

Министерство образования Республики Беларусь
УЧРЕЖДЕНИЕ ОБРАЗОВАНИЯ
«ГРОДНЕНСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ
ИМЕНИ ЯНКИ КУПАЛЫ»

М.М. ИОСКЕВИЧ

**ИНТЕРПРЕТАЦИЯ РОМАНА Э. БРОНТЕ
«ГРОЗОВОЙ ПЕРЕВАЛ»:
АСПЕКТЫ, ИТОГИ, ПЕРСПЕКТИВЫ**

Пособие по курсу «Зарубежная литература»
для студентов
филологических специальностей

Гродно
ГрГУ им. Я. Купалы
2011

УДК 821.111(092 Э.Бронте)(075)
ББК 83.3(4Бел)5
И75

Рецензенты:

Мельникова А.А., зав. кафедрой русского и белорусского языков
(ГГМУ);

Сорокина И.В., доцент кафедры английской филологии,
кандидат филологических наук.

Рекомендовано Советом филологического факультета
ГрГУ им. Я. Купалы.

Иоскевич, М.М.

И75 Интерпретация романа Э. Бронте «Грозовой перевал»: аспекты,
итоги, перспективы / М.М. Иоскевич. – Гродно: ГрГУ, 2011. – 173 с.
ISBN 978-985-515-404-5

Отражена история интерпретации романа Э. Бронте «Грозовой перевал» в рамках разных литературоведческих подходов. Материал пособия позволяет студентам ознакомиться с деятельностью сторонников различных школ интерпретации и способствует выработке навыков самостоятельной интерпретации художественного текста. Адресовано студентам филологических специальностей, может быть полезно преподавателям и аспирантам.

УДК 821.111(092 Э.Бронте)(075)
ББК 83.3(4Бел)5

© Иоскевич М.М., 2011
© Учреждение образования
«Гродненский государственный университет
имени Янки Купалы», 2011

ISBN 978-985-515-404-5

ВВЕДЕНИЕ

Цель настоящего пособия – проследить историю истолкования романа Э. Бронте «Грозовой перевал» в рамках различных литературоведческих подходов, а также попытаться определить причины возникновения множества интерпретаций этого произведения. Роман Э. Бронте «Грозовой перевал» является одним из самых загадочных и уникальных произведений мировой литературы. Считается, что Э. Бронте опередила свое время, – многие исследователи обнаруживают в ее романе предвосхищение модернизма. В то же время русскоговорящий читатель знаком с весьма небольшим количеством зарубежных интерпретаций «Грозового перевала». В свете неустанного интереса отечественных читателей и литературоведов к произведениям сестер Бронте очевидна своевременность и необходимость издания подобного рода.

Данное издание является логическим продолжением пособия «Интерпретация художественного произведения (на примере романа Э. Бронте «Грозовой перевал»)». В первом пособии история интерпретации романа Э. Бронте «Грозовой перевал» была представлена в виде библиографического обзора в рамках одной главы. Бесспорная ценность исследований, посвященных «Грозовому перевалу», обусловила необходимость более скрупулезного их изучения. Как результат, материалом для настоящего пособия послужило более ста интерпретаций зарубежных и отечественных литературоведов. Большинство зарубежных изданий представлены в переводе автора пособия.

Пособие является первой на постсоветском пространстве попыткой описать историю истолкования романа Э. Бронте «Грозовой перевал». Следует уточнить, что автор пособия не ставит целью критически подойти к каждому упомянутому опыту постижения романа. Возможности и границы интерпретаций романа «Грозовой перевал» будут отмечены исходя из методологического потенциала отдельных литературоведческих подходов.

Пособие включает в себя три главы. Первые две главы посвящены изучению романа в рамках контекстуальных (биографического, культурно-исторического, сравнительно-исторического, социологического, психологического, а также с

позиций рецептивной эстетики) и имманентных (формально-го, структурно-семиотического, мифопоэтического) подходов. Интерпретации приводятся автором согласно проблемам, затрагиваемым методологией того или иного подхода. Это позволяет студентам ознакомиться с деятельностью сторонников различных школ интерпретации, способствует у них выработке навыков самостоятельной интерпретации художественного текста. Следует отметить, что классификация исследований по подходам во многих случаях носит условный характер, поскольку, как правило, в большинстве работ имеет место применение одновременно нескольких подходов. Каждый раздел сопровождается списком использованной литературы. В конце двух первых глав приводится список рекомендуемой литературы, не вошедшей в материал пособия по причине ее недоступности, которая, однако, представляет интерес для дальнейшего изучения истории истолкования романа. В третьей главе путем собственной интерпретации романа автор находит подтверждение гипотезы о том, что причиной появления множества интерпретаций романа Э. Бронте «Грозовой перевал» являются особые авторские стратегии, так называемые «ловушки» художественного произведения, обуславливающие диалог автора и читателя.

ГЛАВА 1

ИСТОРИЯ ИНТЕРПРЕТАЦИИ РОМАНА Э. БРОНТЕ «ГРОЗОВОЙ ПЕРЕВАЛ» В РАМКАХ КОНТЕКСТУАЛЬНЫХ ПОДХОДОВ

§ 1. БИОГРАФИЧЕСКИЙ ПОДХОД

История истолкования романа Э. Бронте «Грозовой перевал» (1847), одного из лучших произведений мировой литературы, насчитывает почти два столетия. Уникальность «Грозового перевала» заставляет современных литературоведов сталкиваться с теми же вопросами, какие возникли у первых читателей этого романа.

Первые критические отзывы о романе появились сразу после его выхода в свет. Они хоть и не являлись в полной мере научными интерпретациями, однако передавали то впечатление, которое «Грозовой перевал» произвел на читателей. Журнал «Обозреватель» (the Spectator) (18.12.1847) хвалил Э. Бронте, называя ее писательские способности «хорошими», а изображение «сильным и правдивым» [13, с. 217]. Журнал «Атенеум» (the Athenaeum) (25.11.1847) отметил «силу и ум» [13, с. 218] произведения Э. Бронте. «Экзэминер» (the Examiner) (01.1847) должным образом отнесся к произведению, обладающему «значительной мощью» [13, с. 220]. В ранних отзывах критиков о «Грозовом перевале» фигурируют эпитеты «сильный», «оригинальный», «страстный», как будто критики признали роман исключительной, убедительной книгой, но не могли сообразить, что еще о ней можно сказать и каким образом ее следует интерпретировать. Обозреватель «Литературного мира» (the Literary World) (04.1848) признавал, что, несмотря на сомнения по поводу достоинств этой книги, от нее просто невозможно оторваться: «мы совершенно очарованы, и нам не остается ничего другого, кроме как читать» [13, с. 232].

Наряду с достоинствами романа были отмечены его определенные, по мнению критиков, недостатки, к числу которых причислялись «грубость» и «путаница». Под «грубос-

тью» подразумевался «вульгарный» и «грубый» язык, присутствующий в диалогах «Грозового перевала». Читатели-викторианцы были шокированы откровенными ругательствами и оскорблениями, обнаруженными в романе. Они обвиняли автора в «дурном презрении к достоинствам языка». Один американский критик даже вменял Э. Бронте в вину попытку «развратить добродетели верных потомков пуритан» [13, с. 247-248]. Иногда критики находили «грубость» и «нравственную испорченность» в персонажах и сюжете «Грозового перевала». По словам критика «Литературного мира», «во всем романе у персонажей нельзя выбрать ни одну черту характера, которой было бы можно восхищаться» [13, с. 234]. Английский живописец и поэт Д.Г. Россетти назвал «Грозовым перевалом» «дьявольской книгой, невысказанным чудовищем, объединившим все самые сильные женские наклонности» [9, с. 354]. Русская писательница Е. Тур отзывалась о «Грозовом перевале» как о «болезненном бреде, произведении расстроенного мозга, которому грозит, быть может, помешательство» [цит. по: 6, с. 16].

Как полагает А.Х. Петерсон, дальнейшая история истолкования романа основывалась именно на этих противоречивых отзывах, разделившись на два направления: критику «путаницы» и критику «дикости» «Грозового перевала» [17, с. 335]. Под «путаницей» подразумевается не сложность сюжета, хотя один из критиков и жаловался, что «трудно выстроить события романа в хронологическом порядке» [13, с. 221]. Критики полагали, что роман «запутан» морально, что его «цель» неясна: «эта книга обладает огромной силой, но силой бесцельной» [13, с. 225]. А.Х. Петерсон считает, что первые исследователи «Грозового перевала» были обеспокоены собственной неспособностью обнаружить смысл в тексте Э. Бронте, который бы совпадал с их понятием нравственности или справедливости. Уже в 1850 г. ранней критикой «Грозового перевала» были сформулированы вопросы, которые до сих пор не потеряли своей актуальности при интерпретации романа.

Первыми, кто попытался подойти к истолкованию романа «Грозовой перевал», были приверженцы биографического литературоведческого подхода. Биографический метод – один из первых научных способов изучения литературы, разрабо-

танный в эпоху романтизма французским критиком, поэтом и писателем Ш.О. Сент-Бёвом. Странниками биографического метода биография и личность писателя (живого, конкретного человека) рассматриваются как определяющие моменты творчества. Здесь важны сведения о единокровных близких и друзьях писателя, о его окружении, о воспитании и образовании. Интерпретатор обязан досконально изучить биографию автора интерпретируемого произведения, его рукописи, дневники, отзывы современников. Интерпретация в рамках биографического метода стремится показать, каким образом и в какой степени события жизни автора нашли отражение в художественном произведении. Заслуга приверженцев биографического метода в том, что их деятельность способствовала сохранению фактов о реальном и воображаемом мире, в котором жила писательница.

Начало биографической интерпретации «Грозного перевала» положила сестра Эмили, **Шарлотта Бронте**, в предисловии к повторному изданию «Грозного перевала». Несмотря на то что чувства Э. Бронте к окружающим были доброжелательны, она, по свидетельству сестры, никогда не искала общения с ними. «И все же ей были известны их замашки, разговор, семейные предания, она могла с интересом слушать о них, точно и детально представляя себе мелочи их жизни. В результате ее сознание отбирало из реальных фактов их бытия то, что было связано преимущественно с трагическим и ужасным, что скрывалось в тайных семейных анналах, то, что иногда оставляет в памяти неизгладимый отпечаток. Ее воображение, которое по характеру своему было скорее мрачным, чем светлым, скорее сильным, чем гибким, нашло в этом трагическом и ужасном основу для создания таких персонажей, как Хитклиф, Эрншо и Кэтрин. Создавая их образы, она не понимала, что творит» [1, с. 87].

Первым актуальным вопросом, с которым пришлось разобратся сторонникам биографического подхода, стала проблема авторства «Грозного перевала». Некоторые исследователи не могли поверить в то, что невинная девушка, редко покидавшая родительский кров, создала такое необыкновенное произведение. Авторство «Грозного перевала» они приписывают брату Эмили, Брэнзуэлу, вопреки свидетельству Шарлотты о том, что автором романа является именно ее сестра.

Авторство Брэнзуэлла подтверждалось его друзьями. Один из приятелей Брэнзуэлла, некий Дирден, уверял, что «однажды Брэнзуэлл зачитал своим друзьям отрывок сочиненного им произведения и даже указал прототипы своих героев. Место действия прочитанного Брэнзуэллом отрывка и участвующие в нем персонажи – насколько они получили развитие – были те же, что и в «Грозовом перевале» [5, с. 307]. **Ф. Гранди** заявил, что сам Брэнзуэлл сознался в авторстве «Грозового перевала»: «Диковинные фантазии болезненного таланта, подобные тем, какими он потчевал меня во время наших долгих прогулок, вновь появляются на страницах этого романа» [5, с. 306]. **Э.Ф. Бенсон** полагает, что причиной, объясняющей неуклюжесть романа, является предположение об авторстве Брэнзуэлла относительно первых двух глав. Эти главы отвратительны в своей напыщенности и претенциозности, они напоминают стиль Брэнзуэлла в его письмах к друзьям [14].

Некоторые исследователи, безусловно признающие авторство Эмили, все же полагают, что созданию романа способствовал личный жизненный опыт писательницы. Они находят несомненную связь персонажей «Грозового перевала» с членами семьи Бронте. Многие видят сходство Хитклифа с Брэнзуэллом. Дело в том, что Брэнзуэлл, служа гувернером в одном семействе, полюбил мать своих учеников. Разрыв с этой женщиной превратил брата Эмили в алкоголика и наркомана. Так, по мнению **У.Л. Рид**, «связь между Брэнзуэллом и Хитклифом очевидна» [цит. по: 7, с. 576]. **А. Мэри Ф. Робинсон** полагает, что пьяные дебоши Брэнзуэлла напоминали поведение Хитклифа и Хиндли, а отзвуки страстных признаний Хитклифа можно найти в письмах Брэнзуэлла к своей возлюбленной [см.: 17, с. 337]. Единственное наследство, по мнению **Э. Хардвик**, которое Брэнзуэлл оставил миру, – это сверхъестественная жестокость чувств, замысловатый язык горечи «Грозового перевала». Очевидна аналогия между яростными разочарованиями Хитклифа и чувством боли Брэнзуэлла [23]. Преданность Эмили своему брату привела к тому, что его отпадение от благодати переворачивает ей душу и меняет все ее мировоззрение, полагает **А.П. Хартли**. Эмили не хочет, не может презирать своего брата. «Из грозящего адским пламенем моралиста она превращается в имморалиста – автора «Грозового перевала». Хитклиф, конечно, не Брэ-

нуэлл, но списан, возможно, с того «несгибаемого мужа», которым мечтал стать Брэннуэлл в своей байронической, сатанинской гордыне» [10, с. 340-341].

Многим исследователям отождествление Хитклифа с Брэннуэллом кажется надуманным. Необъяснимо, считает **Х. Барбара**, почему некоторые критики сравнивают Хитклифа с Брэннуэллом. Между ними совершенно нет общего. Брэннуэлла можно сравнить только с Хиндли. Оба потеряли женщину, которую идеализировали, оба умерли от пьянства [22]. **К. Палья** утверждает следующее: «Брэннуэлл – полная противоположность деятельному, темпераментному, деспотичному Хитклифу. При разговоре о корнях «Грозового перевала» Брэннуэлл совершенно излишен и только сбивает с толку, поскольку <...> сама Э. Бронте обладала мужественностью, необходимой для создания своего знаменитого героя» [7, с. 576]. По мнению литературоведа, более вероятной является версия о том, что Брэннуэлл, слышавший за окном голос умершей сестры Марии, – это жеманный Локвуд.

Не только Брэннуэлл, но и отец Эмили, преподобный Патрик Бронте, давал исследователям повод для сравнения его с Хитклифом. **Э. Мичи** считает, что Хитклиф напоминает отца Э. Бронте, человека, поднявшегося из социальных низов, прошедшего путь от ирландского ткача до английского священника и джентльмена. Викторианское общество времён Э. Бронте было очаровано историями о людях, которые смогли изменить свой социальный статус [24]. Такого же мнения придерживается и **У.С. Моэм**: «первичным образом, с которого Эмили и Шарлотта писали взрывчатые, тяжелые мужские характеры, был их отец, Патрик Бронте» [5, с. 313].

Некоторые литературоведы сходятся во мнении, что творчество Э. Бронте неотделимо от ее воспоминаний о рано умершей матери и двух сестрах, Марии и Элизабет. **И. Тайлер** называет эту травму основополагающим событием в формировании творческой музыки сестер. «Грозовой перевал» – это монументальный суицидальный роман, отражающий состояние души автора. Смерть для автора – это сознательный акт, желание воссоединиться с метафизическим женским началом, с «мертвой возлюбленной» [12]. **Дж. Берман** утверждает следующее: за горем персонажей «Грозового перевала», ставших сиротами, скрывается горе самой Э. Бронте, поте-

рявшей мать в возрасте трех лет [15]. По мнению С. Дэвис, «Грозовой перевал» – это картина детского горя и утраты, осиротевшая земля, где не найти материнской любви. Собственный опыт материнской утраты Э. Бронте воплотила во вселенскую катастрофу [20]. Сцена появления призрака связывается Д. Дэйчсом со смертью самой старшей из сестер, Марии, заменившей детям мать. «Память об этой умершей сестре, умершей в возрасте двенадцати лет, тревожила и Эмили и Шарлотту Бронте [цит. по: 7, с. 580]. К. Палья утверждает, что в романе «Грозовой перевал» «Мария становится кровосмесительным духом-сестрой мужского поэтического гения Эмили» [7, с. 580].

Наконец, разрабатывается гипотеза о том, что герои «Грозового перевала» являются проекцией личности самой Э. Бронте. У.С. Моэм полагает, что Эмили передала Хитклифу свои собственные мужские черты, свою неистовость, свой необузданный темперамент. Вероятно, что в возрасте девятнадцати лет, преподавая в школе для девочек в Ло-Хилле близ Галифакса, она влюбилась либо в одну из учительниц, либо в одну из учениц. Эта любовь стала единственной в ее жизни. «Вполне возможно, что порожденного любовью несчастья было достаточно, чтобы заронить в плодотворную почву ее измученной чувствительности то самое семя, из которого выросла диковинная книга» [5, с. 314]. «Эмили вложила в Хитклифа всю себя. Она любила Кэтрин Эрншо мужской, животной любовью» [5, с. 311].

Э. Пелхам утверждает, что Эмили никогда не любила, ничего не знала о любовных отношениях, но в ее гондальских стихах возникает байронический демонический любовник. Таким же человеком является и Хитклиф, который иногда выступает как любовник самой Э. Бронте, а иногда олицетворяет самоистязающую самость писательницы [26].

К. Палья уверена в том, что в «Грозовом перевале» имеет место сексуальная метатеза Э. Бронте в Хитклифа. Это женщина, преобразившаяся в героя. Самоустранение Э. Бронте из «Грозового перевала» скрывает ее проекцию на Хитклифа, производную от ее самоустранения из гендера. «Если Хитклиф – это Э. Бронте, то Кэтрин – женщина, имя которой установить не удастся никогда» [7, с. 580]. Это либо уроченная лесбийская возлюбленная, либо оплакиваемая стар-

шая сестра. Не вызывает доверия предположение, будто Брэнзуэлл имел какое-то отношение к такому жестокому мировоззрению, созданному бескомпромиссным полумужским воображением Э. Бронте. Если и была какая-то символическая родственная связь между ним и Эмили, то сводилась она, возможно, только к ее ощущению, будто она украла мужественность брата. Поведение Эмили, отказавшейся от помощи врачей, точь-в-точь напоминает поведение Хитклифа. Таким образом Э. Бронте «соединяет себя со своим могучим героем, принимая на себя его аскезу» [7, с. 582]. Согласно версии **И. Тайлер**, для Э. Бронте Хитклиф – это воплощение мужчины-музы, как для мужчин-романтиков музой служил женский образ. Маскулинные и феминные части души Эмили представлены Кэтрин и Хитклифом, разделенными частями одного целого [12]. Хитклиф, утверждают **С.М. Гилберт** и **С. Губар**, – мужская фигура, в которую автор-женщина вложила беспокойство по поводу своего пола и его значения в обществе [21]. По словам **А. Берсани**, через отношение Кэтрин к Хитклифу Э. Бронте драматизирует осознание самой себя по отношению к семейным узам [16].

Дж. Миллер связывает воедино две версии о проекции личностей Эмили и Брэнзуэлла на образ Хитклифа. Хитклиф – это Брэнзуэлл в детстве, а также, возможно, и сама Э. Бронте. Хитклиф схож с псом Эмили Кипером: он боялся, уважал и крепко любил того, кто его приручил. Стремление главных героев к полноте бытия, слиянию – это стремление самой Э. Бронте к единению с природой и вселенной. Любовь Кэтрин и Хитклифа отождествляется с чувством, которое Э. Бронте испытывала к своему брату. Она ухаживала за этим опустившимся человеком, готовила лекарства, скрывала от домашних его состояние и глубоко ему сочувствовала [25]. По мнению **В. Бакли**, если страсть Э. Бронте отразилась в страсти Кэтрин и Хитклифа, то ее строгое самосознание перешло в Нелли Дин [18].

Подобные интерпретации «Грозового перевала» расширяют рамки биографического подхода, обнаруживая несомненную связь с психологическим подходом, очередным этапом в истории истолкования художественных произведений. Недостаточность биографического истолкования заключается в игнорировании культурно-исторического и социологи-

ческого контекста, отсутствию обращения к сравнительному и имманентному анализу произведения. Эта односторонность послужила причиной для поиска новых методов интерпретации художественного произведения. При истолковании произведения современные литературоведы предпочитают использовать принцип сочетания нескольких литературоведческих методов, что приводит к достижению более высокой степени адекватности интерпретации.

Некоторые литературоведы полагают, что «Грозовой перевал» является результатом переработки Э. Бронте реальных историй. Так, **З.Т. Гражданская** утверждает, что сюжет романа навеян отчасти семейными преданиями, но в гораздо большей степени – наблюдениями самой писательницы над жизнью йоркширских фермеров и помещиков [3]. Этой точки зрения придерживается и **М. Гритчук**: «Э. Бронте рассказывает о вражде, разорении и гибели целых семейств, рисует печальную участь поступившихся ради богатства своими чувствами. Сама окружающая жизнь подсказала писательнице эту тему» [4, с. 6]. В версии **О. Петерсон**, которая в свою очередь ссылается на книгу В. Райта «Бронте в Ирландии, или Факты чудеснее вымысла» (1893 г.), «Грозовой перевал» предстает воплощением семейного предания. Прапрадед писательницы подобрал в Ливерпуле ребенка-сироту и стал воспитывать его вместе со своими детьми. За смуглую кожу и черные глаза мальчик был назван Вельшем (Валлийцем). Впоследствии Вельш присвоил себе родовую ферму Бронте в обход законных наследников, женившись на одной из дочерей своего спасителя. Будучи бездетным, он усыновил племянника своей жены, деда Э. Бронте, Гуга Бронте. Вельш нещадно изводил и мучил мальчика. Повзрослев, Гуг Бронте покинул своего опекуна, нашел работу и обзавелся собственной семьей. Он был превосходным рассказчиком, и, вне всякого сомнения, история его злоключений не могла не отложиться в памяти его сына, Патрика Бронте, который, в свою очередь, пересказал ее своим детям [см.: 8].

Другая история, напоминающая перипетии «Грозового перевала», могла быть услышана Э. Бронте во время ее пребывания в качестве наставницы в Ло-Хилл. Джек Шарп, человек, построивший Ло-Хилл, был племянником Джона Уолкера. Джек Шарп завладел не только привязанностью своего

дяди, но и всеми финансами семьи. С трудом старшему сыну Джона удалось вернуть родовое поместье Уолтерклау Холл, из которого Джек Шарп не постеснялся вывезти в Ло-Хилл все предметы обстановки. К тому времени, как в Ло-Хилл появилась Эмили, Джек Шарп обанкротился и умер. Но внучка Джона Уолкера все еще жила в тех местах. Независимо от того, встречалась ли Эмили с этой женщиной, она могла слышать местное предание [см.: 17, с. 337].

Возможно, при создании персонажей романа Э. Бронте брала за основу черты конкретных исторических личностей. Гендерный исследователь **К.А. Сенф** развивает идею У. Джерин о том, что свидетельством заинтересованности автора в женском вопросе является гондальский материал (цикл стихотворений о вымышленном острове Гондал), подтверждающий интерес автора к женскому вопросу, к сильным женским персонажам, и намекающий на интерес автора к королеве Виктории. В своем романе Э. Бронте демонстрирует безвластие женщин, показывая, что могло бы произойти, если бы женщина в патриархальном обществе заняла главенствующую роль [27]. **А.П. Хартли** убежден, что Э. Бронте была близка влюбленность в поражение и даже в смерть. Один из ее любимых героев – король Гарольд, потерпевший поражение в судьбоносной для английского народа битве при Гастингсе. «Гарольд для Э. Бронте – воплощение героического начала, поражение лишь прибавляет величия его одинокой фигуре» [10, с. 335]. Хитклиф – тоже натура героическая, он, как и Гарольд, не страшится поражения и молит смерть избавить его от жизненных оков.

Некоторые литературоведы сопоставляют факты биографии Э. Бронте с событиями «Грозового перевала». **К. Френк** утверждает, что хотя «Грозовой перевал» не автобиографический роман, факты жизни автора все же проливают свет на художественный мир произведения и персонажей. Домашнее хозяйство, приготовление пищи занимали большую часть свободного времени Э. Бронте, что нашло отражение в образе Нелли Дин [19]. **С. Дэвис** пишет о том, что Э. Бронте была очень привязана к диким птицам и любила за ними наблюдать. Это отразилось в «Грозовом перевале» в образе разоренного семейного гнезда [20]. О любви Э. Бронте к диким птицам говорит и **Ш. Крейг**. Писательницу не отталкивала

жестокость хищных птиц, одним из ее домашних питомцев был ястреб-дербник по имени «Герой». Она прилежно копировала рисунки птиц из книги Томаса Бьюика «Птицы Британии». Это нашло отражение в ее книге в описании птиц, птичьих гнезд и перьев [19].

Ценность биографических интерпретаций романа «Грозовой перевал» неоспорима: данные интерпретации позволяют установить связь произведения с наиболее близким писателю окружением. Действительно, художественное произведение в большей или меньшей степени способно отражать биографию своего создателя. Однако следует помнить, что «биографический автор» (конкретная историческая личность) не тождественен «концептированному автору» (субъекту сознания художественного произведения). Преувеличение роли биографического автора ведет к субъективности исследования. В рамках биографической интерпретации произведение оказывается не целью, а средством познания внетекстовой реальности. Биографическая интерпретация, сосредотачиваясь на событиях жизни писателя, по сути дела отказывает ему в наличии творческого вымысла.

Факт недостаточности биографической интерпретации подтвержден высказываниями некоторых писателей, рассматривающих творчество Э. Бронте. В частности, **Г.К. Честертон** утверждал, что реалистическая биография обнаруживает самое неважное: «поразительные, редкостные биографии сестер Бронте значат для их творчества меньше, чем для любых других писателей» [11, с. 356-357]. По его словам, «сестры Бронте утверждали полную незначительность всего внешнего» [11, с. 356]. **В. Вулф** считала, что «к творчеству Э. Бронте 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. Э. Бронте словно бы отбрасывает все, что мы знаем о людях, а затем заполняет пустые до прозрачности контуры таким могучим дыханием жизни, что ее персонажи становятся правдоподобнее правды» [2, с. 362].

Биографические интерпретации явились первым критическим опытом рассмотрения романа Э. Бронте «Грозовой перевал» и создали предпосылки для дальнейшего изучения художественных произведений в рамках иных подходов: куль-

турно-исторического, сравнительно-исторического, социологического, психологического и т.д. С появлением новых литературоведческих подходов биографический подход не был предан забвению. Литературоведы продолжают обращаться к истолкованию «Грозового перевала» в контексте биографии его автора, обнаруживая новые смыслы произведения.

Список литературы

1. Бронте, Ш. Предисловие редактора к новому изданию «Грозового перевала» / Ш. Бронте // Писатели Англии о литературе XIX – XX вков. – М., 1981. – С. 86 – 89.
2. Вулф, В. «Джейн Эйр» и «Грозовой перевал» (1916) / В. Вулф // Бронте Эм. Грозовой перевал. – М., 1992. – С. 263 – 268.
3. Гражданская, З.Т. Сестры Бронте / З.Т. Гражданская // История английской литературы [Электронный ресурс]. – 2006. – Режим доступа: http://www.lib.ru/CULTURE/LIT_STUDY/history_of_English_literature2_2.txt. – Дата доступа: 10. 02. 2006.
4. Гритчук, М.А. Эмилия Бронте и ее роман «Грозовой перевал» / М.А. Гритчук // Bronte E. Wuthering Heights. – М., 1963. – С. 3 – 16.
5. Моэм, У.С. Эмили Бронте и Грозовой перевал / У.С. Моэм // Бронте Ш. and Another Lady. Эмма. – М.: Фолио, 2001. – С. 306 – 314.
6. Никанорова, Т.М. Творчество сестер Бронте в русской и советской критике / Т.М. Никанорова // Типологические схождения и взаимосвязи в русской и зарубежной литературе XIX – XX вв. – Красноярск, 1987. – С. 11 – 27.
7. Палья, К. Тени романтизма / К. Палья // Личины сексуальности. – Екатеринбург: У – Фактория; Изд-во Урал. ун-та, 2006. – С. 558 – 585.
8. Петерсон, О. Семейство Бронте (Фрагмент из книги) / О. Петерсон // Бронте Ш. and Another Lady. Эмма. – М.: Фолио, 2001. – С. 342 – 345.
9. Россетти, Д.Г. Эта дьявольская книга / Д.Г. Россетти // Английские писатели о сестрах Бронте // Бронте Эм. Грозовой перевал: роман; стихотворения. – М., 1990. – С. 354.
10. Хартли, Л.П. Эмили Бронте в мире Гондала и Гаалдина / Л.П. Хартли // Бронте Ш. and Another Lady. Эмма. – М.: Фолио, 2001. – С. 330 – 341.
11. Честертон, Г.К. Шарлотта Бронте: (Из сборника «Разноликие персонажи»). Английские писатели о сестрах Бронте / Г.К. Честертон // Бронте Эм. Грозовой перевал: роман; стихотворения. – М., 1990. – С. 356 – 358.
12. Adams, S.M. Book Reviews / S.M. Adams // English Language Notes. – 1996. – Vol. 33, № 3. – P. 82 – 85.
13. Allott, M. The Brontes: The Critical Heritage / M. Allott. – London: Routledge and Kegan Paul, 1974.
14. Benson, E.F. The Brontes / E.F. Benson // The English novelists: A Survey of the Novel by Twenty Contemporary Novelists / Verschoyle, D. – Folcroft, Pa.: Folcroft Library Editions, 1977. – P. 155 – 164.

15. Berman, J. Attachment and Loss in Wuthering Heights / J. Berman // Narcissism and the Novel. – New York UP, 1990. – P. 78 – 112.
16. Bersani, L. Desire and Metamorphosis / L. Bersani // A Future for Astyanax. – Boston, 1976. – P. 197 – 217.
17. Bronte, E. Wuthering Heights / E. Bronte // Case Studies in Contemporary Criticism / edited by Linda H. Peterson. – Yale University, 2003.
18. Buckley, V. Passion and Control in Wuthering Heights / V. Buckley // The Southern Review. – 1964. – № 1. – P. 5 – 23.
19. Craig, Sh. Bronte's Wuthering Heights / Sh. Craig // Explicator. – 1994. – Vol. 3, № 3. – P. 157 – 160.
20. Davies, S. Baby-Work: The Myth of Rebirth in Wuthering Heights / S. Davies // Modern Critical Interpretations. Emily Bronte's Wuthering Heights / edited by H. Bloom. – New York, 1987. – P. 119 – 137.
21. Gilbert, S.M. Looking Oppositely: Emily Bronte's Bible of Hell / S.M. Gilbert, S. Gubar // The Madwoman in the Attic. – New Haven: Yale UP, 1979. – P. 248 – 308.
22. Hannah, B. Emily / B. Hannah // Striving Towards Wholeness. – New York, 1971. – P. 190 – 257.
23. Hardwick, E. The Brontes / E. Hardwick // Seduction and Betrayal: Women and Literature. – New York: Random Hause, 1974. – P. 3 – 29.
24. Michie, E. From Simianized Irish to Oriental Despots: Heathcliff, Rochester and Racial Difference / E. Michie // Novel: A Forum on Fiction. – 1992. – Vol. 25, № 2. – P. 125 – 141.
25. Miller, J. Women Writing about Men / J. Miller. – New York: Pantheon Books, 1986. – P. 81 – 82.
26. Pelham, E. The Brontes / E. Pelham // The Art of the Novel. – New York: Macmillan, 1933. – P. 136 – 145.
27. Senf, C.A. Emily Bronte's Version of Feminist History: Wuthering Heights / C.A. Senf // Essays in Literature. – 1985. – № 12. – P. 201 – 214.

§ 2. КУЛЬТУРНО-ИСТОРИЧЕСКИЙ ПОДХОД

Во второй половине XIX века новым этапом в изучении литературы становится культурно-исторический метод, явившийся логическим развитием биографического подхода к истолкованию художественного произведения. Принципы культурно-исторической школы были разработаны французским философом, историком и литературоведом И.-А. Тэнном, пытавшимся найти более прочные научные основы для литературоведческого истолкования. В качестве такой основы был утвержден историзм, возведенный в ранг метода.

В рамках культурно-исторической школы литература предстает как «запечатление духа народа в разные этапы его исторической жизни» [1], как «документ эпохи» [1]. Не от-

рица связи личности писателя с художественным произведением, сторонники культурно-исторического метода интересуются историческими и национальными закономерностями. Они стремятся трактовать художественное произведение как документ эпохи, ставя во главу угла кругозор и интуицию интерпретатора.

В истории истолкования романа Э. Бронте «Грозовой перевал» (1847) культурно-исторические интерпретации занимают особое место. Первые критики «Грозового перевала», пораженные обилием страстей и демонических персонажей, полностью отрицали наличие в нем каких-либо культурно-исторических и национальных признаков: «действие происходит в Аду – но только... люди и местности там носят английские фамилии и названия» [5, с. 354]. «Едва ли найдется сочинение более странное. В нем мало или даже вовсе нет действительности и много болезненно настроенного воображения, и как все мрачно, дико, резко, даже грубо» [цит. по: 3, с. 15].

К середине XX в. сложилось две точки зрения по вопросу о целесообразности изучения «Грозового перевала» в рамках культурно-исторического подхода. Некоторые исследователи (Э. Сандерс [28], Дж. Симмонс [32], Дж. Лукач [21]) отказывали «Грозовому перевалу» в культурно-историческом изучении, не упоминая его в своих трудах, посвященных историческому роману. Однако противоположная точка зрения завоевывала все больше сторонников (А. Кеттл [2], Т. Иглтон [11], Р. Джексон [18], Д. Масселуайт [25], С. Гилберт [14], С. Губар [15] и др.), уверенных в том, что Э. Бронте не жила в вакуумной пустоте и что роман явился отражением истории и культуры эпохи его создания.

Так, **Н. Армстронг** полагает, что «Грозовой перевал» не отделим от исторического процесса. Роман предлагает читателю считать настоящее циклическим возвращением к прошлому. Погружение в исторические пласты происходит благодаря приезду Локвуда на Грозовой перевал, своеобразному путешествию во времени. Роман приводит читателя к первобытным истокам культуры; погружаясь по спирали в прошлое семьи Эрншо. Э. Бронте беспристрастна к своему творению, как любой фотограф или фольклорист по отношению к словам и образам. Годы создания «Грозового перевала»

были временем, когда множество любителей-фотографов отправилось в отдаленные уголки Англии с целью сфотографировать пейзаж, людей и их обычаи, как это делали фольклористы. Локвуд также выступает в качестве фольклориста или фотографа, цель которого – тщательно запечатлеть отдаленный экзотический уголок. Подобно джентльмену XVIII века, способному испытать эротическое удовлетворение от лицезрения своего сада, Локвуд получает удовольствие от наблюдения. Появление огромного числа любителей-фотографов, фольклористов, создателей миниатюр объясняется «империалистической ностальгией» по первобытной чистоте – времени, когда коренные народы поработались Западом. Любители-культурологи пытались вернуть аутентичность, которую одновременно сами же и разрушали. Подобное ностальгическое чувство наблюдается в «редукции и погребении» культуры «Грозового перевала» [6].

