

DOI: 10.33184/dokbsu-2019.4.8

## Рецепция байронизма в романе Эмили Бронте «Грозовой перевал»

Е. Н. Михайленко

*Башкирский государственный университет*

*Россия, Республика Башкортостан, 450076 г. Уфа, улица Заки Валиди, 32.*

*Email: mikhaylenko71@bk.ru*

Объект исследования в настоящей статье – рефлексия Эмили Бронте по поводу байронизма в романе «Грозовой перевал» (1847). В статье содержится вывод о том, что с помощью авторской иронии и элементов метапрозы писательница выстраивает оппозицию образов байронических героев, дающую представление о дистанции между открытиями романтизма начала XIX века и их преломлением в массовом сознании середины столетия.

**Ключевые слова:** Эмили Бронте, Грозовой Перевал, байронический герой, романтические клише, метапроза.

«Грозовой Перевал» – один из самых необычных романов XIX века. Несвойственный литературе XIX века всеобъемлющий мифологизм, причудливое сочетание жанровых признаков готического, романтического и реалистического романа придают произведению многослойность, более характерную для литературы следующего столетия. В настоящей статье исследуется один из уровней романа, связанный с авторской рефлексией по поводу восприятия и усвоения байронизма в массовом сознании середины XIX века.

К концу сороковых годов – времени создания «Грозового Перевала» – романтизм, ставший уже достоянием массовой культуры, оформился в виде набора клише. Андре Моруа, комментируя «Госпожу Бовари», предположил, почему Флобер смог написать роман, столь жесткий и безжалостный по отношению к культуре, еще недавно владевшей умами европейцев: «он был неистовым романтиком и вместе с тем видел смешную сторону романтизма» [6, с. 148]. Эти слова могут быть отнесены и к Эмили Бронте, для которой была характерна, по словам Г. Ионкис, «повышенная эмоциональность, не та, что бьет ключом, выплескиваясь в экзальтации, а интенсивная напряженность чувств, глубоко затаенная страстность, лишь внезапно прорывающаяся» [3, с. 6]. Именно потому, что Эмили Бронте была носителем подлинно романтического духа, она не хуже Флобера чувствовала нестерпимую фальшь и пошлость готовых формул, которые были усвоены массовым сознанием под видом романтизма.

В связи с этим пристального внимания заслуживает образ одного из повествователей, мистера Локвуда, играющего двусмысленную роль в истории, рассказанной Эмили

Бронте. По типологии Ф. К. Штанцеля, Локвуд относится к категории «Я-повествователя», поскольку является одним из персонажей романа и живет в том же мире, что и остальные герои. Такого субъективного повествователя, «носителя речи, открыто организующего своей личностью весь текст» [4, с. 174], принято называть рассказчиком. Литература XIX столетия богата произведениями, в которых посредником между автором и читателем является именно рассказчик, выступающий в тексте от первого лица. Как правило, он транслирует позицию автора или во всяком случае не противоречит ей. Тем заметнее совершенно нехарактерная для романа XIX века ироническая дистанция, которая обнаруживается между автором и рассказчиком в «Грозном Перевале».

Прецедент подобного остранения впервые в западной литературе был создан Стерном в «Сентиментальном путешествии». Определяя характер авторской иронии по отношению к образу Йорика, И. В. Банах отмечает, что при чтении романа необходимо делать поправку на «возмущающий эффект» рассказчика, поскольку по воле писателя «самооценки героя оказываются несоответствующими его поведению» [1].

В той же мере Локвуд – рассказчик, суждениям и выводам которого не стоит доверять. Первая же фраза его рассказа вызывает недоумение и настраивает читателя на критический лад: «Я только что вернулся от своего хозяина – единственного соседа, который будет мне здесь докучать» [2, с. 599]. Последующие события показывают, что докучать обитателям Грозного Перевала будет именно Локвуд, который вторгся в дом, где ему не рады, и навязывается хозяевам. Нескрываемый авторский сарказм звучит в выводе Локвуда из его первого знакомства с Хитклифом: «Он, как видно, вовсе не желал вторичного вторжения. Тем не менее я приду» [2, с. 605]. Таким образом, Локвуд с первых же страниц дискредитирован автором, и возникает неизбежный вопрос: зачем писателю нужен такой рассказчик?

