит значимый вопрос для нас «вопрос о месте и природе театральности»: надо ли искать ее на уровне тем и содержаний, описанных в тексте (внешнее пространство, визуализация персонажей), либо же искать театральность в форме выражения, то есть в той мере, в какой текст ведет беседу с внешним миром и показывает то, что вызвано в жизни им самим и сценой. Если рассматривать первый случай, то можно сделать вывод о том, что театральное представлено как пространственное, визуальное, экспрессивное. Во втором случае театральное- специфическая манера театрального высказывания, циркуляция слова, визуальное раздвоение высказывающегося (персонаж/актер) и его высказывания, искусственность представления»[33]. Из чего можно заключить, что «театральность предстает не как неотъемлемое свойство или квинтэссенция текста, ситуации, но как прагматика сценического инструментария, когда все составляющие постановки равноценны и способны взорвать контур словесно-речевого рисунка»[33].

Понятие театральности пришло из пространства театра как вида искусства в пространство художественного текста. Рассматривая эти пространства (театр и литературу), можно предположить о том, что понятия «театральность» и «театр» идентичны понятиям «литература» и «литературность». «Литературность» - это стремление организовать свое поведение и подчинить себя неким моделям, заимствованным из литературных текстов. В этом смысле «литературно» сознание юной Татьяны Лариной или Владимира Ленского. «Театральность» по аналогии с «литературностью» - это стремление структурировать свои поведенческие принципы в соответствии с принципами театрального представления. В этом смысле о «театральности» можно говорить как о специфической психологической характеристике того или иного персонажа.

Идея театра в художественном произведении опирается на представлении о жизни, организованном по законам социального, психологического или эстетического представления. Еще со времен Платона человеческая жизнь и судьба воспринимались как некая игра высших сил. «Представляете себе, - писал Платон, - что живые существа, - это чудесные игрушки богов, сделанные ими для забавы, либо с какой-то серьезной целью; ведь это нам не известно»[37].

В эпоху эллинизма, «вся человеческая жизнь представляется не просто беспринципной игрой, но игрой сценической, управляемой мудрым хорегом, умело распределяющим роли, жестко следящим за их исполнением, не допуская для актера никаких вольностей вне текста», - отмечает А.А. Тахо-Годи [43]. Следовательно, уже в античное время отличали два разных понятия: игра и театрализация.

«Игра - действие свободное, незаинтересованное, существующее «для забавы» или «с какой-то серьезной целью», допускающее включенность в игровое пространство и субъекта, и объекта игры, а в конечном счете, действие, в котором раскрывается суть многих жизненных явлений»[22].

«Театрализация - действие строго срежиссированное, «управляемое мудрым хорегом, умело распределяющим роли», причем этим «хорегом» может быть как всеобъемлющая религиозная или государственная идеология, или система непреложных социальных конвенций, так и творческая воля художника-демиурга, сознательно моделирующего свою художественную реальность»[22].

В переводе с древнегреческого языка слово «театр» обозначает «место для зрителей», таким образом, театрализация рассчитывает на наличие исполнителей: актеров и зрителей. «Театрализация» проникла в мир словесного искусства и может быть рассмотрена в плане особой художественной организации произведения. Художественный текст строится по принципу «театра», а именно, имеются «сценические подмости» - пространство «литературного зрелища», где персонажи заведомо

выстраивают свое поведение исходя из осознания себя жизненными актерами, и пространство обыденных жизненных отношений, в котором существуют те, для кого играют, т.е. так называемый «внутритекстовый зритель», на которого рассчитана игра персонажа.

Подобное деление художественного пространства на заранее «срежиссированную область действия» и «публику», то есть тех, для кого предназначается «представление» в значительной степени интеллектуализирует само литературное произведение, ибо само поведение персонажа, мотивация его поступков характеризуется «деланностью», подчиненностью некой заранее заготовленной модели, идее. Исходя из этого, О.О. Легг утверждает о том, что понятие «театральности» зарождается на стыке понятий «игра» и «театрализация», доказывает, что «театральность мироощущения проявляется не в тематике конкретных произведений и даже не в специфическом образном строе, а в том, что поведение персонажей структурируется по модели некоего зрелища». Более того, «феномен «театральности» литературного произведения может стать одной из характеристик того, как менялась повествовательная художественная модель романа от XIX века к XX веку»[22].

Помимо этого, Легг при исследовании театральности как типа художественного восприятия в английской литературе на примере романов «Ярмарка тщеславия» У. Теккерея, «Портрет Дориана Грея» О. Уайльда и «Театр» С. Моэма говорит о том, что театральности в поэтике художественного мира может возникнуть на трех уровнях: первый уровень - это пространство за кулисами, в котором располагаются «механизмы управления спектаклем», этот уровень скрыт от зрителя, второй уровень - это, собственно говоря, сама литературная сцена, в которой основная фигура персонаж-актер, который сам контролирует свое сценическое поведение и третий уровень - это зрительный зал, как область эмпирической реальной действительности, но существующей обязательно в качестве своеобразного "внутри контекстового зрителя".

О.Легг разделяет проявление «театральности» в художественном тексте на два аспекта: психологический и поэтологический. Психологический уровень раскрывается через известную формулу У.Шекспира: «весь мир - театр». «Эта фраза становится у Шекспира своеобразной метафорой множества игровых форм, как социального, так и бытового поведения человека, метафорой игры как психологического лицедейства и игры как веселого карнавала»[22]. Можно сказать о том, что, театральность рассматривается как форма жизненного поведения, как социально – психологическая характеристика может быть свойством персонажа из любого рода литературы: «Насквозь театрально мышление «Племянника Рамо» в одноименной повести Д. Дидро. По-своему театрален образ Крошки Цахеса у Гофмана. Вполне можно говорить о театральности поведения молодого Евгения Онегина с его игрой в скучающего «байронического» героя, явно рассчитанной на восприятие почтительного и неискушенного зрителя»[22].

Поэтологический аспект понятия «театральности» более сложен, так как он связан прежде всего с пространственной структурой художественного произведения. В данном случае мы не рассматриваем театральность собственно драматургических форм и не касаемся структурно-типологических и жанровых особенностей драмы. Для определения «театральности» как поэтологической характеристики важно обратиться к эпическим, прежде всего романским формам, чтобы понять как семантически «расслаивается» смысловое пространство художественного произведения. В этом смысле феномен «театральности» литературного произведения может стать одной из характеристик того, как менялась повествовательная художественная модель романа от XIX века к XX веку.

Литература классического критического реализма с ее стремлением к максимально объективному анализу и запечатлению в художественных образах социальных и психологических процессов, по сути дела создала классическую формулу романного нарратива. Эта «формула предполагает

наличие трех взаимодействующих уровней смыслового моделирования текста: автор (стоящий над своими героями и организующий по своей воле художественное пространство) - романый мир с его системой персонажей; читатель, синтезирующий в своем сознании смысл и значение происходящего»[25]. Подобная формула соответствует привычной яacobсоновской схеме коммуникативного акта: отправитель - сообщение - адресат.

Но все же очевидным остается то, что «понятие театральности, театральный феномен в его отношении к жизненной реальности, будучи одним из постоянных мотивов в романе, определяет некоторые важнейшие особенности его поэтики» [25].

На наш взгляд, особый интерес для исследования театральности представляет собой работа В.Е. Хализева «Драма как род литературы (Поэтика, генезис, функционирование)»(1986), в частности, глава «Театральность и драматизм (черты поведения и внутреннего мира персонажей)». Исследуя формы проявления театральности в жизни и искусстве, автор говорит о том, что «слово «театральность» пока что не стало ни научным термином, ни самостоятельной эстетической категорией», в основном оно «используется в качестве оценочного эпитета». Хализев В.Е. рассматривает театральность древних, средневековых культур и культуры нового времени показывает движение театральности от «оценочного эпитета», «обозначающего не только плохие или хорошие свойства спектаклей, но и определенную грань самой жизни» к «общехудожественной категории». «При этом он не обходит вниманием и комментирует внутреннюю полемику понятий театральность и драматизм, имеющую место еще во времени Диккенса (статья «Островизмы»)»[46]. Помимо этого Хализев приходит к выводу о том, что «художественные произведения отражают наличествующие в первичной реальности театральные начала. Эти начала запечатлеваются и в литературе, и в собственно изобразительном искусстве (живопись и скульптура), и в кинофильмах. В этом смысле

театральность является общехудожественной (искусствоведческой) категорией». Хализев выделил два типа театральности: это «театральность самораскрытия человека» и «театральность его самоизменения»[46].

В.И.Пимонов в диссертационном исследовании «Поэтика театральности в драматургии Шекспира» дает следующее определение: «Театральность - имманентная составляющая драматического текста, способ построения текста, основанный на закономерностях иерархической организации и смыслового взаимодействия текстов разных уровней (вербального и невербального, текстового и метатекстового) в художественном пространстве драматического произведения»[34]. С.Г. Липнягова в статье «Театральность как категория в поэтике романа. К постановке проблемы» пишет о том, что театральность в романе проявляется в более широком понятии: как на внешнем уровне «уровне организации и построения текста и создания художественного мира романа», так и на внутреннем уровне- «уровне сюжетостроения и построения образной системы». «Выявление функционирования категории театральности в поэтике романа возможно с учетом принципов исторической поэтики, интертекстуального и интермедиального анализа художественного произведения»[34].

Липнягова С.Г., сделав анализ существующих точек зрения на категорию театральности и варианты её реализации на различных уровнях художественного текста (романов), предлагает следующее определение: «Театральность - категория поэтики романа, определяющая особый тип внутренней организации текста на уровне структуры, сюжетостроения, образной системы и конфликта, ориентированная на создание модели театрального/ сценического представления или драматического текста» [26].

О природе театральности в поэтике романа интересны и важны работы таких исследователей как В. Днепров, Б.Н. Любимова, Е. Поляковой, в этих работах рассматриваются романы Ф.М. Достоевского и Л.Н. Толстого. Е.Полякова рассматривает категорию театральности шире, чем «жанровая

характеристика словесного вида искусства»[36]. «Оно является результатом эстетического обобщения самого феномена театра, его взаимоотношений с внетеатральной действительностью. Театральность воспринимается уже не как некоторый атрибут драмы и ее сценического воплощения, а как особая форма изображения действительности и, шире, как некий тип поведения... Понятие театрального, таким образом, несет в себе определенную двойственность, порождаемую его амбивалентной природой в качестве жанрового и эстетического понятия. Причем точкой соприкосновения будет тот факт, что и жанровое, и внежанровое понимание театрального носит четко выраженный рецептивный характер»[36].

Б.Н. Любимов в работе «О сценичности произведений Достоевского» (1981) разграничивает понятия «театральность» и «сценичность». «Театральность и сценичность – понятия соотносимые, но не синонимичные, а в определенные эпохи могут стать антонимами. Театральность текста определяется отношением театра к тексту, сценичность – соотношением элементов литературного текста»[31].

Исследователь С.Г. Липнягова в статье «Театральность как категория в поэтике романа. К постановке проблемы» приходит к выводу: «в плане анализа процесса становления и функционирования театральной поэтики именно как поэтологической категории интерес представляют исследования, посвященные теории романа и конкретных произведений»[26].

Так же значима работа В.Д. Днепров «Идеи времени и формы времени», где «речь идет о трансформации диалога и описаний в романе». Это указывает на то, что «рядом с эпическим описанием обстоятельств и событий является драматическое действие в оболочке повествования. Сцена для него раскинута не на подмостках, а в нашем воображении»[18]. Помимо этого Днепров замечает, что «внедрение драмы в роман вовсе не является механическим, внешним процессом, оставляющим нетронутым художественные законы романа, чтобы выполнить воспроизведение драмы

повествовательным словом, необходимо усложнение эстетической структуры»[18].

Работы В.С.Вахрушева, Н.Л. Потаниной, Н.А. Малишевской, Н.В.Лобковой, Н.В. Тишуной и О.О.Легг посвящены категории театральности в различных вариантах трактовки.

Однако, Н.А. Малишевская в диссертационном исследовании понятие театрализации и театральности рассматривает как синонимичные. Поддерживая точку зрения о том, что в «некоторых метапрозаических романах имеются персонажи, явно манипулирующие другими так, словно они являются драматургами или театральными режиссерами»[32]. Также автор исследования говорит о том, что « в одних образах метапрозы подобная театрализация предельно акцентрирована и даже гипертрафирована, в других же она может присутствовать в скрытых, замаскированных и отнюдь не очевидных с первого взгляда формах»[32].

В работах таких исследователей как Й. Хейзинги «Человек играющий» (1938), М. Полякова «О театре: поэтика, семиотика, теория драмы» (2001), И. Андреевой «Театральность в культуре» (2002), Т.А. Апинян «Игра в пространстве серьезного. Игра, миф, ритуал, сон, искусство и другие» (2003), Театральность в культуре рассматривается «как форма поведения и одновременно - как способ донесения до других определенных смыслов, как своеобразный вид игры и - как особый род трактовки и толкования действительности»[1]. Работа Н.Н.Евреинова «Театр как таковой. Апология театральности» (1912) , в которой основой театральности называют сценизм. «Под «театральностью» как термином я подразумеваю эстетическую монстрацию явно тенденциозного характера, каковая даже вдали от здания театра, одним восхитительным жестом, одним красиво протонированным словом создает подмости, декорации, освобождает нас от оков действительности - легко, радостно и всенепременно»[20].

С.Л. Цимбал в своей работе «Театр. Театральность. Время» считает, что «театральность - форма художественного бытия, и верить ей нужно как

бытию, не требуя от нее, чтобы она была именно таким бытием, какое нам более всего хотелось бы наблюдать»[48].

В философско-эстетических исследованиях у термина появляется иной смысл. Так В.В. Прозерский в своей работе «Позитивизм и эстетика» говорит, что читатель и персонаж - играют вместе, так как и тот и другой творит художественный образ, который возникает с помощью текста. Далее он проводит подобную параллель зрителя и актера в театре, где все находится в одном сценическом пространстве, тем самым мысленно и образно общаясь друг с другом.

Зритель должен верить в «реальность» этого сообщения, в показ жизни»[38]. Зритель должен воспринимать эту реальность как форму, а не как содержание.

Помимо этого исследователь В. Прозерский воспринимает проблему театральности через текст, слово, образность, определяя, тем самым, театральность, как сложный синтез философских, психологических и даже, в некотором роде, лингвистических составляющих.

С философско-эстетической позиции, но в иной трактовке к понятию театральности подходит П. Успенский в работе «Новая модель вселенной». Он утверждает, что человек театрален потому, что сама окружающая нас природа всегда стремится к декоративности, к театральности, «тенденция быть или казаться чем-то отличным от того, чем она в действительности является в данное время и в данном месте»[44]. Природа действительно всегда старается украсить себя, не быть собой, быть разной, неуловимой. Она как актриса «все время облачается, то и дело меняет свои одеяния, постоянно вертится перед зеркалом, – а затем снова одевается и раздевается»[44]. Происходит непрекращающийся вселенский маскарад. Обманчива природа, что же говорить о ее детище – человеке. Человек моделирует реальность, выстраивает систему своего поведения.

Так Ю.М. Лотман в своих работах обращал пристальное внимание на проблему театра. Интерес к театру возник у него через изучение русской

культуры XIX в., которую он рассматривал как некоторую модель ритуализации повседневной жизни. Для русского дворянства конца XVIII начала XIX в., по мнению Ю.М. Лотмана, характерно резкое разделение бытового и «театрального» поведения, одежды, речи и жеста.

Эти идеи получили свое развитие и в некоторых других работах ученого. Так, в статье «Театр. Язык и живопись» автор отмечает «взаимобратные» тенденции уподобления сценической жизни – реальной. «Возникновение «театра повседневного поведения» меняло взгляд человека на самого себя. В жизни выделялись ее «поэтические» моменты и ситуации, которые объявлялись единственно значимыми и даже единственно существующими»[30].

В «непоэтические» моменты человек как бы уходил за кулисы и, с точки зрения разыгрываемой на сцене «пьесы жизни» как бы переставал существовать до нового выхода»

Театральность определяется Лотманом как особое игровое поведение человека в определенных ситуациях.

Следует отметить, что понятие «театральности» стало все чаще сближаться с понятием «игры».

Еще в 1967 году французский исследователь Ги Эрнест Дебор назвал современное общество - «обществом спектакля».

В 1973 году Р. Барт пришел к выводу, что «всякая сильная дискурсивная система есть представление, демонстрация аргументов, приемов защиты и нападения, устойчивых формул: своего рода мимодрама, которую субъект может наполнить своей энергией истерического наслаждения»[3].

Г. Алмер в книге «Прикладная грамматология» утверждает, что в наше время буквально «все от политики до поэтики стало театральным».

Таким образом, проблема театральности литературного произведения является одной из наиболее дискуссионных в современных исследованиях по теории и истории литературы. следовательно, эта проблема чаще всего

сводится: «первое, к исследованию поэтики драмы как рода литературы; второе, к выявлению драматургических элементов в произведении, не являющемся собственно драматическим, в третьих, к исследованию способов воплощения драматического текста на сцене; в четвертых, к выявлению тематических реминисценций, связанных с образами театра и театральными понятиями в тексте литературного произведения»[16].

Понятие «игры», «театральности» и «театрализации» входят в ряд фундаментальных эстетических категорий, без которых невозможно глубокое понимание литературы и искусства не только XIX века, но и всего XX века в целом.

Безусловно, существует множество точек зрения на толкование «театральности», «сценичности» и «театрализации» в поэтике романов, но для нашего диссертационного исследования мы будем использовать определение, данное С.Г. Липняговой в статье «Театральность как категория в поэтике романа. К постановке проблемы». «Театральность – категория поэтики романа, определяющий особый тип внутренней организации текста на уровне структуры, сюжетостроения, образной системы и конфликта, ориентированная на создание модели театрального /сценического представления или драматургического текста»[26].

Глава 2. Театральность в Викторианскую эпоху

2.1. Значение и характеристики театральности английского романа в Викторианскую эпоху

Английская литература XIX века и, прежде всего, викторианский роман, по праву считается одной из самых значительных и вызывающих постоянный научный интерес страниц истории европейской литературы: писатели–викторианцы, одновременно опираясь на традиции своих предшественников и разрабатывая новые темы, мотивы и приемы, обогатили английскую реалистическую прозу, их произведения явились фундаментом для важнейших открытий англоязычной литературы XX столетия. При этом нет никаких сомнений в том, что важнейшая роль в становлении викторианского романа и шире — реалистической эстетики – наряду с Ч. Диккенсом, У. М. Теккереем, др., принадлежит и женщинам-писательницам XIX столетия (Дж.Остен, сестры Ш. и Э. Бронте, Дж. Элиот, Э. Гаскелл). Их убежденность в необходимости изменения идеологических установок эпохи, общественного устройства, традиционных семейных норм и уклада, готовность к утверждению новых социокультурных установок нашли вполне закономерное и адекватное выражение в их художественном творчестве.

По мере того, как романтизм сменяется реализмом, а философский позитивизм вытесняет спекулятивные философские построения, на смену поэзии (как формой литературного выражения) приходит «длинная проза».

Английская литература, периода правления Виктории, имела ряд важнейших и отличительных особенностей– проявление элементов театральности в поэтике романов. Данные особенности в поэтике романов мы выделим в результате нашего обзора.

Если мы будем рассматривать театральность как поэтологический аспект, то он связан с пространственной структурой художественного произведения. Тогда получается, что феномен «театральности» литературного произведения может стать одной из характеристик того, «как

менялась повествовательная художественная модель романа от XIX века к XX веку»[15].