Приверженцы культурно-исторического подхода уделяют пристальное внимание «местному колориту» романа «Грозовой перевал», полагая, что произведение явилось зеркальным отражением эпохи его создания.

А. Кеттл убежден, что в «Грозовом перевале» изображена Англия, какой она была в 1847 году. Описанные в романе люди живут не в выдуманном неземном краю, а в Йоркшире. В романе нет никакой расплывчатости, туманности. И если в нем фигурируют туманы, то это туманы, клубящиеся над вересковыми полями Йоркшира. Роман Э. Бронте в одно и то же время повествует и о жизни Англии викторианской эпохи, и о жизни вообще [1].

Этого утверждения придерживается и **В.С. Притчетт**. Несмотря на то что «Грозовой перевал» – это роман, рожденный фантазией, трудно создать более реалистически-достоверное описание и самого Йоркшира, с его долинами и вересковыми пустошами, и людей, которые живут на его землях. Уникальность книги прежде всего в полном отсутствии каких бы то ни было недоговоренностей, рефлексии, сомнений. Никогда еще ни в одном романе герои не отдавались взаимной ненависти с таким самозабвением. Самозабвением, присущим только истинным северянам [4].

Одной из отправных точек, позволивших подойти к изучению романа в рамках культурно-исторического подхода,

явился вопрос о происхождении Хитклифа. В романе этот вопрос не прояснен до конца, он представляет собой лакуну, стимулирующую читательскую активность.

Т. Иглтон рассматривает отношения между Британией и Ирландией в свете предполагаемого ирландского происхождения Хитклифа. Великий голод, вызванный неурожаем картофеля, привел к наплыву ирландских эмигрантов. «Грозовой перевал» – это роман, во многом посвященный отношениям между природой (Ирландия) и культурой (Англия). Природа в Ирландии – это социальная и материальная категория, а в Англии – эстетическая. Ирландия – это «подсознательное» Англии. Хитклиф, олицетворяющий природу, бунтует, как Ирландия против Англии. Он проделывает путь от ирландского эмигранта, рабочего на ферме Грозовой Перевал до символа конституционного национализма ирландской парламентской партии. Он совмещает в одном лице угнетенного и угнетателя – различные стадии ирландской революции. Отношения Кэтрин и Хитклифа переходят в миф, подобно тому как ирландские националисты становятся романтизированным прошлым [10].

Литературовед **Э. Мичи** также обращается к «ирландской» версии, полагая, что сестры Бронте проявляли особый интерес к Ирландии, родине их отца. Критик связывает события романа, в частности появление Хитклифа, с последствиями ирландского картофельного бунта 1840-го года и наплывом в страну ирландских эмигрантов. Викторианцы относились к выходцам из Ирландии как к представителям низшей расы – в результате получил распространение термин «африканоидные кельты» (жители Уэльса и Ирландии). В романе трудно распознать прямые ссылки на ирландскую проблему, они скрыты, как ширмой, изображением более экзотических восточных стран. Хитклиф – это восточный деспот, вызывающий у остальных героев романа желание и ужас [23].

С. Мейер считает, что в «Грозовом перевале» Э. Бронте критикует империалистическую Британию, британское желание властвовать и подчинять «темнокожие расы». Э. Бронте исследует природу угнетенных маргинализованных сил, исключенных из британского общественного порядка. Исследователь полагает, что в противоположность критикам-марксистам роман заявляет об империалистической экономической

кой несправедливости не внутри государственной классовой системы, а по отношению к «темнокожим». На примере деспотизма и тирании Хитклифа Э. Бронте показывает, что могло бы случиться, если бы угнетенные чужеземцы установили свое превосходство над Англией. Хитклиф – это собирательный образ для населения Индии, Китая и Африки, превращенного в слугу британского империализма. Сопrotивление Хитклифа принимает форму империалистического кошмара – встречной колонизации. Месть Хитклифа, направленная на угнетающее британское общество, воплощается в тирании по отношению к героям романа. Положение колонистов было более тяжелым, чем положение бесправных женщин Англии. И те и другие оказались буквально «исключены» из языка, воплощающего закон и власть в империи [24].

Хитклиф, по мнению М. Лента, не чудовище и не дьявол. Он – дитя трущоб, сначала принятый в семью, а потом изгнанный из нее. Кэтрин и Хитклиф бунтуют против патриархального общества не столько из-за несправедливости, сколько из-за своей мощной индивидуальной энергетики. Грозовой Перевал – это дом эпохи Тюдоров, а Мыза Скворцов – поместье XIX века. Два стиля жизни, представленные этими домами, вымирают, а в результате выживает их гибрид, в виде брака Кэти и Гэртона [20].

Происхождение Хитклифа, по мнению литературоведов, неразрывно связано с проблемой работорговли, столь актуальной в первой половине XIX в. Ливерпуль – город, где был найден Хитклиф, являлся, наравне с Лондоном и Бристолем, главным центром работорговли в Англии. М.-Л. Шнайдерн полагает, что, будучи полукровкой, наполовину темнокожим, Хитклиф символизирует угрозу викторианскому обществу XIX века. Грозовой Перевал – это плантация, где Хиндли, Кэтрин и Хитклиф учреждают собственные принципы управления рабами. Мыза Скворцов – это сама Англия, находящаяся в отдалении от плантации, заявляющая о своей культурной независимости и в то же время питающаяся за счет этой плантации. Месть Хитклифа развенчивает миф об англо-саксонском расовом превосходстве. В то же время сын Хитклифа, «мулат» Линтон, демонстрирует последствия смешанных браков. Власть и рабство не зависят от цвета кожи или истории. «Грозовой перевал» говорит о том, что при бла-

гоприятных обстоятельствах любой человек не откажет себе в удовольствии главенствовать над другим человеческим существом, даже если для этого придется применить жестокость, а затем пасть жертвой [29].

В своем анализе романа **К. Хейвуд** приходит к неожиданному выводу, идущему в разрез с утверждением литературоведов по поводу «местного колорита» «Грозового перевала». Пейзаж романа – это, на самом деле, вовсе не пейзаж Йоркшира. Э. Бронте не изображает, как это принято считать, свою родную местность. Она создает «составной» пейзаж, описывая в романе места Западного райдинга Йоркшира (территория от Шеффилда до Седберга). Предположительно, эти места запали ей в память во время ее первого путешествия в школу. С возрастом все Бронте связывали этот район с парламентским и сельским патронажем северной работорговли. Романы Шарлотты и Эмили явились предвестниками внушительной конфронтации романа Г.Б. Стоу «Хижина дяди Тома». «Грозовой перевал» показывает, во что рабовладельческое общество превращает раба, жаждущего заполучить власть в свои руки. Самое вероятное средство, с помощью которого обогатился Хитклиф, – его участие в работорговле. Для Эмили вересковые пустоши являются источником перерождения общества, погрязшего в торговле живым товаром, жадности, эгоизме и вожделении [17].

Сторонники культурно-исторического подхода, обращаясь к изучению «Грозового перевала», пытаются найти в романе соответствия с реальными, историческими фактами и событиями.

Так, **А. Берри** анализирует события «Грозового перевала» в свете английской законодательной системы, в частности семейного законодательства, касающегося воспитания детей и наследства. В период индустриальной Британии ребенок являлся формой собственности, принадлежащей отцу. Однако Билль, принятый законодательством в 1839 г., позволял жене, проживающей отдельно от мужа, сохранять опеку над ребенком до семилетнего возраста.

Семейство Бронте не приемлет сентиментальность материнских объятий. Замужество – это своего рода заключение, принимающее в романе различные формы. «Грозовой перевал» становится ареной битвы между тиранической властью,

проявляющейся в виде наказания и жестокости (Хитклиф) и принуждением через убеждение (Нелли Дин). Нелли и Хитклиф соперничают за контроль над персонажами «Грозового перевала». Поместья становятся тюрьмами, а родители – тюремщиками. «Грозовой перевал» рассматривает проблему опеки на примере Кэти и Гэртона, обращается к вопросу о независимости ребенка. Ребенок становится жертвой, и этот образ повсеместно отражен в литературе XIX века [7].

Б.М. Гофф делает выводы о соответствии личной философии Э. Бронте теории Ч. Дарвина. Ошибка человечества в том, что оно не замечает своей связи с животным миром. Э. Бронте, как и Ч. Дарвин, отрицает антропоцентризм и явления прогресса, которые ставились во главу угла теоретиками-теологами. Свои заключения о человеческой природе Э. Бронте выводит из наблюдений за поведением животных и их селекцией. Она знала об истории и практике разведения овец в Йоркшире, что стало решающим фактором в ее понимании человеческой природы, подобно дарвинской теории естественного отбора. Э. Бронте более радикально, чем Ч. Дарвин, подошла к выводам о происхождении человека викторианской эпохи от животного. «Грозовой перевал» – это эксперимент селекции человеческих существ, прослеживающий, как идет процесс разворачивания природы до состояния цивилизации. Хитклиф символизирует ведущие силы селекции в работе над тремя поколениями. В отличие от Ч. Дарвина, утверждающего, что эволюция имеет прогрессивный характер, Э. Бронте полагает, что методичная селекция отнюдь не улучшает человеческую породу [13].

Одним из вариантов культурно-исторического метода в XX веке явилась **феминистское литературоведение**, специфика которого заключается в фаллоцентрическом представлении мира. Феминистская интерпретация произведения позволяет отойти от традиционных литературоведческих трактовок, проанализировать произведения с точки зрения представлений о понятиях «мужественное» и «женственное». Подобные истолкования внесли принципиально новый вклад в историю изучения «Грозового перевала». Первые феминистские интерпретации, посвященные «Грозовому перевалу», появились в 60-е годы XX века. До этого времени целый ряд женщин-писательниц (Э. Гаскелл, Е. Несбит, Э. Ситуэлл,

В. Вулф, Э.М. Деллафилд, Р. Фергусон и др.) уделяли внимание жизнеописанию Э. Бронте, не рассматривая непосредственно роман [см.: 30, с. 147]. Первая феминистская интерпретация романа принадлежит **И.-С. Эубэнк**, которая утверждает, что «интеллектуальная свобода зависит от материального мира, а женщина всегда бедна» [цит. по: 30, с. 148]. В противоположность литературоведам-мужчинам, которые отводят центральную роль в романе Хитклифу, исследователи-феминистки заявляют, что «Грозовой перевал» – это история Кэтрин. **К.Д. Ливис** полагает, что история Кэтрин демонстрирует, что значит «быть женщиной, быть в западне у двух несовместимых культур» [цит. по: 30, с. 148]. Литературоведы-феминистки объявляют «Грозовой перевал» новаторским романом, открыто заявляющим о наличии женской проблематики. **К. Оумэнн** доказывает, что все предшествующее мужское истолкование «Грозового перевала» содержит в себе элемент женоненавистничества [26]. В феминистских интерпретациях «Грозового перевала» литературоведы пытаются определить, какой же ответ предлагает Э. Бронте на традиционные вопросы: главенство над женщиной патриархата, ее индивидуализм и стремление к власти и т.д.

К.А. Сенф называет «Грозовой перевал» глубоко исторической книгой. Э. Бронте были знакомы классические труды историков. Эпоха, в которую жила писательница, была периодом интенсивной жесткой конфронтации между личностью и классом. Каждая общественная перемена неизменно отражалась на индивидууме. Отличие Э. Бронте от историков ее времени в том, что она в своем уникальном романе утверждает признание общественной роли женщины, без которой эволюция обречена на провал. Автор выбирает реалистическую героиню, младшую Кэтрин, для воплощения феминистской идеи, последней стадии в истории. Исторические этапы в романе представлены одной из семей или отдельной личностью. Эрншо – фермеры-йомены, представители более раннего исторического этапа; Линтоны – земельные дворяне, правящий класс во времена написания «Грозового перевала»; Хитклиф – странная и противоречивая смесь примитивных, природных инстинктов и современного капитализма, сила будущего, противостоящая земельным аристократам.

В предстоящем браке Кэти и Гэртона Э. Бронте подтверждает возможность слияния капиталистической экономической власти с традиционной политической властью земельного дворянства, союза, столь знакомого читателям времен Э. Бронте. Жестокость Локвуда и Хитклифа по отношению к женщинам свидетельствует о том, что история развивается не по прямой линии: прошлое влияет на настоящее. Деспотизм мужских персонажей является объективной причиной для перемен в патриархальной истории. Э. Бронте считает, что история – это не столько объективные события, как их субъективное изложение. Основной историк романа – Локвуд, сталкивающийся на Грозовом Перевале с множеством артефактов. Прежде чем описывать настоящее, историк должен понять прошлое. Женские имена, вырезанные на подоконнике – это ключ к разгадке тайны патриархальной истории, а также истории «Грозового перевала». Э. Бронте показывает, как жизнь женщины и других социальных меньшинств, игнорируемая историками, может влиять на ход исторического развития. История «Грозового перевала» – это не история Хитклифа или Гэртона, а история двух Кэтрин.

Роман Э. Бронте кажется современным, близким по духу нынешним читателям по сравнению с другими викторианскими романами. Это происходит из-за убеждения писательницы в том, что понять историю – значит понять жертв патриархального общества наравне с самими патриархами. Если первая часть романа сосредоточена на прошлом, то вторая часть идет по пути, знакомому современникам Э. Бронте. Хитклиф использует изощренные приемы, характерные для завоевания политической и экономической власти. Любовь Кэтрин и Хитклифа уподобляется самой природе – она примитивна и жестока. Чувство Кэти и Гэртона демонстрирует, как одна историческая фаза сменяет другую. Сбросив с себя прошлое, Кэти и Гэртон должны покинуть «Грозовой перевал» – маскулинный дом со скрытым феминным центром. Новая стадия исторического развития последовательно возникает из старой стадии [31].

Что, по мнению Дж. Браун, делает «Грозовой перевал» феминистским романом, так это индивидуализм главной героини. «Грозовой перевал» не отказывается изображать домашний уют, обнаруживая в нем потаенные силы. Дух Кэт-

рин и особенно союз призраков символизирует и мистифицирует продуктивные силы и возможности индивидуализма XIX века. «Грозовой перевал» превращает детский индивидуализм в форму собственности, описывает слияние земельного джентри (семьи Эрншо и Линтон) с буржуа Хитклифом. Контроль, который Хитклиф устанавливает над двумя поместьями, способствует упрочению семейных ценностей. Более того, «Грозовой перевал» не является собственностью Хитклифа. Если Кэтрин называет себя Хитклифом, то именно ей и принадлежит «Грозовой перевал». Наследство, завещанное «Грозовым перевалом» феминизму, заключается в предвидении Э. Бронте одновременно обнадеживающих и ужасных последствий, сокрытых для личности в индивидуализме. «Грозовой перевал» демонстрирует, каким образом домашнее включает в себя такие разновидности индивидуализма, как, к примеру, либеральный феминизм. Феминизм домашней идеологии подтверждает право женщины на собственность. В своей гуманистической миссии представления сокровенного роман изобрел формы феминизма как механизмы для собственной репродукции и трансформации [9].

С. Джухач утверждает, что «Грозовой перевал» – это книга о Кэтрин, потому что она одновременно дочь и мать, любовница и призрак. Выгравированные на подоконнике имена демонстрируют, насколько сердечная привязанность героев взаимосвязана с экономическим и политическим положением данного исторического периода. Имя «Кэтрин» обретает свое культурное значение только рядом с мужской фамилией. Главная героиня – это писатель, молодая девушка выражает себя через язык. Автор и его персонаж дополняют друг друга в творчестве. Главное предназначение Кэтрин – быть матерью Кэти. Кэтрин умирает, родив Кэти, а Кэти увековечивает свою мать. Кэтрин возрождается в глазах дочери и Гэртона. Но роль матери в романе подавляется Нелли Дин, так как она рассказывает историю не матерей, а отцов. Мир отцов завлекает Кэтрин, присвоив ей статус «леди», предоставив комфорт и удовольствия. Мыза Скворцов только кажущаяся противоположность Грозового Перевала, а на самом деле это его другая ипостась. Мыза Скворцов желает, чтобы Кэтрин порвала не с Грозовым Перевалом, а с Хитклифом. Любить следует не мать, а отца, и тогда он поделится с

ребенком своей властью. Кэтрин понимает, что ее предательство произрастает из семьи, где отцы разрушают связь детей с матерями. В своем романе Э. Бронте показывает, как язык, подавляющий роль матери, может быть использован для ее возрождения. «Грозовой перевал» – это текст матери [19].

По мнению С. Гилберт, «Грозовой перевал» – это роман о стремлении женщины к власти. Обещанные подарки, которые дети ожидают из Ливерпуля, характеризуют их сущность. Желание Хиндли иметь скрипку символизирует стремление мальчика к культуре и почти декадентский недостаток возмужалости. Кнут для Кэтрин отражает ее жажду власти. Она его получает фигурально, в виде Хитклифа, пытаясь противостоять главенству брата. В своем союзе Кэтрин и Хитклиф становятся андрогинном. Если Хитклиф – это тело, через которое осуществляет свое руководство воля, то сама Кэтрин – это «неженский» пример трансцендентной жизненной силы. Рай Кэтрин ассоциируется с господством самовольной женщины, излучающей дьявольскую энергию. Френсис символизирует викторианский идеал женщины, домашнего ангела. Она покоряет Хиндли и делает его утонченным. Он становится культурным человеком, получив свою метафорическую скрипку. Наблюдая за Френсис, Кэтрин приходит к выводу, что быть леди означает быть больной. Как метафора, туберкулез Френсис символизирует ее «общественное потребление», которое впоследствии убьет Кэтрин. Худенькая глупенькая Френсис служит прообразом призрака, воплощая ужасное и легкомысленное последствие сексуальности. В глазах Кэтрин, Френсис убила не зима, а секс. Вступление Кэтрин в сексуальность идентично появлению на земле греха и смерти после грехопадения Евы. Падение Кэтрин вызвано патриархальным прошлым и настоящим, а также будущим. Ее беды действительно начинаются с падения и укуса собаки, символического представителя Мызы Скворцов. Кэтрин и Хитклиф бегут на Мызу не только из-за тирании и нравоучений, но также из-за осознания существующей сексуальности, исходящей от Хиндли и его жены, целующихся у камина. Рана от укуса собаки на ноге Кэтрин символизирует кастрацию. Алый язык собаки и ее отвисшие губы имеют фаллический смысл. Для Кэтрин наступает период сексуальности зрелой женщины. Под напором патриархальных сил андрогин Кэт-

рин-Хитклиф распадается. У Кэтрин не было иного выбора, ведь в патриархальном обществе женщина изначально приговорена к падению [14].

В «Грозовом перевале» власть патриарха Эдгара зависит не от маскулинного тела, а от книг, документов, завещаний, то есть от языка, посредством которого патриархальная культура передается через поколения. Падение Кэтрин, ее угасание и смерть являются главной темой первой части романа. Вторая часть сосредотачивается на последствиях, вызванных первой частью. «Кнут» Хитклиф оказывается без хозяйки, превращаясь в монстра. Несмотря на свою маскулинность, Хитклиф женственен. Он стоит в ряду младших сыновей, незаконнорожденных детей, женщин и падших ангелов, бунтующих против тирании небес. Тот факт, что сын Хитклифа Линтон не похож на своего отца, свидетельствует о том, что семя Хитклифа истощено. Хитклиф – мужская фигура, в которую автор-женщина вложила беспокойство по поводу своего пола и его значения в обществе. Вся вторая часть романа повествует о мести Хитклифа патриархату [15].

К. Хейлбран признает правоту Хитклифа, когда тот заявляет, что Кэтрин предала свое сердце. Она соблазнилась предложениями, которые общество делает женщине, пытаясь заставить ее отказаться от себя самой. Кэтрин выбирает проторенный путь и андрогинный идеал достигается только в любви призраков. Своим браком с Линтоном и переездом на Мызу Скворцов Кэтрин предает маскулинную половину самой себя. Предательство Кэтрин неизбежно ввергает Хитклифа в антиандрогинный мир. Со смертью Кэтрин Хитклиф следует маскулинному образцу самовыражения. Таким образом, Кэтрин и Хитклиф пошли по традиционному для их полов пути. Второе поколение не является осуществлением страстного андрогинного идеала. Союз Кэти и Гэртон находится на уровне читательского понимания. Своим романом Э. Бронте возродила в форме произведения искусства андрогинный идеал, который она осознала внутри самой себя на вересковых полях [16].

Э. Мичи считает, что «Грозовой перевал» описывает три возможных состояния женщины по отношению к мужчине. Подобно Кэтрин, женщина может получить социальный статус посредством замужества. Брак с Изабеллой принес Хит-

клифу право на наследование Мызы Скворцов. Нелли Дин занимает стороннюю позицию по отношению к мужскому самоусовершенствованию [23].

Стремление Кэтрин сопротивляться традиционной роли женщины дает **С. Мейер** повод отождествлять ее с темнокожими расами. Дневник Кэтрин на полях религиозного текста насмехается над патриархальным укладом, утверждает ее собственный, противоположный опыт, и, как результат, разрушает основной текст книги [24].

«Грозовой перевал», как утверждает **Дж.А. Бун**, – аномалия в традиции английского романа, и его нестандартность особенно проявляется в отношении к любви и браку. Доминирующий социальный порядок утверждает концепцию любви, которая позволяет мужчине приобретать власть через контроль над женщиной. После смерти Кэтрин Хитклиф превращается в получеловека, то есть в мужчину, утверждающего себя на сословной лестнице, ответственной за его разрыв с Кэтрин, посредством других людей. Превращение главных персонажей в призраков, существующих за пределами реального мира, знаменует смертельную угрозу для личности, разрушаемой общественными и сексуальными ожиданиями и навсегда остающейся неуспокоенной. Призраки также символизируют способность любви создавать новые миры [8].

«Грозовой перевал» выражает саму суть женственности, полагает **Дж.К. Повайс**. Гений романиста, увлеченного тайной человеческого характера, ярко очерчивает различия между мужчиной и женщиной. Кэтрин и Хитклиф кажутся восставшими из отдаленного первобытного прошлого, причем Хитклиф – это символ мужчины, а Кэтрин – женщины [27].

Цель Хитклифа, по утверждению **С. Вайн**, – потревожить патриархат Эрншо путем мобилизации бунтарских желаний Кэтрин. Кэтрин принесена в жертву желаниям Эдгара и Хитклифа. Они борются за нее со всей жестокостью нарциссизма и собственничества. Во второй части текст драматизирует силу патриархально-нарциссического желания у Хитклифа [33].

Ю. Кристева настаивает на том, что скользящее различие между «презренным» и «возвышенным» зависит от отношения субъекта к языку. Согласно интерпретации **М. Гордон**, текст Э. Бронте демонстрирует, как письмо, особенно

сознательное употребление языка, отражает презренное за счет сохранения женского статуса как объекта преклонения или отвращения (а материнское тело порождает обе реакции). Во многих викторианских текстах, женщина, представленная в дихотомии ангел / проститутка, становится причиной сведения воедино целого ряда противоречий: невинная / грешная, плоть / душа, красота / ужас, субъект / объект. В какой степени «Грозовой перевал» сталкивается с «презренным», зависит от «отсутствующего присутствия» Кэтрин как материнского тела. Роман подчеркивает различия между агрессивным «сумасшествием» Кэтрин и ее пассивной святостью, ее красотой и вызываемым ею ужасом. Прорыв между этими различиями позволяет тексту обойти стороной проблематичное материнство Кэтрин. Главная героиня выступает против «разумной» логики патриархального дискурса, убивая своего отца дерзким вопросом и делая дневниковые записи на полях религиозной книги [12].

Неоспорима ценность культурно-исторических интерпретаций романа Э. Бронте «Грозовой перевал». Приверженцам этого подхода удалось обосновать неразрывность романа с эпохой его создания, указать на широкий диапазон отражения в нем исторических фактов и событий. В то же время культурно-исторические интерпретации обладают высокой степенью субъективности и избирательности литературоведа по отношению к изучаемому произведению. Проведенный обзор культурно-исторических интерпретаций, посвященных «Грозовому перевалу», показал, что ряд исследований основывается исключительно на предположениях и догадках исследователя, а не на документально подтвержденных фактах. Выведение событийного ряда романа и системы персонажей лишь из сложившихся в момент написания произведения исторических событий ставит под сомнение понятие творческого замысла писателя, рискуя представить художественное произведение как иллюстрацию определенного культурно-исторического фона. Автор не обязан быть историком, равно как и его произведение вправе не являться историческим документом. Историзм, возведенный И.-А. Тэном в ранг метода, не мог претендовать на универсальность при истолковании художественного произведения. Это привело к последующему научному поиску интерпретационной основы и,

как результат, возникновению иных подходов, принципы которых направлены на изучение формальной и структурной сторон произведения.

Список литературы

1. Зинченко, В.Г. Методы изучения литературы. Системный подход: учеб. пособие / В.Г. Зинченко, В.Г. Зусман, З.И. Киринозе. – М., 2002.
2. Кеттл, А. Эмилия Бронте: «Грозовой перевал» / А. Кеттл // Введение в историю английского романа. – М.: Прогресс, 1966. – С. 160 – 179.
3. Никанорова, Т.М. Творчество сестер Бронте в русской и советской критике / Т.М. Никанорова // Типологические схождения и взаимосвязи в русской и зарубежной литературе XIX – XX вв. – Красноярск, 1987. – С. 11 – 27.
4. Притчетт, В.С. Непримириемые воители «Грозового перевала» / В.С. Притчетт // Бронте Ш. and Another Lady. Эмма. – М.: Фолио, 2001. – С. 342 – 345.
5. Россетти, Д.Г. Эта дьявольская книга / Д.Г. Россетти // Английские писатели о сестрах Бронте // Бронте Эм. Грозовой перевал: роман; стихотворения. – М., 1990. – С. 354.
6. Armstrong, N. Imperialist Nostalgia and Wuthering Heights / N. Armstrong // Emily Bronte. Wuthering Heights / edited by Linda H. Peterson. – New York, 2003. – P. 430 – 450.
7. Berry, L.C. Acts of Custody and Incarceration in Wuthering Heights and the Tenant of Wildfell Hall / L.C. Berry // Novel: A Forum on Fiction. – 1996. – Vol. 30, № 1. – P. 32 – 56.
8. Boone, J.A. Wuthering Heights: Uneasy Wedlock and Unquiet Slumbers / J.A. Boone // Tradition, Countertradition: Love and the Form of Fiction. – Chicago: U of Chicago P., 1987. – P. 151 – 172.
9. Brown, G. Nuclear Domesticity: Sequence and Survival / G. Brown // Arms and the Woman: War, Gender, and Literary Representation. – Chapel Hill: U of North Carolina P, 1989. – P. 283 – 302.
10. Eagleton, T. Heathcliff and the Great Hunger / T. Eagleton. – London: Verso, 1995. – P. 1 – 26.
11. Eagleton, T. Myth of Power: A Marxist Study of the Brontes / T. Eagleton // E. Bronte. Wuthering Heights. Case Studies in Contemporary Criticism / edited by Linda H. Peterson. – Yale University, 2003. – P. 394 – 410.
12. Gordon, M. Kristeva's Abject and Sublime in Bronte's Wuthering Heights / M. Gordon // Literature and Psychology. – 1988. – № 34. – P. 44 – 58.
13. Goff, B.M. Between Natural Theology and Natural Selection: Breeding the Human Animal in Wuthering Heights / B.M. Goff // Victorian Studies. – 1984. – № 4. – P. 477 – 508.
14. Gilbert, S.M. Looking Oppositely: Catherine Earnshaw's Fall / S.M. Gilbert // Modern Critical Interpretations. Emily Bronte's Wuthering Heights / H. Bloom. – New York, 1987. – P. 79 – 97.

15. Gilbert, S.M. *Looking Oppositely: Emily Bronte's Bible of Hell* / S.M. Gilbert, S. Gubar // *The Madwoman in the Attic*. – New Haven: Yale UP, 1979. – P. 248 – 308.
16. Heilbrun, C.G. *The Woman as Hero* / C.G. Heilbrun // *Toward a recognition of Androgyny*. – New York: Knopf, 1973. – P. 79 – 82.
17. Heywood, Ch. *Yorkshire Landscapes in 'Wuthering Heights'* / Ch. Heywood // *Essays in Criticism*. – 1998. – Vol. 48. – P. 13 – 22.
18. Jackson, R. *The Silenced Text: Shades of Gothic in Victorian Fiction* / R. Jackson // *The Minnesota Review*. – 1979. – № 13. – P. 98 – 112.
19. Juhasz, S. *True Love Is Forever – Emily Bronte's Wuthering Heights* / S. Juhasz // *Reading from the Heart: Women, Literature, and the Search for True Love*. – New York: Viking, 1994. – P. 74 – 114.
20. Lenta, M. *Capitalism or Patriarchy and Immortal Love: A Study of Wuthering Heights* / M. Lenta // *Theoria: A Journal of Studies in the Arts, Humanities and Social Sciences*. – 1984. – № 62. – P. 63 – 76.
21. Lukács, G. *The Historical Novel* / G. Lukács. – Humanities Press, 1962.
22. Michie, E. «The Yahoo, Not the Demon»: Heathcliff, Rochester, and the Simianization of the Irish / E. Michie // *Outside the Pale: Cultural Exclusion, Gender Difference and the Victorian Woman Writers*. – Ithaca: Cornell UP, 1993. – P. 46 – 78.
23. Michie, E. *From Simianized Irish to Oriental Despots: Heathcliff, Rochester and Racial Difference* / E. Michie // *Novel: A Forum on Fiction*. – 1992. – Vol. 25, № 2. – P. 125 – 141.
24. Meyer, S. 'Your Father Was Emperor of China, and Your Mother an Indian Queen': Reverse Imperialism in *Wuthering Heights* / S. Meyer // *Emily Bronte. Wuthering Heights*; edited by Linda H. Peterson. – Yale University, 2003. – P. 480 – 502.
25. Musselwhite, D. *Wuthering Heights: the unacceptable text* / D. Musselwhite // *Literature, Society and the Sociology of Literature*. – The University of Essex. – 1977. – P. 154 – 160.
26. Ohman, C. *Emily Bronte in the Hands of Male Critics* / C. Ohman // *College English*. – 1971. – № 32. – P. 907 – 913.
27. Powys, J.C. *Emily Bronte* / J.C. Powys // *Suspended Judgments*. – New York: G.A. Shaw, 1916. – P. 311 – 334.
28. Sanders, A. *The Victorian Historical Novel* / A. Sanders. – New York: St. Martin's Press, 1979.
29. Sneider, M.-L. *Wuthering Heights and the Liverpool Slave Trade* / M.-L. Sneider // *ELH*. – 1995. – № 62. – P. 96 – 171.
30. Stoneman, P. *Feminist Criticism of Wuthering Heights* / P. Stoneman // *Critical Survey*. – 1992. – № 4. – P. 147 – 153.
31. Senf, C.A. *Emily Bronte's Version of Feminist History: Wuthering Heights* / C.A. Senf // *Essays in Literature*. – 1985. – № 12. – P. 201 – 214.
32. Simmons, J.C. *The Novelist as Historian: Essays on the Victorian Historical Novel* / J.C. Simmons. – The Hague: Mouton, 1973
33. Vine, S. *The Wuther of the Other in Wuthering Heights* [Электронный ресурс]. – 1997. – Режим доступа: <http://www.hsclhelp.files.wordpress.com/2007/05/the-wuther-of-the-other-in-wuthering-heights.pdf>. – Дата доступа: 07.01.2007.

§ 3. СРАВНИТЕЛЬНЫЙ ПОДХОД

Основы сравнительного литературоведения были заложены в литературоведческих школах русских университетов в последней трети XIX века. Родоначальником его был академик А.Н. Веселовский. Суть данного метода заключается в том, чтобы определить генетические (указывают на литературную родословную произведения, творчества писателя, направления или школы) и типологические (выражаются в основополагающих принципах воспроизведения, в проблемно-тематическом содержании, в стиле и жанрах) связи литературных произведений авторов и эпох. При сопоставлении отдельных произведений открывается возможность решения комплекса различных историко-литературных проблем. С помощью сравнительного анализа выявляются закономерности литературного процесса, в частности – связи между различными явлениями. Высшей формой «контакта» двух авторов является оригинальное художественное произведение, созданное с опорой на воспринимаемый образец. Данный метод ставит в центр своего рассмотрения не произведение как таковое, а традицию.

В рамках сравнительного литературоведения на возможности заимствования в романе Э. Бронте из немецкого или французского фольклора впервые было указано уже в 1848 г. в журнале «Британия» (the Britannia), а в 1898 г. М. Уорд научно развила данное предположение, представив систематически обоснованную интерпретацию в предисловии к очередному изданию романа [см.: 19, с. 339]. Несмотря на это У.С. Моэм называет «Грозовой перевал» книгой, не поддающейся сравнению: «Грозовой перевал» невозможно уподобить никакой другой книге. Его можно сравнить лишь с полотнами Эль Греко, где посреди сумрачного, безводного ландшафта, под грозowymi тучами, затаив дыхание, стоят во власти какого-то неземного чувства длинные изможденные фигуры в мучительных позах» [8, с. 314]. Л.П. Хартли заявляет следующее: «Э. Бронте – автор лично окрашенный, она ворожея, и ослепляет разум, а, может статься, даже похищает сердце у читателя. Написанное ею не подлежит сравнению или анализу. Ее мыслями и чувствами владеет страсть к абсолюту, и читатель, перенявший у нее тоску по совершенству, скоро научается видеть в ней жрицу, а не просто

сочинительницу» [13, с. 330]. Несмотря на столь изысканные заверения в невозможности подвергнуть роман сравнительному анализу, многие критики пытаются проследить нить, связующую «Грозовой перевал» как с предшествующим, так и с последующим литературным контекстом.

Необычность романа Э. Бронте «Грозовой перевал» явилась основанием для спора исследователей о месте, которое занимает данное произведение в ряду книг-современников. Многие литературоведы полагают, что «Грозовой перевал» схож с выдающимися произведениями начала XIX века.

«Грозовой перевал» попал под тот же ветер эпохи, что и остальные романы первой половины XIX века, утверждает **Н. Армстронг**. Хитклиф напоминает Оливера Твиста, Джейн Эйр, Бекки Шарп. Все эти персонажи в своем стремлении приблизиться к цели превращаются в узурпаторов, тиранов или преступников. Их демонические черты могут быть нейтрализованы [15].

«Грозовой перевал», по мнению **Дж.К. Оутс**, не менее упорядоченная и ритуальная работа, чем греческая трагедия или произведение **Д. Остен**, хотя автор привносит в роман хаотические элементы. «Одно из чудес романа – это его удивляющее великодушие. Где еще, кроме как в творчестве Сада или литературе декаданса, можно найти откровенный лиризм, вызывающий мистицизм природы, сопрягающийся с эротическим опытом? Где еще, кроме как в романах Достоевского, можно встретить страстные монологи и самоуничтожение?» [36]. Э. Бронте и Г. Мелвилл подражают У. Шекспиру (например, Хитклиф красноречив как Эдмунд, Яго, Макбет), но, в отличие от У. Шекспира, Э. Бронте избегает неестественных аллегорий.

К. Снайдер отмечает, что, подобно Э. Дикинсон и К. Россетти, Э. Бронте часто разрабатывает излюбленные викторианские темы смерти и загробной жизни [38].