Этот вопрос тем более обоснован, что в романе есть еще один рассказчик – Нелли Дин. Как и Локвуд, она относится к типу «Я-повествователя», будучи свидетелем и непосредственным участником событий. Именно ей доверил свой голос автор, и потому ее статус рассказчика – скорее условность: подчеркнуто личные оценки и суждения то и дело незаметно переходят в форму безличного объективного нарратива, образующего ткань романа, и растворяются в нем. Голос же Локвуда всегда отчетливо звучит в повествовании. Но не только авторская ирония окрашивает его. Если Нелли рассказывает преимущественно о прошлом – отсюда и объективная, «эпическая» манера повествования, то Локвуд комментирует то, что видит собственными глазами. Голоса двух рассказчиков резко и едва ли не подчеркнуто контрастируют.

Вводя в роман субъективного повествователя, не вызывающего доверия читателя, Эмили Бронте решает ряд художественных задач. Одна из них связана с чисто сюжетной функцией этого образа. Именно таким – недалеким, бесцеремонным и назойли-

вым – должен быть герой, чтобы против воли обитателей Грозового Перевала проникнуть в их семейную трагедию.

Главная же задача писательницы, на наш взгляд, связана со своеобразным подведением итогов романтизма. Наблюдая за Локвудом, можно заметить, что это недалекая и ограниченная натура, надевшая на себя маску романтика и усвоившая «байронический» кодекс поведения, позаимствованный из книг. На первой же странице он сообщает читателю, что на Мызу Скворцов его привела потребность в уединении, столь хорошо знакомая романтическому герою, уставшему от светской суеты. Однако, едва оказавшись в этом тихом уголке Англии, Локвуд спешит завязать знакомство с соседями и навязать им свое общество. Этот «романтик», тщеславию которого льстит воображать себя «мизантропом» и человеком, «решившим держаться независимо от общества», на деле и полдня не может продержаться без общения. С удивлением признаваясь себе в этом, он тут же подменяет одно романтическое клише другим: оказывается, наедине с собой он испытывает «упадок духа и тоску одиночества». Этот пример позволяет заметить, что Локвуд постоянно держит перед собой мысленное зеркало, с помощью которого корректирует свой имидж, подбирая подходящую формулу из арсенала романтических штампов.

Локвуд словно торопится продемонстрировать все грани своей «байронической» натуры и там же, на первой странице, без видимого повода информирует читателя о своем неповторимом душевном складе: ему известно, что это отделяет «настоящего» романтика от заурядных людей, к которым он, разумеется, себя не относит. Далее совершенно не к месту Локвуд делится подробностями своего несостоявшегося любовного приключения. «На взморье, где я проводил жаркий месяц, судьба свела меня с самым очаровательным созданием – с девицей, которая была в моих глазах истинной богиней, пока не обращала на меня никакого внимания. Я «не позволял своей любви высказаться вслух»; однако, если взгляды могут говорить, и круглый дурак догадался бы, что я по уши влюблен. Она меня наконец поняла и стала бросать мне ответные взгляды – самые нежные, какие только можно вообразить. И как же я повел себя дальше? Признаюсь со стыдом: сделался ледяным и ушел в себя, как улитка в раковину; и с каждым взглядом я делался все холоднее, все больше сторонился, пока наконец бедная неискушенная девушка не перестала верить тому, что говорили ей собственные глаза..» [2, с. 602–603]. В этом пассаже Локвуд вновь любит себя, на этот раз с затаенной гордостью примеряя маску бессердечного ловеласа. Приведенных примеров достаточно, чтобы увидеть в Локвуде носителя обесценившегося ходульного романтизма, овладевшего посредственными умами к середине XIX века.