Одним из выдающихся писателей Англии XIX века был Уильям Мейкпис Теккерей (1811—1863), мастер реалистического романа. Основа романов и юмористических очерков Теккерей — его пессимизм и реалистическое изображение английской жизни, правду жизни автор хотел противопоставить условной идеализации типичных английских романов. В романе того времени предполагались идеальный герой или героиня, однако Теккерей, назвав своё лучшее произведение — «Ярмарку тщеславия» — романом без героя, — ставит в центр действия людей порочных или по меньшей мере эгоистических. Исходя из убеждения, что в жизни зло гораздо интереснее и разнообразнее добра, Теккерей изучал характеры людей, действующих из дурных побуждений. Изображая зло, пороки и мелочность своих персонажей, он тем самым ярче проповедовал положительные идеалы, в то же время, увлекаясь своими порочными героями, он возбуждал к ним больший интерес читателя.

Своеобразным аккордом в произведениях Теккерей звучит пессимизм в сочетании с юмором, придавая им жизненность и, в то же время,— настоящую художественность. Хотя по своим реалистическим приёмам Теккерей сходен с Диккенсом, он отличается от него тем, что не делает уступок сентиментальному представлению об английской добродетели, а беспощадно рисует людей во всей их непривлекательности. Его романы превращаются в сатиры, с ярким изображением человеческих пороков в весьма неприглядном виде.

Бекки Шарп, героиня «Ярмарки тщеславия» — бедная девушка, поставившая себе целью «устроиться» в жизни. Она не стесняется в выборе средств, пользуясь своими умом и красотой, чтобы опутать интригами нужных ей людей: она очаровывает богатых старых холостяков, выйдя замуж за полюбившего её молодого офицера, она обманывает его. Несмотря на то, что её проделки открыты, она устраивается так, чтобы сохранить положение

в свете и возможность жить в роскоши. В образе Бекки Шарп ярко воплощены жадность, суетность и эгоизм, свойственные людям, поглощённым погоней за житейскими благами.

Героиня романа и другие отрицательные типы выписаны автором особенно интересно, другие персонажи романа— добродетельная Эмилия Сэдли и другие жертвы Бекки— скорее скучны и бесцветны, за исключением тех, где преобладают комические и некрасивые черты— как в увальне Джо Сэдли.

Анализируя роман Теккерея «Ярмарка тщеславия», исследовательница Легг говорит о «наличии трех взаимодействующих уровней смыслового моделирования текста: автор (стоящий над своими героями и организующий по своей воле художественное пространство) - романский мир с его системой персонажей; читатель, синтезирующий в своем сознании смысл и значение происходящего. Подобная формула соответствует привычной якобсоновской схеме коммуникативного акта: отправитель - сообщение - адресат». Таким образом, именно на такой схеме построен роман Теккерея «Ярмарка тщеславия». В то же время именно этот классический социально-реалистический роман являет особенности произведения, обладающего художественной характеристикой «театральности». Так, помимо собственно читательского уровня смыслового моделирования текста в романе появляется, так называемый, «внутритекстовый» зритель. Появление этого зрителя обусловлено игровым (актерским) поведением как самой Бекки Шарп, так и других персонажей, которые всеми силами «разыгрывают» на социальной ярмарке тщеславия значимые для них социальные роли.

Главные действующие лица романа «Пенденнис»— эгоист-дядя и его легкомысленный племянник, подверженный слабостям и заблуждениям молодости. Они оба остаются человечными в своих ошибках; таковы и остальные недобродетельные персонажи романа: ирландская семья Костиганов, интриганка Бланш Амори. В «Ньюкомах»— продолжении «Пенденниса»— Теккерей показывает, как люди склонны обманывать других

и сами становятся жертвами обмана. Выводя целую галерею жизненных, с блестящим юмором изображённых типов, Теккерей превращает роман в настоящую сатиру: на семейную жизнь, на женщин, которые преклоняются перед богатством и знатностью, на «гениальных» молодых художников, которые ничего не делают, но тешатся честолюбивыми мечтами.

Пессимизм писателя вносит в финал романа трагическую ноту— разорившийся полковник умирает в приютившей его общине. Когда в журнале печатался этот роман, читатели слали автору письма, умоляя поженить симпатичных героев, которым выпали трудные испытания, на что он отвечал: «Это не в моей власти»[11].

«Эсмонд» и «Виргинцы» — исторические романы из быта XVIII века. Героиня «Эсмонда» — воплощение мелкой, тщеславной и эгоистической души в прекрасном теле. Хотя в этих романах есть и благородные характеры, выписанные с любовью, общая атмосфера пропитана грустью. Автор демонстрирует, что результат низких побуждений, даже если ими достигаются какие-то внешние блага— всегда печален.

В исторических романах Теккерей старался быть безупречно объективным. Он воссоздавал не только понятия и нравы, но и язык той эпохи. Потом его станут называть «романистом воспоминаний», потому что он был так реалистичен, словно являлся непосредственным свидетелем событий. Издавая «Историю Генри Эсмонда», автор отыскивал типографский шрифт и бумагу, которые использовались в начале XVIII века. У читателей возникало чувство, будто это и впрямь исповедь, напечатанная тогда и отчего-то пролежавшая на складе полтора столетия.

Давая в своих романах историю целых семей, Теккерей углубляет реализм и достигает эпичности повествования, выводя персонажей за пределы типичности, свойственной одной лишь Англии.

Весь блеск сатирического таланта Теккерей проявляется в его «Записках сноба» и «Из записок Желтоплюша», представляющих из себя остроумные карикатуры на высшее английское общество.

Таким образом, мы можем сказать о том, что в романах У.Теккерея присутствует особенный театральный код, который используется для того, чтобы выявить общественные социальные механизмы человеческого поведения. Неслучайно именно идея социального лицедейства обрела у Теккерея все возможные грани и оттенки смыслов: от откровенно-сатирического до снисходительно-иронического. За смехом и весельем «ярмарки человеческой суеты» писатель скрывал драматизм жизни, который заключал в себе грустный вывод о несвободе и социальной предопределенности человеческого существования.

«Образ Кукольника, держащего в руках невидимые нити, с помощью которых он управляет своими персонажами-марионетками с одной стороны, и открыто звучащий в романе голос автора, наблюдающего, как зритель, за этим своеобразным ярмарочным представлением с другой стороны, задают в романе своеобразную «трехмерную» «вертикаль». Эта «вертикаль» обуславливает философско-аллегорический план романа».

«Второе «измерение» - горизонтальное, раскрывает широкую панораму общественно-социальной жизни Англии первой четверти XIX века, обуславливая реалистический контекст изображаемого. Важной художественной особенностью романа становится «интермедийный» план повествования, то есть соединение вербального и изобразительного, в соединении их в единое смысловое целое»[15].

Чарльз Джон Хаффем Диккенс (1812-1870) один из крупнейших прозаиков XIX ,творчество этого писателя относят к реализму, но все же в его романах отразилась эстетика сентиментализма и сказочного начала. Самые знаменитые романы Диккенса: «Посмертные записки Пиквикского клуба», «Оливер Твист», «Николас Никльби», «Дэвид Копперфильд», «Холодный дом», «Повесть о двух городах», «Большие надежды», «Наш общий друг», «Тайна Эдвина Друды».

Читателям Ч. Диккенс известен, в основном, по его романам, но на протяжении всей творческой жизни он писал и ставил пьесы для

самодеятельных и профессиональных спектаклей, сам играл на сцене. Безусловно, такое тесное соприкосновение с театром отражается на прозе писателя.

Художественный образ строится на основе характерных игровых свойств; мотива тайны, маскировки и демаскировки, инверсии социальных и прочих ролей, несоответствия выражаемого и подразумеваемого.

Игровые потенции художественного мира реализуются в драматизирующейся романной форме. Взаимоотношения человека и мира, писателя и читателя осмысливаются в категориях, «театр - актер - зритель». Тем самым творческая многогранность Диккенса приоткрывает новые аспекты балансирования на грани художественного творчества и жизненного строя. В зрелом творчестве писателя мир является не столько театр, сколько игровое поле, на котором относительно спокойные, планомерно развивающиеся периоды сменяются кризисами, когда однозначное предсказание событий становится невозможным и когда каждая причина оказывается чреватой в будущем целым пучком равновероятных последствий. Игра осмысливается как художественное выражение сущностных свойств мира, переживающего кризис во многих областях: мировоззренческой, экономической, политической, социальной. Взгляд на мир становится печальнее и проще. Но это - простота постигающего свои земные пределы сознания.

На этой основе в художественном мире Диккенса творится особый, имманентный ему, миф об игре. В мифологизированном романном пространстве злободневные коллизии обретают вневременной смысл, конкретные персонажи – символическое значение, а уровень идей обогащается глубинным философским содержанием.

Эта специфическая атмосфера сообщает аутентичность изображенным характерам, несмотря на их отчетливую поляризацию, обычно не свойственную реальной жизни. Так проявляет себя в мире Диккенса коренное предназначение игры/театра/театральности – объединять

противоборствующие начала условным игровым хронотопом и тем самым воплощать извечный и неутолимый порыв человечества к преодолению разломленности бытия, к гармонизации жизни.

Выше мы сделали обзор вариантов реализации категории «театральность» в прозаическом творчестве писателей-мужчин. Не будем забывать о том, что в Викторианскую эпоху в развитии словесного искусства особую роль сыграли писатели - женщины.

Творчество Джейн Остин (1775 —1817) связано с традициями позднего английского Просвещения. Ее романы, в которых отразились присущие писательнице понимание человеческих отношений и «глубокий такт, с которым она рисует характеры» (В. Скотт), отличались от романтических произведений ее времени. Им не была присуща атмосфера необычного, экзотического, таинственного, их тонкий психологизм, как показало дальнейшее литературное развитие, предвещал прозу будущих десятилетий XIX столетия. Остин была дочерью своей эпохи, поклонницей Байрона, и дух романтических порывов и бунтарства был свойствен ей, проявился в томлении духа ее героинь, неудовлетворенных своим уделом, в посещающей их меланхолии, в присущей им остроте ума и иронии. Сходными свойствами была наделена и сама писательница.

Все романы Остин публиковались в период 1811-1818 гг., четыре из них увидели свет при ее жизни, два вышли посмертно. К числу ранних относят «Чувство и чувствительность», «Гордость и предубеждение», «Нортенгерское аббатство»; к более поздним – «Мэнсфилд-парк», «Эмма» и «Доводы рассудка». Совершенствование художественного мастерства писательницы проявилось в углублении психологизма.

Каждый роман состоит из картин семейной жизни людей «среднего класса» английского общества. Продолжая традиции Ричардсона, Филдинга, Стерна, Остин развивает формы нравоописательного романа, преломляя в повседневных ситуациях явления общественной значимости (мораль, воспитание, денежные проблемы, пороки и добродетели). Остин создает

галерею социальных типов, используя сатирические средства изображения, не питая иллюзий относительно своих героев.

Романы Остин, связующее звено между творчеством романистов эпохи просвещения и романистов XIX столетия. Как явление переходное, романы Остин обнаруживают тенденцию к освещению не столько движения героя в пространстве и времени, сколько интерес к его характеру, взаимоотношениям его с окружающими, к фиксации настроений и чувств. Тема нравственного прозрения, поиска моральных ориентиров и этических ценностей продолжена Остин в романах «Эмма» и «Доводы рассудка». Среди английских писателей XIX в. Остин высоко оценил Вальтер Скотт, в XX в. ее почитателями стали Вирджиния Вулф, Моэм, Честертон, Пристли, Форстер, Олдингтон. Отмечались ее простота и естественность, «особая законченность и совершенство» (В. Вулф).

Роман «Мэнсфилд-парк» (1814) в статье ««Варианты реализации категории театральности в английском романе XIX –XX вв» С.Г. Липнягова рассматривает с точки зрения присутствия категории «театральности» в поэтике данного романа.

В «Мэнсфилд-парк» используется традиционная для романа о жизни в усадьбе ситуация, а именно, постановка любительского семейного спектакля. «Однако уже сам момент возникновения театра воспринимается персонажами по-разному, что проявляет позицию по отношению не только к этой идее, но и их жизненные принципы в целом»[17]. Исследователь анализирует роман, начиная с сюжета и пространства, заканчивая персонажами, и приходит к выводу о том, что «домашний театр в романе Д.Остин «Мэнсфилд-парк»...являясь моментом соединения реального и театрального мира, становятся формой интерпретации метафоры «мир-театр». Диалог «театрального» - «нетеатрального» начал формирует различные варианты реализации категории «театральности»»[17].

Ярким и значительным явлением в развитии английского критического реализма было творчество сестер Бронте. Они выступили в 1840-е годы. Произведения каждой из них имели важное значение для развития английской романистики в переходный период от конца 40-х годов к последующим десятилетиям. В произведениях сестер Бронте получили свое выражение характерные особенности времени: в них органично сливаются и хорошо просматриваются линии, соединяющие романтическое искусство начала XIX века (Байрон, Шелли) с реализмом 1830-1840-х годов (Теккереи, Диккенс), в нем формируются тенденции новых художественных открытий в области романа второй половины века (Дж.Элиот).

Судьбы каждой из сестер имеют много общего и вместе с тем драматичны по-своему. Не дожив до 30-ти лет, скончались Эмили (Эмилия) и Энн (Анна), немного дольше прожила Шарлотта. Однако след, оставленный в культуре Англии этим культурным феноменом – творчеством сестер Бронте – имеет непреходящее значение и интерес, проявляемый к нему на протяжении вот уже ста пятидесяти лет, не только не затухает, но усиливается. Особенно широкую известность завоевали романы Шарлотты «Джейн Эйр» («Джен Эйр») и Эмили «Грозовой перевал»; новую жизнь в настоящее время обрели и произведения Энн Бронте «Агнес Грей» и «Незнакомка из Уайтфелл - холла».

Разумеется, мы не можем утверждать того, что категория «театральности» свойственна всем писателям. Но в романах сестер Бронте явно прослеживается особое построение пространства и структуры текста

Эмилия Бронте (1818 – 1848)- английская писательница, которая смогла заявить о себе и выйти из тени своей сестры Ш.Бронте. Роман Э.Бронте «Грозовой перевал», который завораживает читателя сложностью сюжета, яркими образами и трагичностью любовной темой.

Роман «Грозовой перевал» (1847) – явление совершенно уникальное в английской литературе. В нем ощущается влияние Дефо и Ричардсона, В.Скотта. Можно говорить о блестящем продолжении реалистической

традиции, идущей из глубины английской литературы XVIII века. Однако Эмили Бронте не свойственны тенденции бытописательства, морализаторство; как писателя ее отличает философское мышление и яркое поэтическое воображение.

В произведении Э. Бронте живет романтическая традиция, сливающаяся с реализмом, проникновением в извечно-человеческие, а тем самым и современные коллизии: мастерство писательницы проявляется в глубине психологических характеристик и романтической символике.

Дух романтизма воплощен в произведении с огромной эмоциональной напряженностью. Не случайно «Грозовой перевал» называли «романтичнеем из романов» (У. Пейтер), «дьявольской книгой, объединившей все самые сильные женские склонности», одним из самых лучших романов «по силе и проникновенности стиля» (Д.Г. Росетти), «одним из манифестов английского гения... романом, перерастающим в поэзию» (Р. Фокс). «Грозовой перевал», как считал Р. Фокс, – одна из «самых необычных книг, созданных человеческим гением, но все это потому, что она – вопль отчаяния и муки, исторгнутый из души Эмили самой жизнью». Известная писательница XX века В. Вульф писала: ««Грозовой перевал» – книга более трудная, чем «Джейн Эйр», потому что Эмили – больше поэт, чем Шарлотта. Шарлотта все свое красноречие, страсть и богатство стиля употребила 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».

Э. Бронте мифологизирует реальные конфликты; создавая апофеоз всепоглощающей страсти героев, она изображает их общественную трагедию. «Грозовой перевал» – это роман о любви в условиях социального неравенства и несправедливости. В романе изображена Англия, какой она была в 40-е годы XIX века; Э. Бронте повествует не только о любви вообще, она говорит о выгодах, которые сулит прочное общественное положение, о браках по расчету, о смысле и роли религии, и взаимоотношениях между богачами и бедными.

Мир, возникший в романе Э. Бронте, – не воплощение гармонии; скорее это – поле жестокой борьбы, но он в то же время поразительно красив. В реальной жизни она ощутила атмосферу жестокости, взаимной ненависти, ужаса, возможно, отчасти навеянного и романами Анны Радклиф и Льюиса. Герои «Грозового перевала» – высоконравственные Линтоны и диковатые Эрншо с их суровым пуританизмом, странностями поведения, грубостью – сформированы тусклой, монотонной жизнью Йоркшира. О героях «Грозового перевала» У. Пейтер писал: «Эти фигуры, исполненные таких страстей, но вытканные на фоне неброской красоты вересковых просторов, являют собой типичные образцы духа романтизма». Персонажи романа – часть мира, состоящего из болот, пустошей и скудной каменистой почвы, они привязаны к тяжелому климату, северным пронизывающим ветрам. Грубые валуны ограждают их поля, а собственные дома напоминают маленькие крепости. Люди эти подобны скалам, как скажет один из героев романа.

Сюжет романа отчасти был навеян семейными преданиями, в частности историей о таинственном найденыше, который, мстил за испытанные в детстве невзгоды, унижения и оскорбления разорил воспитавшую его семью. По воспоминаниям Шарлотты, Эмилия «особенно интересовалась теми трагическими и ужасными событиями, которые поневоле поражают людей, знакомых с историей любой дикой местности».

Вымышленный мир сплетался в романе с миром реальным. Англия переживала в ту пору серьезные политические и социальные катаклизмы, что не могло не отразиться на социальной атмосфере, на характерах людей, пытающихся приспособиться к изменившейся жизни. Быт и нравы провинциального Йоркшира являются фоном для развернувшейся драмы с яркими героями, страстями, экспрессивной символикой.

Композиционно роман построен мастерски. Судьба главных героев в целом известна еще в начале произведения, но, тем не менее, разворачивающееся далее повествование насыщено такой динамикой, борьбой характеров, которое позволяет сохранять внутреннюю напряженность.

Главные действующие лица не только говорят сами за себя, но и представлены через восприятие других персонажей, благодаря чему возникает ощущение особой объемности романа.

Внешняя канва повествования передана автором в руки Локвуда, прибывшего в этот провинциальный угол из мира более цивилизованного, но в то же время совершенно лишённого накала страстей. Он – человек сдержанный, воспитанный, что накладывает отпечаток на характер его впечатлений. Другим рассказчиком является Нелли Дин, служанка, доверенное лицо семьи Эрншо и Линтонов. Ее восприятие событий несет на себе печать определенного социального положения. Использование двух рассказчиков, каждый из которых по-своему интерпретирует происходящее, позволило Э. Бронте создать двойной фокус повествования и дополнительно драматизировать его. Кроме того в повествование включаются вставные эпизоды, письма, отрывки из дневников. Преобладающим становится лирическое и драматическое начало; эпическое повествование отходит на второй план. Э. Бронте противопоставляет две любовные линии: Хитклиф и Кэтрин и Кэти и Гэртон. Эти истории любви будто зеркально отражают друг друга, они являются, практически, «завершающими сценами двух

спектаклей на один сюжет, одного – в театре Жизни, другого - в театре в традиционном его понимании»[17].

Сложная композиция позволяет держать читателя в постоянном напряжении. В центре повествования оказывается история любви дворянки Кэтрин Эрншо и бездомного сироты Хитклифа.