Подход Э. Бронте близок подходу Ч. Диккенса, полагает **А. Кеттл**. Более того, «Грозовой перевал» является в сущности романом того же типа, что и «Оливер Твист». Понимая, что Хитклиф отстаивает человеческое достоинство, читатель становится на его сторону, как он становится на сторону Оливера Твиста, причем и в том и в другом случае им руководят в основном одни и те же мотивы. Но Оливер изоб-

ражен в сентиментальном духе, как пассивная жертва угнетения, что, конечно, ограничивает читательское сочувствие. Хитклиф же выведен деятельным и умным человеком, способным бороться за положительные человеческие идеалы [6].

Сторонники противоположной точки зрения придерживаются следующего мнения: «Внутренний мир Э. Бронте, имеющий мало общего с викторианской реальностью, породил «Грозовой перевал», представляющий более примитивный, непосредственный и сложный взгляд на мир, чем respectable произведения Ч. Диккенса и У. Теккерея» [35, с. 185]. «Интересы сестер Бронте и интересы Ч. Диккенса и Э. Гаскелл расположены на различных литературных полюсах» [43, с. 60]. «Э. Бронте оценила значение происходящего глубже, чем это сделали Ч. Диккенс и У. Теккерей» [44, с. 107]. По мнению Г. Ионкис, «из трех сестер Эмили представляется личностью наиболее одаренной и потому более трагической» [5, с. 5]. Трагедия Э. Бронте в неразрешимом конфликте личности со своей эпохой. Хронологически она причисляется к младшим викторианцам, но при более близком знакомстве воспринимается скорее как упрек и вызов викторианской эпохе. Д. Сесил уверен в том, что хотя Э. Бронте принадлежит Англии, она не принадлежит викторианскому периоду. Ее творчеству не подходят обобщения, верные для У. Теккерея, Э. Гаскелл, Ч. Диккенса и Э. Треллопа. Она стоит особняком от основного литературного потока XIX века, как и У. Блейк выделяется из поэзии XVIII века. Похоже, она не замечала этот суетливый напористый мир и писала с иной целью, нежели поразвлечь и угодить [21].

Как считает Р. Фокс, более страшного, более иступленного вопля человеческой муки никогда не исторгала из человеческого существа даже викторианская Англия. Три величайшие книги этого столетия – все были такими воплями страдания. «Грозовой перевал», «Джуд незаметный» и «Путь всякой плоти» – эти манифесты английского гения – провозгласили, что в капиталистическом обществе жить по-человечески невозможно. Эти три книги далеко ушли от Ч. Диккенса, они, безусловно, принадлежат другому миру, отличному от мира Ч. Диккенса [10].

Литературоведы также отмечают различие творчества Э. Бронте и Д. Остен: «подход Э. Бронте к жизненному мате-

риалу отличен от подхода Д. Остен» [6, с. 161]. «Если Джейн Остен рассматривает общество как должное, как игру, в которой игрокам-персонажам не разрешается нарушать правила, то в «Грозовом перевале» читатель стоит на краю этой игры-пропасти и есть возможность отказаться участвовать в ней» [28, с. 133]. «Остен поддерживает стабильность общественного уклада посредством иронии. Э. Бронте помещает своих героев на периферию общества, изображает людей, живущих страстями» [31, с. 77].

Особый интерес у исследователей вызывает сравнительный анализ произведений двух современников, сестер Бронте – Шарлотты и Эмили. Одинаковые жизненные условия, принципы воспитания, социальное окружение породило две разные личности, двух различных по духу авторов.

Очевидно различие творчества Эмили и Шарлотты, полагает А. Голдманн. «Творчество Шарлотты мифическое в идеологическом смысле этого слова: оно совмещает антагонистические силы, устанавливая между ними опасную прагматическую связь. «Грозовой перевал» же мифологичен в традиционном значении этого определения – это безвременная, сложная, независимая вселенная» [цит. по: 25, с. 395].

Эту мысль развивает Т. Иглтон: «Творчество Шарлотты сочетает романтизм и реализм, представляя строгое структурное разделение этих двух течений. «Грозовой перевал» тематически выражает крайний антагонизм романтизма и реализма, но в то же время достигает их структурного и символического единства. В этом парадоксальный контраст между двумя сестрами. Романы Шарлотты являются идеологическими в том смысле, что они прибегают к вымыслу для смягчения реального конфликта. «Грозовой перевал» говорит о трагической правде непримиримости страсти и общества» [25, с. 396].

К. Палья заявляет, что романы сестер Бронте отличаются друг от друга, поскольку несовместимы их способы идентификации. Шарлотта явно проецирует себя на героиню, тогда как Эмили преодолевает границы пола и внедряется в своего дикого героя [9].

«Грозовой перевал», по мнению В. Вулф, книга более трудная для понимания, чем «Джейн Эйр», потому что Эмили больше поэт, чем Шарлотта. Шарлотта все свое красноре-

чие, страсть и богатство стиля употребила для того, чтобы выразить простые вещи. Ее переживания находятся на уровне читательских переживаний. Вдохновение Эмили более обобщенное. От начала до конца в ее романе ощущается титанический замысел. Мысль, что в основе проявлений человеческой природы лежат силы, возвышающие его и поднимающие к подножью величия, и ставит роман Э. Бронте на особое, выдающееся место в ряду подобных ему романов [2].

И. Вагенкнехт убежден, что «Эмили сильнее Шарлотты – она поддалась своим демонам с полным самоунижением, вместо того, чтобы противопоставить им религиозные принципы, как это делала Шарлотта» [41, с. 317].

Многим литературоведам творчество Э. Бронте кажется более достойным сравнения с последующим, чем предшествующим литературным поколением. Как полагает **Г. Ионкис**, «Грозовой перевал» – книга, во многом предопределившая движение английского романа. Э. Бронте открывает галерею бунтующих викторианцев. опередив Батлера, она показала, каким адом может стать для англичанина его дом. Задолго до Мередита она выявила нравственную несостоятельность и отсутствие жизненных сил у собственников. Э. Бронте предвосхитила мысли и настроения поздних викторианцев, а в чем-то и превзошла их [5].

Исследователи «Грозowego перевала» прослеживают связь романа с произведениями модернизма. Впервые в английской литературе «Грозовой перевал» явил взгляд на общественный порядок с совершенно индивидуальной точки зрения, предвзято этим романы Дж. Элиот, Дж. Конрада, Д.Г. Лоуренса и Дж. Джойса, убежден **Ф. Карл** [31]. В своей странности, пишет **А. Крупет**, «Грозовой перевал» более схож с произведениями Г. Мелвилла, У. Фолкнера, Н. Уэста и Дж.П. Барнс, чем Д. Дефо и Д. Остен [33]. Наследниками Э. Бронте, по мнению **Г. Блум**, стали Т. Гарди и Д.Х. Лоуренс [17]. Э. Бронте и Т. Гарди интересуют отношение человека к универсуму, утверждает **Д. Сесил**. Э. Бронте близка к Гарди, как никто другой [21]. **Л.Р. Прэтт** убежден, что у Э. Бронте больше общего с У. Фолкнером, чем с ее современниками. В отличие от произведений Г. Филдинга, Д. Остен и Т. Гарди, для романа «Грозовой перевал» подходит определение «лирический» [37]. Роман Э. Бронте, уверяет **У.И. Андерсон**, схож с

произведениями В. Вулф и М. Пруста [14]. **Р. Виллиамс** отмечает: «Структура романа уникальна, но не изолирована от английской литературной традиции У. Блейка, Д.Г. Лоуренса и, отчасти, Т. Гарди. Замечательно то, что форма романа – это слияние непринужденности и точности» [43, с. 63 – 64].

Композиция романа, по мнению **Д. Сесил**, не была обычной для эпохи его написания. Э. Бронте независима как художник и как интеллектуал. Она не заимствовала форму у других авторов, а создала собственную. Форма «Грозового перевала» подходит роману, как перчатка руке. Его повествовательный метод сложнее, чем у Ч. Дикенса и Э. Тrolлопа, его можно сравнить с методом Г. Джеймса и Дж. Конрада. Цель подобного метода – беспристрастность читательского восприятия. Его можно назвать драматически-образительным. С его помощью читатель видит и слышит персонажей. Способность Э. Бронте оживить персонаж, не прибегая к приемам признанных мастеров изображения: накоплению деталей у О. де Бальзака и необычным образам у Д.Г. Лоуренса, ее сила воображения и эмоции, делают сцены романа исключительно драматическими. Она разрабатывает развязку «Грозового перевала» удачно, как А. Дюма, и держит читателя в напряжении, как А.К. Дойл [21].

Литературоведами была тщательно проанализирована несомненная связь «Грозового перевала» с гондальским циклом, историями о вымышленном острове Гондал. Гондал, собственность Эмили и Энн, возник как оппозиция Англии, стране, придуманной Шарлоттой и Брэнзулло. Эмили и Энн играли в остров Гондал, записывая все произошедшее на нем в маленькие книжечки. Все происходящее на вымышленном острове напоминает события «Грозового перевала».

По словам **И. Вагенкнехта**, «Грозовой перевал» не появился внезапно, он неразрывно связан с гондальской сагой, его корни лежат в духовной жизни автора [41]. Связь творчества Э. Бронте с гондальским циклом прослеживает **Д. Доногью**. Кэтрин напоминает Августу, а Хитклиф – Джулиуса (героев гондальских саг). Э. Бронте не обладала, подобно У. Шекспиру, драматическим воображением. Ее персонажи в стихах и прозе, если и не являются отображением ее собственной личности, то символизируют силы, принадлежащие автору наравне с ее желаниями [24]. «Грозовой перевал»,

утверждает **Г. Блум**, такое же странное и уникальное произведение, как «Моби Дик». Эти два романа разбивают границы жанра. Источник «Грозового перевала» – поэзия и гондальская сага [17]. В истории Гондала, по мнению **Г. Ионкис**, ожил романтический дух старинных народных баллад, гэльских легенд и преданий, с которыми детей знакомили няня и отец. Герои Гондала – это героические натуры, сродни байроновским Гяуру, Ларе, Шильонскому узнику. Главная героиня, королева Августа Джеральдина Альмеда, – высокомерная, жестокая, деспотичная женщина, несущая гибель своим возлюбленным, мужьям, детям. В гондальском цикле явственно проступают контуры действующих лиц и префигурации «Грозового перевала». Единственная из больших писателей, **Э. Бронте** превратила детский миф в почву и арсенал своей поэзии [5]. В стихотворениях Гондальского цикла **А.П. Хартли** находит то же противопоставление, что и в «Грозовом перевале»: холодному, северному, продуваемому ветрами Гондалу всегда противостоит Эдем Гаалдина, и всегда Гаалдин уступает Гондалу [13]. «Грозовой перевал», отмечает **У.К. Кнопфлмахер**, имеет много общего с Ангрией, вымышленным государством гондальского цикла. Гондальский цикл, реконструированный **Фанни Рэтчфорд**, демонстрирует, что изображение Эмили было истинно драматическим, а не субъективно-лирическим [32].

В наши дни бесспорным является утверждение, что одним из основных источников творчества **Э. Бронте** являются личность и произведения **Д.Г. Байрона**, выдающегося романтика английской литературы.

Г. Блум утверждает, что пассивно-агрессивная сексуальность Байрона – садомазохистская, гомоэротическая, нарциссическая, – дала образец для эротических миров «Джейн Эйр» и «Грозового перевала». «Грозовой перевал» – это достойная переработка «Манфреда». **Г. Блум** спорит с критиками **С. Гилберт** и **С. Губар**, утверждающими, что **Э. Бронте** перерабатывает мильтоновский миф грехопадения. **Э. Бронте** наследует не от Мильтона, а от «Манфреда» Байрона. Именно «Манфред», а не «Грозовой перевал», является критикой на «Утерянный рай». «Грозовой перевал» – это «Манфред», переложенный на прозу. **Бронте** добавляют к байронизму героическое стремление отстаивать свое избрание, собствен-

ное место в иерархии душ. Джейн Эйр и Кэтрин Эрншо не являются викторианскими героинями. Они для этого слишком дики и байроничны. Обе героини принадлежат позднему романтизму [17].

Тема инцеста с собственной сестрой, полагает **А.Р. Прэтт**, – общая романтическая тема Байрона и Э. Бронте. Очевидно сходство Хитклифа с Гяуром. В обоих случаях враждебные рассказчики повествуют о человеке, который в их глазах является демоническим убийцей, а на самом деле оказывается верным и достойным возлюбленным [37].

И.С. Эубанк сравнивает историю взаимоотношений Байрона и его жены с историей персонажей «Грозового перевала», «стремясь объяснить и свести все богатство и сложность образной системы Бронте к некоему общему биологическому знаменателю – наследственной предропределенности порока» [цит. по: 11, с. 105].

Огромное влияние, по мнению **М.А. Гритчук**, оказали на Э. Бронте произведения революционных романтиков Д.Г. Байрона и П.Б. Шелли, ей были близки и понятны их герои – борцы против несправедливости и насилия. Основным персонажем своего романа она делает личность, похожую на героев романтических поэм Байрона [4].

З. Гражданская полагает, что Э. Бронте еще меньше, чем Шарлотта, была склонна отказаться от революционно-романтических традиций, от того мира ярких образов и сильных страстей, который был создан передовыми английскими романтиками. Все сестры Бронте испытали на себе могучее влияние Д.Г. Байрона. Э. Бронте испытала и значительное влияние поэзии П.Б. Шелли; особенно оно сказалось в ее восприятии и изображении природы. Страстно ненавидя религиозное ханжество, писательница пыталась противопоставить ему свою самостоятельную философию, представлявшую разновидность пантеизма. Природа, романтически изображаемая как вечно меняющееся одухотворенное начало, живет в ее романе вместе с людьми [3].

Моделью сексуальной личины Хитклифа в анализе **К. Палья** стали герои Д.Г. Байрона, и в первую очередь Манфред, страдающий от любви к сестре. Именно Э. Бронте суждено было завершить кровосмесительный поиск высокого романтизма. «Грозовой перевал» воссоздает демонизм первобыт-

ной сферы кровосмешения. Отсюда – всеобщий садизм романа. Однако, «Грозовой перевал» систематически подправляет свои романтические источники. Хитклиф знаменует переход от байронизма к естественной силе. «Грозовой перевал» – каталог хтонических ужасов, в нем С.Т. Кольридж то и дело оскорбляет доброжелательность У. Вордсворта [9].

Не только произведения Д.Г. Байрона, но и вся английская романтическая литература, по мнению критиков, оказала значительное воздействие на творчество Э. Бронте.

Многие исследователи полагают, что существовала особенная связь между творчеством Э. Бронте и У. Блейка. Сороковые годы XIX века – это мир У. Блейка, мир желаний и условностей, голода и бунта, отмечает Р. Уильямс. Как и У. Блейка, Э. Бронте интересуют первобытные аспекты жизни, не обусловленные влиянием времени и пространства. Глядя на мир, ее интересует не то, как этот мир функционирует, а что он означает. Этот вопрос не волнует других викторианцев. Точка зрения Э. Бронте крайне отличается от обыденного видения мира. Она рассматривает человеческие существа не в их отношении к другим людям, цивилизации, обществу или нормам поведения, но в отношении к космической структуре, чьей частью они являются. Однако не это придает ей уникальность в английской литературе. Она была, подобно У. Блейку, мистиком. В определенные моменты жизни ее озарило прозрение. Она видела трансцендентную реальность, скрытую от смертного взора. Обыденные вещи в такие моменты наделялись новым значением, становясь основой для ее собственной философии [43].

Г. Ионкис утверждает: «Э. Бронте была поэтом философского склада. Подобно У. Блейку, она сосредоточилась на вечной драме, в которой Невинность, духовная чистота противостоит жестокому разрушительному Опыту. Как и У. Блейк, она оказалась способной жить в двух мирах» [5, с. 11].

«Грозовой перевал» Э. Бронте может быть лучше всего понят путем сопоставления его с произведениями У. Блейка – писателя самого близкого, по мнению А.Л. Мортон, к Эмили во всей английской литературе. В том, что многие находят мистическим в творчестве этих двух писателей, на самом деле проявляется диалектический склад их мышления. Оба они видят мир через конфликт противоположностей,

разрешающийся в результате столкновения. Как и У. Блейк, Э. Бронте была способна жить одновременно в двух мирах. Подобно У. Блейку, Э. Бронте не принимала всех бытовавших тогда нравственных и общественных норм, не следовала эталонам эпохи. Она не только не примыкала к каким-либо литературным группировкам, но даже не знала об их существовании [7].

В своей интерпретации **Э.К. Меллор** приходит к выводу о том, что «Грозовой перевал» противопоставляет маскулинную романтическую идеологию феминистской, отдаляясь от идеологии желания, характеризующей творчество главных романтических поэтов-мужчин. «В произведениях позднего романтизма, таких как «Эпипсихидион» (П.С. Шелли) и «Манфред» (Д.Г. Байрон), женщина выступает зеркальным отражением мужского образа. Э. Бронте разрабатывает феминистский романтизм, чьей ценностью является последовательность в преемственности поколений» [цит. по: 40].

Э. Бронте наследует повествовательный прием Кольриджа в стихотворении о старом мореходе, полагает **А.Р. Брик**. Локвуд поразительного похож на свадебного гостя, героя стихотворения, который выступает в качестве персонифицированной аудитории. Заснеженное пространство между Мызой Скворцов и Грозovým Перевалом соответствует туману и снегу, предвещающим бурю в начале морского путешествия. Драматическая форма стихотворения С.Т. Кольриджа – это преломление немецкого идеализма Ф.В. Шеллинга и И. Канта, теории «познай себя», отношений субъективного и объективного эго [18].

Э. Бронте и М. Шелли, по убеждению **С. Гилберт** и **С. Губар**, создали беспрецедентные романы. «Франкенштейн» М. Шелли – это таинственная фантазия метафизического ужаса. «Грозовой перевал» Э. Бронте – это загадочный любовный роман метафизической страсти. «Франкенштейн» является романтическим «маскулинным» текстом, полным аллюзий, где судьбы женщин целиком зависят от якобы мужских героев или антигероев. В «Грозовом перевале» повествование более реалистично. Несмотря на различия, эти романы схожи в основном. В основе этого сходства лежит отношение биографических авторов к процессу чтения. Э. Бронте и М. Шелли воспринимали реальность через мир книг. Для них

чтение было не только символическим, но и реальным драматическим процессом. Тайна двух романов заключается в метафизическом начале, вокруг которого сосредотачивается критическое противоречие. Эти произведения созданы благодаря романтическому способу изложения, подчеркивающему ироническое разделение между различными точками зрения на одни и те же события, а также ироническое напряжение между драматизмом произведения и скрытой авторской интенцией. В этом смысле «Грозовой перевал» – это копия триллера «Франкенштейн». Но «Грозовой перевал» повествует не столько о людях, сколько о природных стихиях и существах. Он вступает в спор с патриархальной поэзией, особенно поэзией Мильтона. Оба романа противоречат мильтоновскому мифу. «Грозовой перевал» не ссылается на «Потерянный рай», но очевидно, что Э. Бронте перерабатывает его тему. История «Грозового перевала» сосредотачивается вокруг падения, но не в ад, а из ада в рай: не исключение из благодати, а погружение в нее [27].

Усложненная структура романа очень похожа на построение произведений писателями-романтиками, отмечает **Д.Б. Хардак**. И в произведениях Э.Т.А. Гофмана, А. Шамиссо, Л. Тика, Д.Г. Байрона обязательными композиционными компонентами являются вставные новеллы, многоплановое повествование, использование писем, дневниковых записей. Но если у Гофмана двуплановость повествования заключает в себе двойное видение мира: мир реальный и мир ирреальный, то у Э. Бронте – все реально. Романтическая форма Э. Бронте нужна для большего обнажения реальной действительности, для более глубокого проникновения в психологию человека [12].

Многие исследователи ищут параллели между «Грозовым перевалом» и произведениями эпохи Просвещения, предшествующей романтизму.

Д. ван Гент признает, что Э. Бронте обращается с художественный материал так, как это делает С. Ричардсон. Демонизм Хитклифа, неотторжимый от пустошей дикого вереска, родственен утонченному «городскому» демонизму Ловеласа [39]. **Ф. Карл** приходит к выводу о том, что, как Ловелас Ричардсона и Манфред Байрона, Хитклиф находится вне мира греха и вины. Его действия только кажутся ре-

листическими, но на самом деле они превышают реализм, погружаясь в сюрреалистический экспрессионизм. До «Грозового перевала» и столетия спустя не было серьезного романа, обладающего такой широтой эмоций. Подобное можно наблюдать у С. Ричардсона, но, по сравнению с Хитклифом, Ловелас – это жизнеподобный карлик перед эпической фигурой [31].

По мнению **Ф. д'Эбонн**, Хитклиф, по сравнению с героями Достоевского и маркиза де Сада, являет собой «безграничность человеческого зла», а сам роман – это «попытка соединить фатальный антагонизм полов» [цит. по: 11, с. 104]. **Ж. Блондель** и **И.С. Эубанк** также сравнивают Хитклифа с героями Сада [см.: 11].

Как утверждает **Д. Сесил**, Нелли Дин и Джозеф изображены в манере, характерной для Г. Филдинга, рисующего персонажей с помощью пары ярких штрихов. Они похожи на комических деревенских героев Т. Гарди, не обладающих яркой индивидуальностью [21].

Творчество Э. Бронте, как отмечают литературоведы, не могло не испытать влияния классика английской литературы **У. Шекспира**. Особенно часто подвергаются сравнительному анализу с «Грозным перевалом» пьесы «Гамлет», «Король Лир», «Леди Макбет».

М. Болд убеждена в том, что Шекспир создал Макбета, чтобы читатель мог увидеть крайности, до которых может дойти человек. Хитклиф Э. Бронте одной кровью с Макбетом. Э. Бронте не задавалась целью изобразить монстра. Ум Хитклифа – это ум чудовища и поэта. Каким-то образом мы осознаем, что Э. Бронте понимает Хитклифа как никого другого [16]. Если Хитклиф похож на Макбета, пишет **А.Р. Брик**, то Локвуда можно сравнить с наивным Дунканом, нежелающим видеть, что присутствие Макбета превращает старые факты в уникальные комбинации [18].

С. Дэвис находит сходство структуры романа «Грозной перевал» со структурой шекспировских трагикомедий. Критик утверждает, что речь Кэтрин в бреду напоминает речь Офелии [22]. Если судить Хитклифа по его поступкам, пишет **С.П. Майс**, то он такое же чудовище, как Яго. Но гений Э. Бронте и заключается в том, что читатель ни на миг не оценивает Хитклифа по его деяниям [34].

Речь основных героев «Грозового перевала» выражает одновременно сходство и различие с шекспировскими трагедиями, полагает **В. Бакли**. И у Шекспира, и у Бронте речи поэтически организуют повествование, но различными способами. В монологах Лира и Клеопатры сосредотачивается все повествование, в них устремляется вся пьеса, распространяя накал страстей. Э. Бронте пишет прозой, большей по объему, чем пьеса. Рассказ ведется от второстепенных лиц, следовательно, и речь обладает иным эффектом, распределяемым равномерно, как вино, растворенное в воде [20].

Д. Вилсон утверждает, что сознание Кэтрин раздвоено, как у Гамлета. Как и Гамлет, Кэтрин противится своему предназначению, и это приговаривает ее к смерти. Хитклиф имеет много общего с Лиром. Так же, как и Лир, он осознает, что разрушение не было его судьбой [44].

С одной стороны, полагает **С. Гилберт**, «Грозовой перевал» – это тщательно разработанное продолжение байронического романтизма и инцеста Манфреда. С другой стороны, «Грозовой перевал» – это проза метафизических бурь и онтологических конфликтов между природой и культурой, воплощенных в «Короле Лире». Хитклиф схож с Эдмундом, Эдгар Линтон отражает цивилизованную мораль своего тезки, а «грозовой» хаос повторяет тот беспорядок, который переполняет королевство Лира, теряющего патриархальный контроль над своими дьявольскими дочерьми. Но поэтический байроновский романтизм и драматическая шекспировская метафизика у Э. Бронте проникнуты социальными деталями **Д. Остен**. Кэтрин Морланд напоминает Кэтрин Эрншо [26].

Д.Б. Хардак заявляет, что, подобно Шекспиру в «Гамлете», Э. Бронте неестественное явление превращает в реальный образ. Конечно, трагедия «Гамлет» и роман «Грозовой перевал» – вещи несопоставимые. Но в чем-то они соприкасаются, как, вообще, все произведения истинного искусства. Ведь суть в том и другом произведениях заложена одна: быть человеком или не быть – «вот в чем вопрос». Призрак в «Гамлете» играет почти ту же роль, что призрак Кэтрин в «Грозовом перевале». Это тени эпохи, у Шекспира – елизаветинской, у Бронте – викторианской [11].

В этом, по мнению **Г. Ионкис**, наиболее шекспировском из всех английских романов есть прямые реминисценции из

«Короля Лира», «Бури». В словах Хитклифа слышны отзвуки гамлетовских речей над гробом Офелии. В своей любви Кэтрин и Хитклиф сохраняют целомудрие, как шекспировские герои. Суть трагического у Э. Бронте, как у У. Шекспира, не в том, что ее герои физически погибают, а в том, что идеально человеческое в них нарушается [5].

В «Грозовом перевале», как утверждает **С. Гилберт**, спутаны ценностные оппозиции. Собаки становятся богами, свадьбы превращаются в похороны, нельзя различить ад и рай. «Грозовой перевал» – рай для мизантропа, то есть это и есть традиционный мильтоновский и дантовский ад: место, где любовь сменяется ненавистью, мир жестокостью, жизнь смертью, духовное материальным, порядок хаосом. Подобно мильтоновскому аду, жизнь на Грозовом Перевале протекает в хаосе, без власти Бога-отца. Роман напоминает холодное северное море, по которому плыли и Франкенштейн, и его монстр, и Мореход Кольриджа. Но «Грозовой перевал» следует также модели ада «Короля Лира», обозначающей неконтролируемую природу. Как в «Короле Лире» дьявольская природа ассоциируется с женственностью, так и в «Грозовом перевале» женская ярость становится центральной темой. Женская природа поднялась в бурю протеста, подобно собаке Юноне, бросившейся на Локвуда [26]. Бунт Кэтрин подобен выступлению дочери короля Лира. Будучи замужем за Эдгаром, она, как король Лир, оплакивает утраченное королевство. Но отличие Кэтрин от Лира в том, что феминность угрожает ей смертью [27].

К. Палья полагает, что «Грозовой перевал» следует психосексуальной географии «Антония и Клеопатры» Шекспира. Родовое поместье Линтона Мыза Скворцов напоминает Рим Цезаря – респектабельный мир устойчивых социальных личин. Грозовой Перевал Эрншо, как Египет Клеопатры, – сфера грубой естественной силы и неуправляемых превращений [9].

Д. Сесил не сомневается в том, что Э. Бронте – наиболее поэтичная из всех английских романистов. На порыве вдохновения она поднимается до поэзии редкого качества. Поэзия возвышает ситуацию. Она – одеяние, а не плоть и кровь. Если поэзия Ч. Диккенса – это поэзия атмосферы, если поэзия Ш. Бронте – это поэзия настроения, то поэзия Э. Бронте

те – это чисто драматическая поэзия, столь редкая среди романистов. Подобное можно встретить только у У. Шекспира в изображении леди Макбет и Дездемоны, а также в романах Ф.М. Достоевского [21].

Интересно мнение тех литературоведов, которые полагают, что «Грозовой перевал» является уникальным преемником литературы предшествующих поколений. **Б. Ханна** утверждает следующее: «Грозовой перевал» представляет собой венец того, что Э. Бронте удалось извлечь из подсознания. Подобный феномен можно наблюдать лишь в нескольких шедеврах: «Фаусте» И.В. Гете, «Божественной комедии» А. Данте и некоторых пьесах У. Шекспира [30]. По словам **И. Де Грациа**, Хитклиф – наследник романтического, фаустовского и прометеевского архетипов. Главный герой выходит за рамки нормы из-за высшего принуждения. Причиной его страдания является отчуждение [23]. Противоположную позицию занимает **Д. ван Гент**. Хитклиф – это архетипическая фигура, темная сторона души, подсознательное. Это демонический архетип, который тем не менее является исключением из литературного ряда демонических архетипов Мильтона, Ричардсона, Байрона, Достоевского, предполагающих эстетическое назначение. В Хитклифе демонический тип относится к более древней мифологии и первобытному символизму [39].

М. Коллард полагает, что роман «Грозовой перевал» – это откровение, проникнутое христианской символикой, интерпретация библейских образов и сцен. «Три главные символические сцены страдания передаются Кэтрин, Изабеллой и Кэти, и весь шедевр Э. Бронте представляет собой мозаику символических сцен мук и отчаяния. Три скрытых значения книги: Жизнь, Смерть и Дух святой. «Грозовой перевал» отражает Смерть, Воскрешение и Дух, прошлое, настоящее и будущее» [цит. по: 11, с. 102]. С точки зрения религиозной символики рассматривает роман Э. Бронте и **Ф. Гудридж**, сопоставляя структуру «Грозового перевала» со структурой Евангелия [29].

Действие «Грозового перевала», отмечает **Ж. Багай**, сравнимо с движением греческой трагедии, в том смысле, что сюжет романа – трагическое нарушение закона. Перед смертью Хитклиф испытывает странное блаженство, но это блаженство пугает его, оно трагично. Как и в греческой траге-

дии, в «Грозовом перевале» закон сам по себе не отменен, но пространство, где существует человек, все-таки находится за чертой дозволенного. Запретное пространство – это пространство трагическое, или, вернее, сакральное. Идея «Грозового перевала», заложенная в греческой трагедии, – в том, что порыв божественного опьянения невыносим для разумного мира корысти [1].

Ирландская и корнуэльская кровь Бронте заставляет литературоведов искать характерные признаки кельтской культуры в творчестве Э. Бронте. Но, по мнению К. Вейгандта, в творчестве Эмили больше сходства со скандинавскими сказаниями: жители Йоркшира напоминают скандинавов-викингов. Современники оказали большее влияние на сестер Бронте, чем их предки. Невозможно забыть персонажей «Грозового перевала». Хитклиф – это ультраромантический любовник, самый невероятный из всех, которые когда-либо существовали. Он непревзойден по странностям, по сравнению с другими произведениями английской литературы. Подобное можно встретить только в балладах. В то же время в Хитклифе есть такая жестокость, которая неизвестна персонажам баллад [42].

Среди интерпретаций сравнительного литературоведения, посвященных «Грозовому перевалу», особое место занимает работа Д. Сесил. Проводя тщательный сравнительный анализ, критик приходит к выводу о том, что уникальность романа Э. Бронте заключается в его исключительном индивидуализме. Взяв самое лучшее из литературного наследия, Э. Бронте создает совершенно новый принцип художественного изображения.

Индивидуальность воображения Э. Бронте состоит из трех элементов. Первый – это интенсивность ее воображения, схожего с воображением Ч. Диккенса. Своим пером Э. Бронте вводит читателя в мир, более настоящий, чем мир реальный. Если Ч. Диккенсу для творчества необходимо наблюдение над обыденной узнаваемой жизнью викторианского Лондона, то Э. Бронте пишет о невозможном и нематериальном, о сверхчеловеческих страстях и сверхъестественных происшествиях. Второй элемент – это категоричность воображения Э. Бронте. Если художественные миры Э.А. По и У. де ла Марэ – это миры снов, не приемлющие реальности, то в «Грозовом перевале» органично сочетаются сверхъесте-

ственное и реальное. Также неоспорима стихийность воображения Э. Бронте (третий элемент). Несмотря на то что жизнь Э. Бронте схожа с жизнью Ш. Бронте и Э. Гаскелл, эти три автора отличаются новизной воображения. Новизна Ш. Бронте – это воображение неопытной и незрелой девушки. Новизна Э. Гаскелл заключается в откровенности, незапятнанной контактом с грязным миром. Новизна Э. Бронте соответствует воображению птицы или животного.

Э. Бронте покончила с оппозициями, основными для концепций других авторов. Так, она не противопоставляет живого человека неживой природе, как это делает Э. Гаскелл. Она даже не рассматривает, как Т. Гарди, страдающего, жалкого, одинокого человека в конфликте с бесчувственной безжалостной природой. Человек и природа у Э. Бронте живут своей жизнью. Э. Бронте не противопоставляет добро и зло, ведь назвать вещи добрыми или злыми означает принять одно и опровергнуть другое. Особенность Э. Бронте в том, что она принимает любой опыт, как положительный, так и отрицательный. В результате писательница не рассматривает основной конфликт викторианского видения жизни – конфликт между правильным-неправильным. Человеческая природа у Э. Бронте – это не смесь хороших и плохих элементов, как у У. Теккерея, и не противопоставление добродетельных и подлых качеств, как у Ш. Бронте и Ч. Диккенса. В ее романе конфликт развивается не между правильным-неправильным, а между похожим-непохожим. Э. Бронте по-иному относится и к человеческим эмоциям. Ее герои любят друг друга не потому, что они хорошие люди, и не потому, что один восхищается характером другого. Кэтрин и Хитклиф выражают общий духовный принцип. Их любовь несексуальна, в ней важна лишь духовная связь. Кэтрин, изображенная такой, какая она есть, никогда не достигнет сокровенного реализма Наташи Ростовской. Кэтрин – героиня более общего плана, выступающая как персонаж баллады или эпоса. Э. Бронте также нарушает викторианское противопоставление любви и смерти. Она верит в бессмертие души, но не на небесах, а в этом мире. Для нее человеческий конфликт не заканчивается смертью.

Как «Гамлет» У. Шекспира и «Божественная комедия» А. Данте, «Грозовой перевал» сосредоточен на извечных проблемах человека и его судьбе. Как и «Утеранный рай», он

оправдывает пути Бога к человеку. Э. Бронте не использовала обильный разнородный материал, как это делали О. де Бальзак и Л.Н. Толстой. Она никогда не проникала в сокровенные помыслы своих персонажей, как Диккенс, не исследовала запутанную паутину души, как Г. Джеймс, обходила стороной детали внешности и характера, составляющие мир Э. Гаскелл, не блистала, подобно кристаллическому лучу, над тривиальным семейным очагом по примеру Д. Остен. Напротив, Э. Бронте тяготеет к изображению первобытного первобытным же способом [21].

Интерпретации в рамках сравнительного литературоведения, посвященные «Грозовому перевалу», безусловно, ценны. Сравнение является важнейшим инструментом «понимания» как такового. Однако, зачастую в сравнительной интерпретации роман сводится к единственному источнику, тогда как необходимо помнить о принципиальной полигенетичности литературных явлений, часто восходящих одновременно к множеству разных источников. Для достижения научно адекватной сравнительной интерпретации необходимо учитывать не только контактные отношения (конкретные соприкосновения, совпадения, преемственность) анализируемых объектов, но и отношения контрастные (спор, столкновение, неприятие). Нельзя представлять писателя исключительно преемником предшествующих авторов, что ставит под сомнение его индивидуальность и творческий замысел. Любая выводимая аналогия должна быть подтверждена рядом доказательств и источников, иметь под собой биографическое или историческое подтверждение.