Пародийная фигура Локвуда резко контрастирует с образом Хитклифа, в котором узнается не только байронический герой, но и породивший его тип «готического злодея». Впрочем, у Хитклифа иное мнение на этот счет: «Она бросила их в самообольще-

нии, – ответил он, – вообразив, будто я романтический герой, и ожидаю безграничной снисходительности от моей рыцарской преданности. Едва ли я могу считать ее человеком в здравом уме – так упрямо верит она в свое фантастическое представление обо мне и всем поведением старается угодить этому вымышленному герою, столь ей любезному» [2, с. 759].

Судя по его словам, Хитклиф дистанцируется от любого литературного «прототипа» – как от собственно байронического героя и «готического злодея», так и от их вульгарной упрощенной мелодраматической версии, распространившейся в массовой литературе. Тем самым Хитклиф, будучи персонажем литературного произведения, по воле автора парадоксальным образом утверждает свое долитературное и внелитературное бытие.

Сама постановка вопроса о статусе вымышленного мира по отношению к реальности позволяет рассматривать «Грозовой перевал» как роман, содержащий элементы метапрозы, в которой «художественный мир лишается эффекта достоверности, «разгерметизируется», и читатель вовлекается в заведомо условное пространство литературной игры» [5, с. 47]. До второй половины XX века, времени расцвета и теоретического осмысления метапрозы, в европейской литературной традиции изредка появлялись произведения, персонажи которых рассматривали свое «книжное» бытие с позиций «реальной жизни». В числе самых ярких примеров метапрозы в классической литературе можно назвать второй том «Дон Кихота», байроновского «Дон Жуана», а также «Евгения Онегина». «Грозовой перевал», как правило, не упоминается среди подобных произведений, однако, как можно видеть, основания для этого есть.

Таким образом, роман Эмили Бронте можно рассматривать как произведение, в котором байронизм становится объектом рефлексии, осуществляющейся посредством создания иронической дистанции между автором и рассказчиком и введения в роман элементов метапрозы. Эти приемы позволяют автору определить характер восприятия и усвоения байронизма в массовом сознании середины XIX века.

## Литература

1. Банах И. В. Структура повествования в «Сентиментальном путешествии». Источник: <http://lit-prosv.niv.ru/lit-prosv/articles-eng/banah-struktura-povestvovaniya.htm>
2. Бронте Э. Грозовой Перевал // Бронте Ш., Бронте Э. Джен Эйр. Грозовой Перевал: Романы. М.: Эксмо, 2005. 960 с.
3. Ионкис Г. Э. Магическое искусство Эмили Бронте // Бронте Э. Грозовой Перевал. Стихотворения. М., 1990. С. 5–21.
4. Корман Б. Целостность литературного произведения и экспериментальный словарь литературоведческих терминов // Корман Б. Избранные труды по теории и истории литературы. Ижевск, 1992. С. 172–188.

5. Михайленко Е. Н. Игра в метаромане Джонатана С. Фоера «Полная иллюминация». Вестник Вятского государственного гуманитарного университета. 2014. №11. С. 47–50.
6. Моруа А. Литературные портреты. М.: Прогресс, 1970. 456 с.

Статья рекомендована к печати кафедрой русской, зарубежной литературы и издательского дела БашГУ (д.ф.н, проф. Ишимбаева Г. Г.)

## **The reception of Byronism in Emily Bronte’s novel “Wuthering Heights”**

E. N. Mikhaylenko

*Bashkir State University*

*32 Zaki Validi Street, 450076 Ufa, Republic of Bashkortostan, Russia.*

*Email: mikhaylenko71@bk.ru*

The object of research in this article is Emily Bronte’s reflection on Byronism in the novel “Wuthering Heights” (1847). The author of the article concludes that the writer with the help of her personal irony and elements of metaprosy, builds an opposition to the images of the Byronic heroes, that gives an idea of the distance between the discoveries of Romanticism of the early XIX century and their refraction in the mass consciousness of the mid-century.

**Keywords:** Emily Brontë, Wuthering Heights, Byronic hero, romantic clichés, metafiction.