Писательница начинает произведение с изображения перипетий взаимоотношений маленьких Хитклифа и Кэти, отец, который взял когда-то на воспитание этого мальчика. Бунтарские натуры, родственные по духу, они с первых встреч тянутся друг к другу. В детстве мальчик и девочка были очень дружны и вполне счастливы, бегая по цветущей вересковой пустоши, которая казалась им раем. Однако позже любовь столкнулась с моральными и социальными правилами, жестоко продиктованными обществом.

В произведении противопоставляются два мира – подкидыша Хитклифа и обитателей помещичьих усадеб. Мир зла воплощен в тиране Хиндли, в Джозефе, избивающем Хитклифа. Сильный характер Хитклифа, природная гордость и честность противопоставлены заурядности и дворянской спеси его соперника Эдгара Линтона. Измена Кэтрин, которая предпочла благополучную жизнь на Мызе Скворцов жизни с Хитклифом, нанесла ему незаживающую рану, но не убила его любви. «Я не могу жить без жизни моей! Не могу жить без моей души!» – говорит он. Потрясенный Хитклиф становится воплощением ужасной мести, превращая в жертвы тех, кто, по его мнению, лишил его права на счастье и любовь, сделал изгоем. Тема неистовой любви переплетается с темой униженных и оскорбленных.

Хитклиф – бунтарь, поднимающийся против установленных порядков, против бога и религии, против зла и несправедливости. Во многом под стать ему и Кэтрин – тоже сильная и яркая личность, которую отличает природный ум и решительность. Но мир все же оказал не нее свое пагубное воздействие. Прекрасно понимая, что брак ее с Эдгаром Линтоном внутренне несостоятелен, Кэтрин все же выходит за него замуж и отдает самое дорогое, что было в ее жизни – любовь к Хитклифу. При этом она хорошо

осознает, к кому питает истинную и глубокую привязанность, о которой говорит: «Я и есть Хитклиф! Он... все мое существо».[11, с. 179] Уход Хитклифа, узнавшего о желании Кэтрин выйти замуж за другого, а затем его возвращение приводят молодую женщину к быстрой смерти.

Любовь, изображенная в романе, лишена гармонии, но ее нет и в окружающем мире, где действуют разрушительные силы. Тема спокойного и безмятежного счастья не интересует Эмилию Бронте как романиста. Она отдает предпочтение крупным сценам, чрезвычайно эмоционально насыщенным. Каждая из них представляет собой кризис человеческой души.

Трагизм в «Грозном перевале» связан не с темой гибели героев, как в «Ромео и Джульетте» Шекспира, но с нарушением гармонического начала внутри человека. Хитклиф и Кэтрин могли быть счастливы лишь до тех пор, пока между ними не встали деньги, предрассудки, условности. Однако ничто не смогло убить их любовь друг к другу. И потому понятен отчаянный крик Хитклифа: «Почему ты предала собственное сердце, Кэти?» Сцена смерти возлюбленной, исповедь самого Хитклифа – наиболее значимые моменты их жизни. В кульминации Э. Бронте достигает трагизма, достойного великого Шекспира. С ним связано и немало реминисценций, встречаемых в романе. Чувство, охватившее главных героев, последующая их смерть являются вызовом сложившейся системе общественных отношений.

Хитклиф уходит в добровольное изгнание, чтобы бороться за свою Кэтрин. Он многое претерпел в жизни, но несправедливое общество, которое стало ему ненавистно, воспитало его по своему образу и подобию. Поэтому герой посвящает свою жизнь мести. Он женится на сестре Линтона и превращает ее жизнь в цепь бесконечных унижений, прибирает к рукам имущество Эрншо, обращаясь с его сыном Гэртоном так же, как когда-то обращались с ним, силой и хитростью заставляя дочку Кэтрин Кэти выйти замуж за своего тяжело больного сына. Но в конечном итоге герой понимает бесплодность и пагубность избранного им пути. «Подобно тому, как Кэтрин была вынуждена полностью осознать весь нравственный ужас измены своей

любви, так и он, Хитклиф, тоже должен был понять весь ужас собственной измены своей человеческой сущности», – пишет А. Кеттл. Человеческое одерживает в герое победу, и он отказывается от мести Кэти и Гэртону, молодым бунтарям, отстаивающим свое право на счастье.

Сильные характеры не поддаются рациональной оценке, анализу. Э. Бронте воспринимает своих персонажей лишь в единстве с окружающим миром. Насилие и жестокость способны разрушить не только личность, но и все существующее вокруг. Умопомешательство Кэти связано с ее собственным решением оставить Хитклифа, натуру наиболее яркую на общем фоне. Все герои очень одиноки. В момент кризиса они не ждут помощи или понимания даже со стороны тех, кого они любят. И уж тем более они не склонны к христианскому смирению. Главные персонажи похожи друг на друга. Их страсть обнаруживает себя во вспышках гнева, жестокости, которая, тем не менее, не поглощает их. Есть нечто стоящее выше эмоциональных взрывов. В романе Хитклиф в порыве отщепености разрушает существующее бытие, но он отвергнут Кэти. Несмотря на свою болезнь, она не вызывает жалости, но скорее уважение к сильной страсти, которая разрушила ее мозг и тело, страсти, совершенно недоступной пониманию Нелли Дин, постоянной участницы событий. И не только ей.

Общепринятые нормы поведения, представление о морали, этике, свойственные английскому обществу середины XIX столетия, трактовались в романе совершенно неадекватно. О своих героях Эмилия Бронте говорит, используя слова: «дьявольский», «нехристианский», «злой». Локвуд определяет характер Хитклифа как «отвратительный». Однако его восприятие не соотносится с глубинным постижением характера и поведения главных персонажей.

Будучи человеком религиозным, автор тем не менее разворачивает панораму повествования, находящуюся в определенном противоречии со сложившейся христианской моралью. Бог не имеет силы и власти над Хитклифом и Кэтрин, хотя является источником проклятия, заставляющего

их страдать. Вопросы вины, наказания, спасения рассматриваются автором очень своеобразно, так как она выдвигает концепцию личностного волевого решения, христианские постулаты не являются исходным моментом в поступках персонажей. «Если я причинила зло, то и умру за это!» – восклицает Кэти, прекрасно осознающая собственную греховность. «Нас не могут разъединить ни Бог, ни Сатана!»[11, с.201]. В данном контексте противоположные понятия звучат почти синонимично. Категории добра и зла, нравственности и безнравственности теряют свою значимость перед союзом Кэтрин и Хитклифа. Хитклиф совершает свое правосудие, ни о чем не сожалея. Та же мысль звучит и в теме символического сна Кэтрин. Она попадает на небеса, сердце ее измучено страданием, но ангелы в раздражении вернули ее в самый жар, на Грозовой перевал, где она и проснулась, рыдая от счастья.

Сильное эмоциональное воздействие романа заключается в том, что центральные герои бесстрашны, естественны в своем поведении, способны дать мгновенный яростный отпор тем, кто посягает на их свободу, абсолютно равнодушны к социальному декоруму, имеют персональный кодекс чести, равнодушны и чужды респектабельному миру. В их любви-страсти есть нечто языческое, дикое и прекрасное. Пытаясь объяснить свои чувства, Кэтрин говорит, что ее душа и душа Хитклифа – одно, а душа Линтона «так отлична от наших, как лунный луч от молнии или иней от огня». Символичны имена героев. Хитклиф означает «утес, поросший вереском». Кэти – производное от Катерины, причисленной за испытанные ею страдания к лику святых. Оба они – «как неразделенные скалы». Черты характера протагонистов, мотивировка их поведения во многом определяется средой, в которой они выросли.

Э. Бронте раздвинула рамки традиционного семейно-бытового романа. Поэтическая история любви двух пар, удивительная сила ее эмоционального воздействия, глубокое проникновение во внутренний мир героев, показ путей, по которым идет формирование этих людей, бунтарей по своему

складу, обилие поставленных автором проблем – все это сделало роман социально-философским.

Будучи тонким мастером психологического анализа, Э. Бронте сумела высветить некоторые специфические черты национальных характеров. Яростная борьба чувств в человеке, его мечта о любви свободной, стремление вполне искреннее к самоотдаче скрывают эгоизм. Душевные терзания Хитклифа, осознание своей вины, муки не могут заглушить яростное стремление к обладанию, власти над дорогим ему существом. Хитклиф проклинает Кэти и после ее смерти. В его иступленном крике: «Я не могу жить без моей души!» – ощущается неприкрытый эгоцентризм. Когда умирает Кэтрин, ее воспитанный муж предается приличествующей печали, но повествователь видит эгоизм Эдгара.

«Добро» и «зло» получило в «Грозном перевале» совершенно неадекватное, противоположное общепринятым канонам звучание и несколько шокировало современников. Однако последующему развитию жанра романа Эмилия Бронте дала сильный и плодотворный импульс.

Эмилия Бронте способна была уловить при описании природы движения человеческой души отблески сокровеннейших тайн мироздания. В рамках так называемого викторианского романа появился новый герой-бунтарь, сметающий устаревшие традиции, сокрушающий собственническую мораль, отстаивающий право на любовь. Автор «Грозного перевала» показала, какой ад творится за стенами «дома-крепости», сколько скрыто за ними жестокости, лицемерия, изуродованных судеб.

На рубеже XIX – XX веков поднимается вновь волна интереса к творчеству Э. Бронте. Эстетизация страдания, элементы мистицизма, подчеркнутый индивидуализм, свойственные творчеству Оскара Уайльда, во многом связаны с той, кого он именовал «сильной духом». Восторженно относились к Э. Бронте модернисты, в частности, Вирджиния Вульф.

Роман «Грозной перевал» во многом определил направление творческих поисков национальной литературы в XX веке. Не случайно

Сомерсет Моэм полагал необходимым занести его в десятку лучших, опубликованных в мире романов.

Итак, «театральность» проявляется у писателей в Викторианскую эпоху по-разному на различных уровнях художественного текста, включая построение отдельных образов и систему образов произведения, его композицию, сюжет, пространственную и темпоральную организацию, способы репрезентации и речевую характеристику персонажей. в особом развитии конфликта и построении интриги, в специфике «выстраивания» сцены и характеристики персонажей, их появления и действий в романе, который превращается в своего рода огромную сценическую площадку, где читатель превращается в зрителя, а автор – в режиссера.

2.2. Элементы театральности в романах Ш.Бронте «Шерли» и «Учитель».

Бронте в своих произведениях, опираясь на свой жизненный опыт, социальную среду, проблемы, типичные для Англии XIX века. Как верно отмечает одна из современных исследователей И. Васильева, автобиографизм—«эстетико-стилистический принцип построения художественного мира произведений Ш. Бронте»[13].

Писательница, публицист и критик Е. Тур, в своей статье «Мисс Бронте, ее жизнь и сочинения» (1858) выделяла «категорию долга» как значимую для системы ценностей Ш. Бронте и выдвинутую на первый план во всех произведениях писательницы. Главная героиня большинства романов писательницы всегда ставит моральный долг выше собственных страстей. Она проходит через множество суровых жизненных испытаний, но всегда остается в согласии со своей совестью, и потому обретает счастье в большинстве из рассказанных Ш. Бронте историй.

Н.А. Дружинина видит у Бронте творческое переосмысление достижений сентиментального просветительского романа и перестановку акцентов с темы «вознагражденной добродетели» на проблему свободы

личности и чувства. В романтическом стремлении Бронте к ярким образам и ландшафтам литературовед усматривает близость к романтической традиции Блейка, Китса, Вордсворта. Пейзажи писательницы исследователь воспринимает как своеобразные иллюстрации к произведениям Юнга, Кольриджа и, подобно многим бронтеведам, акцентирует внимание на взаимодействии реалистической и романтической эстетики определяющем творческую индивидуальность писательницы. Связь с романтизмом творчества Ш. Бронте подчеркнута и известным англистом Н.Я. Дьяконовой в статье «Романы Эл. Гаскелл и Ш. Бронте: «Мери Бартон» и «Шерли»» (2004). Для литературоведа очевидны такие его приметы в «Шерли», как автобиографичность, «следование традициям романтизма, поглощенность автора внутренним миром героя», глубокое изображение душевных переживаний. Роман «Шерли» определен Н.Я. Дьяконовой как «ранний опыт психологического романа, углубленного в тайны сознания. Соглашаясь с мнением исследователей о сосуществовании в романах Ш. Бронте романтических и реалистических принципов изображения

Особенностью творчества Шарлотты Бронте является то, что драматизм собственной жизни совпадает с содержанием судеб вымышленных ею героев. Она пишет, основываясь на реальных фактах действительности и характерных чертах общественной жизни в Англии XIX века. Творчество писательницы затрагивает актуальные темы: сострадание к униженным и оскорбленным, выполнение долга, социальное неравенство и тд.

Как правило, в романах Бронте прослеживается нелегкая судьба героини (в которой отмечены автобиографические черты и авторский идеал). Героини смелой, сильной, независимой, искренней и мыслящей, сопротивляющейся всем жизненным обстоятельствам

В творчестве Шарлотты Бронте четко отражены несовершенства современного ей общества. К примеру, в 1849 году выходит роман «Шерли», посвященный событиям луддитских восстаний. В Англии 40х годов было

написано обилие социально-критических произведений о противостоянии классов, это было обусловлено тем, что в стране возникло чартистским движение, так как ухудшилось положение трудящихся, обострилась борьба промышленников и рабочих, что создавало угрозу революции. С одной стороны, начинается подъем экономики и стабилизации английского буржуазного строя, наступившей после полных драматизма событий промышленной революции и тяжелой массовой нужды во время политических реформ. С другой стороны, растет самосознание нового рабочего класса и его противостояние промышленникам и фабрикантам.

Общественные и политические последствия чартистских событий оказали немалое воздействие на развитие Шарлотты Бронте. Чартистское движение не могло не волновать писательницу, которая, несмотря на затворническую жизнь, была восприимчива к современным историческим и литературным процессам. С одной стороны, будучи воспитана в духе консерватизма, автор «Шерли» не одобряла революционных восстаний. С другой стороны, осуждая угнетенных за насильственные действия, Бронте сочувствовала их обездоленности, понимала, что с ними обходятся жестоко и несправедливо. На страницах романа она заявляет, что «каждый человек имеет свою долю прав». «Шерли» охватывает важные социальные и эстетические темы ее времени: противостояние бедняка и общества, взаимоотношения рабочего и фабриканта, судьбы детей бедняков, положение женщины, унижительная зависимость труженика от работодателя.

В роман «Шерли» продемонстрировано яркое описание конфликта поколений, социальных слоев и полов. Несмотря на злободневность тематики романа, с одной стороны, и изображение исторического прошлого своей страны с другой, «Шерли» нельзя назвать целиком историческим романом. Бронте была далека от представлений об исторической обусловленности литературного процесса, об отражении в нем развития общества. В отличие от авторов романов, признанных историческими, в частности, от Вальтера Скотта, писательница не ставит целью изобразить быт, помыслы, чувства

людей прошедшей эпохи, не стремится ее воссоздать, показывая, как мыслили и говорили представители исторической эпохи. У нее были иные задачи: она пытается разобраться в причинах луддизма, стараясь при этом представить жизнь и события «в откровенном свете реальности».

Описывая период наполеоновских войн и тяжелого экономического положения Англии того времени, крайнего угнетения бедного люда, Бронте стремится проникнуть в нравы и духовную жизнь народа, старается следовать исторической правде в изображении крупных политических и экономических событий начала XIX века. Это дает основания говорить о чертах историзма в крупном «социально-бытовом» романе «Шерли».

Создавая эту книгу, писательница в некоторой степени использовала опыт и традиции исторических романов Вальтера Скотта, творчеством и гением которого она восхищалась и высоко ценила. В романе «Джейн Эйр» есть сцена, в которой героиня читает поэму Скотта «Мармион» и восторгается ею, как и вообще породившим ее «золотым веком» современной литературы. Читая «Мармиона», Джейн Эйр забывает о буре в упоении его музыкой. Можно предположить, что ей вспомнились его пронизательные наблюдения и она возвращалась к ним в плане новых задач.

Так, при написании романа «Шерли» она пользовалась приемами исторического метода, выработанного Скоттом, и стремилась к скоттовскому преодолению традиционного деления художественного материала на историю и вымысел. По отношению к «Шерли» справедливы слова Реизова о Скотте: «отделить «правду» от «вымысла», то, что автор взял из «подлинных» документов, от того, что он привнес своего, в документах отсутствующего... по существу невозможно, потому что правда и вымысел, история и роман составляют в них нерасторжимое единство». Стараясь следовать заимствованным из документальных фактов, она допускала и вымысел, этим фактам не противоречащий и, напротив, их ярко дополняющий.

Работая над романом, Бронте, с одной стороны, опиралась на исторические факты, черпая материал из документальных источников, а с другой стороны, она создавала вымышленные ситуации, дополняющие картину жизни Англии в 1812 году.

Будучи склонной придавать большое значение социальным и политическим движениям прошлого, Бронте выбирает для своего романа кризисный момент исторического развития – восстание луддистов, исторический конфликт, в котором воплотилась борьба классов в острый период развития английского общества, борьба крупных политических и социальных сил. Этот конфликт воплотился в конкретных исторически значительных событиях, изображенных писательницей в «Шерли».

Бронте показывает, как исторические события подчиняют себе героя и изменяют его, не столько сами моменты восстания и столкновений, сколько их влияние на судьбу четырех главных героев «Шерли»: фабриканта Роберта Мура, помещицы Шерли, племянницы священника Каролины Хелстоун, гувернера Луи Мура. Каждого из героев и крупных персонажей книги можно назвать носителем собственной жизненной и социальной философии, сталкивающейся с действительностью, разрушающейся (Роберт Мур) или крупнейшей (Шерли) в ходе этого столкновения. Бронте описывает лишь несколько крупных событий, но главное внимание уделяет не социальным последствиям основных событий, а обусловленной ими внутренней жизни героев.

Так, рисуя конфликт рабочих с фабрикантом, Бронте «крупным планом» показывает среду фабрикантов во главе с Робертом Муром. Умный, дальновидный, в сущности добрый и нравственный человек, вполне заслуживающий любовь Каролины, он под влиянием обстоятельств, становится весьма жестоким и далеко не благородным: увольняет рабочих, обрекая их на нищету, жестоко подавляет восстание собственных рабочих, отвергая любовь Каролины, и собирается жениться «на деньгах». Его

ожесточение вызвано сопротивлением рабочих, разрушивших его машины. Оно провоцирует восстание рабочих.

Ход событий романа доказывает, что действия фабриканта Мура объективно закономерны, поскольку они продиктованы страстью к наживе и необходимостью оплатить огромные долги, частично унаследованные, частично новоприобретенные. В погоне за деньгами, редкими в трудное кризисное военное время, он рассчитывает рабочих и нанимает детей, которые делают работу взрослых за меньшую плату. Он жестоко расправляется с теми рабочими, которые сломали и утопили в болоте выписанные им машины. Образ Мура исторически детерминирован. Он утверждает, что если будет разорена фабрика, а его самого убьют, то вырастет новая, большая фабрика, и придет другой, более жестокий хозяин. Бронте подчеркивает, что корыстолюбие Мура типично для буржуазии вообще: «Из всех национальных свобод им нужна только свобода торговли», – звучат слова в романе.

Однако, поставив Мура в сложную обстановку кризиса, конкуренции, наделив его неукротимой энергией, Бронте в некоторой степени оправдывает его как носителя промышленного прогресса. Если бы не свойственная ему сила противостояния, он был бы выброшен из игры. В финале романа он морально возрождается, возвращается к утраченным во время подавления восстания нравственным идеалам. Все это происходит после неудачного покушения на него: пролежав несколько недель со смертельной раной, он перед лицом близкой гибели проходит через некое моральное очищение и обретает более гуманный взгляд на вещи.