Список литературы

1. Батай, Ж. Эмили Бронте / Ж. Батай // Литература и Зло / пер. Н. Бунтман [Электронный ресурс]. – 2000 – 2001. – Режим доступа: http://www.highbook.narod.ru/philos/bataile/bataile_evil.htm. – Дата доступа: 02. 03. 2007.
2. Вулф, В. «Джейн Эйр» и «Грозовой перевал» (1916) / В. Вулф // Бронте Ш. and Another Lady. Эмма. – М.: Фолио, 2001. – С. 301 – 305.
3. Гражданская, З.Т. Сестры Бронте / З.Т. Гражданская // История английской литературы [Электронный ресурс]. – 2006. – Режим доступа: http://www.lib.ru/CULTURE/LIT_STUDY/history_of_English_literature2_2.txt. – Дата доступа: 10. 02. 2006.

4. Гритчук, М.А. Эмилия Бронте и ее роман «Грозовой перевал» / М.А. Гритчук // Bronte E. Wuthering Heights. – М., 1963. – С. 3 – 16.
5. Ионкис, Г. Магическое искусство Эмили Бронте / Г. Ионкис // Бронте Э. Грозовой перевал: роман; стихотворения. – М., 1990. – С. 5 – 18.
6. Кеттл, А. Эмилия Бронте: «Грозовой перевал» / А. Кеттл // Введение в историю английского романа. – М.: Прогресс, 1966. – С. 160 – 179.
7. Мортон, А.Л. Талант на границе двух миров: Шарлотта Бронте; Эмилия Бронте; Анна Бронте / А.Л. Мортон // От Мэлори до Элиота. – М., 1970. – С. 170 – 190.
8. Моэм, У.С. Эмили Бронте и Грозовой перевал / У.С. Моэм // Бронте Ш. and Another Lady. Эмма. – М.: Фолио, 2001. – С. 306 – 314.
9. Палья, К. Тени романтизма / К. Палья // Личины сексуальности. – Екатеринбург: У – Фактория; Изд-во Урал. ун-та, 2006. – С. 558 – 585.
10. Фокс, Р. Роман и народ / Р. Фокс. – М., 1960. – С. 120 – 124.
11. Хардак, Д.Б. Единство художественного метода как предпосылка цельности литературного произведения / Д.Б. Хардак // Известия Воронежского гос. пед. ин-та, 1976. – № 180. – С. 98 – 113.
12. Хардак, Д.Б. Эм. Бронте и ее роман «Грозовой перевал» / Д.Б. Хардак // Учен. зап. Моск. гос. пед. ин-т им. В.И. Ленина. – 1969. – № 324. – С. 252 – 283.
13. Хартли, А.П. Эмили Бронте в мире Гондала и Гаалдина / А.П. Хартли // Бронте Ш. and Another Lady. Эмма. – М.: Фолио, 2001. – С. 330 – 341.
14. Anderson, W.E. The Lyrical Form of Wuthering Heights / W.E. Anderson // Toronto University Quarterly. – 1977 – 1978. – № 47. – P. 112 – 134.
15. Armstrong, N. Emily Bronte In and Out of Her Time / N. Armstrong // Genre. – 1982. – № 15. – P. 243 – 264.
16. Bald, M. Emily Bronte, 1818-1848 / M. Bald // Women-Writers of the Nineteenth Century. – New York: Russell & Russell, 1963. – P. 77 – 99.
17. Bloom, H. Introduction / H. Bloom // Modern Critical Interpretations. Emily Bronte's Wuthering Heights / edited by H. Bloom. – New York, 1987. – P. 1 – 9.
18. Brick, A.R. Wuthering Heights: Narrators, Audience, and Message / A.R. Brick // College English. – 1959. – Vol. 21, № 2. – P. 80 – 86.
19. Bronte, E. Wuthering Heights / E. Bronte // Case Studies in Contemporary Criticism / edited by Linda H. Peterson. – Yale University, 2003.
20. Buckley, V. Passion and Control in Wuthering Heights / V. Buckley // The Southern Review. – 1964. – № 1. – P. 5 – 23.
21. Cecil, D. Victorian novelists: Essays in Revaluation / D. Cecil. – London: Constable, 1934. – P. 147 – 196.
22. Davies, S. Baby-Work: The Myth of Rebirth in Wuthering Heights / S. Davies // Modern Critical Interpretations. Emily Bronte's Wuthering Heights / edited by H. Bloom. – New York, 1987. – P. 119 – 137.
23. De Grazia, E. The Ethical Dimension of Wuthering Heights / E. De Grazia // Midwest Quarterly. – 1978. – № 13. – P. 176 – 195.
24. Donoghue, D. Emily Bronte: On the Latitude of Interpretation / D. Donoghue // England, Their England: Commentaries on English Language and Literature. – New York: Knopf, 1988. – P. 149 – 175.

25. Eagleton, T. *Myth of Power: A Marxist Study of the Brontes* / T. Eagleton // E. Bronte. *Wuthering Heights. Case Studies in Contemporary Criticism* / edited by Linda H. Peterson. – Yale University, 2003. – P. 394 – 410.
26. Gilbert, S.M. *Looking Oppositely: Catherine Earnshaw's Fall* / S.M. Gilbert // *Modern Critical Interpretations. Emily Bronte's Wuthering Heights* / H. Bloom. – New York, 1987. – P. 79 – 97.
27. Gilbert, S.M. *Looking Oppositely: Emily Bronte's Bible of Hell* / S.M. Gilbert, S. Gubar // *The Madwoman in the Attic*. – New Haven: Yale UP, 1979. – P. 248 – 308.
28. Gillie, Ch. *Satan Against Society* / Ch. Gillie // *Character in English Literature*. – Barnes & Noble, 1965. – P. 124 – 134.
29. Goodridge, J.F. E. *Bronte: Wuthering Heights* / J.F. Goodridge. – Lud., 1964.
30. Hannah, B. *Emily* / B. Hannah // *Striving Towards Wholeness*. – New York: Published by Putnam for the C.G. Jung Foundation for Analytical Psychology, 1971. – P. 190 – 257.
31. Karl, F. *The Brontes: The Outsider as Protagonist* / F. Karl // *A Reader's Guide to the Nineteenth Century British Novel*. – New York: Noonday Press, 1965. – P. 77 – 91.
32. Knoepfelmacher, U.C. *Wuthering Heights: A Tragicomic Romance* / U.C. Knoepfelmacher // *Laughter & Despair: Readings in Ten Novels of the Victorian Era*. – Berkeley, Calif.: University of California Press, 1971. – P. 84 – 108.
33. Krupat, A. *The Strangeness of Wuthering Heights* / A. Krupat // *Nineteenth-Century Fiction*. – 1970. – Vol. 25, № 3. – P. 269 – 280.
34. Mais, S.P.B. *Whuthering Heights* / S.P.B. Mais // *Why We Should Read*. – Books for Libraries Press, 1967. – P. 25 – 31.
35. McCullough, B. *The Dramatic Novel* / B. McCullough // *Representative English Novelists: Defoe to Conrad*. – New York, London: Harper & Brothers, 1946. – P. 184 – 196.
36. Oates, J.C. *The Magnanimity of Wuthering Heights* / J.C. Oates // *Critical Inquiry* 9. – 1982. – № 2. – P. 435 – 449.
37. Pratt, L.R. 'I Shall Be Your Father': Heathcliff's Narrative of Paternity / L.R. Pratt // *Victorian's Institute Journal*. – 1992. – № 20. – P. 13 – 38.
38. Snider, C. *The 'Imp of Satan': The Vampire Archetype in Wuthering Heights and Jane Eyre* / C. Snider [Electronic resource]. – 2006. – Mode of access: <http://www.csulb.edu/~csnider/index.html>. – Date of access: 09. 02. 2006.
39. Van Gent, D. *On Wuthering Heights* / D. Van Gent // *Modern Critical Interpretations. Emily Bronte's Wuthering Heights* / edited by H. Bloom. – New York, 1987. – P. 9 – 27.
40. Vine, S. *The Wuther of the Other in Wuthering Heights* / S. Vine [Electronic resource]. – 1997. – Mode of access: <http://www.hscheelp.files.wordpress.com/2007/05/the-wuther-of-the-other-in-wuthering-heights.pdf>. – Date of access: 07.01.2007.
41. Wagenknecht, E. *Fire over Yorkshire* / E. Wagenknecht // *Cavalcade of the English Novel*. – New York, Holt, 1954. – P. 312 – 315.
42. Weygandt, C. *The Spectacle of the Brontes* / C. Weygandt // *A Century of the English Novel: Being a Consideration of the Place in English Literature*

of the Long Story, Together with an Estimate of its Writers from the Heyday of Scott to the Death of Conrad. – Freeport, N.Y.: Books for Libraries Press, 1968. – P. 103 – 109.

43. Williams, R. Charlotte and Emily Bronte / R. Williams // The English Novel from Dickens to Lawrence. – London: Chatto, 1970. – P. 50 – 61.

44. Wilson, D. Emily Bronte: First of the Moderns / D. Wilson // Modern Quarterly Miscellany. – 1947. – № 1. – P. 94 – 115.

§ 4. СОЦИОЛОГИЧЕСКИЙ ПОДХОД

Социологический подход понимает литературу как одну из форм общественного сознания. Его истоки восходят к культурно-исторической школе. Социологический метод складывается в России в 40 – 60-е годы XIX века. Его предшественниками были В.Г. Белинский, Н.Г. Чернышевский, Н.А. Добролюбов, Д.И. Писарев. Данный метод применяется с целью проанализировать произведение в его соотношении с реальностью, а также изучить его воздействие на читателей. Социологическая интерпретация уделяет внимание процессам, протекающим в общественной жизни; она склонна использовать в своем анализе знания других наук. Формальные признаки произведения также входят в сферу анализа социологической интерпретации, однако она относит смысл формы не к материалу (как это характерно для формального и структурного подходов), а к содержанию.

Сложилась длительная традиция социологической интерпретации «Грозового перевала», которая породила истолкование романа на основе общественного, политического и экономического контекста середины XIX века. Странники социологической критики «Грозового перевала», в большинстве литературоведы-марксисты, убеждены в том, что главной темой романа является бунт против несправедливости капиталистического общества, борьба с классовым неравенством.

Социальные штормы первой половины XIX века были близки семейству Бронте, уверен Д. Вилсон. На творчество писательницы оказали влияние чартизм и методизм. «Грозовой перевал» отражает мир зарождающегося социального конфликта. История Кэтрин и Хитклифа видится критику метафорой социальной борьбы тех времен, всей ее жестокости и ненависти. Роман проблематизирует не только взаимо-

отношения отдельных лиц, но и связь между человечеством и природой. У Хитклифа много общего с рабочим классом времен Э. Бронте, с его страданиями и деградацией. Таковы были луддиты, чартисты, а впоследствии большевики. Кэтрин символизирует ту часть интеллигенции, которая сочувствовала рабочим [8].

А. Кеттл полагает, что любовь Кэтрин и Хитклифа закадилась в совместном бунте. Они восстают против несправедливости, унижающей их человеческое достоинство. Это бунтарское настроение сразу же заставляет читателя проникнуться сочувствием к Хитклифу. Именно в совместном участии в бунте берет начало связывающее молодых людей чувство. Кэтрин и Хитклиф отвергают общепризнанные нормы буржуазной морали. Хитклиф срывает маску с облика буржуазного человека. Его бунт – это бунт рабочего, физически и духовно страдающего от тяжелых условий существования и социального угнетения в викторианском обществе. «Грозовой перевал» образным языком искусства рассказывает о напряженной обстановке, противоречиях и конфликтах, внешних и духовных, в капиталистическом обществе XIX века [2].

Схожую позицию занимает и **Д.Б. Хардак**. Бунт Кэтрин и Хитклифа – это бунт не романтических героев, который лишен конкретных устремлений и не имеет ясных мотивов. В конечном итоге, бунт героев Э. Бронте – это протест против Грозового Перевала и Мызы Скворцов, в которых сосредоточены все пороки викторианской Англии. В основе конфликта романа «Грозовой перевал» лежат причины не личного характера, а социального, классового, поскольку между Хитклифом с одной стороны, и Эрншо и Линтонами с другой – лежит целая пропасть, уничтожить которую компромиссными решениями нельзя. Прозорливость Э. Бронте носит не мистический и религиозный, а вполне закономерный характер, обоснованный реалистическим изображением жизни викторианской Англии [4].

Восставая против йоменства и аграрного капитализма, Хитклиф, по мнению **Т. Иглтон**, является символом агрессивной промышленной буржуазии времен Э. Бронте. Основное противоречие романа заключается в том, что Хитклиф не может отречься от общества, будучи его частью. Он одновременно и метафизический герой, и умелый эксплуататор, посягающий на собственность другого. Тем не менее, промышленная бур-

жуазия не является революционным классом, в ней нет социального соответствия тому, чем «метафизически» является Хитклиф. Он может представлять только конфликтное единство духовного отрицания и социальной интеграции, но в этом всего лишь его личная трагедия [6]. Интерпретируя «Грозовой перевал», Т. Иглтон исходит из того, что современные интерпретации романа должны вытекать из марксистской теории, так как и сама теория, и роман Э. Бронте появились в Европе в середине XIX века. Хотя Э. Бронте не знала и не могла знать ни К. Маркса, ни его трудов, ее роман, по мнению Т. Иглтон, отражает конфликт между ценностями старого земельного джентри и новой промышленной буржуазии [6; 7].

Литературоведы-марксисты убеждены в том, что в своем романе Э. Бронте сознательно обличает классовое неравенство в буржуазном обществе, побуждая читателей к возмущению существующим порядком.

Как считает А.А. Мортон, Э. Бронте не подменяет личные отношения социальными, но она поднимает все человеческие взаимоотношения на такую высоту, где они обретают социальную и всеобщую значимость. Для нее в отличие от большинства романистов любовь является не сугубо личным чувством, но чем-то родственным чувству солидарности, подобно силе, объединяющей людей в какой-то клан или класс. Иными словами, она отнюдь не смотрит на человеческие отношения под буржуазным углом зрения [3].

В несчастье Хитклифа Э. Бронте обвиняет общество. Романтическое одиночество Хитклифа, полагает М. Гритчук, его вражда со всем миром объясняется вполне реальными причинами. Трагическое противоречие человека и общества заключается не в выборе Кэтрин, а в двойственности души главной героини. Трагическая любовь Кэтрин и Хитклифа обретает реалистический смысл. И то, что писательнице пришлось вынести конец их истории за рамки реальной действительности, – еще одно обвинение этому обществу. Иным является путь Кэти и Гэртона. Это путь активной защиты человеческого достоинства, любви, дружбы и единства людей, объединенных высшими человеческими интересами [1].

А.П. Хартли утверждает: «Э. Бронте писала как бунтарка (все Бронте, кроме, пожалуй, Энн – бунтовали против общества, в котором видели заговор пошлых, приземленных

душ против добра и цельности личности), ее сердце было с Хитклифом и Кэтрин в их Потерянном рае, куда их привели безудержные страсти и гордыня» [5].

Таким образом, интерпретации «Грозового перевала» в рамках социологического метода акцентируют прежде всего связь произведения с социальными явлениями эпохи его создания. Это является несомненным достоинством социологических интерпретаций. Однако, эти интерпретации выводят за рамки анализа мистический, религиозный, метафизический и другие уровни содержания «Грозового перевала», тем самым представляя собой довольно одностороннее истолкование романа. В отечественной критике советского периода социологический метод был основополагающим, что послужило, на наш взгляд, причиной упрощенного восприятия романа.

Список литературы

1. Гритчук, М.А. Эмилия Бронте и ее роман «Грозовой перевал» / М.А. Гритчук // *Bronte E. Wuthering Heights*. – М., 1963. – С. 3 – 16.
2. Кеттл, А. Эмилия Бронте: «Грозовой перевал» / А. Кеттл // Введение в историю английского романа. – М.: Прогресс, 1966. – С. 160 – 179.
3. Мортон, А.Л. Талант на границе двух миров: Шарлотта Бронте; Эмилия Бронте; Анна Бронте / А.Л. Мортон // *От Мэлори до Элиота*. – М., 1970. – С. 170 – 190.
4. Хардак, Д.Б. Эм. Бронте и ее роман «Грозовой перевал» / Д.Б. Хардак // Учен. зап. Моск. гос. пед. ин-т им. В.И. Ленина. – 1969. – № 324. – С. 252 – 283.
5. Хартли, Л.П. Эмили Бронте в мире Гондала и Гаалдина / Л.П. Хартли // *Бронте Ш. and Another Lady. Эмма*. – М.: Фолио, 2001. – С. 330 – 341.
6. Eagleton, T. *Myth of Power: A Marxist Study of the Brontes* / T. Eagleton // *E. Bronte. Wuthering Heights. Case Studies in Contemporary Criticism* / edited by Linda H. Peterson. – Yale University, 2003. – P. 394 – 410.
7. Eagleton, T. *Heathcliff and the Great Hunger* / T. Eagleton. – London: Verso, 1995. – P. 1 – 26.
8. Wilson, D. *Emily Bronte: First of the Moderns* / D. Wilson // *Modern Quarterly Miscellany*. – 1947. – № 1. – P. 94 – 115.

§ 5. ПСИХОЛОГИЧЕСКИЙ ПОДХОД

В основе психологического подхода лежит изучение субъективной стороны художественного произведения, психологических особенностей личности автора. Развитие пси-

психологического направления с последней трети XIX века и на всем протяжении XX столетия обусловлено вниманием к внутреннему миру отдельной личности. За рубежом в русле психологического направления работали Э. Эннекен, В. Вундт, В. Вец, и др. В России данный метод связан с именами А.А. Потебни и Д.Н. Овсяннико-Куликовского, А.Г. Горнфельда.

Австрийский психиатр З. Фрейд оказал огромное влияние на развитие психологического литературоведения, разработав метод исследования бессознательных психологических процессов (психоаналитический метод), универсальность которого позволяла применять его и относительно к литературе. Ученик Фрейда К.Г. Юнг предложил изучать произведения искусства в русле собственной концепции («коллективное бессознательное», «архетипы»), которая рассматривает не только отношения между автором и произведением (как у Фрейда), но и между автором и литературной традицией (опыт предшествующих авторов), а также реальностью.

Таким образом, психологическое направление в литературоведении ставит своей задачей изучить психологию автора, способы ее отражения в художественном произведении, а также психологию читательского восприятия. Использование психологических подходов зависит от характера художественного произведения, а также от индивидуальности исследователя. При изучении «Грозового перевала» сторонники психологического подхода ставят своей задачей постичь психологию Э. Бронте, а также способы ее отражения в романе.

Одна из первых психологических интерпретаций XIX века, посвященных «Грозовому перевалу», принадлежит критику и поэту С. Добеллу. Он хвалит «инстинктивное искусство» Э. Бронте, позволившее ей ухватить «глубокую, подсознательную» правду о личности Кэтрин Эрншо. С. Добелл указывает на психологический конфликт двух натур Кэтрин и на ту тщательность, с которой Э. Бронте изображает бред главной героини. Э. Бронте понимает, что «некоторые преступления и скорби не столько результат зла, сколько последствия ложной позиции» [3, с. 281].

Другой литературовед XIX века, П. Бэйн, основывает свою психологическую интерпретацию на изучении личности не Кэтрин, а Хитклифа. Читатели девятнадцатого века традиционно относились к Хитклифу, как воплощению зла. П. Бэйн утвер-

ждает, что, изображая Хитклифа, Э. Бронте хотела воплотить в виде человека психологические силы. Обнаружив присутствие в романе галлюцинативных элементов, критик уподобляет роман сну, который никогда не будет забыт [6, с. 336].

Г. Тайтлер полагает, что Хитклиф являет собой типичный пример мономании, болезни, предполагающей впадение пациента в крайности. Ее симптомы – бессонница, галлюцинации. Хитклиф одержим одной идеей – воссоединиться с Кэтрин после смерти. Таким образом, эта интерпретация являлась, скорее, интерпретацией «диагностической», попыткой объяснить личность главного героя путем «постановки диагноза» [см.: 21]. Подобные «диагностические» интерпретации появлялись и в XX веке.

Так, по мнению **С. Дэвис**, Грозовой Перевал и его хозяин являют собой картину скрытой наследственной психической травмы: за ширмой домашнего мира скрывается несчастье. Симптомы травмы, включая маниакальность, предполагают не обычную агрессию Хитклифа, а страх. Инстинкт Хитклифа – прятаться. Поэтому он негостеприимен по отношению к Локвуду. Хитклиф выражает маниакальное стремление к власти, что означает его слабость и незащищенность. Э. Бронте описывает дом с обязательным упоминанием дверей и окон как атрибутами психического состояния обитателей этого дома. Закрытый дом – это своего рода западня для персонажей, как и их тела – западня для души [8].

Если, как считает **Б. Бернс**, рассматривать главную тему «Грозового перевала» – страсть Кэтрин и Хитклифа как судьбу ностальгического импульса, то «Грозовой перевал» выражает невозможность гетеросексуального желания. Напряжение между экзогамными и эндогамными общественными отношениями отмечает тот момент в культуре XIX века, когда требование гетерогенного, как противопоставленного гомогенному, отражается в полных желаниях тела мужчины и женщины. После смерти Кэтрин стремление к ней Хитклифа сводится к мономании. Это ностальгическое желание, оно может быть осуществлено невозможным возвращением к уже предрешенному началу. Желание Кэтрин и Хитклифа – найти место, где нет принуждения к гетеросексуальности, представляющей социальную форму буржуазной культуры, поддерживаемой силой собственности [7].

С распространением идей З. Фрейда и К.Г. Юнга фрейдянианские и юнгианские интерпретации романа являются наиболее распространенными в западном литературоведении. Типичной фрейдянианской интерпретацией является работа **Л. Голд**. Литературовед рассматривает симбиоз Кэтрин, Хитклифа и Эдгара как отношение *id* (оно), *ego* (я) и *superego* (супер-эго). Они сливаются в одну личность, что подтверждается тем фактом, что после смерти главные герои похоронены рядом, за кладбищенской оградой. Хитклиф (*id*) олицетворяет самые примитивные порывы (подобно сексу), он ищет удовольствий и избегает боли. На *id* не влияет время, оно остается в подсознании. Кэтрин (*ego*) связана с другими людьми и обществом, контролирует *id*. Эдгар, *superego*, представляет правила человеческого поведения и морали, привитые семьей, учителями и обществом. Эдгар просит Кэтрин выбрать между ним и Хитклифом. Брак с Хитклифом для Кэтрин означает деградацию до уровня собственного бессознательного. Столкнувшись с невозможностью примирения Хитклифа и Эдгара, то есть безнадежностью достижения психологической целостности, Кэтрин умирает. Второй Кэтрин удается соединить *id* (Хитклифа) и *superego* (Эдгара), выйдя замуж за Линтона и Гэртона. [см.: 21].

Литературовед **Т. Мозер** полагает, что Э. Бронте драматизировала в Хитклифе и, в меньшей степени, Кэтрин то, что в терминологии Фрейда называется *id*. Это тайная, наименее подверженная контролю часть любого из нас. Хитклиф – это воплощение сексуальной энергии, которая может смягчить страдания Кэтрин. Доказать это можно через анализ сцен на кухне, где фигурирует замыкание на двери ключ. Победы Хитклифа над Эдгаром и Хиндли, когда он прорывается через запертую дверь, составляют часть его сексуального желания к Кэтрин. Образ запертой двери присутствует во второй части, когда Хитклиф замыкает Кэти [20]. **С. Гилберт** и **С. Губар** утверждают, что Эдгар – *superego* Кэтрин, хранитель ее нравственности и образованности. Хитклиф – это ее *id*, желание вернуться в детство. Возвращение Хитклифа означает возрождение желаний Кэтрин, но без возврата к ее прежней власти это приводит к болезни. Мазохистское и суицидальное поведение отражает стремление к власти. Кнут Кэтрин оборачивается против нее [11]. По мнению **Л. Берса-**

ни, в «Грозном перевале» незнакомец трижды вторгается в семью на правах ее члена. Таким незнакомцем поочередно становятся Хитклиф, Хиндли, Линтон. Сходство в их появлении дает разгадку наиболее значимой психологической структуры «Грозного перевала». Кэтрин – это *id* романа, через которое Э. Бронте исследует опасность и привлекательность, исходящие от Хитклифа [5]. Напротив, **Ф. Вайон** наделяет функциями *ego*, посредника между *id* и *superego*, Нелли Дин [5].

С. Джухач утверждает, что жизнь Кэтрин до замужества совпадает с ее доэдиповым периодом. Эдипов период начинается с вступления в общество, возглавляемое отцами и предлагающее молодой женщине всяческие соблазны. Кэтрин хочет вернуться домой – вернуться к Хитклифу, в доэдипов период [14].

Юнгианские интерпретации рассматривают Кэтрин и Хитклифа как одного человека. Включенное в структуру личности понятие «тьень» (совокупность вытесненных представлений о себе самом) в коллективном бессознательном означает абсолютное зло. В личном бессознательном «тьень» отражает те желания и чувства, которые неприемлемы по эмоциональным и нравственным причинам. В юнгианских интерпретациях Хитклиф является «тьенью» Кэтрин, представляя собой темные стороны ее души. Она отказывается от этой своей половины, выйдя замуж за Эдгара. Подавление Кэтрин своей «тени» объясняет отсутствие Хитклифа. Однако «тьень» не может подавляться постоянно. Это подтверждает возвращение Хитклифа и его отказ подчиняться требованиям Кэтрин [см.: 21].

Т. Досан полагает, что события, происходящие с первым поколением романа, оказывают архетипическое воздействие на решающие моменты девичества Кэти, связанные с ее чрезмерной привязанностью к отцу. Отец Кэти – это центр ее жизни, он обладает психологическим значением. Эдгар принадлежит к индивидуальному бессознательному Кэти. История Кэти иллюстрирует исключительно психологическую проблему, несмотря на реализм романа воспитания, она представляет дилемму между аспектами ее внутреннего мира. Теория К.Г. Юнга о динамике бессознательных процессов проливает свет на отношения между двумя историями и на природу дилеммы, перед которой оказывается Кэти. Пси-

психологическое значение имеют два отца, не только своим противопоставлением друг другу, но и динамикой отношения к ним Кэти. Чем больше она привязывается к своему отцу, тем больше она сближается с Хитклифом. Эдгар – это образ великодушного и снисходительного отца, в то время как Хитклиф – отец-тиран. Каждая женщина носит в подсознании маскулинный образ, схожий с ее отцом, который оказывает влияние на ее взаимоотношения с мужчинами. Грозовой Перевал – это структура, символизирующая представление Кэти о мужчинах. Это коллективное бессознательное, тогда как Мыза Скворцов – это индивидуальное бессознательное. Роман является посредником между Кэти и фигурами-анимусами, он сосредоточен на психологическом конфликте. Он начинается, когда Кэти попадает в ловушку собственного воображения, и заканчивается, когда она избавляется от образа тирана-отца [9].

«Грозовой перевал», по мнению **Б. Ханна**, вышел из самых глубин подсознательного. Его язык – это язык архетипов, язык высокой риторики. Психика Эмили произвела на свет великолепный образ женщины, благословляемый или проклинаемый способностью быть проекцией мужской анимы. Кэтрин – это не женщина, а богиня. Она является анимой для Хитклифа и Эдгара. Кэтрин играет роль богини, что отчуждает ее от человеческого, а так как человек не может сознательно отождествлять себя с архетипом, то рано или поздно человеческая сущность захватывает его и приносит горе. Изабелла, напротив, не обладает чертами архетипической анимы. Это фигура, несущая признаки человеческой феминности. Кэтрин и Хитклиф – это дикая смесь внутреннего и внешнего, человеческого и святого. Они были людьми в детстве, но с возрастом Кэтрин все больше и больше отождествляется с архетипической анимой, а Хитклиф с самим дьяволом. Их последнее свидание напоминает сцену из греческого мифа, которую можно также рассматривать как диалог двух архетипов. Хитклиф представляет особый тип анимуса: демонический архетипический, относящийся к коллективному бессознательному. Хиндли представляет иной тип анимуса чем Хитклиф. Он, несмотря на все свое воздействие, не связан с коллективным бессознательным [12].

Связь между Кэтрин и Хитклифом, утверждает **А. Рич**, – это архетипическая связь между разорванными фрагмента-

ми психики, маскулинным и феминным элементом, стремящимся к воссоединению [18]. **К. Снайдер** уверен в том, что для пары Кэтрин – Хитклиф недостижимо психическое единство. Для того, чтобы стать самостоятельной личностью, надо повзрослеть. Анима и анимус – это архетипы, ассоциирующиеся со зрелой жизнью, если они вообще приобретаются. Кэтрин и Хитклиф так и не смогли повзрослеть, но в этом не только их вина. В отношении потенциальных любовников вмешалась патриархальная культура, и их психическое развитие остановилось, так как они не доросли до этапа *ego* – удовлетворения [23].

В 50-60-е годы XX века особый интерес вызвали предполагаемые отношения инцеста между главными героями романа. **М.А. Массе** отмечает, что главные герои, по сути, брат и сестра. Хитклиф, возможно, внебрачный сын м-ра Эрншо, что объясняет его появление в семье, а также тот факт, что мальчику дали имя умершего ранее родного сына. Исследователя настораживает тот факт, что младшая Кэтрин родилась семимесячным ребенком. Хитклиф вернулся в родные края как раз за семь месяцев до рождения дочери Кэтрин. Это дает основание утверждать, что отношения главных героев отнюдь не были платоническими [16].

Как утверждает **К.Б. Макгир**, подсознательное табу инцеста препятствовало осуществлению нормального сексуального союза Кэтрин и Хитклифа. Оно привело к спиритуализации их привязанности, заставило поверить в то, что они могут воссоединиться только после смерти. Изоляция, в которой росли дети, располагала к развитию инцестной ситуации. Ненормальное поведение двух возлюбленных: вампирические и некрофильские склонности Хитклифа, болезнь Кэтрин признаны характеристикой инцеста. Инцест возникает как стремление личности достичь полноты бытия, став принадлежностью другого человека, как бы заключив союз с самим собой. В дальнейшем инцест перерастает в отчуждение [17].

В 70-е годы XX века главным объектом психологических литературоведческих интерпретаций стало понятие «нарциссизм». **П.М. Спэкс** считает главных героев «трансцендентными нарциссами, подростками, которым некогда повзрослеть» [цит. по: 4, с. 79]. **Х. Молен**, видя в романе развитие женской идентичности в мужской вселенной, также подчеркивает

нарциссизм в отношениях Кэтрин и Хитклифа [см.: 4, с. 79]. Основываясь на трудах З. Фрейда, **М.А. Массе** приходит к выводу о нарциссическом типе личности Кэтрин. Как все нарциссические личности, она приговорена тем, что неспособна ответить на любовь. В своем исследовании критик ставит перед собою цель проследить, каким образом нарциссизм оказывается тем гендерным средством, посредством которого Кэтрин обосновывает свою идентичность в юности. В зрелом возрасте неумение приспособиться к внешним событиям и межличностным отношениям вкупе с нарциссизмом ведет к распаду идентичности и гибели [16]. «Грозовой перевал», полагает **А.К. Меллор**, – это единение нарциссизма у Кэтрин и Хитклифа, а также агапе (взаимное уважение) Кэти и Гэртона. Любовь Кэти и Гэртона складывается на осознании «дружости» партнера, тогда как отношения первой пары основываются на желании подчинения [см.: 24].

По мнению **Б.А. Шапиро**, Кэтрин и Хитклиф – это олицетворение единого разделенного существа. Хитклиф символизирует отрицательные качества личности Кэтрин, которые она не может полностью принять и признать. Кэтрин, в свою очередь, является положительной составляющей Хитклифа, чью утрату он не в состоянии перенести. Отсутствие матери приводит к появлению у ребенка дефицита самоуважения, нарциссических признаков. Ключом к раскрытию психодинамической структуры романа является Нелли Дин. Она – отражение внутреннего опыта Э. Бронте, это мать, которая не просто отсутствует, а отсутствует, присутствуя. Она не испытывает желания проникнуть во внутреннюю жизнь своих воспитанников. Нарциссы всегда зависят от других, стараясь посредством их обрести недостающее самоуважение и идеал. Они воспринимают другого не как отдельную личность, а как часть самих себя. Отношения Кэтрин и Хитклифа могут рассматриваться в нарциссическом ключе: каждый из них является дополнением второго, положительная сторона уравновешивается отрицательной. Это нарциссическое разделение определяет подсознательную структуру персонажей Э. Бронте и их взаимоотношения. Роман изображает неудавшуюся попытку одной личности стать идеалом и источником одобрения для другой, что приводит к разрушительной ярости Хитклифа. Вторая часть романа описывает терпимость

Кэти и Гэртона по отношению к ярости и агрессии, а также воссоединение единой личности в их союзе [22].

Помимо фрейдянических и юнгианских интерпретаций существуют разнообразные психологические литературоведческие исследования, основанные на трудах современных психологов. Актуальной проблемой психологии XX века является изучение психики ребенка и его отношений с родителями. В частности, свою интерпретацию романа **Ф. Вайон** основывает на трудах психолога М. Малер, утверждающей, что первые три года жизни ребенка соответствуют трем стадиям психического процесса его отдаления от матери. Последняя стадия, стадия сепарации-индивидуации, окончательно завершает этот процесс. Многие из того, что озадачивает читателей «Грозового перевала», можно объяснить обращением Э. Бронте к проблемам, подстерегающим ребенка на третьей стадии – стадии «второго рождения», подразумевающей полную независимость от матери. Очевидна личная заинтересованность Э. Бронте в этих проблемах, так как в возрасте трех лет (стадия сепарации-индивидуации) она потеряла мать. Неуспешное прохождение третьей стадии приводит к серьезным психическим нарушениям во взрослой жизни. В «Грозовом перевале» о смерти матери Кэтрин упоминается вскользь, как будто своим появлением Хитклиф занял ее место. Впрочем, Хитклиф не единственный человек, претендующий на роль матери, а миссис Эрншо – не единственный пример материнской утраты. Матери в романе умирают раньше отцов. «Грозовой перевал» – это роман об отсутствии матери, о неосознанном дочернем стремлении к независимому существованию [25].

Дж. Берман пропускает событийный ряд романа сквозь понятия «привязанность» и «утрата», введенные в психологическую терминологию английским психологом Дж. Боулби. Критик исследует, как формируются, утрачиваются и возрождаются привязанности в «Грозовом перевале». После смерти Кэтрин в Хитклифе проявляется небывалое стяжательство, беспокойство и злоба. Клинические исследования привязанности и утраты говорят о том, что взрослый человек, тоскующий о предмете утраты, непременно перенес в детском возрасте потерю родителей. В романе не только Хитклиф остается без родителей. «Грозовой перевал» изоб-

ражает цикличность материнской утраты, где разрыв с объектом привязанности провоцирует враждебность ребенка, приводит к последующему отторжению любимых [4].

Э.П. Леви полагает, что «Грозовой перевал» исследует два дефектных типа любви по отношению к детям, которые впоследствии блокируют любовь зрелой жизни. В результате недостатка (в семье Эрншо) или избытка (в семье Линтон) любви к детям, эти дети, взрослея, не в состоянии отделить потребность в любви от страха быть покинутыми. Потребность в любви возрастает с чувством недоверия к ней. У детей, испытывающих недостаток любви, это недоверие перерастает в ожидание быть брошенным. Те, у кого любви было с избытком, доверяют только тому, кто их не покинет. Персонажи «Грозового перевала» мыслят и действуют исходя из своего подсознательного опыта любви, полученного в детстве. Одиночество защищает героев от чувств, они понимают, что любовь вновь заставит их столкнуться с зависимостью и предательством [15].

Загадки «Грозового перевала» могут быть разгаданы, утверждает **Э. Моэрс**, если считать основной темой романа трагическое желание взрослой женщины вернуться в свое детство. Любовь Кэтрин и Хитклифа обретает смысл как детская любовь брата и сестры. Беспричинная жестокость романа оправдана в плане реалистического дополнения к миру детства и как откровенно радостное возвращение к детскому эротизму. Детство для Э. Бронте означает природу и свободу, но не невинность. В этом, возможно, заключается женская составляющая ее романтизма. Дети Грозового Перевала – это грубые животные, жестокие и вождедеющие чудовища, которые, в то же время, могут быть очаровательными созданиями [19].

Ряд исследователей утверждает, что «Грозовой перевал» несет в себе элементы садизма. **Фр. д'Эбонн** считает проявлением садизма любовь, изображенную в романе. Хитклиф иллюстрирует «безграничность человеческого зла» [цит. по: 2, с. 104]. **Ж. Блондель** также находит «соответствия между творчеством Э. Бронте и маркиза де Сада» [цит. по: 2, с. 105]. Как «роман ужаса с «домашним садизмом» рассматривает «Грозовой перевал» **И.С. Эубанк** [цит. по: 2, с. 106].

Р. де Роса в своей интерпретации опирается на труды **Ж. Лакана**, рассматривая садомазохистские тенденции романа. Язык противопоставляется мазохистской тенденции искать и наслаждаться болью и деградацией. Овладение Хитклифом незнакомым языком новой семьи позволяет ему стать субъектом текста. Но в отношениях с Кэтрин он пребывает в своем до-лингвистическом состоянии. Становясь мазохистом, Хитклиф отдаляется от говорения, чтения и изображения. Садист Кэтрин приближает смерть Хитклифа. Кнут Кэтрин не утерян, она носит его в своем сердце. Ей нужен мазохизм Хитклифа, как и ему нужен ее садизм. Удаление Хитклифа от языка сопровождается мазохистскими тенденциями, а влечение Кэтрин к книгам и чтению приводит ее к садомазохизму. Кэтрин ведет дневник на полях книги, то есть придает ей новое значение. Это, наряду с ее садизмом, говорит о стремлении контролировать смысл. Двойственность отношения к книгам – контроль и неприятие – демонстрирует садомазохистские наклонности главной героини. Кэтрин – это садист, истязаящий саму себя, а также мазохист, желающий себе гибели. Ближе к смерти уменьшаются садистские и возрастают мазохистские тенденции Кэтрин. Хитклиф, напротив, становится больше садистом. После смерти Кэтрин Хитклиф снова превращается в мазохиста, чтобы скорее умереть [10].

Самое значительное достижение «Грозового перевала», по мнению **К. Палья**, – вздымающаяся и опадающая мартица генетически гомологичных идентичностей. Одно лишь ядро книги представляет собой психосексуальный поток. Господствующая личность аллегорического переизбытка расширяется, заполняя психологическое пространство. Хитклиф и Кэтрин стремятся к садомазохистскому уничтожению своих отдельных личностей. Роман – садомазохистский водоворот перевозданного шума и движения. Садомазохизм имеет два направления: агрессия вовне и внутрь. Хитклиф страдает от внутренней раздвоенности. Его семя истощено. Его сила устремляется не в гетеросексуальное размножение, но в кровосмесительную страсть к своему двойнику. Слабость семени Хитклифа выдает его транссексуальность. Хитклиф – одна из великих романтических сексуальных личин гермафродита [1].

Исследователей «Грозового перевала» интересуют не только психологические особенности персонажей романа, но

и психология самого автора. Так как существует очень немного документальных характеристик личности Э. Бронте, то критики-психологи пытаются проникнуть во внутренний мир писательницы путем анализа поступков героев романа.

Так, **Б. Ханна** утверждает, что язык «Грозового перевала» – это язык архетипов, язык высокой риторики. Нельзя сознательно творить без вдохновения, проистекающего из подсознания, а подсознательное, в свою очередь, не может формироваться без помощи сознания. Э. Бронте стремилась к целостности и правде. Это стремление облеклось в необычную форму. Величие романа в том, что он изображает образ человеческой целостности в женской душе и психике. Если сравнить начало романа со сном, то оказывается, что спящий (автор) находится под властью анимуса. Это обычное для женщин состояние, но женщина об этом не подозревает. Для появления на свет произведения искусства требуется ясное осознание своей феминности, представление об инстинктах и беспристрастности душевной драмы. Проекцией всего этого и выступает «Грозовой перевал». Его первые события являются картиной женской души под властью анимуса, то есть того, что носила в себе Э. Бронте. В психологии Э. Бронте мистер Локвуд представляет собой точку зрения, находящуюся вне душевной драмы Э. Бронте. Этот аспект ее анимуса берет на себя процедуру письма и представляет ту часть креативного духа, которым Э. Бронте может и должна управлять, подчиняя своей изменчивой воле. Сон Локвуда о призраке, который вводит его в драму души Эмили, ясно говорит о том, что ее феминность изображена в виде призрака маленькой девочки, бродящего по вересковым полям. Призрак ведет стихийное архетипическое существование на земле [12].

Эмили по-иному относилась к крайностям, чем ее брат и сестры. Брэнзуэлл погрузился в темную сторону крайности, а ее сестры – в светлую. Для Эмили такого выбора не существовало. Она относилась к добру и злу с пантеистической точки зрения, как к природному сочетанию добра и зла, жары и холода. Возраст Хитклифа, когда он появился в семье Эрншо, совпадает с возрастом Э. Бронте, в котором она потеряла двух старших сестер. Мария была для младших сестер матерью. Появление Хитклифа у Эрншо символизирует процесс индивидуации всей семьи Бронте. Можно предположить,

что анима Кэтрин явилась результатом проекции архетипической анимы мистера Бронте на одну из своих дочерей. Скорее всего, это была Эмили, дочь вересковых пустошей и природы, «праправнучка титанов» (Э. Гаскелл). То, что Кэтрин оказалась неспособной держаться за жизнь в стенах родного дома, является проявлением тайной подсознательной связи Эмили со своим отцом [12].

Еще одна психолого-биографическая интерпретация, прослеживающая проекцию личности автора на персонажа романа, принадлежит М. Хоманс. Критик обнаруживает, что в «Грозовом перевале» весьма скудны описания природы. Действие обычно разворачивается во «внутренней, домашней» перспективе, и не без причины. Это своеобразная лакуна, образованная из-за противопоставления природы (первичного элемента) письму. Сочинительство – это не более чем утешение, к которому Э. Бронте и ее персонаж Кэтрин прибегают от скуки, одиночества или печали. Э. Бронте и Кэтрин избегают описаний природы или событий вне пространства дома, потому что нельзя описывать природу, не переводя ее в состояние вторичности по отношению к языку.

Опасение, что природа угрожает ее творчеству, заставляет Э. Бронте создавать лакуну, иначе говоря, подавлять угрозу. Подавление, согласно З. Фрейду, это защитный механизм от инстинктов, в первую очередь сексуальных. В случае с Э. Бронте настоящая природа создает эффект блокировки творчества, заставляет автора чувствовать, что все, о чем она пишет, – вторично. Акт подавления с точки зрения психологии литературы означает, что опасные элементы выносятся за границы текста, являющегося вариантом сознательного. Но Э. Бронте не подавляет природу как таковую, а подавляет того, с кем природа ассоциируется, – Хитклифа. В нем для Кэтрин воплощена природа и прошлое. Подавление Кэтрин отличается от подавления Э. Бронте, но и сходно с ним. Рассказ Кэтрин о погибшем гнезде – это возвращение того, что так тщательно скрывает Э. Бронте. Кэтрин подавляет природу как ту часть ее самой, которая является Хитклифом, блокируя собственные попытки вспомнить прошлое. Природа разрушительна, правда природы – это смерть. Сходство в действиях писательницы и персонажа подтверждает осведомленность читателя в том, что Э. Бронте избегает настоящего, способного придать

вторичность ее собственному произведению. В романе нет буквального изображения природы, но есть переносное – в метафорах. То, что Э. Бронте создает созидательные переносные значения из подавляемого материала, показывает, что это для нее лучший способ подавления [13].

Психологическая интерпретация выводит особенности произведения из своеобразия личности художника, что составляет ее неоспоримое достоинство. Однако, процессы, протекающие во внутреннем мире человека, зачастую понимаются ею достаточно упрощенно. Историческое развитие искусства и его общественная обусловленность отодвигаются в психологической интерпретации на второй план. Также необходимо учитывать, что психология писателя является лишь одним из множества факторов, которые в состоянии раскрыть смысловое многообразие произведения. Психологическая интерпретация обязана опираться на достоверные биографические и исторические факты, иначе она утратит научную ценность.

Психологические интерпретации, посвященные «Грозовому перевалу», ценны своим проникновением во внутренний мир писательницы и ее персонажей, истолкованием их поступков и побуждений. Однако зачастую они представляют выводы, не подтвержденные ни фактами из биографии Э. Бронте, ни культурно-историческими особенностями эпохи. Личность писательницы предстает в искаженном свете: одним она видится непризнанным гением, другим – особой с противоестественными наклонностями (тягой к садизму, однополой любви и т. д.). Околону научное фантазирование присуще также и некоторым интерпретациям, рассматривающим персонажей «Грозового перевала» без учета социальной проблематики романа (в частности, инцест – тема довольно спорная и маловероятная).

Список литературы

1. Палья, К. Тени романтизма / К. Палья // Личины сексуальности. – Екатеринбург: У – Фактория; Изд-во Урал. ун-та, 2006. – С. 558 – 585.
2. Хардак, Д.Б. Единство художественного метода как предпосылка цельности литературного произведения / Д.Б. Хардак // Известия Воронежского гос. пед. ин-та, 1976. – № 180. – С. 98 – 113.
3. Allott, M. The Brontes: The Critical Heritage / M. Allott. – London: Routledge and Kegan Paul, 1974.

4. Berman, J. Attachment and Loss in Wuthering Heights / J. Berman // Narcissism and the Novel. – New York UP, 1990. – P. 78 – 112.
5. Bersani, L. Desire and Metamorphosis / L. Bersani // A Future for Astyanax. – Boston, 1976. – P. 197 – 217.
6. Bronte, E. Wuthering Heights / E. Bronte // Case Studies in Contemporary Criticism / edited by Linda H. Peterson. – Yale University, 2003.
7. Burns, B. Nostalgia, Apostrophy, Wuthering Heights: The Queer Destiny of Heterosexuality / B. Burns // Nineteenth – Century Feminisms. – 1999. – № 1. – P. 81 – 94.
8. Davies, S. The House of Trauma: A Reading of Wuthering Heights / S. Davies // Plymouth, Eng: Northcote House Publishers, 1998. – P. 77 – 118.
9. Dawson, T. The Struggle for Deliverance from the Father: The Structural Principal of Wuthering Heights / T. Dawson // Modern Language Review. – 1984. – P. 289 – 304.
10. DeRosa P. To Save the Life of the Novel: Sodomasochism and Representation in Wuthering Heights / P. DeRosa // RMMLA [Electronic Resource]. – 2004. – Mode of access: <http://www.rmmla.wsu.edu/ereview/52.1/articles/derosa/asp>. – Date of access: 23. 02. 05.
11. Gilbert, S.M. Looking Oppositely: Emily Bronte's Bible of Hell / S.M. Gilbert, S. Gubar // The Madwoman in the Attic. – New Haven: Yale UP, 1979. – P. 248 – 308.
12. Hannah, B. Emily / B. Hannah // Striving Towards Wholeness. – New York: Published by Putnam for the C.G. Jung Foundation for Analytical Psychology, 1971. – P. 190 – 257.
13. Homans, M. Repression and Sublimation of Nature in Wuthering Heights / M. Homans // PMLA. – 1978. – № 93. – P. 9 – 19.
14. Juhasz, S. True Love Is Forever / S. Juhasz // Reading from the Heart: Women, Literature, and the Search for True Love. – New York: Viking, 1994. – P. 71 – 114.
15. Levy, Eric P. The Psychology of Loneliness in Wuthering Heights / Eric P. Levy [Electronic resource]. – 2009. – Mode of access: http://www.findarticles.com/p/.../ai_n28673804/. – Date of access: 07.01.2009.
16. Massé, M.A. 'He's More Myself than I Am': Narcissism and Gender in Wuthering Heights / M.A. Massé // Psychoanalyses / Feminisms; ed. Peter L. Rudnytsky and M. Gordon. – Albany and Buffalo: State U of New York P, 2000. – P. 135 – 153.
17. McGuire, K.B. The Incest Taboo in Wuthering Heights: A Modern Appraisal / K.B. McGuire // American Imago. – 1988. – № 45. – P. 217 – 224.
18. Miller, J. Women Writing about Men / J. Miller. – New York: Pantheon Books, 1986. – P. 81 – 82.
19. Moers, E. Literary Women / E. Moers // Female Gothic. – Garden City, N. Y.: Doubleday, 1976. – P. 99 – 107.
20. Moser, T. What Is the Matter with Emily Jane?: Conflicting Impulses in Wuthering Heights / T. Moser // Nineteenth-Century Fiction. – 1962. – № 17. – P. 1 – 19.
21. Psychological Interpretations of 'Wuthering Heights' [Electronic resource]. – 2004. – Mode of access: http://www.academic.brooklyn.cuny.edu/english/melani/novel_19c/wuthering/psych.html. – Date of access: 22. 02. 05.

22. Shapiro, B.A. The Rebirth of Catherine Earnshaw: Splitting and Reintegration of Self in Wuthering Heights/ B.A. Shapiro // Literature and the Relational Self. – New York UP, 1994. – P. 46 – 61.

23. Snider, C. The 'Imp of Satan': The Vampire Archetype in Wuthering Heights and Jane Eyre/ C. Snider [Electronic resource]. – 2006. – Mode of access: <http://www.csulb.edu/~csnider/index.html>. – Date of access: 09. 02. 2006.

24. Vine, S. The Wuther of the Other in Wuthering Heights/ S. Vine [Electronic resource]. – 1997. – Mode of access: <http://www.hschemp.files.wordpress.com/2007/05/the-wuther-of-the-other-in-wuthering-heights.pdf>. – Date of access: 07.01.2007.

25. Wion, P.K. The Absent Mother in Wuthering Heights/ P.K. Wion // Wuthering Heights. Case Studies in Contemporary Criticism; edited by Linda H. Peterson/ E. Bronte. – Yale University, 2003. – P. 364 – 378.

§ 6. РЕЦЕПТИВНАЯ ЭСТЕТИКА

Читательское восприятие «Грозового перевала» неоднократно вызывало интерес литературоведов, в частности, представителей рецептивной эстетики, рассматривающих роман Э. Бронте как произведение, позволяющее читателю участвовать в сотворении его смысла наравне с автором. Рецептивная эстетика – направление в критике и литературоведении, рассматривающее произведение как результат коммуникации между автором и читателем. Основным критерием исследования произведения является степень проявления социальной направленности искусства в читательской реакции. Принципы рецептивной эстетики сформировались преимущественно в рамках «констанцской школы» (Х.Р. Яусс, В. Изер, Р. Варнинг, Х. Вайнрих, Г. Грим и др.), возникшей в 60-е гг. в ФРГ.

Читатель эпохи Э. Бронте, полагает У.К. Кноепфлахер, не мог адекватно воспринимать роман, так как вместо ожидаемого развлечения он сталкивался с волнующей необъяснимой картиной анархии и упадка [6]. Чтение «Грозового перевала» было бы простым развлечением, утверждает Дж.К. Повис, если бы читатель не осознавал, что роман предоставляет ему полную свободу в решении загадки, которая кажется вечной [10].

Как полагает С. Дэвис, негостеприимность Хитклифа только разогревает желание Локвуда попасть на Грозовой перевал. Это желание разделяют с ним герои и читатели. Посредством Локвуда Э. Бронте создает стимул для читательского восприятия. Призрак, держащий Локвуда за руку, –

это сам «Грозовой перевал», схвативший читателя своими ледяными пальцами. Читательское воображение в результате прочитанного выходит из-под контроля. Книги преследуют читателей. Их образы и впечатления, полученные от них, живут в читателях, становясь частью жизни. Локвуд – это читатель, а мы, в свою очередь, читаем его сочинение. «Грозовой перевал» вызывает читательское любопытство, удовлетворяя его небольшими порциями. Роман – это шифр, который когда-нибудь будет сломан. Это сообщение с лакунами, где живут тайны. Лакуны несут в себе смысл. Они не только представляют расчет автора, художественный прием, заставляющий читателя задуматься, но и сводят его с невыказанным, непоказанным, необъяснимым.

Подобно пианисту-виртуозу, Э. Бронте уделяет пристальное внимание ритму, ударению и порядку слов, что создает бурный виртуозный текст, который, в свою очередь, порождает читателя-виртуоза, желающего его «до-создать». Уникальность «Грозового перевала» заключается в пробуждении творческого потенциала читателя. Э. Бронте обольщает читателя поиском смыслов, представляя свободу восприятия [4].

Особо привлекает внимание исследователей читательское восприятие и реакция на главных героев романа, в особенности Хитклифа. Литературоведы Р. Маккибен и Д. Хаган пытаются выяснить, чем вызвана читательская симпатия к главным персонажам, поведение которых отнюдь не идеально. Подходя к данному вопросу с различных позиций, литературоведы приходят к выводу, что читатель не воспринимает то зло, которое совершают Кэтрин и Хитклиф, поскольку героини просто не в состоянии мыслить разумно. Мастерство Э. Бронте состоит в том, что читатель продолжает относиться к главным героям как к жертвам на всем протяжении романа [8]. Вопрос о симпатии читателя к Хитклифу затрагивает и литературовед-марксист А. Кеттл: «Мы, разумеется, не восхищаемся им (Хитклифом – М.И.) и не оправдываем его, но в глубине души принимаем его сторону, продолжая каким-то образом отождествлять себя с ним, настраиваясь вместе с ним против других персонажей» [1, с. 172]. Интерпретатор объясняет читательскую симпатию к Хитклифу тем, что, «хотя он и бесчеловечен, мы понимаем, почему он бесчеловечен. Мы, разумеется, не одобряем его поступков, но

мы видим, какими глубокими и сложными причинами они вызваны» [1, с. 173].

Возможно, отмечает **Ч. Джилли**, сомнение в правдоподобии Хитклифа – это вызов читательскому понятию о достоверности литературного персонажа. В романе читатель ожидает встретить персонаж социально определенный. Хитклиф, напротив, борется с общественным порядком, исключая человеческую страсть, впитывающую его титанизм. Это возможно только в обществе северной Англии времен Э. Бронте. Не так ужасен сам Хитклиф, как мир вокруг него [5].

А. Круппэт ставит вопрос о том, почему читатель неизбежно воспринимает роман как «странный», хотя его содержание «нейтрально» [7, с. 270]. В своей работе литературовед исследует как особый прием способность писательницы изображать обыденные вещи в «особом прекрасном свете» [7, с. 280].

Дж.Т. Мэтисон объясняет притягательную власть книги путем детального рассмотрения характера Нелли Дин. Этот персонаж не является исключительно техническим приемом повествования. Это скрупулезный интерпретатор. Степень читательского принятия ее объяснений и суждений определяет глубину читательского понимания романа и взаимодействия с ним. Читатель постепенно теряет свое уважение к заурядным традиционным ценностям и начинает сочувствовать разрушительным экстремальным эмоциям, последовательно становясь интерпретатором романа. Активное вмешательство читателя и его сочувствие к фактору презренного составляет сильную сторону книги [9].

А.Р. Брик полагает, что читатель стремится узнать истинное положение вещей, пытаясь вырваться из повествований Нелли Дин и Локвуда. «Каждый из повествователей в разной степени подводит нас к «правде» – Кэтрин и Хитклифу» [3, с. 84]. Читатель или становится на позицию Нелли Дин, или полностью «отрывается» от нее, или занимает пограничное положение.

М. Болд считает, что в «Грозовом перевале» читатель не в состоянии оглянуться назад или заглянуть вперед. Он пытается сохранять равновесие под массой отдельных эпизодов, которые предстают бессмысленной квинтэссенцией brutality. Э. Бронте помещает своего читателя если не в сам ад, то в его подобие, не предупреждая об этом заранее. Читатель не в со-

стоянии заглянуть вперед или оглянуться назад. В романе царит ужас ночных кошмаров. Роман утверждает бессмысленность жизни. Но бесформенность сюжета не означает слабость романа, а отсутствие связи между эпизодами не уничтожает единство духа книги. Э. Бронте настолько привыкла к собственной исключительности, что не могла вообразить, какое впечатление «Грозовой перевал» произведет на читателей [2].

Приверженцы рецептивной эстетики активно исследуют пути читательского восприятия романа. Однако, для адекватного постижения этого произведения необходимо учитывать и авторскую интенцию, запечатленную в структуре художественного текста, что не входит в ряд задач, поставленных сторонниками рецептивной критики при исследовании «Грозного перевала». Это неизбежно приводит к субъективности исследования романа. Какими способами автор добивается того или иного читательского восприятия? Поиск ответа на этот вопрос позволит интерпретации приблизиться к наибольшей степени адекватности.

Список литературы

1. Кеттл, А. Эмилия Бронте: «Грозовой перевал» / А. Кеттл // Введение в историю английского романа. – М.: Прогресс, 1966. – С. 160 – 179.
2. Bald, M. Emily Bronte, 1818-1848 / M. Bald // Women-Writers of the Nineteenth Century. – New York: Russell & Russell, 1963. – P. 77 – 99.
3. Brick, A.R. Wuthering Heights: Narrators, Audience, and Message / A.R. Brick // College English. – 1959. – Vol. 21, № 2. – P. 80 – 86.
4. Davies, S. The House of Trauma: A Reading of Wuthering Heights / S. Davies // Plymouth, Eng: Northcote House Publishers, 1998. – P. 77 – 118.
5. Gillie, Ch. Satan Against Society / Ch. Gillie // Character in English Literature. – Barnes & Noble, 1965. – P. 124 – 134.
6. Knoepfmacher, U.C. Wuthering Heights: A Tragicomic Romance / U.C. Knoepfmacher // Laughter & Despair: Readings in Ten Novels of the Victorian Era. – Berkeley, Calif.: University of California Press, 1971. – P. 84 – 108.
7. Krupat, A. The Strangeness of Wuthering Heights / A. Krupat // Nineteenth-Century Fiction. – 1970. – Vol. 25, № 3. – P. 269 – 280.
8. Literary Criticism of Emily Bronte's Wuthering Heights. Wuthering Heights Essays [Electronic resource]. – 2000. – Mode of access: <http://www.123helpme.com/view.asp?id=7201>. – Date of access: 22. 03. 03.
9. Mathison, J.T. Nelly Dean and the Power of Wuthering Heights / J.T. Mathison // Nineteenth-Century Fiction. – 1956. – № 11. – P. 106 – 129.
10. Powys, J.C. Emily Bronte / J.C. Powys // Suspended Judgments. – New York, G.A. Shaw, 1916. – P. 311 – 334.

ГЛАВА 2

**ИСТОРИЯ ИНТЕРПРЕТАЦИИ РОМАНА Э. БРОНТЕ
«ГРОЗОВОЙ ПЕРЕВАЛ»
В РАМКАХ ИММАНЕНТНЫХ ПОДХОДОВ****§ 1. ФОРМАЛЬНЫЙ ПОДХОД**

Формальный метод является одним из самых продуктивных направлений в теории литературы XX века. Он зародился в русском литературоведении 1910 – 20-х годов. Его крупнейшими представителями являлись В.Б. Шкловский, Б.М. Эйхенбаум, Р.О. Якобсон, Ю.Н. Тынянов. Формалисты не поддерживали традиционного представления о том, что с помощью литературы можно изучить общественные процессы и культурно-исторические особенности эпохи. Они представляли литературу как систему, обращали внимание на ее внутренние имманентные законы. Формалисты принимали во внимание только две стороны произведений – стилистику (систему приемов «поэтического» языка, «остраняющую» язык произведения, выводящую его из «автоматизации») и композицию (систему приемов повествования – «сюжет», «остраняющий» те события, которые происходят в жизни персонажей произведения).

Для литературоведов-формалистов чрезвычайно важным представляется разрешение вопроса о жанре «Грозового перевала» как формальном средстве реализации авторского миропонимания.

Согласно У.Х. Стевенсон, жанр играет важную роль, так как определяет горизонт читательских ожиданий. Читатель оценивает произведение исходя из своего опыта. Жанр – это не просто академическое понятие, это реальность, которая влияет на автора. «Грозовой перевал» не утверждает стереотипов. Характерные черты произведения Бронте – неадекватность, неожиданность, нетипичность. Это, определенно, не социальный роман. В нем много общего с романом готическим, но он разворачивает готическое начало идиосинкретичным способом. Делается это с целью озадачить тех читателей, которые желают знать, в каком именно произведении

они находятся. В этом причина неудач многих исследователей «Грозового перевала». Распознав жанр романа, они затем обескуражены тем, что действие романа разворачивается не по ожидаемому образцу [51].

Гендерный литературовед **П. Йегер** полагает, что жанр романа, излюбленная форма женского авторства, избран Э. Бронте не случайно. Сестры Бронте предпочитают жанр романа, потому что он позволяет нарушать доминирующую литературную традицию и исследовать повседневную среду. Эта полифоническая форма дает романисту возможность пародировать другие жанры и вносить элементы «чужого слова». Форма романа гетерогенна, это арена для показа битвы враждующих общественных формаций. Жанр «Грозового перевала» позволяет изучать материальные условия, дающие толчок классовым и гендерным конфликтам. Э. Бронте обратилась к жанру романа потому, что традиционная для английской литературы лиро-эпическая поэма, со своим вниманием и желанием к культурному «я», отрицает женский голос. Напротив, жанр романа предполагает многогранную перспективу, открытый диалог противоположных точек зрения, которые непрерывно спорят друг с другом в инновации женской традиции. В «Грозовом перевале» общение Э. Бронте с ее культурой передано через голоса враждующих героев. Как место для диалога, пародии и смеха, роман признает новое пересечение тела и текста, предлагает иной путь отчуждения авторитетного, нормативного, социального. Формой романа женщина может оспаривать искаженный дискурс традиции [59].

Г. Блум уверен в том, что сестры Бронте изобрели относительно новый жанр, так называемый «северный роман», на который повлияла поэзия Байрона, его личность и миф. Этот «северный роман» определенно связан с готическим романом и елизаветинской драмой [23]. Новаторство Э. Бронте в плане жанра признает и **У.И. Андерсон**: «Рассматривая функцию персонажей второго поколения и ненависть к ним Хитклифа, Э. Бронте создает исключительно новую форму романа, основанную на квази-реалистической сюжетной структуре. Роман, подобно Хитклифу, маниакален, в его центре один всепоглощающий объект» [20, с. 112]. **Э.-М. Форстер** относит «Грозовой перевал» к разряду «пророческих» рома-

нов, выделяя также в пределах жанра романы «сюжета» и романы «фантазии». То, что подразумевается, было для автора важнее того, что высказывается. Это книга о событиях, не относящихся к какому-либо определенному времени и пространству, исполненных стихийной страсти. Подобная литература «судорожно реалистична, и она дает нам ощущение песни или звука» [цит. по: 17, с. 106].

Другие исследователи не берут на себя смелость утверждать, что произведение Э. Бронте явилось жанровым открытием. Они пытаются определить то место, которое роман занимает в традиционной классификации жанров.

Так, многие литературоведы справедливо относят «Грозовой перевал» к разряду романтических романов, отмечая его титаническую мощь, безграничный индивидуализм и сокрушительную страсть.

По мнению **Р. Виллиамс**, романтическая поэзия соединяет несовместимое: любовь и желание с одиночеством и потерей. В 40-е годы XIX века неразрывность этих противоположных понятий постепенно вторгается в жанр романа. То, что выражалось в произведениях У. Блейка и Р. Китса открыто, впоследствии оказалось завуалировано в готическом и мелодраматическом романе. Достижение сестер Бронте в том, что они, каждая по-своему, реконструировали жанр романа путем изображения романтической страсти. Пламя страстей и сумасшествие любовного романа, призраки и сны романа готического позволяют поместить «Грозовой перевал» в рамки литературной традиции [58].

С появлением произведений сестер Бронте, уверяет **И. Вагенкнехт**, жанр романтического романа достиг кульминационного развития. Бронте обладали преимуществом перед авторами готических романов: к моменту написания «Джейн Эйр» и «Грозового перевала» уже существовала обширная романтическая литература. Они привнесли в литературу страсть и самоанализ, принимающий форму потока [55].

У. Бейкер заявляет: «Грозовой перевал» – это первый роман космического масштаба в английской литературе. Высокий романтизм, романтизм Вордсворта и его последователей, не полностью вступил в английскую литературу до появления сестер Бронте, с их глубоким чувством материального мира, пронзенного духом [цит. по: 47, с. 81].

Произведения Эмили и Шарлотты, по утверждению **К. Палья**, возродили старомодный готический роман. «Грозовой перевал» – произведение высокой романтики, истоки его энергии – вне общества, а секс и эмоции – кровосмесительные и солипсистские [12].

«Грозовой перевал» не имеет ничего общего с литературой эпохи, убежден **У.С. Моэм**. Это бешено романтическая книга. А романтизм сторонится скрупулезных реалистических наблюдений и описаний; он отдается необузданному полету фантазии и упивается – порой восторженно, порой мрачно – ужасом, тайной, страстью и насилием [11].

К.А. Паттерсон полагает, что в романе легко распознать черты романтизма: готический герой, готическое поместье, одиноко стоящее на вересковой возвышенности, подозрение, исходящее от тайны, ужас и сверхъестественное. Романтический порыв наиболее ярко выражен в Кэтрин и Хитклифе посредством двух способов, присутствующих и в поэзии Кольриджа, Байрона, Китса и Шелли. Первый способ – это демоническое побуждение пройти через все человеческие ограничения в поисках желаний сердца. Второй путь – это великая способность к сочувствию, к полному единению с другим существом [47].

Понятие «романтический роман», утверждает **У. Пэтер**, более близко Э. Бронте, чем В. Скотту. «Старшая Кэтрин – фигура проблематизированная, она принадлежит к двум типам реальности: социальной и высокого романтизма» [цит. по: 23, с. 4].

В литературе романтизма, по мнению **Ж. Батая**, нет более реального и простого персонажа, чем Хитклиф. Он – воплощение изначального постулата о том, что ребенок, не на жизнь, а на смерть борясь против мира Добра и мира взрослых, становится на сторону Зла. Злом является садизм. Это чистое зло, когда убийца получает наслаждение от содеянного. «Грозовой перевал», позднеромантический шедевр, заявляет о вечном возрождении жизни через размножение и смерть. Его смысл – в вызове, брошенном общепринятой морали, в основе которого заложена сверхнравственность [3].

Как заявляет **К. Фредерик**, Хитклиф – это символ анархии, разновидность байронического мизантропа. Хитклиф становится центром романа, не являясь его «героем» в обще-

принятом смысле. Он не реалистичен. Это герой несентиментальной мелодрамы, демонстрирующий авторский разрыв с реализмом XVIII века и романтизмом В. Скотта [40].

Сторонникам противоположной точки зрения, в основном литературоведам-марксистам, «Грозовой перевал» представляется реалистическим произведением, социальным романом, затрагивающим тему классового неравенства и борьбы против него.

По мнению **Р. Фокса**, «Грозовой перевал» – безусловно, роман, перерастающий в поэзию, это, вне всякого сомнения, одна из самых необычных книг, созданных человеческим гением, но все это потому, что она – вопль отчаяния и муки, исторгнутый из груди Эмили самой жизнью [16].

«Грозовой перевал», утверждает **А. Кеттл**, – это не романтическое произведение. Сила и очарование романа коренятся не в натуралистическом бытописательстве и не в подробном анализе повседневных мелочей социального уклада жизни. И, уж конечно, это не плутовской роман. Нельзя охарактеризовать его и как «назидательную притчу»: роман Э. Бронте не отражает непосредственно какую-нибудь идею или концепцию, какой-нибудь тезис. Творческая мысль Э. Бронте тяготеет не к идеям, а к символам, то есть к таким категориям, значение и сила воздействия которых лежит в иной сфере, нежели значение и сила воздействия логической мысли. Символизм «Грозового перевала» служит выражением самого замысла и всего содержания романа. Символический роман представляет собой шаг вперед по сравнению с романом морализаторским – в том смысле, что символ может быть богаче и может относиться к более широкому кругу жизненных явлений, чем абстрактное моральное понятие [9].

А.А. Аникст обращает внимание на сентиментализм романов сестер Бронте. Но это не «пошлая буржуазная сентиментальность, а глубокая растроганность», сочувствие жертвам буржуазного общества. «Ни близкий к готике сюжет, ни несколько необычная атмосфера глухого уголка английской провинции, ни фантастические мотивы, ни мелодраматические эффекты не могут затемнить того несомненного факта, что драма, являющаяся зерном этого романа, имела глубоко жизненную основу и перекликалась с наиболее значительными мотивами реалистического социального романа эпохи» [2].

А.А. Мортон считает, что в «Грозовом перевале» Э. Бронте удалось полностью избежать влияния того вырождающегося романтизма, в духе которого она была воспитана. Отталкиваясь в своем романе от простого, доиндустриального мира северных легенд, она использует его нравственные мерила, чтобы выразить свое глубочайшее осуждение тому образу жизни, который утверждался в то время [10].

Литературоведами неоднократно оспаривалась принадлежность «Грозового перевала» к разряду реалистических романов.

Так, **К. Фредерик** полагает, что рассматривать «Грозовой перевал» как реалистическое произведение было бы ошибкой. Э. Бронте вводит готические элементы, чтобы продемонстрировать, насколько далека внутренняя история от рамочного мира реальности. Название и интерьер поместья напоминают атмосферу готического романа. Хитклиф мелодраматичен и угрюм как типичный готический протагонист. Но роман все же обладает реалистическим потенциалом. Протагонист «Грозового перевала» побеждается неподвластными ему силами. Здесь прослеживается связь с экзистенциальной литературой. В каком-то отношении «Грозовой перевал» не столько роман, сколько драматическая поэма, где трансцендентный язык вытесняет реалистическую прозу [40].

По мнению **В. Бакли**, педантичная проза, описывая неординарные личности и небывалую жестокость, не превращает «Грозовой перевал» в мелодраматическое повествование. Также Э. Бронте не обладает недостатком писателей-реалистов загромождать драму персонажей ворохом бытовых деталей. Роман не использует ритмичность языка поэтической прозы для придания действию изысканности и очарования. Напротив, «Грозовой перевал» использует эту ритмичность для передачи размеров действия, что невозможно достигнуть обычными методами реалистов. Проза подконтрольна не только на уровне сцен произведения, но и в более широком смысле. У Э. Бронте проза не приглушает драму событий или интенсивность эмоциональной жизни, а, напротив, создает их. Это является причиной достоверности романа [25].