Мур представляет собой человека, который пытается навязать истории, обществу и отдельным лицам свое собственное представление о личном счастье, общественном благе и справедливости. Это объединяет его с такими персонажами Скотта, как Норна в «Пирате», Альберик Мортемар в «Талисмане», Кристиан в «Певерине Пико». Очевидно, Бронте строит

поведение Мура по скоттовской схеме, заставляя его, подобно героям Скотта, в конечном счете, раскаяться.

Важно, что Бронте понимала закономерности, создавшие тип Роберта Мура, понимала неумолимость и безжалостность увлекающей его борьбы. Тем самым можно сказать, что она пыталась проникнуть в исторические особенности эпохи, её нравов, традиций, уклада жизни, общественных отношений, в её воздействие на психологию одаренных индивидов. Бронте соединяет деятельность Мура с луддитским восстанием. Мур принимает участие в борьбе с луддитами, возглавляет ее и в связи с событиями определяет свой путь: будучи разорен во время наполеоновской кампании, он пытается поправить свои дела и выписывает «рамы» – приспособления, заменяющие несколько рабочих рук. Рабочие с фабрики Мура уничтожили их. Мур старается найти виновных, наказать их, отражает первую волну восстания. Герой Бронте, как и герои Скотта, вторгается в эпоху, подобно бурно действующей силе, сохраняет свою точку зрения и, что немаловажно, нравственную свободу, без которой Скотт (и все романтики) не представляли человека.

Однако не только Мур, персонаж активный и деятель истории, представляет главный интерес в романе. Шерли, богатая и мыслящая личность, ищет нравственную правду, размышляет о долге, мучается угрызениями совести. Шерли стоит в стороне от борьбы, но и ее образ обусловлен эпохой и ее экономические интересы ясно определены автором. Она представляет собой утопический идеал Бронте – мечту о «добрых фабрикантах». Шерли обладает организаторскими талантами и неумной энергией: благодаря ее деятельности улучшается материальное положение рабочих, изменяется в лучшую сторону социальный порядок. В эпилоге Бронте рисует картину промышленной идиллии: богатое, развитое предприятие, обеспечивающее всех желающих работой, окружено городом, где живут рабочие, опекаемые Шерли и ее подругой Каролиной, женой Мура.

Образ Шерли двойственен: с одной стороны, она пытается успокоить рабочих филантропическими мерами; с другой стороны, она заявляет, что будет защищать свою собственность как тигрица. В этой двойственности раскрывается авторская позиция: Бронте осуждает восстание и насилие, с ним связанное, но сочувствует положению рабочих и понимает необходимость им действительно помочь.

У Шерли роль в романе меняется, если в начале она представлена как образ неяркий, нецентральный, то постепенно ее роль меняется. Она становится главным связующим звеном между персонажами и происходящими внешними событиями. Однако и сама по себе она представляет значительный интерес: воплощает авторский идеал, сознательно выбирает свой путь и, следуя моральным убеждениям, противостоит злу, деспотизму, корысти. Она не идет за событиями, как Каролина, а становится их участницей, выполняя при этом функцию примирителя, предлагает пути к примирению Мура и рабочих, находит разумный компромисс.

Роберта Мура и Шерли Киллдар объединяет нравственная ответственность за то, что они делают и думают. При создании их образов Бронте использует разработанный Вальтером Скоттом принцип исторического детерминизма. Герои, каждый по-своему, решают трудную нравственную и вместе с тем политическую проблему и находят выход в компромиссном соглашении между трудом и капиталом. Шерли и Мур – герои-деятели, реализующие возможности своего выбора. Они властвуют над событиями и определяют развязку исторического конфликта. Она самостоятельно и в выборе друзей, спутников жизни и т. д. Так, богачка Шерли выходит замуж за своего бывшего учителя, бедняка Луи Мура, брата Роберта, а он женится на Каролине, бедной невестке.

Исторический выбор герои «Шерли» совершает, подобно героям Скотта, не только «одновременно случайно и закономерно совпадая с вектором развития конкретной исторической ситуации» они

руководствуются соображениями нравственности и морали. Так, Роберт Мур раскаивается в былом эгоизме, жестоком обращении с рабочими, в стремлении к накопительству любой ценой, в том числе ценой отказа от любви (он делал предложение нелюбимой, но богатой Шерли). Во время восстания рабочих он получает тяжелое ранение. Рана «исцеляет» его от буржуазного стяжательства. Бронте показывает, как на грани жизни и смерти Мур пересматривает свои взгляды и отказывается от былых заблуждений. На наш взгляд, это превращение Мура малоубедительно. Трудно поверить в такую радикальную трансформацию. Однако Бронте пытается обосновать ее тем, что жестокость не была органически присуща Муру и возникла только от его ощущения безнадежности своего материального и социального положения.

Частная, индивидуальная сфера, представленная Муром и Шерли, стала своеобразной моделью исторической эпохи. Бронте использует знаменитую скоттовскую «парадигму», когда частное, индивидуальное раскрывает особенности исторического периода. Отношения Мура, Шерли, Каролины, священника Хелстоуна, луддитов в романе представляют модель не только Англии, но и Европы, всего мира. Недаром после сцены восстания Бронте рисует Мура, размышляющего о Наполеоне. Его размышления переходят в авторские рассуждения о Наполеоне и Кутузове: «Этим летом Бонапарт на щите: он идет со своей ратью по русским лесам и полям. С ним французы и поляки, итальянцы и дети Рейна – всего шестьсот тысяч солдат. Он движется на древнюю Москву, но под стенами древней Москвы его ждет суровый русский воин! Он бесстрашно ожидает неотвратимую лавину. Он верит в снежные тучи своей зимы. Безбрежная пустыня, ветры и метели уберегут его; Воздух, Огонь и Вода помогут ему».

Конструкция исторического фона романа в общих чертах повторяет способ изображения исторического процесса в ранних романах Скотта («Уэверли», «Пуритане»): события господствуют над героями, история художественно воспроизводится как цепь следующих друг за другом

столкновений как религиозного характера (Мур – священник Хелстоун), так и социально-экономического (восстанию луддистов), и нравственного (отношение Мура к любящей его Каролине и наследнице Шерли).

Однако в романе есть героиня, которая не принимает непосредственного участия в исторических событиях. Такова Каролина Хелстоун. Все события происходят вокруг нее, на ее глазах, но она не становится, как Мур и Шерли, их непосредственной участницей. Она стоит в стороне от главной схватки и живет только личными интересами. Однако она все же связана с исторической жизнью страны. В своей пассивности, в обособленности от своего окружающего, в отчужденности от эпохи Каролина все же – порождение именно этой эпохи. Конкретные исторические события заставляют ее отличаться от Действительности и поступать так, а не иначе: Каролине запретили по соображениям религиозного и политического характера встречаться с Робертом Муром (он – полуфранцуз, поклонник Наполеона, а дядя Каролины – протестантский священник Келстоун, крайне отрицательно относящийся к Наполеону). Это обстоятельство усиливает любовь Каролины и ее тоску. Понимая, как выгоден для Мура брак с Шерли, она покорно отказывается от своих притязаний на его сердце. Восстание ее пугает, Каролина становится сильной лишь в присутствии ободряющей ее Шерли.

Образ Каролины является соединительным звеном между социально-экономической стороной книги и сюжетной романтической историей, на первый взгляд, не совсем удачно связанных: бедная, неприметная племянница пастора любит богатого, энергичного фабриканта, безусловно, достойного ее любви, но целиком сосредоточенного на своих финансовых успехах. Создается впечатление, что автор углубился в ее любовные огорчения, переживания, словом, в личную драму своей героини. Между тем ясно ощутимо, что эта сугубо личная и глубоко анализируемая интимная драма неразрывно связана с проблемами того времени, той эпохи: бедность

Мура, вызванная промышленным кризисом и войной, послужила причиной, побудившей его отвергнуть любовь Каролины.

Таким образом, судьба девушки, безусловно, зависит от социальных отношений. Эта зависимость придает образу Каролины трагичность: она – существо, созданное для более высокого жребия, и в то же время она обусловлена конкретными обстоятельствами, не дающими ей возможность проявить себя. Каролина относится к тем героиням Бронте, которые обладают внутренней силой; внешне кроткая и молчаливая, хрупкая, она находит в себе силы внутренне сопротивляться обстоятельствам, она полна достоинства и уверена в том, что смогла бы быть настоящей личностью, живущей полнокровной жизнью и приносящей пользу окружающим. Однако при кажущейся внутренней независимости от конкретных социальных факторов – она не свободна от них, положение ее незавидно: ей не позволяют применять свои силы на пользу людям, запрещают быть учительницей, запрещают проявлять себя как самостоятельную личность.

Обладающая душевной утонченностью, жертвенностью, необыкновенной чуткостью – словом, всеми высшими свойствами прекрасной души, она в то же время находится в тисках горькой необходимости, созданной социальными условиями. Бронте показывает переживания героини как чувства, которого сковывают безжалостные обстоятельства, носящие социальный характер; они ставят Каролину в довольно жалкое положение отвергнутой, непонятой, одинокой. Безысходное одиночество героини связывает книгу с романтической традицией, но одиночество героя-романтика носит принципиальный, отвлеченный характер, а Каролина и другие героини Бронте (Джейн Эйр, Люси Сноу) одиноки не вообще, а в конкретном, заданном мире, и причины их одиночества известны – они обусловлены общественным устройством; общество, основанное на социальных привилегиях, «отталкивает» от себя прекрасные души, живущие в согласии с нравственными принципами. Таким

образом, романтическая тема одиночества получает в «Шерли» социальную, реалистическую мотивировку.

Тема одиночества связана с изображением внутренних переживаний героини; они настолько сильны, настолько захватывают ее чувствительную душу, что едва не приводят Каролину к смерти. Между тем Бронте избегает показывать внешние проявления чувств; положение героини усугубляется тем, что она их вынуждена скрывать, таить то, что происходит в ее душе. Писательница мастерски передает сочетание внешнего спокойствия и внутренней мучительной бури чувств, – это одно из художественных завоеваний Шарлотты Бронте.

В отличие от Вальтера Скотта, романистка отнюдь не стремится пробудить читательский интерес внешними деталями. Её не интересуют подробности быта в начале века. Она сосредоточивает внимание на характерах, чувствах, страстях. Она убеждена, что страсти и чувства одинаковы всегда. Вслед за Скоттом, но гораздо более пристально и внимательно, она пытается правдиво изобразить природу человека, угадывает и запечатлевает художественную правду о его чувствах, которая составляет содержание жизни.

Как известно, художественная правда исторического романа отличается от исторической правды тем, что она с меньшей точностью воспроизводит детали с большей – сущность эпохи (Б. Г. Реизов). Каролина – яркий пример такой художественной правды. Она – единственная Героиня, чувства которой так обнажены, так психологически достоверны, так типичны для своей эпохи, что судьба ее воспринимается как судьба любой другой девушки ее времени и положения. В описании жизни Каролины почти совсем отсутствуют исторические приметы и детали, но ее чувство к Роберту Муру более живо и правдоподобно, чем многолетняя любовь Шерли к Луи, ее печаль более верна, чем выходки Шерли, продиктованные борьбой со своим чувством.

Как ни интересны исторические свидетельства и суждения Шарлотты Бронте, однако наибольшей читательский интерес представляют ее наблюдения над внутренней жизнью персонажей. В этом смысле особенно увлекательна любовная драма Каролины Хелстоун, ее кроткая покорность судьбе, борьба с собственным чувством и радость ее победы. Лиризм, неотделимый от ее облика, составляет органичную, новую, оригинальную часть романа.

В своем стремлении показать правду человеческих чувств и правду истории Бронте не обходит стороной и противников Мура – рабочую массу. Ни один исторический конфликт не обходится без участия масс, больших групп людей, главным образом из народа. Для концепции прошлого художественный показ их имел первостепенное значение. «Групповой портрет массы» ввел в литературу В. Скотт. Эта новация помогла разъяснить смысл конфликта, его социальную направленность. По-видимому, Бронте подражала Скотту, пытаясь создать такой групповой портрет в «Шерли». В этом романе люди показаны в момент вооруженного восстания. Выразительные внешние детали передают народный характер движения. Бронте пытается создать собирательный образ народа, взявшего в руки оружие. Народ в «Шерли» – активная сила, проявляющаяся в совместных действиях. Бронте старается передать то общее, что присуще всем людям, объединившимся, чтобы отстоять свои интересы. Бронте так описывает сцену осады фабрики Мура:

«– Они наступают! – воскликнула Шерли. – Смотри, как упрямо идут вперед! У них есть настойчивость, – не скажу чтобы мужество, потому что когда сто человек нападают на десятерых, это еще не храбрость, но... – Здесь Шерли понизила голос. – Но страданий и отчаяния у них хоть отбавляй, и это их подстегивает и толкает»[10, с. 381].

Треск, звон, лязг прервали их шепот. Град камней обрушился на весь широкий фасад фабрики, так что осколки стекла и куски свинцовых переплетов вылетали разом из всех оконных проемов. И тотчас вслед за этим

прозвучал клич, боевой клич северной Англии, Йоркшира, Вест-Райдинга, – клич мятежных Вест - Райдингского округа. на дворе фабрики творилось нечто ужасное, какая-то сумятица, свалка, отчаянные атаки и беспорядочные отступления. Весь двор и сама фабрика были охвачены этой битвой во мраке. Стрельба почти не прекращалась, а в коротких промежутках слышались крики, стоны, шум, борьбы и топот. Нападающие явно стремились ворваться в здание фабрики, а обороняющиеся – отбросить их. Слышно было, как главарь мятежников крикнул: «Заходи сзади, ребята!»

В массе Бронте выделяет отдельные лица, наделенные индивидуальной характеристикой. Возможно, этому приему она также учится у Скотта: «В «Пуританах» на общем фоне восставших масс выделяются проповедники Мак-Брайер и Аввакум Многогневный. У Бронте это Моисей Барраклу и Уильям Фаррен, которых объединил гнев и ненависть. Эта сцена воссоздана Бронте с большой силой и явно соотнесена с массовыми политическими движениями ее времени. Но созданный ею «групповой портрет» малоубедителен, особенно в сопоставлении с красочными картинами масс, нарисованными Скоттом.

Шарлотте Бронте больше удастся «персонификация». Будучи по своим взглядам противницей революционных действий, Бронте создает отрицательный образ рабочего – луддита Моисея Барраклу, пьяницы и жулика, который говорит о миролюбии, а сам сеет раздоры и распри, призывает рабочих взяться за оружие из собственных темных побуждений: «широкоплечий мужчина, весьма приметный не только из-за своего хитрого лица и лукавых кошачьих глаз, но и благодаря деревянной ноге и костылю; губы его беспристрастно кривились, словно он все время исподтишка усмехался, да и весь его облик не производил впечатления искреннего, честного человека».

Мур читает ему отповедь: «— Хороши вы, нечего сказать, – хладнокровно продолжал Мур, - даже не считаете нужным скрывать от меня, что вы отъявленный лицемер и мошенник; что ваша профессия – плутовство;

грубо играя свою шутовскую роль, вы рассчитываете меня позабавить и в то же время одурачить людей, которые пришли вместе с вами».[10, с.400].

Тем не менее, признавая право народа на борьбу за свои права, Бронте противопоставляет мошеннику Барраклу Феррена, лучшего представителя рабочих. Он доведен до отчаяния нищетой и равнодушием Мура к судьбе уволенных им рабочих. «Для бодрости он принялся насвистывать веселую песенку, однако из его серых глаз скатились по щекам и упали на порог две крупные слезы, куда больше похожие на «первые капли грозового ливня», чем кровь, сочащаяся из раны гладиатора. Он вытер глаза рукавом и, поборов отчаяние, серьезно задумался» [10, с.309].

Бронте подчеркивает, что не рабочие управляли событиями, а события стихийно управляют ими, их действиями и поведением. Объективные обстоятельства почти не оставляют им выбора. Таким образом, в своем романе писательница пытается воссоздать картины недавних исторических событий, используя и достижения романтической эстетики, и принципы историзма, разработанные Вальтером Скоттом, и приемы создания реалистического художественного мира с типичными образами, типичными обстоятельствами и социальными конфликтами.

Следуя открытиям Скотта в области исторического романа, Бронте соотносит переломный период в истории и судьбы отдельных людей. Она показывает, как исторические события влияют на героев и изменяют их внутренний мир, который всегда оставался главной сферой внимания писательницы: в основе трагической судьбы ее героев всегда лежит неприглядная конкретно-социальная ситуация.

В романе "Учитель" Шарлотта Бронте проявляет присущее ей мастерство типизации, это главное достоинства писателя-реалиста. Она создает сатирический образ фабриканта Эдуарда Кримсворта, руководимого только жадой наживы, попирающего все человеческие чувства, эксплуатирующего родного брата. В противопоставлении двух братьев, жестокого богача Эдуарда и честного бедняка Вильяма, в простой наглядной

форме, напоминающей народные сказки, проявляется демократизм Шарлотты Бронте. Писательница разоблачает предпринимательскую алчность и грубый эгоизм буржуазных воспитателей юношества в образах Пеле и г-жи Ретэ – директора и начальницы брюссельских пансионатов; их мелочные расчеты, заставляющие их, наконец, сочетаться браком и объединить доходы со своих "предприятий", атмосфера шпионажа и придиоров, которой они окружают молодых и независимых педагогов, - все это изображено писательницей с неумолимым сарказмом.

Уже в этом романе писательница создает характерный для нее образ положительного героя – бедного, трудолюбивого и независимого человека, - образ, который затем будет полнее развит в романе "Джен Эйр". Эта демократическая тема честной и гордой бедности раскрывается в образах главных действующих лиц – учителя Вильяма Кримсворта и учительницы Фрэнсис Генри. Оба эти образа автобиографичны, в обоих отразилась тяжелая жизненная борьба и душевная стойкость самой писательницы. Но Шарлотта Бронте стремится обобщить и осмыслить свои житейские наблюдения, придать своим героям социально-типические черты.

Реализм романа "Учитель" проявляется и в описаниях повседневной работы клерка или педагога, и в зарисовках индустриального или городского пейзажа, и в сатирических портретах избалованных бессердечных буржуазных девиц из брюссельского пансионата. Но в некоторых отношениях роман остается только пробой пера талантливой романистки. Неумелая композиция, сухость и робость в изображении чувств, недостаточная яркость красок - все эти художественные недостатки Шарлотта Бронте преодолела в следующей своей книге. Некоторые идейные недостатки романа, однако, остались присущими и ее дальнейшему творчеству. Положительный образ главного героя и его личная судьба исчерпывают все позитивные искания писательницы. Традиционный счастливый конец приносит героям материальное благополучие: сначала - возможность открыть собственный пансион, а потом - то самое положение сельских сквайров, которое

противоречит собственным идеалам писательницы, ее призывам к интересному и полезному труду. Крайне надуманным представляется образ добродетельного резонера-фабриканта Хэнсдена, в уста которого романистка часто вкладывает свои собственные критические замечания об английской действительности.

Таким образом, романы Бронте привлекали к себе внимание значительностью проблематики, мастерством увлекательного повествования, образами героинь, наделенных сильными чувствами, смелостью, твердыми нравственными принципами, способных принимать самостоятельные решения.

Глава 3. Отражение категории театральности в поэтике романов Ш. Бронте «Джейн Эйр» и «Городок».

3.1. Роль театральности в организации сюжетно-композиционного уровня романов Ш. Бронте «Джейн Эйр» и «Городок».

XIX век как историко-культурная эпоха отмечена ярко выраженной театральностью жизни и искусства. Театр занимает важнейшее место в культурной жизни Англии XIX века, становится ее важнейшим феноменом и символом. Это не могло не сказаться на том значении, которое имеют сцены, так или иначе связанные с театром в творчестве Шарлотты Бронте, которое охватывает разные стороны английской действительности. При том, что непосредственно на сюжетном уровне в романах Ш.Бронте встречаются сцены действия разворачивается за кулисами театра, – это «Городок», где театр и инсценировка, переодевание и игра имеют огромное значение на уровне темы и на уровне проблематики, связанные с театром сцены, мотивы и образы принципиально важны

По страницам романов одной из талантливых писательниц Англии XIX века рассыпаны самые разнообразные упоминания театра, в том числе и осмысление мира либо просто поведения персонажей на сцене, а также в зрительном зале. Активное использование театральной метафоры приводит к тому, что театром становится весь мир, а театральным – любой поступок любого персонажа.

В романе «Джейн Эйр» рассказана история простой девушки, вынужденной вести борьбу за существование. Повествование в романе выстроено хронологически, оно ведется от первого лица, все главы объединены главной героиней, Джейн Эйр, существом гордым, благородным, имеющим романтическую душу и отстаивающим право свободно распоряжаться собственной судьбой. Каждая глава романа, по мнению автора, похожа на действие в пьесе. Принцип драматического построения – один из характерных в творческой манере Ш. Бронте.

Женская проза достигла к этому времени больших успехов в психологическом анализе, фиксации тончайших движений мысли и чувств, в обрисовке быта и нравов мелкопоместного дворянства. Ш. Бронте отстаивала право на свое видение реальности и поэтическое ее воспроизведение, будучи убежденной, что художник не может быть глух к поэзии и яркому воображению. С эстетикой романтизма ее связывало умение открывать красоту в реальном, окружающем мире, что делало ее творчество близким традициям Блейка, Китса, Вордсворта.

Маленькая Джейн, живущая «из милости» в доме тетки, пытается найти тихий приют, спрятавшись за плотной шторой и углубившись в рассматривание картинок. Ее глазами читатель видит типично романтические пейзажи: полярные страны, мертвенно-бледные миры, одинокий утес среди пенящихся волн, разбитую лодку, выброшенную на пустынный берег. Незъяснимый трепет вызывает в ее сердце изображение заброшенного кладбища и одинокого могильного камня с надписью, а также корабля, подобного призраку, застигнутого штилем в неподвижном море.

Мастерски выстроенный зрительный ряд создает определенную атмосферу. Все пейзажи являются иллюстрациями к известным творениям Юнга, Грея, Колриджа и других романтиков, чье творчество оказало благотворное влияние на Ш. Бронте. И вместе с ними в роман входит тема печали и скорби, некое продолжение «Песен невинности» Блейка, посвященных безрадостной жизни детей, пребывающих в нищете и голоде.

Следующий этап духовной эволюции главной героини связан с пребыванием в приюте Ловуда. Постепенно традиционный «роман воспитания» приобретает черты социально-психологического.

Жизнь под мрачными сводами учебного заведения, куда попала Джейн Эйр, показалась ей «веком, отнюдь, не золотым». Система воспитания основана в приюте на подавлении воли и любого проявления непокорности. Физические лишения, постоянный мучительный голод, жестокое обращение с воспитанницами – все преследовало одну цель, определенную

«благочестивым» главой Брокльхерстом, – привить выносливость, терпение и способность к самоотречению. Портрет данного персонажа сжато и точно передает его характерные черты, фигура напоминает «черный столб», лицо – холодное и неподвижное, моментами напоминающее высеченную из камня маску. Внедренная им система воспитания и образования – не единичный факт, а отражение характерных для всей государственной системы тенденций, против которых мужественно выступила Ш. Бронте, тенденций, противоречащих христианской морали. Над входом в Ловудский приют – доска с высеченными в камне словами из Евангелия от Матфея. И маленькая девочка не в состоянии постичь связь между священным писанием и страшной картиной унижения человеческой личности, открывшейся ей в стенах заведения.

Многие из девочек, находящихся в приюте, оказываются сломленными морально. Такова судьба ближайшей подруги Джейн Элен Бернс. Но Джейн находит в себе мужество для сопротивления. «Когда нас бьют без причины, – говорил она Элен, – мы должны отвечать ударом на удар – иначе и быть не может – притом с такой силой, чтобы навсегда отучить людей бить нас!».

Романтическая и реалистическая эстетика переплетаются в романе, придавая ему неповторимый характер.

Смена декораций приводит читателя в Торнфильд, «серую громаду», мрачное здание с гулкими переходами, таинственными происшествиями. Именно здесь Джейн Эйр придется работать гувернанткой. Тусклое и скучное существование прерывается романтической встречей с всадником на узкой дороге, где лошадь споткнулась и упала, путник повредил ногу, а маленькая хрупкая героиня оказала необходимую помощь. Им был Рочестер, хозяин поместья, человек богатый, умный, властный, наделенный живым умом, сердечной добротой и непредсказуемостью в личном поведении. Впервые в жизни он встретил женщину прямую, независимую, с ярко выраженным чувством собственного достоинства, которая настаивает на праве собственного выбора и самостоятельности суждений.

Динамика развития сюжета в романе осуществляется через многочисленные диалоги, в построении которых Ш. Бронте обнаружила удивительное мастерство. По свидетельству первого биографа, Элизабет Гаскелл, «она тщательно работала над текстом, никогда не записывая предложения, пока не осознавала окончательно, что именно хочет сказать, обдумывая буквально каждое слово, организуя повествование в определенном порядке».

Каждый из диалогов имеет специфическую окраску: самоутверждение, страстная исповедь, печальное предчувствие, философски окрашенный спор о мире, человеке, вопросах нравственности. Созданная таким образом эмоциональная и интеллектуальная атмосфера романа является новаторским приемом и неким прорывом в последующую эволюцию жанровой структуры, формирование романа идей, психологического, интеллектуального.

Лейтмотивом романа является почти постоянно дующий холодный, пронизывающий ветер, метафора эмоционально насыщенной и быстро меняющейся жизни. Большую роль в романе играют звуки, краски, явления непонятные на первый взгляд – дикие крики и странный смех в доме, неожиданно начинающийся пожар, разорванная фата героини – все эти моменты не преследуют цель просто ужаснуть читателя. Эстетика «ужасного», «страшного», столь свойственная «готическому роману», получает новую трактовку. В отличие от создателей «готических романов», для которых непостижимое является разнообразными формами вездесущего Зла, Ш. Бронте дает всему «страшному» в романе рационалистическое объяснение. Героиня узнает о тайне Торнфильда – сумасшедшей жене Рочестера, о трагических последствиях его первого брака.

Для характеристики героев автор часто использует принцип контраста. Ослепительная красота аристократки Бланш Ингрэм сочетается с крайним эгоизмом, жестокостью. Внешняя невзрачность Джейн Эйр – с глубиной и искренностью чувств, душевным благородством.

Природа и человек воспринимаются Ш.Бронте в тесном единстве. Разнообразные явления природы: гроза, буря, проливной дождь – подчеркивают эмоциональное состояние героев, усиливают нюансировку чувств. Бурному объяснению в любви и несостоявшейся свадьбе (кульминация романа) предшествует символическая сцена грозы в саду Торнфильда, удар молнии, расколовший на две части старый каштан. Скрытую угрозу таят в себе сильные порывы ветра, который мчал облака по всему небу, громоздил их друг на друга, закрывая пеленой июньское небо. Но Джейн Эйр с наслаждением бежала навстречу ветру, «отдавая свою тревогу этим безмерным потокам, пронесившимся с воем над землей».

В романе наблюдается отход от руссоистского идеала и романтического видения природы. После ухода из Торнфильда героине предстоит пережить нравственные унижения и физическую муку, холод, голод и ощущение отверженности, а ведь она просила только работы, но «кто обязан заботиться об этом?» В эпизодах романа, повествующих о злоключениях Джейн после тайного бегства от Рочестера, в роман уверенно входит реалистическая тема униженных и оскорбленных, социальный конфликт, адекватный самой эпохе. Падая от усталости, Джейн Эйр идет по лугам, залитым солнечным светом. Она пытается и не может найти себе работу и приют, вынуждена есть кашу, которая приходится не по вкусу даже свиньям, ночевать под открытым небом. На этих страницах романа отчетливо вырисовывается нравственный идеал, выдвигаемый Шарлоттой Бронте в соответствии с духом времени. Ее героиня убеждена, что должна продолжать борьбу, отстаивая свое право на жизнь и труд.

Силой поэтического воображения Ш. Бронте стремилась потрясти сердца читателей, сделать их доступными добру, красоте, мужеству, столь свойственному ее маленькой героине. Эмоциональную атмосферу романа усиливает сочетание прозы и поэзии (стихи о природе, чувствительный романс Рочестера), дополняя сложную картину внутренней духовной жизни персонажей, а также очевидная музыкальность, которой насыщен весь роман.

Идиллическая сцена счастья и появления первенца-мальчика, символа продолжения жизни, и есть некое музыкальное завершение насыщенной страстями темы, проявление той гармонии, которой в мире нет, но должна быть.

Роман распадается на две части. В первой рассматривается личность в соотнесении с ее душевным миром, вопросы нравственности, женского равноправия и т.д. Во второй, повествующей о скитаниях Джейн Эйр, также поставлены актуальные проблемы. Более остро звучит тема социального неравенства, тяжелого положения батраков, чьих детей учит Джейн Эйр в деревенской школе, постепенно осознавая, что бедные крестьяне – «такие же существа из плоти и крови, как и отпрыски самых знатных фамилий».

В романе возникает некий микромир (Торнфильд) и макромир (Йоркшир, Англия в целом), взаимосвязанные друг с другом. И в постижении второго важен момент встречи со священником Сент-Джоном Риверсом и его сестрами, давшими приют измученной, голодной героине. В этой части романа приемы реалистического письма начинают вытеснять романтические, диапазон изображения становится значительно шире, как и тематические границы. В структуру романа автор включает те проблемы, которые привлекали внимание общественности, отражались так или иначе в парламентских дебатах, газетной и журнальной полемике. Важнейшей из них была тема экспансии Великобритании, осознание себя как великой колониальной державы, жажда реализации дальнейших планов, непоколебимая вера в правильность и благородство собственной миссии. Актуальнейшие темы обрели в романе органическую художественную форму. Ш. Бронте была верна исторической правде.

Природа в романе Ш.Бронте нередко является проекцией человеческих чувств и характеров. «Миновав мягкую луговину, они пришли к утесам, охранявшим ущелье. Вдали высились горы без покрова, трав и цветов, одетые вереском. Каменные глыбы создавали ощущение некоей мрачной пустыни», – так изображает писательница местность, где произойдет

решительное объяснение между Джейн и Сент-Джоном. И сам Сент-Джон напоминает героине каменную глыбу. В его истории прозвучал мотив национального превосходства, перешедший в одиночество и поражение в финале. Накануне отъезда он выбирает для чтения главу из Апокалипсиса и строки из Библии, где описывается видение «новой земли и нового неба». Библейские аллюзии, включаемые в художественную ткань романа, свидетельствуют о глубинной связи личностных и государственных амбиций. В плане более глубоком декларативная приверженность религии сочеталась с утилитарным представлением о Боге и стремлением подключить его к политике великой державы. Религиозность, переходящая в фанатизм, вырастает в страшную опасность для человека, человечества и страны, что почувствовала Ш. Бронте еще в середине прошлого века.

Не случайно ее замечание, что Сент-Джон создан из того материала, из которого «природа создает христианских и языческих подвижников». В данном случае оба понятия поставлены на один уровень, свидетельствующий о том, что автор не приемлет и ярко выраженной ортодоксальности как явления враждебного истинной вере и нравственности.

В финале все Риверсы оказываются родственниками, Джейн получает наследство, которое позволяет ей стать независимой женщиной. Услышав в голос, призывающий ее, Джейн Эйр возвращается к потерявшему зрение Рочестеру и обретает счастье семейного очага. Неумолимый Сент-Джон отправляется в Индию, и героиня предвидит его скорую «скорбную кончину».

Шарлотте Бронте удалось постичь глубинные пласты национального характера, показать эгоизм, жестокость, склонность к амбициям, использовать новые методы психологического анализа, которые лягут в основу реалистического письма и будут использованы в последующей эволюции романа.

Особую глубину повествованию придает философский стержень, гегелевская мысль о живом развитии идеи как тезис, антитезис и синтез, что

определяет внутреннюю структуру. Каждый из трех центральных персонажей олицетворяет собой определенный жизненный путь, который соотносится так или иначе с нравственным идеалом, выдвигаемым автором.

Как уже отмечалось ранее, роман Ш. Бронте сразу же завоевал популярность. За первым изданием «Джейн Эйр» быстро последовало второе. Не подозревая о внутрисемейной трагедии Теккерея, его сумасшедшей жене, Шарлотта Бронте посвящает издание автору «Ярмарки тщеславия». Это вызвало толки, но не изменило отношение Теккерея к автору «Джейн Эйр». В очерке, посвященном Ш. Бронте и написанном Теккереем уже после ее смерти, есть такие слова: «Помню трепетное, хрупкое создание, маленькую ладонь, большие глаза. Пожалуй, главной чертой ее характера была пылкая честность... Она мне показалась очень чистым, возвышенным и благородным человеком. В ее душе всегда жило великое, святое уважение к правде и справедливости».

За те несколько лет, которые отделяют «Джен Эйр» и «Шерли» от романа «Городок», в жизни Англии произошли существенные изменения. После 1848 года страна вступила в новую фазу развития. Одержав победу над рабочим движением в конце 40-х годов, буржуазия укрепила свои позиции и интенсивно обогащалась. На международной арене, в промышленности и в торговле Англия заняла ведущее положение. О второй половине XIX века буржуазная историография пишет как о «золотом веке викторианства». Однако официальная версия о всеобщем благоденствии не соответствовала истинному положению дел, тяжелым условиям жизни народа.

Происходят изменения и в литературе. На новом этапе своего развития критический реализм характеризуется интенсивными поисками новых средств изображения жизни и человека. Важной сферой исследования становится психология личности, более пристальным — внимание к интеллектуальной и духовной жизни героев, возрастает интерес к этическим аспектам общественной проблематики. В реалистическом романе усиливается роль драматического и лирического начала. Проблемы большой

социальной значимости решаются теперь в несколько ином ключе: обобщающее познание жизни достигается анализом внутреннего состояния героя, сочетающимся с осмыслением мельчайших подробностей его бытия. Это проявилось в романах Джордж Элиот («Адам Бид», 1859, «Мельница на Флоссе», 1860), а позднее — в творчестве Джорджа Мередита («Эгоист», 1879) и Сэмюэла Батлера («Путь всякой плоти», 1903). Роман Ш. Бронте «Городок» во многом предваряет эти тенденции и является как бы связующим звеном между двумя этапами развития реализма в английской литературе XIX века

Роман Шарлотты Бронте «Городок» был опубликован в 1853 году. Всего несколько лет отделяет его появление от выхода в свет «Джейн Эйр» (1847) книги, сделавшей имя английской писательницы знаменитым. Как автор «Джейн Эйр» Произведения «блестящей плеяды» английских романистов, по словам К. Маркса, «раскрыли миру больше политических и социальных истин, чем все профессиональные политики, публицисты и моралисты вместе взятые». (Карл Маркс) «Блестящая плеяда» английских романистов помогли своим современникам задуматься над серьезными проблемами эпохи, раскрыли им подлинную Англию, разрушили официальную легенду о викторианстве как о счастливой эпохе. Они писали о социальном неравенстве, о лицемерии и алчности власть имущих.

Критицизм и обличение социального неравенства сочетаются в творчестве мастеров реалистического романа с поисками и утверждением положительных ценностей. В литературе английского критического реализма нравственно-эстетический идеал воплотился в образах простых людей, моральная чистота, трудолюбие и стойкость которых противостоят своекорыстию и жестокости буржуазных дельцов. В описании людей, познавших бедность, горечь утрат, выдержавших жизненные испытания и сохранивших свое человеческое достоинство, особенно ярко проявился гуманизм английских писателей. Вера в нравственное превосходство народных масс над правящими сословиями, выраженная в начале XIX века в

произведениях английских романтиков Вордсворта, Скотта, Байрона и Шелли, была характерна и для демократически настроенных писателей, вступивших в литературу в период 1830-1840-х годов, Диккенса, Теккерея, сестер Бронте и Гаскелл. Народные представления о добре и справедливости, проявившиеся в их произведениях, определялись сложившейся в стране обстановкой.

Непродолжительное по своим временным рамкам творчество Ш. Бронте необычайно динамично. В нем легко просматривается линия, соединяющая романтическое искусство начала XIX века (Байрон, Шелли) с критическим реализмом 1830-1840-х годов (Диккенс, Теккерей) и с художественными открытиями реализма на новом этапе его развития во второй половине XIX столетия (Дж. Элиот, Дж. Мередит). Это движение прослеживается от романа «Джен Эйр» к «Шерли» и затем к роману «Городок». Что же касается романа «Учитель», написанного раньше других, но изданного лишь посмертно в 1857 году, то, во многом перекликаясь по описанным в нем фактам биографии Ш. Бронте с романом «Городок», это произведение предвещает мотивы и образы последующих романов, уступая им в художественной зрелости. В романе «Городок» рассказывается о молодой англичанке Люси Сноу, рано осиротевшей, оказавшейся в полном одиночестве, без средств и поддержки. Некоторое время она живет в доме своей крестной матери миссис Бреттон, затем становится компаньонкой богатой дамы мисс Марчмонт, а после ее смерти покидает Англию и уезжает на континент. Она оказывается в Брюсселе (в романе он описан как *Villette* — Городок) и начинает работать в пансионе мадам Бек. Вначале ей поручают обязанности воспитательницы обучающихся здесь девиц из обеспеченных семейств, а затем она получает место учительницы английского языка.

Люси Сноу приходится преодолеть много трудностей, столкнуться с лицемерием и несправедливостью, пережить тяжелые разочарования, утрату иллюзий и надежд на счастье. Но вместе с тем в борьбе за существование и человеческое достоинство формируется и укрепляется ее характер,

«способность к ясному мышлению и непоколебимому самообладанию». Она обретает себя как личность, познает радость труда и находит свое место в жизни. «Мне думается, — рассуждает Люси, — что от природы я не обладала ни уверенностью в своих силах, ни предприимчивостью, эти свойства природы проявились во мне под влиянием обстоятельств, как бывает с тысячами других людей»[7, с. 226].

В широком плане «Городок» — это роман о становлении личности. Он связан с традицией «воспитательного романа» и получившего большое распространение в английской литературе «романа о вступлении в жизнь». Не случайно уже в первой главе «Городка» есть упоминание об английском писателе Джоне Беньяне, авторе аллегорического произведения «Путь паломника» (1678), находящегося у истоков традиции «романа воспитания», и о его герое Христиане. Беньян изображает человеческую жизнь как поиски правды. Образ Христиана, совершающего свое паломничество, — это аллегорическое изображение человека и его жизненных страданий.

Написанная в форме видения, берущего свое начало в средневековой литературе, повесть Беньяна, перекликающаяся с «Видением о Петре Пахаре» Уильяма Ленгленда, предваряет сюжеты и образы многих произведений XVIII и XIX веков. Обличение праздности и тщеславия аристократов, стяжательства буржуа, обобщающий образ ярмарки, которому противостоят народные представления о справедливой и честной жизни, получили развитие в литературе последующих эпох.