Проблема жанра «Грозового перевала», его принадлежность романтизму или реализму до сих пор не решена, убеждена **Н. Армстронг**. Обычно определение жанра этого рома-

на сводится к анализу фигуры Хитклифа. Хитклиф проблематизирует различие между романтизмом и реализмом. Этого героя надо рассматривать не столько как прием, символически закрывающий пробел между двумя литературными течениями, сколько как некий третий термин, пустую категорию, которой Э. Бронте отвергает привычные альтернативы для создания произведения семейно-бытового плана. В первой части произведения Хитклиф драматизирует апофеоз романтического героя, его трансформацию обычного мира. Но также становится ясно, что романтические условности больше не могут служить способом создания текста. Своим произведением Э. Бронте одновременно демонстрирует невозможность творить с позиций как романтизма, так и реализма. Благодаря этой дилемме возникает фигура Хитклифа, которая, принадлежа к обоим литературным течениям, на самом деле доказывает ограниченность каждого из них. Это является причиной загадочности Хитклифа в глазах читателя: он выступает то как благородный злодей, то как расчетливый предприниматель. На самом деле он ни тот, ни другой. Превращение Хитклифа из цыгана в джентльмена свидетельствует о том, что романтическая традиция не в состоянии ответить на вопросы индустриального мира. Протагонист, объемлющий Хитклифа-призрака и Гэртон, утверждает принцип разделения романтизма и реализма. Кажется, что во второй части роман попадает в мир викторианских категорий и парадигм из-за неизбежности крушения идеалистических романтических представлений. Появляется новый вид нарратива, где ценности связаны не с личностью, а с реконструкцией семьи. Возрастание роли среднего класса заставляет готические традиции в романе Э. Бронте служить реализму, а не романтизму. Индивидуалистическое желание было переоценено в ущерб обществу. Ценностью становится семья и принадлежность к классу имущих [21].

Сторонники следующей версии полагают, что «Грозовой перевал» является переходным, пограничным произведением, обладающим признаками как романтизма, так и реализма. Подобное жанровое совмещение обусловлено появлением романа на стыке двух литературных эпох.

Первой в отечественной литературе советского периода анализирует эту версию З.Т. Гражданская. Литературовед ут-

верждает, что Э. Бронте выступает как социальная писательница, хотя ее социальные обобщения и облакаются зачастую в форму романтической символики [5]. Последующие советские исследователи «Грозового перевала» принимают это утверждение как аксиому. Романтическая символика, своего рода мифологизация реальных жизненных конфликтов служат раскрытию реалистического замысла «Грозового перевала», убеждена **А.А. Елистратова**. Писательница реалистически освещает и мотивирует то, что в сфере романтической поэзии оставалось предметом намеков и недомолвок [7].

По мнению **Д.Б. Хардак**, Э. Бронте оказалась на стыке двух великих эпох. Она взяла лучшее от романтиков, шла вместе с представителями «блестящей плеяды» и в то же время нашла что-то новое в художественном изображении, что получило развитие только на рубеже XIX-XX вв. Остановившись на традиционной для английской литературы форме семейно-бытового романа и вырвавшись на просторы подвижного по форме европейского романтического романа, Э. Бронте достигла огромных социальных обобщений [18].

М.А. Гритчук заявляет: намек на недостоверность рассказанной истории как бы подсказывает читателю путь в оценке романа: не пытаться отнести роман целиком и безоговорочно к реализму или романтизму, а признать, что своим неповторимым своеобразием он обязан сложному единству реалистических и романтических элементов, которые дополняют и усиливают друг друга [6].

Это произведение, как считает **Ф.А. Абилова**, характеризуется синтезом реализма и романтизма. Использование романтических символов усиливает значимость происходящих событий. Но расшифровка их остается реалистической [1].

Становление реализма Э. Бронте, по словам **Т.Л. Селитриной**, шло через преодоление романтизма, который ассоциировался прежде и больше всего с байронизмом. Но Бронте осуждает романтический индивидуализм байроновских героев, преодолевает романтический субъективизм и встает на смелый новаторский путь создания объективного повествования, рисующего английскую жизнь средневикторианского периода [14].

Г. Ионкис полагает, что в романе Э. Бронте «Грозовой перевал» пограничность художественного метода проявилась ярче всего. Роман представляет собой синтез реализма и ро-

мантизма. Реалистический в своей основе, роман обогащен романтической традицией. Из их сплава родился уникальный, поистине магический реализм, озадачивший современников. Сила и очарование романа не в натуралистической достоверности деталей быта. Реалистический замысел реализован в нем через романтическую символику. «Грозовой перевал» – это социальный роман, поднимающий две главные темы: тему любви и тему униженных и оскорбленных. Главного героя приближают к типу романтического злодея лишь загадочность происхождения да тайна быстрого обогащения. В остальном это реалистическая фигура, хотя и не лишенная байронического демонизма [8].

Утверждение о «переходном» характере «Грозowego перевала» имеет своих сторонников и в зарубежной критике.

Нелли Дин – это дух английского романа, полагает Д. Доногью. В то время как другие персонажи стремятся к метафизическому, она тяготеет к земному, объяснимому. Таким образом, «Грозовой перевал» принадлежит к смешанному жанру – это одновременно романтический и реалистический роман. Присутствие самого автора больше ощущается в первой части. Первая часть – это акт утверждения декларации прав романтизма. Вторая часть описывает долгий процесс приспособления, который логически завершается на Мызе Скворцов [32].

Д. Санстрем убежден, что в конце романа Э. Бронте изображает не романтический, а викторианский тип сознания. То, что она осознает спад романтического мироощущения, говорит о ней как о переходной фигуре между двумя литературными эпохами [50].

Наиболее убедительным является предположение исследователей о наличии в романе двух частей, обладающих различными жанровыми признаками.

Первой эту мысль высказала Д. ван Гент. В своей интерпретации критик утверждает, что сюжет «Грозowego перевала» состоит из двух частей, следующих друг за другом в хронологическом порядке. Первая часть – это мифологический роман. «Аморальная» любовь Кэтрин и Хитклифа затрагивает ту часть воображения, где создаются мифы. Вторая часть – это история Кэти. Две части романа связаны между собой фигурой Хитклифа, демонического любовника и отца-тирана [53].

Это утверждение развивает и **Т. Досан**. Первая часть «Грозового перевала» обладает признаками мифа, а вторая часть – это роман воспитания. События, происходящие с первым поколением, обуславливают происходящее во второй части. Истории накладываются одна на другую, а так как первая обладает архетипической простотой и силой, то она в схематическом изображении должна быть выше второй [30].

Кэти и Гэртон повторяют историю Кэтрин и Хитклифа в более приемлемой форме, убежден **С. Вайн**. «Грозовой перевал» движется от романтически-готического к викторианскому семейно-бытовому роману [54].

Во второй части романа, отмечает **В.С. Притчетт**, автор переводит повествование в русло психологического реализма с сильным социальным уклоном [13].

Т. Мозер убежден, что Э. Бронте теряет контроль над второй частью романа и пишет неискренне, наделяя обитателей Мызы Скворцов эмоциональным языком Кэтрин и Хитклифа. Вторая часть романа обладает признаками реалистического произведения. Представители второго поколения являются отражением своих родителей [45].

Некоторые литературоведы не настаивают на жанровом разделении «Грозового перевала» согласно его первой и второй части. Они полагают, что целостность романа обеспечивает совокупность жанровых разновидностей.

У.К. Кноепфлахер убежден, что, лавируя между комическим реализмом и мелодраматическими преувеличениями, роман избегает неизбежных крайностей. В нем органично взаимодействуют сатира и сентиментализм. Социально-комический реализм Локвуда и Нелли Дин сталкивается с асоциально-трагическим мифом Кэтрин и Хитклифа [41].

«Грозовой перевал», заявляет **Дж.К. Оутс**, включает в себя черты готического и исторического романа. Он драматизирует восстановление древней ветви семьи Эрншо в своих правах и объясняет, почему последний представитель рода Эрншо покидает Грозовой Перевал ради Мызы Скворцов. Одно поколение дает путь следующему: примитивная энергетика детства превращается в разумные компромиссы взрослой жизни. История семей Эрншо и Линтон кажется историей самой цивилизации. Как исторический роман, опубликованный в 1847 году, «Грозовой перевал» включает в себя рас-

сказ Локвуда (1801-1802 гг.) о событиях, имевших начало в конце лета 1771 г. Роман состоит из двух историй. Первая – это трагедия предательства, воздвигнутая на детском (инцестном) романе. Вторая – это история взросления и приспособления к потребностям времени. Обе истории, и особенно первая, имеют сказочный оттенок. Притча, скрытая за мелодрамой, приводит к убеждению, что ценности Кэтрин и Хитклифа обречены. Переезд Кэти и Гэртона на Мызу Скворцов – это триумф, опровергающий традиционное чтение романа, превозносящее его темные, подсознательные силы. Если «Грозовой перевал» является заглавием прочтенной истории, то «Мыза Скворцов» будет заглавием следующей. Романтико-готический образ потребляет сам себя и превращается в историю, то есть в нечто, похожее на реализм. Романтизм хоронит себя [46].

«Грозовой перевал», по мнению М. Хоманс, исследует два вида реалистичности: готическую реалистичность и обстоятельства рождения детей, в которых внутреннее приобретает объективную реальность. Хотя, исходя из исторического периода своего создания, «Грозовой перевал» не может быть отнесен к готическим романам, его готические элементы обуславливают его реалистичность. У Э. Бронте готическое актуализируется в снах, желаниях, страхах, оно делает реалистичным трансцендентное романтическое изображение. Готические возможности «Грозового перевала» подрываются реалистическими объяснениями. Готическая реалистичность воображаемого часто совпадает с другим видом реалистичности, таким как рождение детей. Роман актуализирует любопытную связь между готическими элементами и материнским опытом: сюжет «Грозового перевала» вращается вокруг смерти главной героини при родах и ее последующем превращении в призрак. Тот факт, что мать производит во внешний мир свое внутреннее, которое затем способно существовать самостоятельно, может вызвать ужас. Рождение ребенка отражает готический образец, в котором бессознательное принимает осязаемую форму, и означает конец материнской индивидуальности [39].

Многие критики не признают формальное разделение романа на две части, рассматривая его как единое целое с позиций жанровой классификации.

На принадлежности «Грозowego перевала» к разряду исторических романов настаивает **К.А. Сенф**, указывая на то, что, во-первых, в романе присутствуют конкретные даты; во-вторых, «Грозовой перевал» представляет символическое прочтение исторического развития, веру в эволюционный процесс: каждое поколение рождается от предыдущего, и сама история направлена на улучшение человеческой природы не только в физическом, но в интеллектуальном и духовном смысле [49]. С этим утверждением не согласен **Э. де Грациа**: «Грозовой перевал» не исторический, а психологический роман, смело исследующий сексуальный конфликт [31]. В свою очередь **Д. Сесил** полагает, что Э. Бронте обладает талантом автора триллеров [26].

«Грозовой перевал», по мнению **Дж.А. Бун**, представляет собой вариацию романа воспитания. Но в противоположность классическому роману воспитания, где достижение героиней зрелости совпадает с ее вступлением в брак, повествование о двух Кэтрин становится средством рассмотрения проблемы института брака. Посредством повторяющихся сюжетов текст Э. Бронте говорит о воздействии брака на женскую личность [24].

Конец «Грозowego перевала» – это сатира на традиционное завершение семейно-бытового романа XIX века, насмешка над читательскими ожиданиями, полагает **С. Мейер**. Брак не обязательно приводит к всепоглощающему домашнему счастью. «Грозовой перевал» открывает то, что происходит за порогом бракосочетания. Автор осуждает таких рассказчиков как Нелли Дин, стремящихся представить роман в традиционном ключе [44].

Феминистское литературоведение выдвигает свою версию жанровой дефиниции романа. Так, согласно утверждению **К.Дж. Хейлбран**, феминистский роман отличается от андрогинного тем, что в андрогинном романе читатель отождествляет себя в равной степени как с мужским, так и с женским персонажем, в то время как в феминистском романе – только с женским. «Грозовой перевал» – это андрогинный роман, сочетающий утраченную духовную и сексуальную власть, равенство между двумя полами. В нем нет призыва к революционным преобразованиям, но есть осознание неправильного мирового устройства. Андрогинное прочтение «Гро-

зового перевала» должно не опровергать, а только дополнять другие интерпретации романа [38].

Многие исследователи называют «Грозовой перевал» религиозным романом, но не потому, что он прокламирует христианские идеи и принципы (в этом смысле роман как раз выступает как антирелигиозный [см.: 6]), а благодаря присутствующему в нем убеждению в существовании загробной жизни. «Грозовой перевал», по мнению **Р. Отто**, – это превосходный пример «демонического» романа. «Демоническое» лежит в основе любой религии, являясь одновременно объектом страха, ужаса и очарования [34]. Для **Д. Траверси** движущей силой романа Э. Бронте является жажда религиозного опыта, который не является христианским. Из знания Э. Бронте о конечности человеческой жизни произрастает стремление к высшей реальности, способной сотворить человека совершенным и целостным, подарить чувство полноты бытия [34]. **Т.Д. Уиннифрит** полагает, что основное религиозное значение романа в том, что спасение здесь достигается путем страданий. Основная религия «Грозового перевала» – это любовь, надежный щит против страха смерти и уничтожения личностной идентичности и сознания. В речах и поступках персонажей любовь неразрывно связана со смертью [34]. **Р.М. Полемус** называет религию любви Э. Бронте индивидуалистической и капиталистической. «Грозовой перевал» наполнен религиозной настойчивостью, беспрецедентной в английском романе, в создании новой веры. В романе заключается тайна Э. Бронте – яростная ересь, ставшая привычной в современной жизни: искупление, если только оно возможно, сокрыто в личных желаниях, воображаемой власти и любви. Надежда на спасение становится эротизированной личной инициативой [34].

Утверждение, что «Грозовой перевал» является мистическим романом, основано на признании у Э. Бронте мистического опыта. **Ж. Блондель** верит в то, что у автора «Грозового перевала» были видения в момент экстаза, подобно видениям Терезы Авильской. Однако эти утверждения не подтверждены конкретными доказательствами [см.: 3]. **И. Вагнхехт** уверен, что Эмили была мистиком и жила исключительно своим внутренним миром. В сексуальном отношении она была холодна, как лед [55]. В конечном счете, полагает

Ж. Батай, неважно, познала ли Э. Бронте на этом пути то, что мы называем мистическим опытом, или нет. Однако ей, по всей вероятности, стал доступен его сокровенный смысл. Один из путей, по которому движется мысль Э. Бронте, сосредоточен на мире без морали [3]. Как считает **Л.П. Хартли**, Э. Бронте ищет утешения в чем-то вроде мистического самопоклонения и в жажде бессмертия [19].

«Джейн Эйр» и «Грозовой перевал» являются наиболее замечательными викторианскими романами, утверждает **Р. Чейз**, потому что они превратили социальные обычаи в форму мистического искусства, тогда как другие романы того времени невыносимо лицемерны. Хитклиф – это символ Э. Бронте, дух диких вересковых пустошей Йоркшира. Предательство Кэтрин является результатом ее страха перед Хитклифом, играющего роль судьбы, природы или дьявола. Он – сексуальная и интеллектуальная сила. Э. Бронте не может представить осуществленным брак Кэтрин и Хитклифа. Пародия на этот брак – союз Кэти и Гэртона, заключенный после того, как подчинен и погашен дух мужского универсума [27].

Некоторые критики находят основания причислить «Грозовой перевал» к разряду метафизических романов. Впервые это направление было обосновано **В. Вулф**, утверждающей: «В «Грозовом перевале» Я вообще отсутствует. От начала до конца в 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...» [4, с. 304]. Именно мысль, что в основе проявлений человеческой природы лежат силы, возвышающие ее, и ставит роман Э. Бронте на особое, выдающееся место. Э. Бронте словно бы отбрасывает все, что мы знаем о людях, а затем заполняет пустые до прозрачности контуры таким могучим дыханием жизни, что ее персонажи становятся правдоподобнее правды» [4, с. 305].

Мысль **В. Вулф** получила развитие в интерпретации **Д. Сесил**. «Грозовой перевал» – это духовная драма. Его действие – это микрокосмос вселенского организма. Тема романа – разрушение и восстановление гармонии. Гармония разрушается с появлением внешнего элемента, Хитклифа. Он – дитя бури, источник раздора, неизбежно разрушающий есте-

ственное устройство. Он воплощает природные силы, невольно действующие под гнетом собственной природы [26]. **Д. ван Гент** также утверждает метафизическую направленность «Грозового перевала» путем обнаружения в романе двух видов реальности [53].

К сожалению, отмечает **А. Флейшман**, литературоведы не используют эзотерические ключи для разгадки тайны «Грозового перевала». Роман является метафизическим в своем драматическом действе, он схож с алхимическим превращением элементов. Кэтрин и Хитклиф – это создания земли и воздуха, достигающие единения в субстанциональном медиуме: не в смерти или некой туманности, а в физически-духовном существовании. Хитклиф ассоциируется с землей, вересковыми пустошами и каменными пластами, а Кэтрин – с воздухом, дыханием и ветром. Это стихии, имеющие важное значение в алхимии. В случае «Грозового перевала» можно говорить о «духовной алхимии» и «ретрансформации» в искренних намерениях и поступках протагонистов, чьи элементы изменяются и соединяются с полярными элементами. В результате земля лишается своей тяжести, а воздух становится твердым, утверждая равновесие противоположностей [36].

В разрешении вопроса о жанровой принадлежности «Грозового перевала» наиболее справедливым представляется следующее утверждение **Б. Маккалоу**: мастерство Э. Бронте состоит в том, что она избегает традиций – социальных, нравственных, религиозных, литературных, которые формируют большую часть материала обычного романиста. «Грозовой перевал» нельзя отнести к определенному жанру. Произведение является смесью жанровых признаков [43].

Особую значимость для критиков-формалистов приобретает вопрос об определении модуса художественности «Грозового перевала». По утверждению В.И. Тюпа, модусы художественности – «стратегии творческого «оцельнения», порождающего специфический художественный смысл целого. Поле этого смысла предполагает внутренне единую систему ценностей и соответствующую ей поэтику» [15, с. 54].

Трагический модус художественности представляется некоторым литературоведам основополагающим модусом «Грозового перевала».

Так, по мнению **Б. Маккалоу**, как в истинной трагедии, в «Грозовом перевале» в конфликт вступают такие силы, которые не могут найти успокоения, пока не будет достигнута гармония. Эти силы являются сплетением страстей и обстоятельств, безжалостных, как судьба [43].

Кэтрин и Хитклиф не олицетворяют христианское «демоническое», подразумевающее зло, полагает **К.А. Паттерсон**. Они возвышаются как трагические протагонисты дохристианского «демонического», обуславливающего их страстные натуры и жестокую привязанность. Импульс их демонического поиска приводит к эмпатическому союзу, такому же неизбежному, как союз двух планет на одной орбите. И эта эмпатия является космическим принципом инертности, сопротивляющейся изменению направления или разделению, приводящей к катаклизменным извержениям при разлуке главных героев. Кэтрин – это планета, а Хитклиф – ее спутник. Эмпатия и демоническое являются двумя основными средствами, которые обусловили успех романа [47].

Преимственная связь с романтическими традициями проявляется в изображении общественной трагедии Хитклифа, отмечает **А.А. Елистратова**. Она заключается в том, что, отвергнутый собственническим обществом, он обратил против этого общества его же средства борьбы. Поэтому само торжество его равносильно его моральному поражению. Отравленное оружие, им избранное, губит и его самого, превращает прежнего бунтаря в тирана и, наконец, как бы разрушает самую его личность [7].

Ф.А. Абилова утверждает, что проблемой «Грозового перевала» является, напротив, трагическое одиночество человека, несоответствие идеала и действительности. Как и во всяком трагедийном произведении, здесь есть непримиримость коллизии, падение высоких идеалов, гибель героев. Внутренняя трагедия Хитклифа заключается в том, что, превратившись в носителя злого, эгоистического начала, он ощущает утрату лучших человеческих качеств. Жизнь и действия Хитклифа потеряли всякий смысл, потому что они были лишены общественного содержания. А бесконечное самоутверждение привело его в тупик, выхода из которого найти он не сумел. Но в данном случае автору важно было не столько

дать решение этой трагической коллизии, сколько поставить ее, подготовленную самим временем [1].

Некоторые исследователи признают наличие у «Грозового перевала» драматического модуса художественности.

«Грозовой перевал», согласно интерпретации **С. Вайн**, стирает границы между внешним и внутренним, становясь признаком «иногo, другoгo». «Сотрясающий» текст Э. Бронте драматизирует конфликты, обостряющие очевидные дилеммы, и превращает сексуальные физические и идеологические идентичности в смятение. Кэтрин и Хитклиф разыгрывают драму желаний и отождествления, они «сотрясают» друг друга [54].

В «Грозовом перевале» есть все признаки драмы в отношениях брата и сестры, утверждает **Л. Берсани**. Это основная подсознательная тема в семействе Бронте. Чувства детей по отношению к новому брату распределяются следующим образом: Кэтрин выражает привязанность, Хитклиф – враждебность. Несмотря на отторжение, он включен в сеть семейного и духовного родства на Грозовом Перевале. Э. Бронте подчиняет драму брата и сестры фундаментальной онтологической драме самоотчуждения. Грозовой перевал символизирует опасность быть преследуемым вариантами собственной личности [22].

Драма романа, полагает **С. Дэвис**, заключается в пограничном нахождении героев между адом и раем, причем это драма не личностей, а душ. Для Хитклифа травма разлуки становится трагедией, которая выражается в бесконечной множественности образов возлюбленной. Он, как никакой другой персонаж, вызывает к себе сочувствие и неудовлетворенное любопытство. Тайна остается нераскрытой [29].

По мнению **В. Бакли**, Хитклиф является истинным драматическим центром романа, центральной критической проблемой. Он больше человек, чем это может показаться. Его драматическая сущность обуславливает тот факт, что читатель видит в нем некую силу, а не человека. Хитклиф одновременно человек и сила, человек и нечеловек. Изображая его, Э. Бронте использует методы романиста и драматического поэта. Действия Хитклифа рассматриваются читателем через его взаимоотношения с Кэтрин. То, что его страсть нашла соответствующий объект, и то, что все его действия

подчинены ему, придает его страсти трагический резонанс [25]. Драматизм «Грозового перевала» отмечают также **Д. Сесил** [26], **К. Вейгандт** [56] и **Р.Дж. Данн** [33].

Некоторые литературоведы обнаруживают в романе Э. Бронте признаки такого модуса художественности, как ирония.

Д. Сесил был первым, кто отметил иронический модус художественности «Грозового перевала»: «Э. Бронте использует мастерство такого драматического приема, как трагическая ирония» [26, с. 199].

Это утверждение получило дальнейшее развитие в интерпретации **Д. Галеф**. Одной из стиливых особенностей «Грозового перевала», отмечает исследователь, является ироничность тона Локвуда и Изабеллы, формирующая в повествовании параллельный прием. Оба персонажа полагаются на отстраненный юмор иронии, сталкиваясь со странностью или плохим обращением. Они защищаются посредством иронии, превращая отвратительную ситуацию в видимость комедии. Однако, ироничные комментаторы образуют поверхностный уровень романа, внутри которого скрыто ироничное отношение автора к собственному произведению. Уединенная, ограниченная жизнь Э. Бронте нуждается в таком же освобождении, какое дает ирония ее персонажам. В некоторой степени ироничные комментаторы – это и есть Э. Бронте. Но автор главенствует над своими персонажами, отказываясь преподнести готовую мораль [37].

Язык «Грозового перевала» создает поле для смыслов, убежден **С. Дэвис**. Роман похож на кривое зеркало из-за дестабилизирующей иронии: говорится одно, подразумевается другое, все попадает под сомнение. Скептицизм погружает в иронию все повествование [29].

Литературоведами неоднократно отмечался лиризм романа, в подтверждение заявлению **Д. Сесила**: «Э. Бронте – самая поэтичная из всех наших романистов» [26, с. 157].

«Грозовой перевал» может сравниться с музыкальным произведением своим вниманием к мелочам в определении ударения, времени, настроения и технической точности, убежден **С. Дэвис**. Симфоническая особенность романа заключается в смене литературного и разговорного стиля, преобразующегося в тщательно модулируемый лиризм, позволяющий читать «Грозовой перевал» как поэзию. Причем автор на-

столько скуп на лиризм в первой части романа, что кажется, будто он творит в расщелине скал. Во второй части оркестр звучит громче и раскованней, как будто бетховенские бури сменились шубертовской мелодией [29].

Ф.И. Фэверти полагает, что эффект «Грозового перевала» схож с эффектом лирических произведений. Он достигается не столько ритмикой языковых средств, сколько строго сбалансированной структурой, символикой метафор и повторением мотивов [35].

По мнению **Г. Ионкис**, реальные жизненные конфликты в романе мифологизированы, благодаря чему их масштабы гиперболизируются. Этому впечатлению способствует поэтический строй романа, в котором лирическая и драматическая стихии преобладают над собственно эпическим началом. Магия, вызываемая феноменом поэзии, настолько сильна, что роман подчас воспринимается как поэма в прозе [8].

«Грозовой перевал» не лишен такого модуса художественности, как комизм, полагает **А.М. Уиллиамс**. Роман интересен не самой историей, а обрисовкой персонажей. Особенно замечательно изображен слуга Джозеф, посредством которого Э. Бронте доносит до читателя комическое [57]. Первые страницы «Грозового перевала», отмечает **П. Йегер**, буквально клокочут от смеха. Обитатели «Грозового перевала» подшучивают над Локвудом устами самой Э. Бронте [59].

Некоторые литературоведы-формалисты уверены в том, что «Грозовой перевал» является совокупностью нескольких модусов художественности, которые «распределяются» в тексте согласно двум частям.

Так, по представлению **Р. Чейз**, в качестве трагического писателя Э. Бронте способна сохранять ясное восприятие основного в множестве ужасных запутанных событий. Она изображает без комментариев и поучений, просто констатируя факт. Центральная тема «Грозового перевала» – это тема детства, связывающая воедино две части. Счастливый брак в конце романа представляет триумф светской, либеральной, сентиментальной точки зрения над мифической трагической точкой зрения. Браку свободных богоподобных душ Э. Бронте предпочла домашний уют – и это несмотря на то что никто лучше нее не осознавал ту готовность, с которой викторианская семья может вернуться в первобытное состояние. За-

мещение домашних ценностей на трагические и мифические дает работе Э. Бронте преимущество перед другими викторианскими романами. Бронте были преданы искусству. Их «бунт» заключался в изображении викторианских стандартов в мифической форме [27].

Как утверждает **У.К. Кноепфлахер**, при создании «Грозового перевала» Э. Бронте полагалась на драматический талант, чтобы объективировать свое видение мира. Драматический талант позволял ей контролировать мир фантазии. Суть «Грозового перевала» заключается в трагизме разделения и опустошения. Во второй части Э. Бронте возвращается к комическому модусу, который демонстрирует спасительную силу квази-христианской любви [41].

Романтическое стремление Хитклифа к Кэтрин и его отказ основывать свои действия на предвидимых последствиях делают его трагическим героем. Во второй части романа брак Кэти превращает трагедию в комедию, убежден **И. де Грациа** [31].

Одним из основных предметов изучения «Грозового перевала» в рамках формального метода является композиция данного романа.

У.Х. Стевенсон убежден: как и в живописи, в хорошо сконструированном повествовании линии композиции указывают на главную тему, придают ей вес и пропорции. Линии композиции «Грозового перевала» сформированы конструкцией самого повествования. Оно делится на три части: три вводные главы, три завершающие главы и двадцать восемь глав основной истории посередине. Структура романа заключается в том, что вводная и средняя часть формируют две основные линии композиции, указывая на третью, в которой заключено тематическое разрешение. Необычная форма ввода важна для структуры. Читатель оказывается перед историей, которая уже почти закончена. Впечатления Локвуда о едва сдерживаемой жестокости с первых страниц задают настроение романа. Помимо ощущения странности книги читателю не дают покоя вопросы о персонажах романа. Э. Бронте озадачивает читателя, отвечая на его вопросы дальнейшим текстом. Таким образом, первой линией композиции является тайна. Второй композиционной линией становится рассказ Нелли. Ее назначение – приблизить читателя к развязке. Но с отъездом Локвуда читатель возвращается к тем

же неразрешенным вопросам. Роман «расстроен» и конца не предвидится. Читатель не догадывается, что конец романа произойдет «у него за спиной». Завершающая часть должна раскрыть тайну. Союз Кэти и Гэртона кажется развязкой, оказывающейся, на самом деле, ложной. Настоящий конец романа и раскрытие тайны – это смерть Хитклифа. Он оставляет в покое своих жертв только потому, что Кэтрин зовет его в иной мир. Главная тема – одержимость Хитклифа Кэтрин. Данная тема неожиданна из-за жажды мести, которой проникнута книга. Намерение автора – скрыть главную тему. Союз двух душ за границами реальности преодолевает иную одержимость Хитклифа – его стремление к мести. Его судьба быть возлюбленным, а не тираном [51].

По мнению **М.А. Гритчук**, «Грозовой перевал» имеет четкую, но очень сложную композицию. В нем почти нет второстепенных действующих лиц. Каждый из персонажей обрисован резкими и яркими мазками и несет максимальную сюжетную нагрузку. Внимание читателя не отвлекается на детали; все повествование, похожее своим трагизмом и мрачностью на древнюю сагу, сконцентрировано вокруг единственной темы – любви и мести Хитклифа [6].

При всей простоте фабулы романа, полагает **Д.Б. Хардак**, построение его осложнено разорванной композицией, вставными отрывками из дневников, письмами, рассказом в рассказе. История взаимоотношений Кэтрин и Хитклифа проходит через четыре этапа. Первая часть рассказывает о детстве героев, о совместной борьбе против тирании Хиндли; вторая часть повествует о моральной измене Кэтрин Хитклифу и о смерти героини, в третьей части говорится о мщени Хитклифа и в четвертой части ведется речь о перемене, происшедшей с Хитклифом, и об его смерти [18].

Помимо незаурядной композиции «Грозового перевала» литературоведов привлекли повторяющиеся мотивы романа. На примере Грозового Перевала и Мызы Скворцов **Дж. Ф. Гудридж** исследует мотивы-метафоры «уязвимость» и «защита». Роман в прочтении Гудриджа подводит читателя к вопросу, «есть ли вообще какой-либо природный и естественный порядок, единый для мужчин и женщин?» [цит. по: 17, с. 342].

Д. ван Гент также анализирует парные мотивы: «окно» и «два ребенка». По мнению литературоведа, на протяжении

всего романа прослеживается мотив «окна», обманчиво прозрачной границы, отделяющей внешнее от внутреннего, человеческое от чужого, другого, ужасного. Окна воплощают напряжение между двумя типами реальности: «дикой нечеловеческой реальности безымянных природных сил» и «ограниченной реальности цивилизованных привычек, манер, законов». Пары персонажей пытаются прорваться через окна, что их разделяют, надеясь объединить два типа реальности. Мотив «двух детей» – это метафора изменения. Классический вариант этого мотива – златоволосая девушка и темно-волосый юноша, соединенные между собой родственными узами, – трижды повторяется в романе. Отношения Кэти и Линтона являются пародией на демонизм первой пары (Кэтрин и Хитклиф). В отношениях Кэти и Гэртонна страсть сменяется уважением, демоническое полностью подавляется: Кэти буквально «изгоняет дьявола» из Гэртонна [53].

Субъектная организация «Грозового перевала» предполагает анализ проблемы «точек зрения» романа – центральной проблемы композиции.

«Грозовой перевал», согласно интерпретации С. Дэвис, состоит из множества противодействующих точек зрения. Этот роман не в ладах с самим собой. Он и выразительный, и таинственный одновременно [29].

По мнению Т. Маккарти, посредством Нелли Дин и Локвуда Э. Бронте отрицает простые категории, представляя историю через две искаженные точки зрения. Локвуд слишком далек от событий, чтобы рассказывать о них объективно, а Нелли наблюдает их с чересчур близкого расстояния. Для того чтобы обеспечить читательское проникновение к самой сути смысла «Грозового перевала», Э. Бронте создает такого повествователя, который не в состоянии сделать это сам [42].

Проблема «точек зрения» «Грозового перевала» наиболее адекватно проанализирована Д. Санстрем. «Грозовой перевал», по его утверждению, является совокупностью ограниченных, неадекватных, недостоверных точек зрения, находящихся в непримиримом антагонизме по отношению друг к другу. Э. Бронте изображает борьбу концепций. Ее персонажи отказываются пересмотреть убеждения из-за собственной ограниченности, будучи не в состоянии осознать, к чему может привести эта ограниченность. Принципиальное несог-

ласие между героями романа происходит не из-за тщательного постижения позиции другого, а как результат совместного намерения игнорировать неприемлемое. Одним и тем же событиям дается противоречивое истолкование. Вместо ведущей точки зрения Э. Бронте представляет читателю не возможность достоверного видения, а варианты ограниченных точек зрения.

Читатель вынужден искать в романе голос автора. Если романист не говорит от своего лица открыто, то читатель не останавливается в поисках авторских знаков, позволяющих совпасть читательской и авторской точке зрения. Так, Э. Бронте не высказывает своего мнения по отношению к персонажам. Право вынесения вердикта отдано читателю. Книга кажется «аморальной» и есть шанс это исправить. Особенность «Грозового перевала» – преследующее читателя чувство необходимости формирования собственной точки зрения. В самом процессе чтения он вовлечен в восприятие и участие в сложных неразрешенных конфликтах. «Грозовой перевал» предлагает читателю принять ту или иную позицию, а затем коренным образом нарушает его ожидания, заставляя поменять точку зрения. Э. Бронте играет с читателем посредством чувств и симпатий.

Нельзя сказать, что Э. Бронте мистифицирует читателя. Ее намерения достаточно серьезны. Автор представляет читателю настоящий лабиринт альтернатив, заставляя его курсировать между искушениями, проверяя на опыте собственные симпатии и сочувствие. Читателя принуждают постичь правду с позиций разнообразных точек зрения, чтобы в конце концов он смог принять точку зрения умирающего Хитклифа. Сама Э. Бронте не претендует на высшую точку зрения. Неполнота видения ее персонажей является, на самом деле, ее собственным жизненным опытом и смыслом ее творения [50].

Литературоведы-формалисты также неоднократно отмечали особенности стиля «Грозового перевала» как устойчивого комплекса формально-художественных свойств.

Подобно тому, утверждает У.С. Моэм, «как на картинах ранних фламандцев, изображающих погребение Христа, мучительные гримасы изнуренных персонажей, их неловкие угловатые жесты усиливают ощущение ужаса и обыденной жестокости этой сцены, делают ее более острой, более трагич-

ной, чем исполненное гармонии изображение тех же событий Тицианом, – так и здесь, в неуклюжей языковой стилизации «Грозового перевала», присутствует нечто, странно акцентирующее яростную страстность повествования» [11, с. 308].

Локвуд говорит литературным языком, насыщенным развернутыми описаниями, пронизательными наблюдениями и комментариями. Он использует сложные предложения с причастными и деепричастными оборотами, разделенными тире и двоеточиями. Особенность стиля Локвуда – это слова латинского происхождения, производящие впечатление ученого человека. Подробный рассказ Нелли Дин обладает сверхъестественной энергетикой: она говорит о событиях, как будто произошедших час назад. Ее отношение к рассказу зависит от настроения. Нелли Дин, в отличие от Локвуда, говорит живым разговорным языком [52].