«Городок» Ш. Бронте занимает свое, вполне определенное место. Тема вступления в жизнь и становления личности решается здесь на примере женской судьбы, в связи с глубоко волновавшей писательницу темой женского равноправия. Отталкиваясь от Беньяна как автора аллегории, Ш. Бронте создает реалистический роман о современной ей действительности. Перед ее героиней возникают трудности экономического, социального и психологического характера, рожденные условиями конкретно-исторической английской действительности середины XIX века. Проблемы, встающие

перед Люси Сноу, порождены ее средой и эпохой. Верность жизненной правде, социальная обусловленность психологических характеристик позволили писательнице прийти к существенным обобщениям об одиночестве и отчуждении человека в окружающем его мире.

Включив в роман «Городок» суждения о характере соотношения и функциях Благоразумия и Воображения, Ш. Бронте высказала тем самым свое отношение к романтической традиции. Романтические начала характерны для художественной системы ее романа.

Благоразумная, сдержанная, всегда владеющая собой Люси Сноу наделена творческой силой воображения. Эта особенность в соединении с тонкой ироничностью, несмотря на переживаемые страдания и бедность, ставят ее неизмеримо выше благоденствующих Бреттонов, богатых Бассомпьеров, практичной мадам Бек, преуспевающей Джиневры Фэншо. «Я вела как бы две жизни, — говорит о себе Люси, — воображаемую и реальную, и поскольку первую питали необычайные, волшебные восторги, создаваемые моей фантазией, радости последней могли ограничиться хлебом насущным, постоянной работой и крышей над головой».

Образ Люси Сноу — большое художественное достижение не только в творчестве Ш. Бронте, но и во всей английской литературе середины XIX века. Характер женщины незаурядной, смелой и решительной в своих суждениях и действиях, здравомыслящей и тонко чувствующей показан в его сложности, многогранности, обусловленности жизненными обстоятельствами, показан в его движении и изменении.

Одиночество Люси Сноу обосновывается в романе не только ее сиротством, но и бедностью. Ее родители погибли, у нее нет своего дома, нет пристанища. Люси вовсе не жалуется на судьбу, да и нет ни одного человека, которому она могла бы довериться. «Я лишилась всякой возможности прибегнуть к помощи других людей и могла рассчитывать лишь на себя» [7, с. 154]. Она рано поняла, что находится «среди бескрайней пустыни, где нет ни песчаных холмов, ни зеленых полей, ни пальмы, ни оазиса». Она научилась

сдерживать себя и не проявлять эмоций. Эта привычка рождена в ней сознанием отчужденности от окружающих.

Роман строится таким образом, что уже в первых главах его звучит предсказание об ожидающих Люси жизненных испытаниях и утратах. В доме миссис Бреттон тихую и молчаливую Люси Сноу почти не замечают. Центром внимания становится маленькая Полли, которая своим появлением оттесняет Люси на задний план, всецело завладевая вниманием молодого Бреттона. Впоследствии такая же ситуация повторится, и Полина де Бассомпьер станет невестой доктора Бреттона, вытеснив из его сердца Люси.

Контуры будущего Люси вырисовываются и в трагической истории мисс Марчмонт, узнавшей о смерти своего жениха в тот самый вечер, когда она ждала его приезда, мечтая о счастливом замужестве. В ночь, предшествующую смерти мисс Марчмонт, слушая вой ветра, его «стенания, жалобы и безутешные рыдания», Люси думает о том, что эти «режущие звуки» предвещают смерть. В финале романа, ожидая Поля Эманюеля, который должен стать по возвращении из дальнего путешествия ее мужем, Люси вновь прислушивается к завыванию бури и зловещему вою ветра. «Буря неистовствовала семь дней. Она не успокоилась, пока всю Атлантику не усеяла обломками. Печаль, не терзай доброго сердца, оставь надежду доброму воображению. Пусть нарисует оно картину встречи и долгой счастливой жизни». Однако сделать это воображение бессильно. И хотя о гибели Поля прямо не говорится, из контекста романа ясен трагический исход событий.

Люси имела возможность убедиться в том, что «Судьба тверда, как камень, а Надежда — вымышленный кумир, слепой, бесстрастный, с душой из гранита»[7, с.401]. Однако к этому выводу героиня Ш. Бронте приходит не сразу.

В то время, когда Люси приняла решение уехать из Англии, она располагала лишь пятнадцатью фунтами, но ее сердце, «напоенное силами юности», несмотря на одиночество и сложность положения, «билось ровно и

сильно». Отправляясь в свое первое далекое путешествие, Люси превратилась из наблюдателя жизни в ее участника. С неотвратимой неизбежностью перед ней вставали вопросы: «Какие у меня перспективы? Куда мне идти? Что мне делать?»[7, с.99]. Люси искала на них ответа.

Впервые в жизни оказывается она в Лондоне, таком многолюдном, но для нее чужом и пустынным. Вид на огромный город с высоты собора св. Павла рождает в ее душе ощущение свободы и восторга. У Люси появляется уверенность, что она может и должна идти только вперед, что она сможет найти свою дорогу в жизни. Это страстное желание найти свой путь, обрести и утвердить себя во враждебном ей мире поддерживает Люси в борьбе со всеми трудностями. На каждом шагу ей дают понять, что она бедна. Оказавшись в ресторане, Люси ощущает «неуверенность, беззащитность и приниженность». В гостинице ее поражает «прозорливость, с которой слуги и горничные распределяют между гостями удобства пропорционально их достоинству». Люси ясно видит, что каждый, с кем сталкивает ее жизнь, «производит мгновенный расчет» и оценивает ее «с точностью до одного пенса».

Таким образом, в повествовательной манере романов «Джейн Эйр» и «Городок» на композиционном уровне можно выделить ряд особенностей. Они выстроены по принципу драматического произведения, что проявляется в особом развитии конфликта и построении интриги, в специфике «выстраивания» сцены и характеристики персонажей, их появления и действий в романе, который превращается в своего рода огромную сценическую площадку, где читатель превращается в зрителя, а автор – в первую очередь в режиссера.

Однако, если в романе «Джейн Эйр» сценической площадкой является лишь усадьба Торнфильд, то в романе «Городок» это пространство расширяется до целого города.

Выбор усадьбы в качестве сюжетного пространства предопределяет такие особенности романов как ограниченность действующих лиц,

ненасыщенность действия событиями, простота и будничность сюжета. В усадьбе течет частная жизнь, закрытая для внешних вторжений.

3.2 Театральность как компонент портретной характеристики и черты поведения персонажей в романах Ш. Бронте «Джейн Эйр» и «Городок».

Вопрос образной системы художественных произведений входит в круг важнейших для литературоведения. Он затрагивает особенности изображения взаимосвязи и взаимодействия героев, их влияния на сюжетное развитие текста, а также играет важную роль в раскрытии авторского замысла. Литературное пространство «художественного образа» является важнейшей категорией произведения, которое служит основой любого литературного текста. Художественный образ может модифицироваться различными формами: образы-детали, пейзажи, интерьер и другие. Для отражения объекта действительности используют образ человека. Нужно отметить, что для образа характерно обобщение каких-либо черт и свойств, присущих объекту. Процесс создания литературного образа зависит от творческого мастерства писателя, эпохи создания текста и различных социальных, бытовых, экономических и культурных аспектов времени, в котором живет автор и которое описывается в тексте. Литературный образ характеризуется определенными особенностями, которые выделяют одного героя среди других, ему подобных в контексте одного произведения, а также среди других типичных персонажей одного времени. К отличительным особенностям относятся: место и роль самого героя в произведении, его поступки по отношению к другим персонажам, к природе, внешность и характер, а также мнение читателя о герое, сформированное при чтении художественного текста.

Ш. Бронте создала галерею образов, отражающих особенности жизни Англии. К таким образам относится и герои романов «Джейн Эйр» и «Городок».

В романах Ш.Бронте первый уровень изображения – внешний, зрительный. Неразрывно с ним, сплетаясь, возникает второй, внутренний, психологический, более глубокий. Второй уровень возникает с помощью описания жестов, речи, а также анализа Джейн Эйр.

В произведении представлено большое количество образов и каждый из них так или иначе повлиял на судьбу Джейн Эйр.

Для более эффективного раскрытия театральности как портретной характеристики и черты поведения, нами были выделены наиболее яркие образы: миссис Рид, Бланш Ингрэм и «местная знать», Джейн Эйр, мистер Рочестер, Сент-Джон Риверс. Подобный выбор объясняется наибольшей значимостью данных образов для развития сюжета романа и влияния на главного персонажа.

Миссис Рид – вдова дяди Джейн Эйр, которая вынуждена была стать опекуном девочки по воле мужа Властная и эгоистичная, помешанная на аристократических традициях, но превыше всего любящая деньги: «Её взгляд, когда был обращен на меня, еще больше, чем раньше, говорил о глубочайшей и неискоренимой антипатии». Бронте при портретной характеристики миссис Рид делает акцент на взгляде и глазах: «под светлыми бровями поблескивали безжалостные глаза», изображает в них высокомерие, холодность и пустоту: «выразительнейшем голосом заявила, чтобы до конца дня я и не смела вставать с этого места, а если произнесу хоть слово...». Миссис Рид несправедливо ущемляла Джейн, ставя в пример своих, детей, тем самым считая, что она искореняет дурные наклонности Джейн. Образ миссис Рид с самого начала романа представлен отрицательным и неприятным: «вот эти особенные глаза, которые ничто не могло смягчить, чуть приподнятые, властные, тиранически брови». Когда Джейн услышала известие о болезни тетки Рид, то не теряя времени едет к ней с мыслями: «простить и забыть все обиды, помириться и протянуть руку дружбы», но Джейн при виде нее поняла то, что ее отношение к ней не

поменялось. Миссис Рид не смогла забыть и полюбить Джейн: «она твердо решила до самого конца считать меня неисправимо дурной».

Следует отметить, что «Торнфильдские главы» занимают центральное место в структуре романа. Джейн Эйр едет в поместье в роли гувернантки. Здесь нам представляются различные образы, которые способствуют глубокому психологическому анализу Джейн Эйр. Самой яркой женщиной, которая произвела сильное впечатление на Эйр, безусловно, была Бланш Ингрэм. Впервые, когда Джейн Эйр видит мисс Ингрэм: «как и вчера, была единственной всадницей, и, как вчера, мистер Рочестер скакал рядом с ней. Оба они несколько отделились от остальной компании...— Вот вы говорили, что они едва ли поженятся,— заметила я.— Но мистер Рочестер оказывает ей явное предпочтение перед всеми остальными дамами».

Также она видит мисс Ингрэм в XVIII главе: «Она была вся напоказ, но ни в чем не настоящая...»[8, с. 202]. Джейн Эйр тонко подмечает в ней притворство: «Она не была доброй, она не умела мыслить самостоятельно и повторяла звучные фразы, вычитанные из книг». Бронте изображает «невесту мистера Рочестера» неискренней, фальшивой и меркантильной.

Очень похоже изображена местная знать, собравшаяся в доме Рочестеров. Здесь жало Ш.Бронте сатиры острее, интонация становится более язвительной и используется гиперболизация. Бланш Ингрэм называет леди Ингрэм «леди мать», а та отвечает дочери, называя ее не иначе, как то «душа моя», то «моя лучшая», то мой ландыш, эти нелепые в устах благовоспитанных дам эпитеты не «незнание жизни», а намеренное обращение к гротеску. Но к приемам гротеска Бронте прибегает не часто. В большинстве случаев, изображая характеры и рисуя портреты, она предпочитает прямое реалистическое отражение. В её палитре множество различных оттенков. Этот образ помог понять и принять Джейн Эйр чувства, которые возникают по отношению к мистеру Рочестеру.

При изображении местной знати Ш. Бронте прибегает к приему игры в переодевания как к одному из элементов проявления театральности. Этот

прием в романе ярко выражен в играх в шарады с «местной знатью» и в переодевании мистера Рочестера в цыганку. Когда «местная знать» и мистер Рочестер решили «разыгрывать шарады», Бронте детально изображает представление, в котором два активных героя (мисс Ингрэм и мистер Рочестер) и один пассивный герой - наблюдатель (Джейн Эйр): «Я уже призналась тебе, читатель, что полюбила мистера Рочестера». В этот момент Джейн Эйр понимает о зарождении чувств. Что же касается двух других актеров этого представления, то «мисс Ингрэм села по правую руку своего режиссера». Наблюдая за ними Эйр не понимает, что мистер Рочестер внимательно следит за «бурей страстей» в душе Эйр. В этом эпизоде наиболее ярко видно, как зрительный зал превращается в сцену.

В продолжение этой истории мистер Рочестер предпринимает розыгрыш, он старается обманом выведать тайны главной героини романа. Он переодевается в цыганку и требует к себе всех незамужних дам по очереди. И вот «цыганка» нашептывает Джейн, пытаясь разведать ее эмоции: «Ваше положение особое, вы близки к счастью, вам стоит только протянуть руку. Все условия в отдельности налицо, достаточно одного движения, и они соединятся. Судьба разъединила их, но дайте только им сблизиться, и вы узнаете блаженство». Джейн Эйр сохраняет трезвость своих мыслей, несмотря на ее состояние «окутанная каким-то сном» и «опутанная целостью мистификаций». Бронте вводит в сюжет романа элемент переодевания для того, чтобы показать читателю, что сцена повсюду, вокруг него, «театр – это мир».

Стоит отметить, что образ мистера Рочестера создан Ш. Бронте под влиянием романтической традиции. Владелец Торнфильда изображается как мрачный, угрюмый человек с загадочным прошлым. Он попирает общественные установления, что проявляется его интересом к скромной бедной гувернантке. Даже первая встреча Джейн с Рочестером нарисована автором отчасти в романтическом стиле: «Он был уже совсем близко, но все еще оставался невидимым, когда я услышала шорох, под живой изгородью и

совсем рядом возле ореховых кустов проскользнул огромный пес, ясно выделявшийся на их фоне черно-белой окраской шерсти. Точно таким же было, по словам Бесси, одно из обличий Гитраша – подобие льва с длинной шерстью и тяжелой головой. И тут появилась лошадь – высокий скакун с всадником на спине»[8, с.151. С первой встречи, а затем и на протяжении всего романа описание Рочестера дается с точки зрения Джейн Эйр. Ее глазами мы видим портрет героя, что придает описанию, безусловно, субъективную оценку: «Лицо у него было смуглое, с суровыми чертами тяжелым лбом. Был он уже не первой молодости, но не выглядел и пожилым. Я дала ему лет тридцать пять резко очерченный нос, говоривший о характере и ничего не добавлявший к красоте, и крупные ноздри, которые, решила я свидетельствовали о вспыльчивости, и угрюмый рот и подбородок. Да, они были очень угрюмые. Его фигура без плаща, заметила я, квадратностью гармонировала с лицом. С атлетической точки зрения, полагаю, он был сложен превосходно: широкие плечи, узкие бедра. Но при этом не был ни высок, ни строен». Героя трудно назвать красивым, что неоднократно подчеркивается Джейн. Он суров, порой даже груб, у него таинственное прошлое; он эгоистичен и коварен, но при этом умен и привлекателен, ему не чуждо чувство долга и милосердия (он воспитывает Адель). Чувства Рочестера к Джейн в романе Ш. Бронте начинаются с безразличия, граничащего с надменностью. Равнодушие к Джейн постепенно к концу романа переходит в искреннюю любовь, лишенную эгоизма. Помимо этого, проявление театральности в образе аристократа дополнено ореолом таинственности, который придает ему загадочность биографии и даже самого поместья Торнфильд.

Ш. Бронте меньше всего стремилась в данной части к правдоподобию. Почти все образы, связанные с Торнфильдом, - намеренное преувеличение, сатирическая, а порой романтическая гипербола. Бронте меняет здесь и метод изображения, и эмоциональный ключ повествования. Все восемнадцать глав, т.е. большая часть романа, почти целиком вписывается в

картину романтического романа, частично даже «готического». Романтический пафос превалирует как в повествовании, так и в передаче нарастающего чувства Rochester к Джейн Эйр и Джен к Rochesterу.

Два мужских центральных образа представляют собой антитезу (слепой, но обладающий внутренним зрением Rochester, и зрячий «слепец» Сент-Джон).

Неизгладимое впечатление производит священник Сент-Джон Риверс при самом первом появлении: высокий, стройный, с безукоризненно правильными чертами, прямым классическим носом. Его высокий лоб был белым «как слоновая кость», а довершали портрет синие глаза с темными ресницами и вьющиеся светлые волосы. Под пером автора как бы ожил знаменитый герой романа Ричардсона Грандисон, кумир женщин XVIII века, некий символ нации. Специально подчеркивается, что редко встретишь «английское лицо, столь близкое к античным образцам». Шарлотта Бронте дает ему и символическое имя, вызывающее в памяти неистового Иоанна Крестителя. Однако постепенно за безупречно красивой внешностью Сент-Джона Джейн Эйр начала видеть иное – неподвижность облика, напоминающего статую. В линии лба и губ она улавливает что-то «неистовое, исступленное» и даже «беспощадное». Будучи священником, христианином, Сент-Джон тем не менее не обладает необходимой душевной ясностью и внутренним спокойствием. Автор лишает его очень ценного, с ее точки зрения, качества – умения наслаждаться природой. Он не бродит по вересковым пустошам ради царившей там целительной тишины, не восхищается их мирной прелестью. Поразительное впечатление производили и его проповеди, в которых не было мягкости человеколюбия. Предпочиталось – избранничество, предопределенность, обреченность. И каждый раз это звучало «как приговор судьбы». Его красноречие рождалось из глубин, в которых таились «неутолимые желания и беспокойные стремления».

Сент - Джон, хороший человек, прекрасный брат, ревностный христианин, решает стать миссионером. Но пафос его действий и решений внутренне связан с глубинным неутолимим честолюбием, нежеланием быть погребенным в глуши, осознанием своего природного дарования и стремлением его реализовать во что бы то ни стало. Им руководит потаенная страсть «подняться выше, совершить больше других». Ш. Бронте явно предвосхитила появление ницшеанских настроений, ее героем руководит яростное желание осуществить великие цели и достичь превосходства. Он отказывается от любви, брака, семейного счастья, он «неумолим как смерть».

Сент-Джон обладал удивительной способностью создавать вокруг себя атмосферу холода, в которой трудно жить, мыслить, чувствовать. Молчание Сент-Джона повергало человека в состояние тягостного рабства. В лице Джейн Эйр он увидел достойную помощницу, способную разделить тяготы будущей миссии, ее собственные чувства, мысли были ему глубоко безразличны. Сделав предложение, он поразил Джейн – натуру эмоциональную – жестокостью и цинизмом, расчетом, в котором не было места любви.

Одним из главных достоинств романа является создание положительного образа героини – Джейн Эйр. Произведение привлекает образом смелой и чистой девушки, одиноко ведущей тяжелую борьбу за существование.

Образ Джейн Эйр, так же как и большинство других образов построен по принципу контраста, который заключается в данном случае в том, что писательница противопоставляет внешность героини ее внутреннему облику. Создавая образ героини, Бронте вместо общепринятой «красавицы», которая обычно изображалась в литературных произведениях, показала невзрачную, но привлекательную благодаря своему внутреннему благородству героиню.

Невзрачность Джейн постоянно подчеркивается автором в речи различных персонажей, во внутреннем монологе, в самом повествовании.

Так, служанка Эббот просто называет ее уродом. Рочестер при первом знакомстве с нею говорит, что она похожа на выходца с того света.

Рисуя образ Джейн, Бронте показывает ее как незаурядную, мыслящую девушку, обладающую сильной волей и душевной чистотой.

Характеристику Джейн, так же как и ее внешности мы встречаем в речи других героев и во внутреннем монологе. Уже в первых главах романа, где автор описывает жизнь Джейн в доме Рид, мы можем получить представление о характере девочки. Из высказываний миссис Рид, ее детей, а главным образом слуг. Так, служанка Бесси, которая жалеет девочку, считает ее странным ребенком; говоря о Джейн она постоянно употребляет слово «существо».

При описании внешности героини Ш. Бронте использует лексику различной эмоциональной окраски. Так, говоря о первом впечатлении, которое произвела Джейн на Риверсов, она употребляет образные выразительные средства и лексику, подчеркивающую тяжелое состояние героини: сравнение «бледна как смерть», такие выражения как «просто привидение», «осунувшееся, изможденное лицо...совсем бескровное». Рочестер в описании внешности Джейн тоже часто прибегает к сравнениям: «маленький бледный эльф», «горчичное семечко». С другой стороны, в описании внешности Джейн, после того как она узнает, что любима, преобладает лексика оценочного порядка: цветущая, улыбающаяся, поистине хорошенькая, сияющая девушка, щеки с ямочками, блаженное состояние, лучистые карие глаза. Как мы видим, Бронте постоянно связывает описание внешности героини с ее внутренним состоянием и достигает этого использованием соответствующей лексики и образных выражений.

Из высказываний героев о Джейн, мы узнаем о чертах ее характера. Розамонда Оливер считает Джейн спокойной, уравновешенной, твердой в своих решениях, Сент-Джон, желая убедить Джейн, что она обладает качествами, необходимыми для жены миссионера, говорит: «Вы прилежны, понятливы, бескорыстны, правдивы, постоянны и бесстрашны».

Существенны для характеристики Джейн и высказывания Сент-Джона и Рочестера о ее самопожертвовании. Когда Джейн соглашается выйти замуж за слепого калеку Рочестера, последний говорит, что она «находит радость в жертве».

Сент-Джон выражает ту же мысль более возвышенно: (душа, которая испытывает наслаждение в возбуждающем пламени жертвы). У Сент-Джона это связано с отношением Джейн к наследству, которое она разделила между ним и его сестрами; добровольно отдать деньги, по мнению Сент-Джона, очень большая жертва, поэтому он так выпендренно и говорит об этом.

Постепенно в ходе повествования Бронте продолжает раскрывать черты характера своей героини, причем, одна и та же черта воспринимается по-разному различными персонажами. Так, например, Елена Бернс, осуждает Джейн за импульсивность и страстность, а Рочестер называет ее «уверенным в себе, независимым существом, хрупким внешне, но негибачаемым внутренне, свободолубивым и упорным в достижении своей цели. То, что было неприемлемым в ней для смиренной Елены, явилось именно теми качествами, которые в ней полюбил Рочестер и оценил Сен-Джон.

Дух протеста и независимости дает себя знать и в отношениях Джейн Эйр с любимым человеком. Измученная странной причудливой игрой, которую ведет с ней ее хозяин, Джейн, в сущности, первая говорит ему о своей любви, что было неслыханно и недопустимо в викторианском романе. Само объяснение Джейн в любви принимает характер смелой декларации о равенстве. «Или вы думаете, что я автомат, бесчувственная машина?.. У меня тоже есть душа, как у вас, и такое же сердце...Я говорю с вами сейчас, презрев обычаи и условности и даже отбросив все земное...»[8, с. 500].

Как уже отмечалось, повествование в романе ведется от первого лица. Традиция такого повествования зарождается еще в XVIII веке, в то время, когда внимание писателей начинает привлекать психология героя. В анализируемом романе эта форма повествования, так же как и другие черты

художественного метода, способствует более глубокому раскрытию психологии героев.

В форме внутреннего монолога даны размышления Джейн по поводу нравов окружающих ее людей, норм поведения, ее собственных стремлений и переживаний. За счет такой формы повествования у читателя возникает «эффект присутствия», что, несомненно, является одним из элементов зрелищности как проявления театральности. Следует отметить, что во внутреннем монологе часто выражены мысли самой Шарлотты Бронте.

В романе «Джейн Эйр» внутренняя речь служит одним из основных средств характеристики героини. Внутренний монолог Джейн Эйр очень эмоционален. Некоторая приподнятость стиля во внутреннем монологе героини достигается использованием книжной лексики и сложного синтаксиса. Наиболее характерным является в романе размышление героини в форме беседы двух голосов. Так, например, после ее несостоявшегося бракосочетания с Рочестером автор подробно описывает переживания Джейн. Ее колебания, мучительные раздумья о своей дальнейшей жизни даны в форме диалога разума и чувства.

В другом романе Ш. Бронте, «Городок», театральность занимает не менее важное место в организации системы образов произведения. В этом романе Ш.Бронте наиболее четко и широко представила варианты реализации категории театральности как в портретной характеристике персонажей, так и поведенческой

«Городок» как и «Джейн Эйр» написан от первого лица, где повествование ведет молодая гувернантка Люси Сноу. Что позволяет читателю воспринимать все происходящее только через одного персонажа. Внутренние чувства героя открыты для читателя, даже если остаются скрытыми для других героев. В передаче ощущений и переживаний героя нет никаких ограничений, автор полностью растворяется в нем. Эффект сопричастности возникает гораздо быстрее. Тем самым создается «эффект присутствия». Данный эффект создается за счет образа Люси Сноу, так она передает свои

непосредственные чувства и переживания, описывает свое эмоциональное состояние, выражает собственное отношение к происходящему, высказывает собственные суждения и оценки. За счет этого читатель оказывается зрителем происходящего.

Итак, образ Люси Сноу — новый тип героини в романе Англии XIX века. Бронте отстаивает мысль о том, что удел женщины не должен быть сведен только к замужеству и семейной жизни; она может посвятить себя какому-то важному делу, служить своему призванию. «Городок» — первый английский роман, героиня которого от начала и до конца работает, сама зарабатывает себе на жизнь. Для Люси Сноу труд является не только источником ее существования, но и неотъемлемой частью ее существа. Потому она и находит в себе силы для того, чтобы жить и трудиться после гибели любимого ею Поля Эмануеля.

«Городок», это тоже один из вариантов «воспитательного романа», и тема поисков смысла жизни, несмотря на камерный характер произведения, поставлена здесь широко. В чем ценность жизни? Для одних — в богатстве, для других — в удовольствии и в положении в обществе, для Кэтрин — в искреннем чувстве любви. Бронте показывает маленький город с типичными провинциальными нравами. Она разворачивает широкую панораму характеров, типичных для Виллет. Все характеры раскрываются и события разворачиваются вокруг семьи мадам Бек, директрисы пансиона, где служит Люси. Мадам Бек является директрисой пансионата, в котором работала Люси Сноу. За приятными манерами, обликом добросердечной хозяйки и миловидной женщины кроются эгоизм, моральная беззащитность и совершенное равнодушие ко всему, кроме личных интересов. Она бесстыдно лжет, у нее развита целая система шпионажа, подслушивания, подглядывания за воспитательницами. Так, героиня не раз застаёт ее за тайным «пересмотром» вещей, бумаг, принадлежащих Люси. Полина Бек, несколько не смущаясь, увольняла неугодных ей или использованных в низких целях людей.

Характер мадам Бек раскрывается еще полнее, когда она устраивает настоящую игру с доктором Джоном, основанную на взаимном притворстве: Дезире объявляет себя больной, директриса радуется возможности подержать этого бесенка несколько дней в постели и продлить тем самым знакомство с доктором Джоном. Доктор принимает ее приглашение и делает вид, что лечит капризную, избалованную девочку. Бронте с юмором описывает создавшуюся фарсовую ситуацию: Дезире притворяется больной, мадам Бек притворяется озабоченной и обеспокоенной преданной матерью (при этом она ни минуты не сомневается, что дочь хитрит), а доктор Джон притворяется, что верит всему, беспрекословно поддерживает тактику мадам Бек и соглашается участвовать в ее хитросплетениях: «Сначала он очень смешно делал вид, будто колеблется, бросал быстрые взгляды то на ребенка, то на мать и глубокомысленно задумывался, но в конце концов прикинулся побежденным и начал с большим искусством исполнять роль в этом фарсе. Я понимала, что мадам Бек готова любой ценой подольше держать дочь в постели, лишь бы помешать ее дурным проделкам, но меня удивляло терпение доктора Джона»[7,с. 301].

Мадам Бек пытается разгадать причину такого поведения доктора Джона. Используя целый арсенал шпионских приемов, она понимает, что не является предметом интереса доктора Джона. Она оставляет бесплодную мечту, убирает в шкаф дорогую кашемировую шаль (свое главное оружие в борьбе за сердце молодого человека). Люси искренне восхищается умением директрисы обуздать чувства. На этот раз восхищение граничит с искренним уважением: «Благодаря сочетанию всех этих достоинств (отсутствие душевной слабости, занятие серьезным делом, здравый смысл – Е. С.) она вела себя мудро – превосходно вела себя. Bravo! Еще раз bravo, мадам Бек! Я видела, как вы померялись силами с демоном соблазна, - вы храбро сражались и победили!»[7, с.339].

Все поступки мадам Бек Люси считает довольно безобидными, пока не столкнулись их интересы. Когда Люси и Поль Эмманюель полюбили друг

друга, Полина восстала против их отношений, так как они мешали меркантильным семейным интересам. Директриса начала жестокую борьбу: она обманывала Люси, преследовала, клеветала, мешала их встречам, подсыпала снотворное. Во время их открытого столкновения Люси, как открытая и честная натура, сбрасывает маску всегдашнего безразличия: «Всегда послушная и кроткая, я вдруг сбросила хомут, прокусила узду». Она читает отповедь Полине Бек: «Мадам... Вы сластолюбивы... При всей Вашей безмятежности, важности и спокойствии – Вы сластолюбивы, как никто»[7, с.401].

«Оставьте меня в покое. Не трогайте меня. Какое Вам дело до моей жизни, до моих печалей. О мадам! В Вашей руке холод и яд. Вы отравляете и морозите сразу»[7, с.499].

В ответ на резкие слова, показывающие, что Люси отлично поняла и определила характер Полины Бек, открыла те его стороны, которые директриса тщательно скрывала, Полина Бек не сбрасывает маску, остается внешне спокойной, заботливой и мягкой. Но Люси не дает читателю обмануться, она замечает, что под «самой ласковой личиной ... обнаруживалось бессердечное, самовлюбленное низкое чувство».

Писательница делает Полину Бек типичной представительницей определенного общественного класса со свойственным ему мировоззрением. Она вовсе не роковая, не демоническая женщина и вовсе не сеет вокруг себя зло. Ее собственное положительное мнение о себе подтверждается мнением окружающих. В ней отсутствует чувство социального превосходства над другими. В ней действительно «намешано всего понемногу», она и хороша, и плоха одновременно. Характер ее представлен ярким, неординарным, сложным и достоверным.

Мадам Бек и ее воспитанницы персонифицируют лабаскурскую среднебуржуазную среду, они представляют собой характерные типы своего времени, целое явление, присущее тихому провинциальному европейскому городку середины XIX века.

Каждая деталь их портрета, черта характера, мотив их поведения, любой их поступок говорит о низменной, примитивно-грубой, пошлой природе этого социального слоя. Изображая Полину Бек и ее окружение, Бронте мастерски воссоздает атмосферу лжи, притворства, козней и ненависти.

Краткая, исчерпывающе точная, зачастую ироничная обрисовка социально-бытовой среды в романе представлена двояко: с одной стороны, это пансион мадам Бек, а с другой – весь Виллет, Лабаскур и Европа. Пансион является частью Виллета, моделью Лабаскура, отражающей его суть и характерные черты.

Исключительными фигурами в этом ограниченном и вульгарном мире являются доктор Джон и Поль Эмманюэль.

Мосье Поль, пожалуй, самый интересный персонаж. Его появление изменяет повествовательную манеру Бронте: она не сразу рассказывает о нем, словно бы не интересуется образом талантливого школьного учителя, «открывшего бездны» в душе Люси. Он появляется на страницах в момент, когда героиня приходит к мадам Бек в поисках работы. Его неопределенные суждения о возможных достоинствах Люси решают ее судьбу: она остается у мадам Бек.

О Поле Эмманюэле мы сначала не знаем решительно ничего, кроме того, что он – учитель и славится проницательностью. Несоответствие между стараниями выглядит суровым, проницательным и неопределенными, неуверенными ответами, которые он дает на предлагаемые ему вопросы, создает атмосферу легкого комизма, которая окружает Поля, пока окончательно не раскрываются все грани его сложного характера и он не предстанет в величии собственной доброты и нежности: перед тем, как уехать в Гваделупу поправлять финансовые дела своих родственников, он объясняется Люси в любви и исполняет ее мечту – открывает для нее школу, тем самым обеспечивая ей будущее. Эти поступки завершают

характеристику Поля Эмманюеля, выявляют великодушие и альтруизм как доминирующие его черты.

В глазах читателя Поль вырастает из смешного неудачника в великодушного, почти трагического героя; из вспыльчивого, раздражительного холерика – в талантливую энтузиаста; в нежного влюбленного, способного преодолеть даже религиозные разногласия.

Все эти превращения совершаются медленно и постепенно, что служит признаком авторской заинтересованности. К своему любимому герою она присматривается медленно и пристально, заставляя героиню и читателя внимательно обдумывать его слова и поступки. Первый из тех, что изображен автором, не располагает в пользу Поля: он чрезмерно раздражителен и деспотичен. Так, он почти приказывает Люси выступить в мужской роли в любительском спектакле, запирает ее на чердаке, где водятся крысы и тараканы, чтобы она выучила роль. Люси сравнивает его с вихрем. Однако едва возникшее впечатление душевной черствости не закрепляется впоследствии, а разрушается благодаря новым событиям: обнаружив, что Люси по его вине не досталось обеда и она голодна, он не только раздобыл ей обед, но и отдал ей свое пирожное, будучи сам изрядным лакомкой. Впервые за внешней вспыльчивостью, гневливостью, своеволием проступили доброта и неподдельное внимание.

На протяжении нескольких глав Люси то возмущается поведением Поля, то снисходительно прощает его, в сущности, испытывая к нему теплые дружеские чувства. Настроение Поля тоже меняется. Так, забавное негодование по поводу розового платья Люси, цвет которого Поль считает слишком легкомысленным, сменяется искренними уверениями в дружбе и подарками. Нелепая ярость Поля при виде Люси, якобы созерцающей «непристойную» картину (речь идет о безвкусном, по мнению Люси, полотне, изображающем полуобнаженную Клеопатру), сменяется предельным добродушием. В то же время Поль прощает ей действительно

серьезный проступок: когда она разбила его единственные очки, он сочувственно улыбнулся и успокоил перепуганную Люси.

Чередование взаимно противоречивых поступков и слов убыстряется по мере развития действия. К концу книги настроения героев меняется с почти молниеносной быстротой, подводя развитие сюжета к кульминации: Поль и Люси объясняются друг другу в любви, и это объяснение окончательно раскрывает их характеры.

Образ Поля Эмманюеля наиболее психологически убедителен. Бронте не боится показать его забавным, неловким, чудаковатым. Его динамичный характер и раскрывается на всем протяжении романа и обнаруживает одну за другой новые, порой противоречивые стороны

Образ Поля при всей его сложности, импульсивности и противоречивости оказывается более достоверным, чем образ доктора Джона, представляющего авторской идеал. Оба эти образа создавались по принципу дополнения друг друга. Джон, призванный стать идеальным героем, по мнению автора, оказался неудачным, нежизненным. Однако, образ доктор Джона пленяет ощущением душевной серьезности, созданной сразу же, скупыми, но много говорящими деталями. Читатель сразу узнает, что доктор Джон – красивый молодой человек с прекрасными волосами, греческим подбородком, скульптурным лицом, изящной фигурой. Он хорошо, добр, честен, способен к преданной любви, но отмечен печатью романтического демонизма: так, когда Люси смотрит на его портрет, ей становится больно от его слепящей красоты.

Первое появление Джона в романе автор оставляет такими деталями, которые призваны сразу же показать главные черты его характера. Он сразу вызывает ощущение эффективности, яркости и силы. Впоследствии оказывается, что золотоволосый великан добр, не причиняет больным страданий, напротив, он успокаивает плачущую девочку. Он очаровывает всех, словно волшебник из народной сказки. Он приходит неожиданно,

внезапно, в критический момент и помогает всем. Возникает впечатление сказочности, нереальности, волшебства.

Доктор Джон изображен как человек, способный преодолеть неблагоприятное стечение обстоятельств, в том числе и бедность. Упорство и сила воли помогает ему побеждать трудности, добиваться исполнения своих желаний. Он сумел даже получить согласие отца богатой девушки на брак с нею после разговора, в котором проявилась его твердость: «Свидание было недолгое, но, очевидно, решительное. Жениха подвергли допросу с пристрастием. Как бы ни были порою коварны речи и взоры Грэма, под ним крылась честная натура. Как я потом узнала, он отвечал умно и искренне. Он справился со всеми трудностями, дела его поправились, он доказал, что может быть супругом»[7, с.561].

Работая над этим образом, Бронте шла не от факта, как при создании образов Поля Эмманюеля или Полины Бек, а от идеи. Это сближает ее с эстетикой Диккенса, который утверждал правду идеи, рисовал блистательные гротески, в которых правдивость одной, метко подмеченной черты заменяет необходимость психологического анализа.

Создавая образы своих героев, Бронте вскрывает такие черты их внутреннего мира, которые необходимы и достаточны для понимания их как социальных типов и характеров. Бронте еще не опирается на детальный психологический анализ. Автор описывает героев, но не рассуждает о них, предоставляя читателю анализировать самому, сообщая симптомы психических состояний посредством диалогов, внутренних монологов, живописных деталей.

В романе на примере трех жизненных женских судеб - Люси Сноу, Полины де Бассомпьер и Джиневры Фэншоу представлены различные взгляды на смысл жизни и разное понимание ее назначения.

Для легкомысленной и эгоистичной Джиневры основная цель — выгодное замужество. В достижении ее Джиневра беспринципна, хитра и даже жестока. Она двулична, ее внешнее очарование и хрупкая красота не

соответствуют таящемуся в ней бессердечию и жестокости. Кокетничая с доктором Бреттоном, она презирает и обманывает его, принимая дорогие подарки, смеется над ним. «Ни одна гризетка не принимает подарков с такой готовностью, как Джиневра, восклицает в отчаянии Бреттон, — а ведь она из хорошей семьи». С образом Джиневры в романе связана тема «ярмарки тщеславия»: Джиневра льнет к высшим кругам, преклоняется перед миссис Чамли, благосклонно принимает ухаживания де Амаля и презирает тех, кто стоит ниже ее на общественной лестнице. «Я никогда не стану женой буржуа», — с высокомерием заявляет она.

Ограниченна в своих стремлениях и Полина де Бассомпьер. Помыслы этой рассудительной, милой и трогательной молодой особы связаны только с личным благополучием и семейным счастьем. Полина нежно привязана к отцу, предана своему будущему мужу, но она в достаточной степени эгоистична, чтобы не замечать страданий Люси.