М. Шорер полагает, что метафоричность придает любому стилю, определяющему и развивающему тему, специфические особенности. Метафоры «Грозового перевала» говорят о наличии особой проблемы, обладая, помимо своего «прямого» значения, рядом других функций. «Грозовой перевал» – это роман-поучение. Желая научить своего рассказчика Локвуда настоящей страсти, Э. Бронте сама постигает тщетность человеческих отношений. Риторика Э. Бронте изменила ее интенцию, ее понимание. Метафоры «Грозового перевала» способны отвечать на вопросы, на которые не дает ответа сам роман, подчеркивая недолговечность человека в противоположность вечности. В своей интерпретации М. Шорер отмечает два доминантных образных типа метафор: 1) образный тип животных, который Э. Бронте использует, чтобы характеризовать, осмеивать и поносить своих персонажей; 2) образный тип стихий (огня, ветра и воды), которые у Э. Бронте ассоциируются с человеческими чувствами. По мнению интерпретатора, подобная образность создает напряжение между сознанием романиста и подсознательными намерениями [48].

По мнению литературоведов, «Грозовой перевал» не богат цитатами и аллюзиями, в отличие от реминисценций. Тем не менее, единственная аллюзия «Грозового перевала» способна помочь читателю в раскрытии глубинных смыслов романа.

Как считает **Д.У. Коул**, затруднение вызывает поиск нравственного ядра «Грозового перевала». Если читатель не в

состоянии найти в романе мораль, то произведение не выполнило свое жанровое предназначение. Возможно, мораль заключена в единственной аллюзии «Грозового перевала», отсылающей читателя к судьбе греческого олимпийского чемпиона Милона Кротонского, который, попытавшись разорвать руками дерево, был зажат в расщелине и съеден волками. Это, по мнению Кэтрин, должно произойти со всяким, кто попытается разлучить ее и Хитклифа. Очевидно, что Кэтрин ищет такой тип отношений, который включал бы как Хитклифа, так и Эдгара. Она нуждается в обоих мужчинах, подчеркивая, что ответственность за разлуку с Хитклифом следует возлагать не на нее, а на кого-то другого. На самом деле оба, и Кэтрин, и Хитклиф, виновны в своем разрыве. Но имя Милон принадлежало не только олимпийскому чемпиону. Так, был еще Милон, римский политик, обвиненный в убийстве и изгнанный из Рима, а также Милон – «тиран из Пизы», жестокое обращение которого спровоцировало бунт подчиненных, и Милон – губернатор Тарентума, своевольный, как Нелли Дин. Аллюзия «Грозового перевала» говорит о том, что мораль романа не привносится каким-либо одним персонажем. Ответственны за нее все герои. Мораль Э. Бронте – одновременно личная и универсальная, она основана на воссоединении, взаимозависимости и сострадании [28].

Интерпретации «Грозового перевала» в рамках формального метода ценны тщательным, скрупулезным изучением имманентных признаков произведения. Локальность применения данного метода состоит в том, что подобный анализ в состоянии рассмотреть лишь «текстовую» сторону изучения литературы. В результате интерпретация лишается возможности раскрыть творческую индивидуальность автора, историю создания произведения, подчеркнуть преимущество литературных связей, показать влияние социально-исторических условий его возникновения.

Список литературы

1. Абилова, Ф.А. Концепция трагического в романе Эмили Бронте «Грозовой перевал» / Ф.А. Абилова // Жанр романа в классической и современной литературе. – Махачкала, 1983. – С. 113 – 119.

2. Аникст, А.А. Английская литература / А.А. Аникст // Краткая литературная энциклопедия. – М., 1962. – Т. 1. – С. 194 – 217.
3. Батай, Ж. Эмили Бронте / Ж. Батай // Литература и Зло / пер. Н. Бунтман [Электронный ресурс]. – 2000 – 2001. – Режим доступа: http://www.highbook.narod.ru/philos/bataile/bataile_evil.htm. – Дата доступа: 02. 03. 2007.
4. Вулф, В. «Джейн Эйр» и «Грозовой перевал» (1916) / В. Вулф // Бронте Ш. and Another Lady. Эмма. – М.: Фолио, 2001. – С. 301 – 305.
5. Гражданская, З.Т. Сестры Бронте / З.Т. Гражданская // История английской литературы [Электронный ресурс]. – 2006. – Режим доступа: http://www.lib.ru/CULTURE/LIT_STUDY/history_of_English_literature2_2.txt. – Дата доступа: 10. 02. 2006.
6. Гритчук, М.А. Эмилия Бронте и ее роман «Грозовой перевал» / М.А. Гритчук // Bronte E. Wuthering Heights. – М., 1963. – С. 3 – 16.
7. Елистратова, А.А. Наследие английского романтизма и современность / А.А. Елистратова. – М.: Изд-во АН СССР, 1960. – 505 с.
8. Ионкис, Г. Магическое искусство Эмили Бронте / Г. Ионкис // Бронте Э. Грозовой перевал: роман; стихотворения. – М., 1990. – С. 5 – 18.
9. Кеттл, А. Эмилия Бронте: «Грозовой перевал» / А. Кеттл // Введение в историю английского романа. – М.: Прогресс, 1966. – С. 160 – 179.
10. Мортон, А.Л. Талант на границе двух миров: Шарлотта Бронте; Эмилия Бронте; Анна Бронте / А.Л. Мортон // От Мэлори до Элиота. – М., 1970. – С. 170 – 190.
11. Моэм, У.С. Эмили Бронте и Грозовой перевал / У.С. Моэм // Бронте Ш. and Another Lady. Эмма. – М.: Фолио, 2001. – С. 306 – 314.
12. Палья, К. Тени романтизма / К. Палья // Личины сексуальности. – Екатеринбург: У – Фактория; Изд-во Урал. ун-та, 2006. – С. 558 – 585.
13. Притчетт, В.С. Непримириемые воители «Грозового перевала» / В.С. Притчетт // Бронте Ш. and Another Lady. Эмма. – М.: Фолио, 2001. – С. 342 – 345.
14. Селитрина, Т.Л. Байронизм в романе Э. Бронте «Грозовой перевал» / Т.Л. Селитрина // Учен. зап. Башк. ун-та. Серия филол. наук. – № 21: О традиции и новаторстве в литературе и устном народном творчестве. – 1972. – Вып. 2. – С. 278 – 290.
15. Тюпа, В.И. Модусы художественности / В.И. Тюпа // Введение в литературоведение. – М.: Высш. шк., 2006. – С. 52 – 68.
16. Фокс, Р. Роман и народ / Р. Фокс. – М., 1960. – С. 120 – 124.
17. Хардак, Д.Б. Единство художественного метода как предпосылка цельности литературного произведения / Д.Б. Хардак // Известия Воронежского гос. пед. ин-та, 1976. – № 180. – С. 98 – 113.
18. Хардак, Д.Б. Эм. Бронте и ее роман «Грозовой перевал» / Д.Б. Хардак // Учен. зап. Моск. гос. пед. ин-т им. В.И. Ленина. – 1969. – № 324. – С. 252 – 283.
19. Хартли, Л.П. Эмили Бронте в мире Гондала и Гаалдина / Л.П. Хартли // Бронте Ш. and Another Lady. Эмма. – М.: Фолио, 2001. – С. 330 – 341.
20. Anderson, W.E. The Lyrical Form of Wuthering Heights / W.E. Anderson // Toronto University Quarterly. – 1977 – 1978. – № 47. – P. 112 – 134.

21. Armstrong, N. *Emily Bronte In and Out of Her Time* / N. Armstrong // *Genre*. – 1982. – № 15. – P. 243 – 264.
22. Bersani, L. *Desire and Metamorphosis* / L. Bersani // *A Future for Astyanax*. – Boston, 1976. – P. 197 – 217.
23. Bloom, H. *Introduction* / H. Bloom // *Modern Critical Interpretations. Emily Bronte's Wuthering Heights* / edited by H. Bloom. – New York, 1987. – P. 1 – 9.
24. Boone, J.A. *Wuthering Heights: Uneasy Wedlock and Unquiet Slumbers* / J.A. Boone // *Tradition, Countertradition: Love and the Form of Fiction*. – Chicago: U of Chicago P., 1987. – P. 151 – 172.
25. Buckley, V. *Passion and Control in Wuthering Heights* / V. Buckley // *The Southern Review*. – 1964. – № 1. – P. 5 – 23.
26. Cecil, D. *Victorian novelists: Essays in Revaluation* / D. Cecil. – London: Constable, 1934. – P. 147 – 196.
27. Chase, R. *The Brontes, or, Myth Domesticated* / R. Chase // *Forms of Modern Fiction: Essays Collected in Honor of Joseph Warren Beach*. – Bloomington: Indiana University Press, 1962.
28. Cole, D.W. 'The Fate of Milo' and the Moral Vision of *Wuthering Heights* / D.W. Cole // *ANQ*. – 1998. – Vol. 11, № 2. – P. 23 – 30.
29. Davies, S. *The House of Trauma: A Reading of Wuthering Heights* / S. Davies // Plymouth, Eng: Northcote House Publishers, 1998. – P. 77 – 118.
30. Dawson, T. *The Struggle for Deliverance from the Father: The Structural Principal of Wuthering Heights* / T. Dawson // *Modern Language Review*. – 1984. – P. 289 – 304.
31. De Grazia, E. *The Ethical Dimension of Wuthering Heights* / E. De Grazia // *Midwest Quarterly*. – 1978. – № 13. – P. 176 – 195.
32. Donoghue, D. *Emily Bronte: On the Latitude of Interpretation* / D. Donoghue // *England, Their England: Commentaries on English Language and Literature*. – New York: Knopf, 1988. – P. 149 – 175.
33. Dunn, R.J. *Reviews. E. Chitham* / J.R. Dunn // *Studies in the Novel*. – 1999. – Vol. 1, № 2. – P. 247 – 250.
34. Emily Bronte. *Religion, Metaphysics, and Mysticism in Wuthering Heights* [Electronic resource]. – 2004. – Mode of access: http://www.academic.brooklyn.cuny.edu/english/melani/novel_19c/wuthering/mystic.html_21k. – Date of access: 07.01.2007.
35. Faverty, F.E. *Emily Bronte's Wuthering Heights* / F.E. Faverty // *Your Literary Heritage*. – Philadelphia: Lippincott, 1959. – P. 132 – 134.
36. Fleishman, A. *Wuthering Heights: The Love of a Sylph and a Gnome* / A. Fleishman // *Fiction and the Ways of Knowing: Essays on British Novels*. – Austin, Tx.: University of Texas Press, 1978. – P. 37 – 51.
37. Galef, D. *Keeping One's Distance: Irony and Doubling in Wuthering Heights* / D. Galef // *Studies in the Novel*. – 1992. – Vol. 24, № 3. – P. 242 – 249.
38. Heilbrun, C.G. *The Woman as Hero* / C.G. Heilbrun // *Toward a recognition of Androgyny*. – New York: Knopf, 1973. – P. 79 – 82.
39. Homans, M. *Dreaming of Children: Literalization in Jane Eyre and Wuthering Heights* / M. Homans // *The Female Gothic*. – Montreal: Eden, 1983. – P. 257 – 279.

40. Karl, F. *The Brontes: The Outsider as Protagonist* / F. Karl // *A Reader's Guide to the Nineteenth Century British Novel*. – New York: Noonday Press, 1965. – P. 77 – 91.
41. Knoepfelmacher, U.C. *Wuthering Heights: A Tragicomic Romance* / U.C. Knoepfelmacher // *Laughter & Despair: Readings in Ten Novels of the Victorian Era*. – Berkeley, Calif.: University of California Press, 1971. – P. 84 – 108.
42. McCarthy, T. *The Incompetent Narrator of Wuthering Heights* / T. McCarthy // *Modern Language Quarterly*. – 1981. – Vol. 42, № 1. – P. 48 – 64.
43. McCullough, B. *The Dramatic Novel* / B. McCullough // *Representative English Novelists: Defoe to Conrad*. – New York, London: Harper & Brothers, 1946. – P. 184 – 196.
44. Meyer, S. 'Your Father Was Emperor of China, and Your Mother an Indian Queen': Reverse Imperialism in *Wuthering Heights* / S. Meyer // *Emily Bronte. Wuthering Heights*; edited by Linda H. Peterson. – Yale University, 2003. – P. 480 – 502.
45. Moser, T. *What Is the Matter with Emily Jane?: Conflicting Impulses in Wuthering Heights* / T. Moser // *Nineteenth-Century Fiction*. – 1962. – № 17. – P. 1 – 19.
46. Oates, J.C. *The Magnanimity of Wuthering Heights* / J.C. Oates // *Critical Inquiry*. – 1982. – Vol. 9, № 2. – P. 435 – 449.
47. Patterson JR., C.A. *Empathy and the Daemonic in Wuthering Heights* / C.A. Patterson JR. // *The English Novel in the Nineteenth Century*. – 1972. – P. 81 – 96.
48. Schorer, M. *Fiction and the 'Matrix of Analogy'* / M. Schorer // *The Kenyon Review* 11. – 1949. – № 4. – P. 539 – 560.
49. Senf, C.A. *Emily Bronte's Version of Feminist History: Wuthering Heights* / C.A. Senf // *Essays in Literature*. – 1985. – № 12. – P. 201 – 214.
50. Sonstroem, D. *Wuthering Heights and the Limits of Vision* / D. Sonstroem // *Modern Critical Interpretations. Emily Bronte's Wuthering Heights*; edited by H. Bloom. – New York, 1987. – P. 27 – 47.
51. Stevenson, W.H. *Wuthering Heights: The Facts* / W.H. Stevenson // *Essays in Criticism*. – 1985. – Vol. 14, № 2. – P. 149 – 166.
52. *The Narrative Techniques in Wuthering Heights* [Electronic resource]. – 2005. – Mode of access: <http://www.homepage.eircom.net/.../Narratives.html>. – Date of access: 09.05.2007.
53. Van Gent, D. *On Wuthering Heights* / D. Van Gent // *Modern Critical Interpretations. Emily Bronte's Wuthering Heights*; edited by H. Bloom. – New York, 1987. – P. 9 – 27.
54. Vine, S. *The Wuther of the Other in Wuthering Heights* [Electronic resource]. – 1997. – Mode of access: <http://www.hscheap.files.wordpress.com/2007/05/the-wuther-of-the-other-in-wuthering-heights.pdf>. – Date of access: 07.01.2007.
55. Wagenknecht, E. *Fire over Yorkshire* / E. Wagenknecht // *Cavalcade of the English Novel*. – New York, Holt, 1954. – P. 312 – 315.
56. Weygandt, C. *The Spectacle of the Brontes* / C. Weygandt // *A Century of the English Novel: Being a Consideration of the Place in English Literature of the Long Story, Together with an Estimate of its Writers from the Heyday*

of Scott to the Death of Conrad. – Freeport, N.Y.: Books for Libraries Press, 1968. – P. 103 – 109.

57. Williams, A.M. Emily Bronte / A.M. Williams // Our Early Female Novelists. – New York, Haskell House, 1971. – P. 67 – 85.

58. Williams, R. Charlotte and Emily Bronte / R. Williams // The English Novel from Dickens to Lawrence. – London: Chatto, 1970. – P. 50 – 61.

59. Yaeger, P. Violence in the Sitting Room: Wuthering Heights and the Woman's Novel / P. Yarger // Genre. – 1988. – № 21. – P. 203 – 229.

§ 2. СТРУКТУРНО-СЕМИОТИЧЕСКИЙ ПОДХОД

Опыт формализма послужил толчком к возникновению нового метода изучения художественного произведения. Данный метод, получивший название структурно-семиотического, зародился в результате деятельности Пражского лингвистического кружка (1926 – начало 1950-х годов), в деятельности которого участвовали В. Матезиус, Я. Мукаржовский, Н.С. Трубецкой, Р.О. Якобсон и др. Дальнейшее развитие литературоведческий структурализм получил в трудах Парижской семиотической школы (ранний Р. Барт, Ц. Тодоров, Ю. Кристева, Ж. Женнет и др.) В литературоведении США структурализм занимал ведущее положение до начала 1980-х годов (Дж. Калмер, К. Гильен, Дж. Принс, Ф. Скоулз и др.) В СССР основными центрами структурных исследований были кафедра русской литературы Тартуского университета (Ю.М. Лотман и др.) и сектор структурной типологии языков Института славяноведения и балканистики АН СССР в Москве (В.В. Иванов, В.Н. Топоров, И.И. Ревзин и др.), так называемая тартуско-московская школа.

Определяющей особенностью структурно-семиотического метода является принцип имманентного исследования художественного текста. Структуралисты разработали сложный понятийный аппарат, направленный на изучение структуры произведения – совокупности устойчивых отношений, обеспечивающей сохранение основных свойств объекта. По сравнению с формальным методом (во главе угла – анализ формы), структурализм стремится к выявлению структурных принципов, где материал и форма являют собой единое целое. Структурализм рассматривает литературоведение как точную науку, привлекая для ее изучения средства других наук (математики, логики).

Структурно-семиотический метод широко применяется западными исследователями при рассмотрении романа «Грозовой перевал». «Новая критика», которая на очередном этапе своего развития обратилась к структуре произведения как чистому и замкнутому в себе факту познания, нашла в романе интереснейший объект исследования.

Первая структурная интерпретация «Грозового перевала» принадлежит **С. Сэнгер**. Исследователь обосновал тот факт, что роман Э. Бронте строго упорядочен структурно. В книге четко обозначены только три даты. Благодаря указаниям на то или иное время в развитии отношений персонажей оказалось возможным проставить даты для каждого события, определить возраст каждого персонажа [см.: 45].

С. Дэвис полагает, что структура романа являет собой идеальный круг. «Грозовой перевал» – это не только история возрождения, но и миф о возвращении. Начало отражается в конце, а конец – в начале. Это роман не столько о личностях, сколько о человечестве. В его центре возникает переход, где прошлое встречается с будущим, юность со старостью, смерть с жизнью. Структура «Грозового перевала» – это китайская шкатулка с пустотой посередине, сплетение скрытых смыслов. Роман построен вокруг цикла трех имен на букву «Н»: Хиндли (Hindley), Хитклиф (Heathcliff), Гэртон (Hareton), анализирующих механизм и динамику системы человеческого разрушения. Разрушение, произведенное в одном поколении, отражается в другом [14].

В структуре «Грозового перевала», утверждает **Дж.А. Бун**, присутствуют расколы, отражающие разрыв в отношениях главных героев. Они выражаются посредством двойственности рассказчиков, противопоставления мира реальности и мира духов, воспоминаний и непосредственных событий. Противостоит этому структурному принципу разделения и дублирования единственная тематическая константа – страстный союз Кэтрин и Хитклифа. Критика автором любовных отношений является дополнением крайне сложной нарративной структуры разделения и дублирования [10].

В структурной организации романа **Дж.Т. Мэтьюз** признает основополагающим рамочный принцип. Структура центральной истории является синекдохой структуры самого романа. Принцип рамочного повествования свидетельствует

о том, что центральной истории недостает самостоятельности. Взаимосвязь рамочного повествования и самой истории образует концептуальный круг, дублируемый читательским опытом. И структура, и содержание «Грозового перевала» обладают функцией рамки (даже Хитклифа можно назвать рамкой личности Кэтрин). Согласно множественным структурным уровням, в «Грозовом перевале» центр уравновешен краями (полями). Роман не предлагает читателю единое структурное целое, он – совокупность структур. Здесь нет вступительных параграфов, каждый абзац можно назвать вступлением по отношению к последующему, любая рамка может быть разорвана [34].

К. Фредерик полагает, что если не рассматривать рамочный компонент, представленный Локвудом и Нелли Дин, то структура внутреннего романа состоит из трех пар влюбленных. Это «мифологические» влюбленные Кэтрин и Хитклиф, влюбленные-дети Кэти и Линтон, «обычные» влюбленные Кэти и Гэртон [29].

Т. Досан утверждает, что роман построен на зеркальном принципе двух любовных треугольников: Кэтрин – Хитклиф – Эдгар, Кэти – Линтон – Гэртон. Структуру двух сюжетов можно рассматривать не только в линейном временном континууме, но и в виде отдельных частей, расположенных как «горизонтально», так и «вертикально» [16].

Б. Хохман, исследуя структуру «Грозового перевала», приходит к выводу, что она развивается циклично, образуя параллель с человеческой историей в целом. В «Грозовом перевале» присутствует система образов (особенно значимы образы покоя и бури), которая уравновешивает конфликты и мотивы (эрос и танатос) романа [25].

По мнению **И. де Грация**, критики уделяют мало внимания структурно-семиотическим принципам, определяющим природу греха, объясняющим роль зла в мире. Основным ключом к этическому анализу романа является Хитклиф. Читательские симпатии к нему заставляют воспринимать этого героя не как патологию, а как норму. Величайшая история любви заключена в рамки истории о мести. Она развивается на трех стадиях: появление, разделение и воссоединение. Стадия разделения воплощается в понятии «грех». Грех возникает тогда, когда человек отделен от источника, поддер-

живающего его в жизни. Разделение возникает на человеческом и историческом уровнях. Человеческое разделение выливается в борьбу бессознательного и сознательного, сексуального и духовного. Грех также предполагает отрыв от природы, особенно ее «грозовой» ипостаси, а также от Бога, основы всего. Эти уровни взаимоподчинены. «Грозовой перевал» драматизирует всеобщее соучастие в грехе [17].

Х. Барбара приходит к выводу о том, что четырехгранная структура романа – это самая актуальная его проблема. Из-за некоторой угловатости и несовместимости, составляющие структуры распадаются только затем, чтобы возникнуть заново в иной форме и раскрыть до конца последний образ [23].

Литературоведов занимает вопрос о соотношении первой и второй части романа, их структурном единстве.

«Грозовой перевал» построен неуклюже, полагает **У.С. Моэм**. Это неудивительно, потому что Э. Бронте никогда раньше не писала романов, а ей нужно было рассказать сложную историю, охватывающую два поколения. Сделать это непросто, так как нужно придать единство двум группам действующих лиц и событий. В этом Эмили не преуспела. После смерти Кэтрин Эрншо в романе чувствуется некий спад [5].

По мнению **Дж.А. Бун**, наиболее очевидный структурный уровень – разделение текста на две половины, являющий собой классический двойной сюжет истории матери и дочери. Но если анализировать текст, исходя из фигуры Хитклифа, то это разделение мнимое. Финальная любовная история Кэти и Гэртонна необходима для переработанного состава структурного и тематического дизайна Э. Бронте. Смерть Хитклифа и начало новой жизни для Кэти и Гэртонна означает то, что автор «оборачивается спиной» к читателю [10].

И. Дрю отмечает, что роман развивается на трех уровнях: реалистическом, эмоциональном и духовном. Читатель периодически перемещается с одного на другой уровень. Отречение Хитклифа от разрушительной ярости открывает путь любви Кэти и Гэртонна для финального разрешения эмоционального и нравственного образца традиционного гуманизма [20].

По мнению **И. де Грация**, в романе присутствует принцип симметрии: союз Кэти и Гэртонна – это символическая

реинкарнация любви Кэтрин и Хитклифа. Эта симметрия указывает на одну из этических тем: грехи отцов падают на детей. В «Грозовом перевале» семья распадается под воздействием греха [17].

Т. Досан уверен в том, что отношение между двумя частями романа двусмысленнее, чем это предполагает линейное прочтение. «Грозовой перевал» рассматривает не две, а одну историю, расположенную на двух различных, но тесно взаимосвязанных художественных уровнях. Мать и дочь, Кэтрин и Кэти, находятся на различных уровнях художественного изображения. Кэти – более значимый образ, чем Кэтрин. Она сама инициирует ситуацию, в отличие от своей матери, которую уносит поток событий, приводящий к смерти. Кэтрин, в отличие от своей дочери, если и действует, то необдуманно и импульсивно [16].

«Грозовой перевал», полагает **Л. Берсани**, документирует лихорадочную попытку создать семейные узы, что оправдывает существование второй части романа. Э. Бронте нужен союз второго поколения, чтобы связать в один узел генеалогические линии. Некоторая генеалогическая путаница в романе является гарантией его онтологической стабильности [9].

У.И. Андерсон утверждает, что Э. Бронте берет на вооружение нарративную технику потока сознания, раскрывая сознание Хитклифа через межличностные конфликты и параллельные характеры. Логическое развитие сюжета с мотивом мести представляет собой только видимое усложнение. История продолжает выражать единую идею, хотя и иным способом. Вторая часть кажется более обыденной, менее вероятной и эффектной только в том случае, если принимать сюжет о мести чересчур буквально. Бледное изображение чувств главных героев второй части подтверждает невозможность отражения любви Кэтрин и Хитклифа в отношениях обычных людей. Цель второй части не довести до конца мечь Хитклифа, а выразить его ненависть к миру и любовь к Кэтрин [7].

Основополагающим принципом построения «Грозового перевала» для многих критиков является принцип оппозиций: «Грозовой перевал» построен на принципе разделений и противопоставлений, он прослеживает их границу: я – другой, личность – семья, природа – культура, смерть – бессмер-

тие» [34, с. 26]. «Грозовой перевал», утверждает **Р. Виллиамс**, основан не на равновесии, а на оппозициях [46].

Основной оппозицией, обуславливающей структурное и сюжетное построение «Грозowego перевала», по мнению литературоведов, является оппозиция «Грозовой Перевал – Мыза Скворцов».

Д. Сесил, один из первых исследователей «Грозowego перевала», подверг эту оппозицию детальному рассмотрению. По его утверждению, очевидны составляющие философии Э. Бронте: весь созданный космос, живой и неживой, спиритуальный и физический, есть выражение особых духовных принципов. Это принципы бури: безжалостность, брутальность, дикость, динамика; и принципы покоя: нежность и инертность. Несмотря на их очевидную оппозицию, эти принципы не конфликтуют. Грозовой Перевал, земля бурь, и Мыза Скворцов, земля покоя, составляют космическую гармонию. Каждый является выражением особого духа, отдельного компонента гармонии [13].

Противоположны интенции двух усадеб, вызывающих к себе различное отношение читателя, полагает **Р.К. Маккибен**. Образ книги, представляющий силу цивилизации и опыт условностей, является центром Мызы Скворцов. Если владение Хитклифа в состоянии создать собственную реальность, то Мыза Скворцов – это убежище от внешнего мира, отрицание агрессии. Книги также являются убежищем, той ценностью, которая снимает неизбежное и непреодолимое напряжение. Книга способствует триумфу общества, утверждаемого Э. Бронте в любви Кэти и Гэртона [37].

Согласно интерпретации **Д. Доногью**, оппозиция «Грозовой Перевал – Мыза Скворцов» символична для оппозиции «душа-тело». Тело в романе ассоциируется с осязаемой жизнью, моралью, традицией, обычаями, браком, то есть ценностями Мызы. Душа – это абсолютный дух, чистейшая форма воли. Местом для души является Грозовой Перевал. Он примитивен, первозданен, отвергает установленные образцы действий и отношений. В конце романа Э. Бронте признает превосходство Мызы над Грозовым Перевалом, как того требует новая индустриальная Англия, но признает это с заметной неохотой. При чтении романа можно отдавать предпочтение Мызе Скворцов, но только признавая неординарную

силу притяжения между автором и Грозovým Перевалом. Грозовой Перевал отождествляется с детством, а Мыза Скворцов с жизнью взрослых людей. Читатель выбирает, как это делают Кэти, Гэртон и сама Э. Бронте, Мызу Скворцов, но он осуществляет свой выбор с чувством осознания неизменно утраченных ценностей. Грозовой Перевал существует по собственным законам, более древним, чем законы людей и общества [19].

Наличие в романе оппозиции «Грозовой Перевал – Мыза Скворцов» подтверждает критик С. Гилберт. Грозовой перевал – это действие, а Мыза Скворцов – нечто декоративное и эстетическое. Грозовой Перевал антииерархичный, тогда как Мыза Скворцов строго упорядочена [21].

А. Берсани убежден в том, что контраст между Мызой Скворцов и Грозovým Перевалом, в отличие от мнения других критиков, является ложным или, по крайней мере, не столь значимым. Э. Бронте не противопоставляет мир цивилизованных моральных условностей диким страстям. Эдгар и Изабелла так же мало принадлежат обществу, как Эрншо и Хитклиф. Они не заинтересованы в его соблазнах и равнодушны к нравственности. Здесь очевидно противопоставление не «природа – общество», а «эгоистично-агрессивные дети – эгоистично-слабые дети» [9].

Противопоставление «Грозовой Перевал – Мыза Скворцов» не является единственной оппозицией, обнаруженной в романе. Оппозиции «Грозового перевала», согласно исследованиям литературоведов, множественны и разнородны. Они зависят от характера интерпретационной системы и целей, поставленных исследователем.

По мнению Д. ван Гент, «Грозовой перевал» разделяет два вида реальности: нечеловеческую реальность безымянных природных сил (Кэтрин и Хитклиф) и ограниченную реальность цивилизации (Локвуд, Нелли Дин, Кэти и Гэртон). Взаимодействие этих двух разновидностей реальности, их противопоставление и в то же время преемственность, обеспечивающие единство содержания и формы «Грозового перевала» [43].

Согласно исследованию Ф.А. Кермоуд, Хитклиф является составляющим главнейших оппозиций романа: любовь и смерть, природа и культура, прошлое и настоящее. Но основная оппозиция – это дневные и ночные повествования,

создающие потребность в посреднике между ними, каковым и является Хитклиф [30].

Добро и зло в романе находятся в противопоставлении, но не в конфликте, убежден **М. Болд**. Добро не побеждает Хитклифа. Ему и не следует быть побежденным добром, так как зло внутри него изначально приговорено к саморазрушению [8].

Роман становится местом игры света и теней. «Темный» Хитклиф, полагает **К. Фредерик**, противопоставлен «светлой» Кэтрин. Мир влюбленных противопоставляется миру без любви, среднему обществу рассказчиков. Тематические конфликты возникают в различии между парами влюбленных. Есть оппозиция между двумя мирами, дикостью и цивилизацией, дьяволом и Богом, вещественным и духовным, между общественными ценностями и импульсом разрушения, между опытом и невинностью, между самой историей и ее рамкой. Роман разрабатывается в конфликтах [29].

В «Грозном перевале», по убеждению **Т.А. Джексон**, контраст между веселой, прекрасной добротой и тупой, животной бесчувственностью и жестокостью передается то в меняющемся облике самих холмов, то в контрастах настроений и намерений действующих лиц, то в изменениях обстоятельств, и, наконец, в развязке, вытекающей из взаимодействия всех этих условий [см.: 1].

Мир бури и порыва представлен в оппозиции миру инертности и стабильности, отмечает **К.А. Паттерсон**. Вместе они демонстрируют, как универсальные космические принципы оперируют в психике человека, похожей на солнечную систему [39].

С. Дэвис приходит к выводу, что в романе Бог Джозефа, проклинающий падших и награждающий избранных, противопоставлен Богу Кэтрин и Хитклифа – их союзу. Христианский ад – это рай для главных героев. Библия утрачивает сакральность, это всего лишь дневник Кэтрин. Кэтрин и Хитклиф принадлежат вереску, а не небесам [15].

Байронические принципы в «Грозном перевале», согласно утверждению **Э. Хардвик**, противопоставлены прозаическим [24]. **Б. Маккалоу** полагает, что повседневность «Грозного перевала» противопоставлена сфере эмоций, где нельзя чувствовать себя уверенно [36]. **Д.Б. Хардак** обнаруживает оппозицию между миром «дикарей» (Хитклиф и Кэтрин) и

миром «общества» (Хиндли, Линтоны, Джозеф и др.), приходящим в столкновение друг с другом [6].

Сторонники нарратологического направления структурно-семиотического подхода отмечают сложный повествовательный принцип построения романа, тщательно анализируя его структуру.

Согласно интерпретации **А. Берсани**, Э. Бронте избрала нарративный метод, соответствующий самораспространяющимся силам, драматизированным в романе. Она использует генеалогию как предлог деперсонализации, которая в то же время обеспечивает ее персонажей биологической структурой самоувечковечивания. Брак – это символ таинственных слияний. Психологическое влечение иногда накладывается на семейные узы, а иногда не связано с ними. Роман построен на принципах параллелизма и циклических повторах [9].

Нарративная структура «Грозового перевала», по мнению **Б. Хохман**, очень запутана и создает экстраординарную степень эстетической и философской дистанции. Представленная посредством разнообразных фигур, она создает атмосферу сказки – мира, наполненного фантазией. Нарративный метод работает на том расширении перспективы, в котором нуждается роман. Как любое великое произведение искусства, «Грозовой перевал» наполнен фантазией и чувством, превращенным в высокоорганизованную структуру [25].

Избранная структура встроенного повествования, полагает **М. Хоманс**, уничтожает условие нарративной реалистичности, хотя в то же время роман пытается сохранить ее атрибуты. Правдоподобие персонажей и ландшафтов Йоркшира в читательском восприятии отражает успешный баланс между вымышленной реалистичностью и реальной фиктивностью романа. Многослойность повествования устанавливает целый ряд художественных уровней. Читатель воспринимает рассказ Локвуда как реалистичный, тогда как на самом деле он подвергается наибольшему искажению. Единственный правдивый документ – это дневник Кэтрин, хотя он отдален временем и читается, а не воспринимается на слух [26].

Одним из актуальнейших вопросов рассмотрения структурно-семиотической интерпретации «Грозового перевала» в рамках нарратологического направления, занимающего пограничную область между структурализмом и рецептивной эстетикой, яв-

ляется проблема рассказчика. Отсутствие в романе всезнающего повествователя при множестве второстепенных с позиции сюжета рассказчиков приводит к диаметрально противоположным выводам критиков, анализирующих эту проблему.

Прежде всего, исследователи пытаются определить функцию рассказчиков «Грозового перевала». Так, по предположению **Ф.А. Кермоуд**, рассказчики служат посредниками между дикой историей романа и цивилизованным читателем [30].

Рамки повествования, убежден **Дж.Т. Мэтьюз**, вызваны неспособностью главных героев говорить о своих отношениях. Как результат, эта лакуна заполняется болтовней рассказчиков. Локвуд и Нелли Дин позволяют истории поглотить себя. Может показаться, что рассказчики противопоставлены протагонистам, но на самом деле они являются дополняющим элементом по отношению к главным героям [34].

Странность романа заключается в отказе автора создать единого повествователя, полагает **А. Крупэт**. Рассказчики, один из города, другой из сельской местности, говорят одним стилем. Читатель осознает, что на Грозовом Перевале происходит нечто важное, но в тексте этому нет подтверждения. Для обоих рассказчиков история главных героев «тяготная». Стиль рассказа подходит под описание тривиальной истории. Э. Бронте отказывает читателю в рассказчике, чей стиль совпадал бы с излагаемым материалом [31].

Временные и пространственные дислокации романа, вызванные многочисленными повествователями, способствуют глубокому погружению читателей в далекое прошлое, которое продолжает влиять на настоящее, отмечает **Дж.А. Бун** [10].

Первоначальное мнение исследователей по поводу двух основных рассказчиков, Локвуда и Нелли Дин, заключалось в том, что за этими персонажами будто бы скрывается личность самой Э. Бронте.

У.С. Моэм убежден в том, что, передоверив вначале повествование Локвуду, а затем, заставив его слушать рассказ Нелли Дин, Э. Бронте спряталась за двойной маской. Иной способ повествования означал бы для нее контакт с читателем, невыносимо близкий для ее болезненной чувствительности. Эмили необходимо было прятаться, потому что она выразила в своей книге сокровенные побуждения. Она сама была Хитклифом, и она сама была Кэтрин Эрншо [5].

Рассказчики представляют собой различные людские типы, полагает **Ч. Джилли**. Это обеспечивает читательское доверие к их рассказу. Рассказчики идентифицируются с романистом, с их помощью создается иллюзия пребывания на месте событий [22].