В образах Джиневры и Полины ясно чувствуется школа Теккеря как создателя незабываемых Ребеки Шарп и Эмилии Седли. Традиция Д. Остен подкрепляется в данном случае достижениями одного из крупнейших мастеров критического реализма современной Ш. Бронте эпохи.

Бронте необычайно подробна в характеристике действующих лиц. Не забыты самые мельчайшие черты их физического облика. Читая описания действующих лиц, мы как бы видим перед собой портретную галерею зримых, осязаемых образов.

Воплощением меркантилизма и лицемерия предстает перед нами владелица пансиона мадам Бек. Образ этой умной и вероломной, хитрой и бдительной, деловой и бездушной правительницы маленького школьного мирка, в котором, как в капле воды, отражены законы и установления большого и бесчеловечного мира, создан в лучших традициях критического реализма. Здесь ясно ощущается влияние на Бронте великих сатириков Теккеря и Диккенса. Яркая портретная и психологическая характеристика

мадам Бек, анализ побудительных причин ее поступков — свидетельство высокого уровня реалистического мастерства писательницы.

Включив в роман «Городок» суждения о характере соотношения и функциях Благоразумия и Воображения, Ш. Бронте высказала тем самым свое отношение к романтической традиции. Романтические начала характерны для художественной системы ее романа.

Благоразумная, сдержанная, всегда владеющая собой Люси Сноу наделена творческой силой воображения. Эта особенность в соединении с тонкой ироничностью, несмотря на переживаемые страдания и бедность, ставят ее неизмеримо выше благоденствующих Бреттонов, богатых Бассомпьеров, практичной мадам Бек, преуспевающей Джиневры Фэншо. «Я вела как бы две жизни,— говорит о себе Люси,— воображаемую и реальную, и поскольку первую питали необычайные, волшебные восторги, создаваемые моей фантазией, радости последней могли ограничиться хлебом насущным, постоянной работой и крышей над головой».

Образ Люси Сноу — большое художественное достижение не только в творчестве Ш.Бронте, но и во всей английской литературе середины XIX века. Характер женщины незаурядной, смелой и решительной в своих суждениях и действиях, здравомыслящей и тонко чувствующей показан в его сложности, многогранности, обусловленности жизненными обстоятельствами, показан в его движении и изменении.

Точно так же подробным, излишне детализированным становится в романе описание внешности и, особенно, одежды персонажей. При этом нередко акцентируется именно (субъективное) восприятие, т.е. описывается не сам человек, но то, как он выглядит, какое впечатление производит.

Не случайно часто используются слова «казался», «выглядел», маркирующие одновременно и субъективность восприятия, и его отчетливо визуальный характер.

В главе «Праздник» Бронте использует прием «театра в театре». Поль ставит спектакль в честь именин мадам Бек, где главную мужскую роль играет Люси Сноу: «Роль пустоголового франта. В нее нельзя было вложить ни сердце, ни душу». театральными подмостками является вся изображаемая Бронте действительность, но на этих подмостках разыгрываются сцены, предполагающие собственную зрительскую аудиторию. В этом эпизоде четко выражена смена местами зрительного зала и сцены. Читатель становится зрителем изображаемой Бронте действительности.

Помимо этого, важным средством театрализации изображаемого в романе становится частое упоминание или даже описание жестов персонажей. Едва ли не любая реплика того или иного персонажа сопровождается упоминанием соответствующего жеста, в результате чего все диалоги, все сцены становятся зримыми, видимыми, наглядными, и читатель получает возможность не только осознать, но именно увидеть происходящее.

Первостепенной функцией жеста (или, точнее, упоминания жеста) безусловно, является описание внутреннего состояния персонажа, испытываемых им эмоций и чувств. Само описание жеста может оказаться в первую очередь поводом для разговора о внутреннем состоянии персонажа и его реакции на происходящее. Нередко, наоборот, описание жеста призвано усилить или уточнить эмоции и чувства, испытываемые персонажем.

Искусственность, наигранность того или иного движения (и, соответственно, самого поведения персонажа) может подчеркиваться, в частности, за счет прямого указания на его театральность, например, за счет сопоставления жеста с движением театрального персонажа, мифологического героя или известной исторической личности. Помимо достаточно подробного описания или просто обозначения жеста персонажей, важную роль в создании эффекта театральности играют также описания выражения лица персонажей и детальная характеристика мимики. Акцентированное, эксплицитное описание выражения лица служит, точно так же, как указания жестов, для раскрытия испытываемых героем чувств, переживаемых эмоций.

При описании выражения лица особое внимание Бронте уделяет взгляду, который становится у него очень красноречивым и может отражать целые гаммы чувств. Автор отмечает те или иные интонации речи своих героев, являющиеся средством выражения экспрессивной и эмоциональной окраски. К примеру, это явление чаще всего наблюдается в образе Поля Эмануиля: «прошипел», «стиснув зубы». Практически на каждой странице можно встретить указание на определенный интонационный оттенок речи героев: «воскликнул», «сухо заявила», «ответил с дрожью в голосе», «добавил задушевым тоном» и т. п. Такие пояснения строятся как указание драматурга для читателя, постановщика или актера.

Слова персонажей превращаются в театральные реплики благодаря описанию интонации, которое напоминает авторские ремарки, указания актерам на то, как надо произносить ту или иную фразу, реплику. Если характеристикой сопровождаются слова не одного, а нескольких беседующих, разговор превращается в настоящую театральную сценку, в которой размечены все реплики и все движения персонажей; более того, сама эта сценка становится полной внутренней драматизма.

Таким образом, можно сказать, что в творчестве Ш. Бронте проявилась особая подвижность идейно-эстетической грани между романтизмом и реализмом. Эта особенность проявилась и в тех художественно-стилистических средствах, которые она использовала в портретных изображениях своих персонажей.

Специфика словесного портрета, как и портрета в живописи, обуславливается, прежде всего, прямой обращенностью к индивидуальности определенного лица. Достоверность, или как принято говорить портретное сходство является неотъемлемой принадлежностью жанра. Это сходство обнаруживается в соответствии воссоздаваемого образа оригиналу, живой натуре, которая познается писателем как художественное целое, как самостоятельный и по-своему заверченный сюжет для словесного живописания.

Именно в целостном изображении индивидуальности человека, неповторимости его «лица», мышления, которые проявляются как в его характере, манере поведения, языке, так и в его биографии, творческой деятельности, разнообразных приметах индивидуального бытия, отражающих духовный мир воссоздаваемой личности, раскрывается эстетическая сущность жанра литературного портрета.

В произведениях Ш. Бронте «фантастическое» и «ужасное» получает реальное обоснование. В романе «Городок» это проявляется в сценах встречи Люси с призраком монахини, в истории преследования ее «таинственными» недоброжелателями. Страшная волшебница, которую Люси встречает во время грозы, когда вспышки молний прорезают окутавший землю мрак, оказывается родственницей мадам Бек — злой и корыстолюбивой старухой Уолревенс; блуждающий в аллеях парка призрак монахини — это поклонник Джиневры, скрывающийся от бдительных глаз хозяйки пансиона, облачившись в женские одежды. Необычные видения возникают перед Люси в моменты сильного эмоционального возбуждения и напряжения, но она находит в себе силы разобраться в происходящем. «Всегда и всю жизнь мою я любила правду... Я бесстрашно встречаю ее грозный взгляд... Увидеть и узнать худшее — значит победить Страх»[7, с. 406]. Люси Сноу наделена способностью смотреть правде в глаза и трезво судить о жизни и людях, о самой себе.

Таким образом, в романах «Джейн Эйр» и «Городок» Ш. Бронте проявила себя мастером литературного портрета. Ее творчество отличает тщательность в выборе слов и оборотов, используемых для внешней характеристики образов, но главная задача, которую она с блеском решила, была все же в том, чтобы показать и внутренний мир людей, которых она рисовала: этой задаче она подчиняла все остальное. Ш.Бронте создавая систему образов в романах «Джейн Эйр» и «Городок» использует визуализацию: детальное описание внешности персонажей, речи, жестов, мимики, что позволяет ощутить «эффект зрелищности».

Заключение

Следует отметить, что Ш. Бронте вошла в историю мировой литературы как один из ярчайших представителей викторианской эпохи. Именно она своими произведениями меняла сознание и общественное мнение самой передовой страны своего времени. В ее романах мы не видим образ театра напрямую, однако, Бронте мастерски пользовалась театральностью как художественным инструментом почти на каждой странице своих произведений.

Так, зрелищность как проявление театральности обеспечивается созданием «эффекта присутствия», достигаемого за счет изображения обстановки через призму восприятия того или иного персонажа. В этом случае избыточность, детальность описания, благодаря которой читатель превращается в зрителя, рассматривающего театральные декорации, сочетается с возможностью наблюдать эффект, который эта обстановка производит на персонажа, становящегося, таким образом, помещенным в декорации актером.

Помимо этого, для усиления «эффекта присутствия» повествование всегда ведется от первого лица. В анализируемых произведениях эта форма повествования способствует более глубокому раскрытию психологии героев.

В форме внутреннего монолога даны размышления главных героинь по поводу нравов окружающих их людей, норм поведения, их собственных стремлений и переживаний. Также внутренняя речь служит одним из основных средств характеристики образов.

Стремление к выразительности, к драматическому эффекту влияет на пространственно-временные характеристики текста. Романное время в произведениях Бронте чрезвычайно сжимается, что приводит к ускорению действия, к максимальному сокращению промежутков между сценами.

Однако, если в романе «Джейн Эйр» сценической площадкой является лишь усадьба, то в романе «Городок» это пространство расширяется до города.

Выбор усадьбы в качестве сюжетного пространства определяет такие особенности произведений как ограниченность действующих лиц, ненасыщенность действия событиями, простота и будничность сюжета. В усадьбе течет частная жизнь, закрытая для внешних вторжений.

Для более эффективного раскрытия театральности как портретной характеристики и черты поведения, автором был создан ряд ярких образов: миссис Рид, Бланш Ингрэм, Джейн Эйр, мистер Рочестер, Сент-Джон Риверс, Люси Сноу, Поль Эммануэль, миссис Бек, Джиневра Фэншоу, Полина де Бассомпьер.

Важной особенностью в построении образов является то, что большинство из них построены по принципу контраста, который заключается в том, что Ш. Бронте противопоставляет внешность героев их внутреннему облику.

Как и описания обстановки, описания одежды слишком скрупулезны, подробны и явно избыточны с точки зрения развития сюжета. Подробные описания одежды персонажей объективно способствуют именно театрализации изображения, делая его чрезвычайно наглядным и пластичным. Еще одна функция этих описаний (как и описаний обстановки), связанной с указанной избыточностью, следует считать и замедление действия. Тщательно описывая малозначащие в плане развития сюжета и даже с точки зрения раскрытия характера и в целом внутреннего мира персонажа детали, Бронте замедляет темп повествования, что способствует выделению следующего за этим описанием напряженного или композиционно важного, значительного эпизода.

Важным средством театрализации изображаемого в романах является частое упоминание или даже описание жестов персонажей. Едва ли не любая реплика того или иного героя сопровождается упоминанием соответствующего жеста, в результате чего все диалоги, все сцены становятся зримыми, видимыми, наглядными, и читатель получает возможность не только осознать, но именно увидеть происходящее

Обозначение интонаций, подобное указаниям режиссера или авторским ремаркам также может восприниматься как проявление драматургичности произведений. В романах Ш. Бронте мимика, жесты, описание взгляда, поз, интонаций, тембра и громкости голоса, т.е. элементы, способствующие созданию «эффекта присутствия», занимают очень важное место, усиливая драматический и трагедийный эффект произведения и способствуя созданию атмосферы театральности.

В общем и целом, театральность проявляется по-разному на различных уровнях художественного текста, включая построение отдельных образов и систему образов произведения, его композицию, сюжет, пространственную организацию, речевую характеристику персонажей. Театральность проявляется, в частности, в особом развитии конфликта и построении интриги, в специфике «выстраивания» сцены и характеристики персонажей, их появления и действий в романах, которые, в свою очередь, превращаются в своего рода огромную сценическую площадку, где читатель превращается в зрителя, а автор – в первую очередь в режиссера.

Библиографическое описание

1. Андреева И.М. Театральность в культуре. – Р/Д., 2002.
2. Аристотель. Поэтика; Риторика; Пер. с греч. В. Апеллерота. СПб.: Азбука, 2000.-346 с.
3. Барт Р. Семиотика. Поэтика / Под ред. Г.К. Косикова. М.: Прогресс, 1989. -615 с.
4. Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. М., 1986;
5. Берингер И. Театр, теория, постмодернизм. М.,1991.
6. Берн Э. Игры, в которые играют люди / Под ред.М.С. Мацковского. СПб, 1996. - 398 с.
7. Бронте Ш. Городок / Ш. Бронте ; пер. с англ. А. Глебовский, И. Проценко.- СПб.: Азбука, Азбука- Аттикус, 2017.- 640 с.
8. Бронте Ш. Джейн Эйр / Шарлотта Бронте; пер. с англ. И. Гуровой.- Москва: Издательство АСТ, 2017.-672с.
9. Бронте Ш. Учитель / Ш. Бронте ; пер. с англ. Н. Флейшман ; послесл. Е. Тепловой. СПб.:НПО «Мир и семья - 95», 1997. - 384 с.
- 10.Бронте Ш. Шерли; Эшворт / Ш. Бронте ; пер. с англ. И. Грушецкой, Ф. Мендельсона. М. : Изд-во ЭКСМО-Пресс, 2002. - 640 с.
- 11.Бронте Э. Грозовой перевал: роман / Эмили Бронте; пер. с англ. Н.Вольпин.- М.: АСТ: Астрель, 2011. – 318с.
12. Будагян А. А. Творческий путь Шарлотты Бронте : автореф. дисс. на соискание науч. степени канд. филол. наук / А. А. Будагян. — М., 1950-183с.
- 13.Васильева И. Сестры Бронте в России. Прихоти судьбы // Шарлота Бронте and another lady / сост. И.Н. Васильева и Ю. Г. Фридштейн ; вступ. статьи И. Н. Васильевой. — М. : Фолио, 2001. — 445 с.
- 14.Владимиров С.В. Действие в драме. Л.: Искусство, 1972. 159 с.
- 15.Гениева Е.Ю. (сост.) Эти загадочные англичанки. М., 1992. – с. 27 – 78.
- 16.Герман М. У. Хогарт и его Время. JL: Искусство, 1977.-225 с.

17. Гритчук М.А. Реализм Ш. Бронте («Джейн Эйр» и «Шерли»). автореф. дис. ... канд. филол. наук/ Гритчук М.А. – М., 1957.
18. Днепров В.Д. Идеи времени и формы времени. - Л., 1980.
19. Дьяконова Н.Я. Романы Эл. Гаскелл и Ш. Бронте: «Мери Бертон» и «Шерли» (опыт сопоставительного анализа) / Н.Я. Дьяконова // Филологические науки.-2004.-№5.- С. 52-57.
20. Евреинов Н.Н. Демон театральности / Сост., общ. ред. и комм. А. Зубкова и В. Максимова. - М.; СПб., 2002.
21. Елистратова А.А. Наследие английского романтизма и современность. М., 1960. – 432 с.
22. Легг О.О. Театральность как тип художественного мировосприятия в английской литературе XIX-XX вв. (на примере романов У. Теккерея «Ярмарка тщеславия», О. Уайльда «Портрет Дориана Грея», С. Моэма «Театр»: Дис. ... канд. филол. наук. - СПб., 2004.
23. Липнягова С. Г. Варианты реализации категории театральности в английском романе XIX-XX вв. История и поэтика зарубежных литератур [Текст] : межвузовский сборник научных трудов / Федеральное агентство по образованию, ГОУ ВПО «Краснояр. гос. педагог. ун-т им. В.П. Астафьева» ; отв. ред. М.И. Воропанова. - Красноярск : [б. и.], 2008 (ИПК КГПУ).
24. Липнягова С. Г. «Между актами» Вирджинии Вульф как роман - метафора / Филологические науки: научные доклады высшей школы, №4. - М. 2006. С.33-39.
25. Липнягова С. Г. Театр и театральность в поэтике английского романа XX века: (на примере романа «Процесс Элизабет Кри» П. Акройда) / С. Г. Липнягова // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. - 2006. - N 3, ч. 1. - С. 49-53.

26. Липнягова С.Г. Театральность как категория в поэтике романа. К постановке проблемы. /Филологические науки : научные доклады высшей школы, № 6. – М. 2008. С.64-69.
27. Липнягова С.Г. Роман С.Мозма «Театр». Поэтика заглавия // Филолог. сборник: заруб. лит. на пороге XXI века. Красноярск, 2000. - С. 69-76
28. Лихачев Д.С. Литература Реальность - Литература.- Л.: Советский писатель, 1984 - 271 с.
29. Лотман Ю.М. Об искусстве. СПб.: Искусство - СПб, 1998.-704 с.
30. Лотман Ю.М. Театр. Язык и живопись// Избранные статьи, Т.3. Таллинн: Александра, 1992.-494 с.
31. Любимов Б.Н. О сценичности произведений Достоевского. - М., 1981.
32. Малишевская Н.А. Жанровое своеобразие романов Айрис Мердок: к проблеме пародирования жанровых моделей в современной метапрозе: Дис. канд. филол. наук.-Р/Д., 2001.
33. Пави П. Словарь театра; Пер. К. Разлогова. М.: Прогресс, 1991. - 480 с.
34. Пимонов В.И. Поэтика театральности в драматургии Шекспира (на примере трагедии «Гамлет»: Дис. ... канд. фи-лол. наук. - М., 2004.
35. Полякова Е.А. Поэтика драмы и эстетика театра в романе: «Идиот» и «Анна Каренина». - М., 2002.
36. М. Поляков «О театре: поэтика, семиотика, теория драмы»(2001)
37. Платон. / Под ред. Л.Ф. Лосева, В.Ф. Асмуса. Собр. соч. в 3-х ТТ., Т.3., - М.: Мысль, 1972. - 678 с.
38. Прозерский В.В. «Позитивизм и эстетика. Очерки», 1983.
39. Соколова Н. И. Романы Шарлотты Бронте : (проблема личности) / Н. И. Соколова // Проблемы метода и жанра в зарубежной литературе : меж-вуз. сб. науч. тр. М., 1988. - С. 86-96.
40. Соколова Н. И. Шарлотта Бронте : эстетика, концепция личности в творчестве: автореф. дис. . канд. филол. наук / Н. И. Соколова ; Моск. гос. пед. ин-т им. В. И. Ленина. М., 1990. - 16 с.

41. Никонорова Т. М. Способы характеристики персонажей в романе Ш.Бронте «Джейн Эйр»// Филологический сборник: англистика. - Красноярск, 1994.
42. Никонорова Т.М.Творчество Ш.Бронте в зеркале романа-подражания.// Филологический сборник: литература Западной Европы — От эпохи Возрождения к XXI веку. - Красноярск, 2002.
- 43.Тахо-Годи А.А. Жизнь как сценическая игра в представлении древних греков // Искусство слова. М.:Наука,1973.-420 с
- 44.Успенский П. Д. Новая модель Вселенной, 1993. Успенский
45. Театральная энциклопедия / Под.ред. П.А. Маркова. М.: Советская энциклопедия, 1963. 1216 стлб.
- 46.Хализев В.Е. Драма как явление искусства. М.: Искусство, 1978. - 240 с.
- 47.Й.Хейзенги «Человек играющий» (1938).
- 48.Цимбал С. Л. Театр. Театральность. Время. Л.: Искусство, 1977. - 263 с.
- 49.Писатели Англии о литературе XIX-XX вв. // Сборник статей М.: Прогресс, 1981.- 410с.