Последующая критика признала маловероятность подобного утверждения, сформулировав следующий вопрос: в какой степени читатель может доверять рассказчикам «Грозового перевала»?

Определенный круг исследователей убежден, что читатель должен доверять исключительно Локвуду. Только Локвуд, по убеждению **Д. ван Гент**, является достоверным свидетелем, который может обойтись без комментариев Нелли Дин. В его лице драма персонажей соприкасается со светской жизнью [43].

Б. Маккалоу отмечает, что для придания странным событиям романа достоверности нужен их непосредственный свидетель – Нелли Дин. Если ее можно заподозрить в искажении событий, то Локвуд – джентльмен, принадлежащий к миру читателей, – выше этих подозрений. Вмешательство фигуры автора, столь характерное для викторианского романа, не становится между читателем и героями драмы. Нелли и Локвуд деперсонализируются, и тем самым история приобретает объективность [36].

Версия о достоверности свидетельств Локвуда была опровергнута рядом исследователей.

Согласно предположению **И. де Грация**, Локвуд – это представитель внешнего, иного мира. Его статус постороннего обеспечивает непонимание. Его отчуждение – физическое, эмоциональное и интеллектуальное – держит его вдали от правды [17].

Локвуд не просто нарративный прием, как полагает **Т. Маккарти**. Некоторые аспекты его характера проясняют центральные пункты романа. Если, по мнению Локвуда, обитатели Грозового Перевала ненормальны, то, в свою очередь, ненормален и он. Неустойчивость и незнание собственного характера делают Локвуда некомпетентным повествователем, потому что он судит других по себе. Локвуд бездарен, он является примером того, как не следует читать «Грозовой перевал». Обнаружив его некомпетентность и отрицая его

как повествователя, читатель понимает, что «Грозовой перевал» не столь жесток как кажется [35].

В дальнейшем анализ фигуры Локвуда заставил литературоведов придти к следующему выводу: Локвуд символизирует не что иное, как образ читателя.

Так, **Б. Гарди** полагает, что Локвуд – это символ читательского невежества и любопытства [см.: 35].

По мнению **А.Р. Брик**, Локвуд демонстрирует, как мало нуждается в реальности викторианский джентльмен и как мало он хочет правды при чтении. С появлением Нелли Дин Локвуд превращается из субъектного в объектное эго. Но и Нелли Дин не является неоспоримым «я» в романе. С развитием истории у читателя возрастает желание оторваться от ее мнения и составить собственную точку зрения. Правда скрыта только в характерах Кэтрин и Хитклифа. На протяжении всей книги читатель ищет персонажа, с которым мог бы себя отождествлять. Локвуд не меняется к концу романа, но меняется сам читатель [11].

У.Х. Стевенсон отмечает, что читателям Э. Бронте была дана возможность узнать историю от похожего на них Локвуда. Нелли могла быть единственным повествователем, но тогда были бы упущены две возможности, связанные с фигурой Локвуда: первые впечатления от Грозового Перевала и напоминание о необычности места и его истории. Локвуд помогает автору держать читателя в напряжении. Вероятность союза Локвуда и Кэти дразнит читателя предполагаемым концом в традициях сентиментального романа – в любой момент Локвуд может освободить Кэти, явившись «на белом коне» [41].

В противоположность версии о надежности свидетельства Локвуда, некоторые исследователи полагают, что читательское доверие должно принадлежать не постороннему джентльмену, а Нелли Дин, экономке Мызы Скворцов.

Нелли Дин, убежден **Д. Доногью**, – не всеведущий повествователь, а надежный свидетель: мы знаем о ее недостатках только потому, что она сама сознается в них. Она завладевает всеобщей симпатией, и это ее главная функция в повествовании [19].

Согласно интерпретации **В. Бакли**, благодаря Нелли Дин Э. Бронте представляет Кэтрин в неприукрашенном смысле.

Единственный независимый человек в романе – это Нелли Дин. Было бы неверно представлять ее моральным ядром книги, но ее также нельзя игнорировать. Она может не понимать природу страсти главных героев, но она в состоянии определить, лучше чем кто-либо иной, силу этой экстраординарной страсти, которая остается загадкой как для нее, так и для читателя [12].

Нелли Дин – убедительный условный художественный образ, призванный создать иллюзию реальности. По мнению Г. Ионкис, это маска, за которой пытается укрыться автор. Манера, стиль, ритм, язык повествования, то прозрачно-естественный, то выспренный, – во всем этом видна Э. Бронте [4].

Именно женщине из народа, простой служанке, поручена писательницей оценка событий и суд над их участниками. В этом М.А. Гритчук видит демократизм Э. Бронте. Писательница подходит к действительности с народных позиций – возвышает человека из народа и вкладывает свои суждения в его уста. Локвуд введен в роман для того, чтобы оттенить контраст видимости и сути одних и тех же факторов. Локвуд – свидетель только внешних последствий событий, а Нелли вводит читателя в бездну страстей, скрывающихся за ними [2].

Гендерный литературовед П. Йегер полагает, что деавторизированный Локвуд раскрывает конфликт между мужским авторством и женским письмом. Это очевидно в сцене явления призрака Кэтрин. Локвуд пытается отрезать руку призрака, царапающего стекло (символ письма). Пролитая женская кровь является проявлением гендерной антипатии, ужаса перед разрушительным, властным женским текстом. Это сцена катарсическая, в ней Э. Бронте пародирует и деавторизирует Локвуда. Его авторитет подорван смехом и демонической фигурой женского могущества. Призрак Кэтрин пытается вернуться в дом вымысла и переписать набело саму себя, а также культуру, которая отторгает и ограничивает главную героиню. Она вновь вступает в свой дом, но уже не как Кэтрин Эрншо, а как Нелли Дин. После того как демонический смех низлагает высокомерную маскулинность Локвуда, роль Нелли Дин как повествователя заключается в дальнейшей критике маскулинности, но уже иным способом. Нелли Дин – это единственный женский персонаж в романе, который уполномочен говорить от лица призрака за окном [47].

Локвуд, убежден **Р. де Роса**, – это лингвист, обращающий внимание на стиль Хитклифа, его глаголы и местоимения. Он преподносит свой рассказ в риторическом контексте. Его сны демонстрируют, насколько он беспомощен перед ликом текстуальности. Текст манипулирует Локвудом, он одновременно и рассказчик, и раб повествования. В отличие от Локвуда, парализованного языком, Нелли Дин наслаждается своей ролью истолкователя. Язык для нее реален, она не ощущает его ограничений и не попадает в его ловушку. В некотором отношении, она – единственный человек, наделенный языком, то есть властью [18].

Современные литературоведы обосновывают принципиально новое истолкование проблемы рассказчика в романе Э. Бронте «Грозовой перевал». Они убеждены в том, что рассказчики «Грозового перевала» не только не являются маской для автора, но и абсолютно не заслуживают читательского доверия в оценке персонажей и событий.

Присутствие Локвуда позволяет автору начать историю с конца и обеспечивает свободное перемещение по сюжету. Ограниченность Нелли Дин религиозными и нравственными условностями не дает ей понять чувства других персонажей. Это важная деталь приема Э. Бронте, позволяющая ей верить в то, что она лучше понимает героев и события, чем любой из рассказчиков [42].

Локвуд – это маленькая шутка Э. Бронте, полагает **С. Джухач**. Но если он комментирует события через собственное понимание реальности, то Нелли Дин придерживается того варианта истории, который удовлетворяет ее хозяев. Читатель, читающий через призму культуры, не в состоянии осознать шутку. Он не замечает, что есть несоответствия между тем, что говорится, и тем, как говорится. То, что должно быть на втором плане, представлено как доминирующий способ повествования [28].

Нарративный метод Э. Бронте, по утверждению **Т. Мозер**, – это гениальная находка. Повествователи представляют историю в искаженном свете и являют собой иронический контраст главным героям. Только к концу романа Нелли Дин говорит голосом автора [38].

Д.К. Мэтисон полагает, что здравый смысл Нелли проявляется преимущественно в том, что она может посочув-

ствовать главным персонажам, но героиня не в состоянии постичь той проблематики, которая связана с образами Кэтрин и Хитклифа. Таким образом, читатель постепенно теряет симпатию к Нелли Дин, так как тщетность ее здравого смысла представляет не что иное, как попросту желание избежать хлопот [33].

Определенный круг исследователей пытается подойти к проблеме рассказчика в «Грозовом перевале» с позиций деконструктивизма.

К. Джекобс полагает, что, как и вход в Страну Чудес, вход на Грозовой Перевал связан с метафорой дверного прохода. Читатель «Грозового перевала» мечтает найти его центр, а обнаруживает, что центр – это сон. Вторжение Локвуда на Грозовой Перевал не что иное, как попытка проникнуть в «Грозовой перевал» как текст. Изгнание Локвуда из Грозового Перевала и замена его другим рассказчиком является темой его снов. Локвуд обнаруживает, что маленький чулан, центр Грозового Перевала, населен текстами. Рассказ Локвуда устанавливает отношения между текстом и сном. Локвуд связывает свои сны с реальностью, пытается установить первичность, превосходство реальности над сном. Но реальность – это также ряд текстов, следовательно, сны дают этим текстам иную интерпретацию. В каждом из снов спящий вовлекается в сражение и его противником становятся безобидные тексты. Во всех своих снах Локвуд проигрывает сражение с текстами, лежащими в центре Грозового Перевала, а затем оказывается лицом к лицу с «Грозовым перевалом»-как-текстом. А может, это «Грозовой перевал»-как-текст видит сон о жестокой битве с чужаком Локвудом за выигрыш возможности для собственного повествования? Локвуд чувствует, что текст «Грозового перевала» выходит из-под его контроля, и дает ему собственное окончание, совпадающее с мнением Нелли Дин. Но сам текст выносит противоположное заключение. Локвуд рассказывает нам «благоприятную» историю и пытается превратить в нее «Грозовой перевал», который на самом деле занимает основную позицию и деконструирует, разрушает историю рассказчика. Какова же природа отчуждения, которую «Грозовой перевал» накладывает на рассказчика и персонажей? Это отчуждение между знаками и значением, тупик интерпретации [27].

Б. Лондон утверждает, что основным текстом романа является не история Грозового перевала, а истории Локвуда и Нелли Дин. Любовь Кэтрин и Хитклифа служит лишь фоном для якобы второстепенных историй самих рассказчиков. На полях и между строк основного текста проступают иные тексты. У «Грозового перевала» три автора: Локвуд, Нелли Дин и Э. Бронте, творящая под мужским псевдонимом. История Локвуда – это дневник, пародия на дневник Кэтрин. Если дневник Кэтрин облачен в обложку проповеди, то рассказ Локвуда скрывает собственную проповедь: побег от предложенной страсти, уход в себя. Локвуд не способен чувствовать или действовать, и это является тайным смыслом его проповеди. История Нелли Дин к услугам Локвуда, как и она сама всегда к услугам других. Она рассказывает историю в стиле прочитанных ею книг: готических и сентиментальных романов. В истории Кэтрин и Хитклифа скрыта история любви Нелли к Хиндли. Эта история проступает через основной текст, несмотря на все желание Нелли ее скрыть. Повествование Нелли – это женский текст, еще одна проповедь, подавляющая неправильные желания. Смысл жизни Нелли заключен в утаенной страсти [32].

Хитклиф наиболее интенсивно «сотрясает» установленную структуру романа, полагает С. Вайн. Он приходит извне, от «других», привнося нестабильность в принимающий его мир. Хитклиф – это способ деконструкции романа [44].

В патриархальном обществе центральное место занимает статус отца. Хитклиф – это единственный ребенок в семье, чей вопрос об отцовстве не разрешен и чье положение из-за этого страдает. Таким образом, убежден Л.Р. Прэтт, Хитклиф создает собственный текст, в котором фигурирует вопрос об отцовстве. Обнаружить этот текст можно через языковые средства контекста Э. Бронте, не входящие в рассказ Нелли Дин и Локвуда. Он позволяет проследить иную версию истории, повествующую о попытке Хитклифа воссоединить семью Эрншо под крышей Грозового Перевала. Кэти, на самом деле, дочь Хитклифа, а его «мечь» – не что иное, как желание возродить единство семьи [40].

Структурное единство «Грозового перевала» также обеспечивается смысловыми кодами. Любое художественное произведение «существует в переплетении различных кодов, их

постоянной «перебивке» друг другом, что и порождает «читательское нетерпение» в попытке постичь вечно ускользающие нюансировки смысла» [3, с. 204].

Согласно утверждению **Ф.А. Кермоуд**, «Грозовой перевал» содержит в себе «герменевтические коды», содержащие загадку и последующее ее объяснение. Это дата и имя на фасаде, а главное, имена, выгравированные на подоконнике: прочитанные слева направо, они отражают историю Кэтрин, а справа налево – историю Кэти. Это знаменует движение сюжета книги, объединенного Хитклифом. Для Локвуда эти имена являются ребусом, который следует разгадать [30].

Локальность структурного подхода очевидна при рассмотрении интерпретаций данного направления, посвященных «Грозовому перевалу». Нередки те случаи, когда работы ограничиваются анализом некоторых отдельных элементов структуры романа, не стремясь представить полную картину структурного анализа, указав все связи и взаимоотношения между элементами текста. При всем стремлении ограничиться пределами словесного текста, зачастую литературоведы не в состоянии придерживаться этого намерения и вынуждены переходить к «внетекстовым» сторонам формы произведений, а иногда даже к их содержанию. Подобное тяготение структурного подхода нарушить границы собственной методологии подтверждает его односторонность.

Список литературы

1. Гражданская, З.Т. Сестры Бронте / З.Т. Гражданская // История английской литературы [Электронный ресурс]. – 2006. – Режим доступа: http://www.lib.ru/CULTURE/LIT_STUDY/history_of_English_literature2_2.txt. – Дата доступа: 10. 02. 2006.
2. Гритчук, М.А. Эмилия Бронте и ее роман «Грозовой перевал» / М.А. Гритчук // Bronte E. Wuthering Heights. – М., 1963. – С. 3 – 16.
3. Ильин, И.П. Двойной код / И.П. Ильин // Современное зарубежное литературоведение (страны Западной Европы и США): концепции, школы, термины: энциклопедический справочник. – М.: Интрада – ИНИОН, 1996. – С. 204 – 206.
4. Ионкис, Г. Магическое искусство Эмили Бронте / Г. Ионкис // Бронте Э. Грозовой перевал: роман; стихотворения. – М., 1990. – С. 5 – 18.
5. Моэм, У.С. Эмили Бронте и Грозовой перевал / У.С. Моэм // Бронте Ш. and Another Lady. Эмма. – М.: Фолио, 2001. – С. 306 – 314.

6. Хардак, Д.Б. Эм. Бронте и ее роман «Грозовой перевал» / Д.Б. Хардак // Учен. зап. Моск. гос. пед. ин-т им. В.И. Ленина. – 1969. – № 324. – С. 252 – 283.
7. Anderson, W.E. The Lyrical Form of Wuthering Heights / W.E. Anderson // Toronto University Quarterly. – 1977 – 1978. – № 47. – P. 112 – 134.
8. Bald, M. Emily Bronte, 1818-1848 / M. Bald // Women-Writers of the Nineteenth Century. – New York: Russell & Russell, 1963. – P. 77 – 99.
9. Bersani, L. Desire and Metamorphosis / L. Bersani // A Future for Astyanax. – Boston, 1976. – P. 197 – 217.
10. Boone, J.A. Wuthering Heights: Uneasy Wedlock and Unquiet Slumbers / J.A. Boone // Tradition, Countertradition: Love and the Form of Fiction. – Chicago: U of Chicago P., 1987. – P. 151 – 172.
11. Brick, A.R. Wuthering Heights: Narrators, Audience, and Message / A.R. Brick // College English. – 1959. – Vol. 21, № 2. – P. 80 – 86.
12. Buckley, V. Passion and Control in Wuthering Heights / V. Buckley // The Southern Review. – 1964. – № 1. – P. 5 – 23.
13. Cecil, D. Victorian novelists: Essays in Revaluation / D. Cecil. – London: Constable, 1934. – P. 147 – 196.
14. Davies, S. Baby-Work: The Myth of Rebirth in Wuthering Heights / S. Davies // Modern Critical Interpretations. Emily Bronte's Wuthering Heights / edited by H. Bloom. – New York, 1987. – P. 119 – 137.
15. Davies, S. The House of Trauma: A Reading of Wuthering Heights / S. Davies. Plymouth, Eng: Northcote House Publishers, 1998. – P. 77 – 118.
16. Dawson, T. The Struggle for Deliverance from the Father: The Structural Principal of Wuthering Heights / T. Dawson // Modern Language Review. – 1984. – P. 289 – 304.
17. De Grazia, E. The Ethical Dimation of Wuthering Heights / E. De Grazia // Midwest Quarterly. – 1978. – № 13. – P. 176 – 195.
18. DeRosa, P. To Save the Life of the Novel: Sadomasochism and Representation in Wuthering Heights / P. DeRosa // RMMLA [Electronic Resource]. – 2004. – Mode of access: <http://www.rmmla.wsu.edu/ereview/52.1/articles/derosa/asp>. – Date of access: 23. 02. 05.
19. Donoghue, D. Emily Bronte: On the Latitude of Interpretation / D. Donoghue // England, Their England: Commentaries on English Language and Literature. – New York: Knopf, 1988. – P. 149 – 175.
20. Drew, E. Emily Bronte. Wuthering Heights / E. Drew // The Novel: A Modern Guide to Fifteen Masterpieces. – New York: W.W. Norton, 1963. – P. 173 – 190.
21. Gilbert, S.M. Looking Oppositely: Catherine Earnshaw's Fall / S.M. Gilbert // Modern Critical Interpretations. Emily Bronte's Wuthering Heights / H. Bloom. – New York, 1987. – P. 79 – 97.
22. Gillie, Ch. Satan Against Society / Ch. Gillie // Character in English Literature. – Barnes & Noble, 1965. – P. 124 – 134.
23. Hannah, B. Emily / B. Hannah // Striving Towards Wholeness. – New York: Published by Putnam for the C.G. Jung Foundation for Analytical Psychology, 1971. – P. 190 – 257.
24. Hardwick, E. The Brontes / E. Hardwick // Seduction and Betrayal: Women and Literature. – New York: Random House, 1974. – P. 3 – 29.

25. Hochman, B. *Wuthering Heights: Unity and Scope, Surface and Depth* / B. Hochman // *The Test of Character: From the Victorian Novel to the Modern*. – London: Associated University Presses, 1983. – P. 91 – 110.
26. Homans, M. *Repression and Sublimation of Nature in Wuthering Heights* / M. Homans // *PMLA*. – 1978. – № 93. – P. 9 – 19.
27. Jacobs, C. *Wuthering Heights* / C. Jacobs // *Modern Critical Interpretations. Emily Bronte's Wuthering Heights* / edited by H. Bloom. – New York, 1987. – P. 99 – 119.
28. Juhasz, S. *True Love Is Forever* / S. Juhasz // *Reading from the Heart: Women, Literature, and the Search for True Love*. – New York: Viking, 1994. – P. 71 – 114.
29. Karl, F. *The Brontes: The Outsider as Protagonist* / F. Karl // *A Reader's Guide to the Nineteenth Century British Novel*. – New York: Noonday Press, 1965. – P. 77 – 91.
30. Kermode, F.A. *Modern Way with the Classic* / F.A. Kermode // *Modern Critical Interpretations. Emily Bronte's Wuthering Heights* / edited by H. Bloom. – New York, 1987. – P. 47 – 61.
31. Krupat, A. *The Strangeness of Wuthering Heights* / A. Krupat // *Nineteenth-Century Fiction*. – 1970. – Vol. 25, № 3. – P. 269 – 280.
32. London, B. *Wuthering Heights and the Text Between the Lines* / B. London // *Papers on Language and Literature*. – 1988. – № 24 (1). – P. 34 – 52.
33. Mathison, J.T. *Nelly Dean and the Power of Wuthering Heights* / J.T. Mathison // *Nineteenth-Century Fiction*. – 1956. – № 11. – P. 106 – 129.
34. Matthews, J.T. *Framing in Wuthering Heights* / J.T. Matthews // *Texas Studies in Literature and Language*. – 1985. – Vol. 27, № 1. – P. 25 – 61.
35. McCarthy, T. *The Incompetent Narrator of Wuthering Heights* / T. McCarthy // *Modern Language Quarterly*. – 1981. – Vol. 42, № 1. – P. 48 – 64.
36. McCullough, B. *The Dramatic Novel* / B. McCullough // *Representative English Novelists: Defoe to Conrad*. – New York, London: Harper & Brothers, 1946. – P. 184 – 196.
37. McKibben, R.C. *The Image of the Book in Wuthering Heights* / R.C. McKibben // *Nineteenth-Century Fiction*. – 1960. – Vol. 15, № 2. – P. 159 – 169.
38. Moser, T. *What Is the Matter with Emily Jane?: Conflicting Impulses in Wuthering Heights* / T. Moser // *Nineteenth-Century Fiction*. – 1962. – № 17. – P. 1 – 19.
39. Patterson JR., C.A. *Empathy and the Daemonic in Wuthering Heights* / C.A. Patterson JR. // *The English Novel in the Nineteenth Century*. – 1972. – P. 81 – 96.
40. Pratt, L.R. *'I Shall Be Your Father': Heathcliff's Narrative of Paternity* / L.R. Pratt // *Victorian's Institute Journal*. – 1992. – № 20. – P. 13 – 38.
41. Stevenson, W.H. *Wuthering Heights: The Facts* / W.H. Stevenson // *Essays in Criticism*. – 1985. – Vol. 14, № 2. – P. 149 – 166.
42. *The Narrative Techniques in Wuthering Heights* [Electronic resource]. – 2005. – Mode of access: <http://www.homepage.eircom.net/.../Narratives.html>. – Date of access: 09.05.2007.
43. Van Gent, D. *On Wuthering Heights* / D. Van Gent // *Modern Critical Interpretations. Emily Bronte's Wuthering Heights*; edited by H. Bloom. – New York, 1987. – P. 9 – 27.

44. Vine, S. The Wuther of the Other in Wuthering Heights / S. Vine [Electronic resource]. – 1997. – Mode of access: <http://www.hschelep.files.wordpress.com/2007/05/the-wuther-of-the-other-in-wuthering-heights.pdf>. – Date of access: 07.01.2007.

45. Wagenknecht, E. Fire over Yorkshire / E. Wagenknecht // *Cavalcade of the English Novel*. – New York, Holt, 1954. – P. 312 – 315.

46. Williams, R. Charlotte and Emily Bronte / R. Williams // *The English Novel from Dickens to Lawrence*. – London: Chatto, 1970. – P. 50 – 61.

47. Yaeger, P. Violence in the Sitting Room: Wuthering Heights and the Woman's Novel / P. Yaeger // *Genre*. – 1988. – № 21. – P. 203 – 229.

§ 3. МИФОПОЭТИЧЕСКИЙ ПОДХОД

Роман Э. Бронте «Грозовой перевал» неоднократно рассматривался в рамках мифопоэтического подхода. Мифокритика (Д. Фрейзер, Н. Фрай, Э. Тейлор, А.Н. Афанасьев и др.), возникнув в рамках англо-американского литературоведения в начале XX в., стремится к точному научному пониманию и объяснению литературы. В рамках этого направления миф объявлен решающим фактором для понимания художественного творчества. Данный подход, имеющий различные направления, ставит целью показать несомненную связь произведения литературы с мифом в генетическом, интуитивном, семантико-символическом и структурном плане. В рамках мифопоэтического подхода снижается степень исследовательского субъективизма интерпретации, так как подобная интерпретация дает возможность взглянуть на предмет с точки зрения «мифического субъекта» (А.Ф. Лосев).

Так, критик С. Дэвис полагает, что «Грозовой перевал» – это переработанный Э. Бронте миф о Психее и Купидоне. В бреду Кэтрин, разбрасывающая перья из подушки, схожа с Психеей, сортирующей семена по приказу Венеры. История Кэтрин являет собой миф потери, изгнания, возрождения и возвращения. Психея – человеческая душа, представляет женское начало, ищущее потерянную мужскую половину. В романе сексуальный союз не является смыслом, а скорее выступает как метафора метафизического поиска. Метаморфозы истории Психеи и Купидона отражены в «Грозовом перевале». Умиравшая Кэтрин рождает дочь Кэти. Агония смерти это одновременно и агония рождения. Образ гнезда с

птичьими скелетиками является центральным образом «Грозового перевала» – Хитклиф накидывает сеть на обитателей двух домов. Но «гнездом» также можно назвать и Кэтрин, дающую жизнь дочери [2].

С. Гилберт и С. Губар признают мифотворческий аспект шедевра Э. Бронте, созданный женщиной в контексте западной культуры [4]. **Д. ван Гент** называет «мифологической» первую часть романа: «любовь Кэтрин и Хитклифа принадлежит той области воображения, где создаются мифы» [6, с. 11]. **Т. Досан** также признает мифологический контекст в первой части «Грозового перевала» [3]. Мифотворчество Э. Бронте, полагает **Г. Ионкис**, не было бегством в область запредельного, в царство туманных грез. Страстно протестуя против приниженности и несвободы духа, она по-своему, на языке поэтических символов осуждала тиранию викторианского общества [1].

К. Снайдер сопоставляет сказочный вампирский архетип с особенностями главных героев романа – Кэтрин и Хитклифа. «Грозовой перевал» – это роман фантастического искусства, современного мифотворчества, созвучный как эпохе его создания, так и нашим дням. В романе, бесспорно, прослеживается вампирский архетип. Хитклифа можно рассматривать как потенциального, если не реального вампира: он «пожирает» семью Эрншо и Линтон для собственного жизнеобеспечения. Вампирические черты присущи и Кэтрин: она неуравновешенный человек со сложным характером. Это как раз тот тип людей, который после смерти, согласно фольклорным верованиям, может пополнять ряды вампиров. Но у нее нет силы, позволяющей Хитклифу превращать других в собственное подобие, – в патриархальном обществе власть принадлежит мужчинам. Кэтрин и Хитклиф предпочитают собственный рай христианскому раю. Их вампирская сущность искажает христианское таинство причастия: вместо символической крови Христа Кэтрин и Хитклиф пьют кровь друг друга, что приводит к их взаимному уничтожению. Доказательством того, что Кэтрин стала вампиром, является ее раскопанная могила: за двадцать лет Кэтрин не превратилась в прах [5].

Таким образом, анализ «Грозового перевала» в рамках данного подхода позволяет выявить мифологические струк-

туры романа, которые являются опытом коллективного бессознательного как автора, так и читателя. Следует отметить, что мифологические интерпретации «Грозового перевала» в основе своей фрагментарны. Критики часто указывают на несомненные мифологические корни «Грозового перевала», при этом не удостоивая их анализом. Это не может не сказаться на целостности анализа, и, в свою очередь, на его адекватности. Необходимо более тщательное изучение «Грозового перевала» Э. Бронте в рамках мифологического подхода, которое позволит читателям постичь глубинные смыслы романа.

Список литературы

1. Ионкис, Г. Магическое искусство Эмили Бронте / Г. Ионкис // Бронте Э. Грозовой перевал: роман; стихотворения. – М., 1990. – С. 5 – 18.
2. Davies, S. Baby-Work: The Myth of Rebirth in Wuthering Heights / S. Davies // Modern Critical Interpretations. Emily Bronte's Wuthering Heights; edited by H. Bloom. – New York, 1987. – P. 119 – 137.
3. Dawson, T. The Struggle for Deliverance from the Father: The Structural Principal of Wuthering Heights / T. Dawson // Modern Language Review. – 1984. – P. 289 – 304.
4. Gilbert, S.M. Looking Oppositely: Emily Bronte's Bible of Hell / S.M. Gilbert, S. Gubar // The Madwoman in the Attic. – New Haven: Yale UP, 1979. – P. 248 – 308.
5. Snider, C. The 'Imp of Satan': The Vampire Archetype in Wuthering Heights and Jane Eyre / C. Snider [Electronic resource]. – 2006. – Mode of access: <http://www.csulb.edu/~csnider/index.html>. – Date of access: 09. 02. 2006.
6. Van Gent, D. On Wuthering Heights / D. Van Gent // Modern Critical Interpretations. Emily Bronte's Wuthering Heights / edited by H. Bloom. – New York, 1987. – P. 9 – 27.

Заключение

История истолкования художественного произведения не прекращает своего развития, демонстрируя неудовлетворенность интерпретационной деятельности в существующих подходах и потребность в появлении новых подходов, способных предоставить принципиально иные возможности поиска смыслов художественного произведения. «Веер» (Ю.Б. Борев), «диапазон» (В.Е. Хализев) равнозначных, адек-

ватных интерпретаций романа Э. Бронте «Грозовой перевал» отражает историю развития литературоведческих школ, демонстрируя границы каждого отдельного подхода. Причиной возникновения «диапазона» интерпретаций, на наш взгляд, являются особые авторские стратегии, направленные на выведение читателя в рефлексивную позицию.

РЕКОМЕНДУЕМАЯ ЛИТЕРАТУРА

1. Banks, L.R. *Dark Quartet: The Story of the Brontes* / L.R. Banks. – Harmondsworth, 1986.
2. Buckler, W.E. Chapter VII of *Wuthering Heights: A Key to Interpretation* / W.E. Buckler // NCF. – 1952. – № 7. – P. 51 – 55.
3. Burgan, M. «Some Fit Parentage»: Identity and the Cycle of Generations in *Wuthering Heights* / M. Burgan // *Philological Quarterly*. – 1982. – № 61. – P. 395 – 413.
4. Burns, W. In *Death They Were Not Divided: the Moral Magnificence of Unmoral Passion in Wuthering Heights* / W. Burns // *Hartford Studies in Literature*. – 1973. – Vol. 1. – P. 135 – 159.
5. Carson, J. *Visionary Experience in Wuthering Heights* / J. Carson // *Psychoanalytic Review*. – 1975. – № 62. – P. 131 – 151.
6. Daley, A.S. *The Moons and Almanacs of Wuthering Heights* / A.S. Daley // *Huntington Library Quarterly*. – 1974. – № 31. – P. 337 – 353.
7. Davies, C.W. *A Reading of Wuthering Heights* / C.W. Davies // *Essays in Criticism*. – 1969. – № 19. – P. 254 – 272.
8. Delafield, E.M. *The Brontes: Their Lives Recorded by their Contemporaries* / E.M. Delafield. – London, 1935.
9. Dingle, H. *The Origin of Heathcliff* / H. Dingle // *Bronte Society Transactions*. – 1972. – № 16. – P. 131 – 138.
10. Fine, R. *Lockwood's Dreams and the Key to Wuthering Heights* / R. Fine // *Nineteenth Century Fiction*. – 1969. – № 24. – P. 16 – 30.
11. Ford, B. *Wuthering Heights* / B. Ford // *Scrutiny*. – 1939. – № 7. – P. 375 – 389.
12. Goetz, W.R. *Genealogy and Incest in Wuthering Heights* / W.R. Goetz // *Studies in the Novel*. – 1982. – № 14. – P. 359 – 376.
13. Goudge, E. *The Brontes of Haworth* / E. Goudge // *Three Plays*. – London, 1939.
14. Gregor, I. *The Brontes: A Collection of Critical Essays* / I. Gregor. – Englewood Cliffs, N.J.: Prentice Hall, 1970.
15. Haffey, J. *The Villain of Wuthering Heights* / J. Haffey // *Nineteenth Century Fiction*. – 1958. – № 13. – P. 199 – 215.
16. Jacobs, N.M. *Gender and Layered Narrative in Wuthering Heights and the Tenant of Wildfell Hall* / N.M. Jacobs. – Stoneman, 1993. – P. 74 – 85.

17. Jordan, J.E. The Ironic Vision of Emily Bronte / J.E. Jordan // *Nineteenth Century Fiction*. – 1965. – № 20. – P. 1 – 18.
18. Klingopulos, G.D. The Novel as Dramatic Poem (II): Wuthering Heights / G.D. Klingopulos // *Scrutiny*. – 1947. – № 14. – P. 269 – 286.
19. Leavis, Q.D. A Fresh Approach to Wuthering Heights / Q.D. Leavis // *Lectures in America* (with F.R. Leavis). – New York: Pantheon, 1969. – P. 85 – 138.
20. Marshall, W.H. Hareton Earnshaw: Natural Theology on the Moors / W.H. Marshall // *Victorian Newsletter*. – 1962. – № 21. – P. 14 – 15.
21. McDaniel, L.E. Design in Wuthering Heights and *Absalom! Absalom!* / L.E. McDaniel // *Notes on Mississippi Writers*. – 1987. – № 19. – P. 73 – 80.
22. Miller, J.H. Wuthering Heights: Repetition and the Uncanny / J.H. Miller // *Fiction and Repetition*. – Cambridge: Harvard University Press, 1982. – P. 42 – 72.
23. Mitchell, G. Incest, Demonism, and Death in Wuthering Heights / G. Mitchell // *Literature and Psychology*. – 1973. – № 23. – P. 27 – 36.
24. Mitchell, J. Wuthering Heights: Romanticism and Rationality / J. Mitchell // *Women: the Longest Revolution*. – London, 1984.
25. Moglen, H. The Double Vision of Wuthering Heights: A Clarifying View of Female Development / H. Moglen // *Centennial Review*. – 1971. – № 15. – P. 391 – 405.
26. Moser, T. Wuthering Heights: Text, Sources, Criticism / T. Moser. – New York: Harcourt, 1962.
27. Musselwhite, D. Wuthering Heights: The Unacceptable Text / D. Musselwhite // *Literature, Society and the Sociology of Literature*. – Colchester U of Essex, 1976. – P. 154 – 160.
28. Newman, B. «The Situation of the Looker-On»: Gender, Narration, and Gaze in Wuthering Heights / B. Newman // *PMLA*. – 1990. – № 105. – P. 1029 – 1041.
29. Parker, P. The (Self-) Identity of the Literary Text Property, Propriety, Proper Place, and Proper Name in Wuthering Heights / P. Parker // *Identity of the Literary Text*. – Toronto U of Toronto P, 1985. – P. 92 – 116.
30. Sabol, C. A Concordance to Bronte's Wuthering Heights / C. Sabol. – New York: Garland, 1984.
31. Sanger, C.P. The Structure of Wuthering Heights / C.P. Sanger. – London: Hogarth, 1926.
32. Sedgwick, E.K. Immediacy, Doubleness, and the Unspeakable: Wuthering Heights and Villette / E.K. Sedgwick // *The Coherence of Gothic Conventions*. – New York: Methuen, 1986. – P. 97 – 139.
33. Shannon Jr., E.F. Lockwood's Dreams and the Exegesis of Wuthering Heights / E.F. Shannon Jr. // *Nineteenth Century Fiction*. – 1959. – № 14. – P. 95 – 110.
34. Sinclair, M. The Three Brontes / M. Sinclair. – London, 1912.
35. Sitwell, E. Emily Bronte: 1818 – 1848 / E. Sitwell // *English Woman*. – London, 1902. – P. 35 – 36.
36. Solomon, E. The Incest Theme in Wuthering Heights / E. Solomon // *Nineteenth Century Fiction*. – 1959. – № 14. – P. 80 – 83.

37. Taylor, I. *Holy Ghosts. The Male Muses of Emily and Charlotte Bronte* / I. Taylor. – New York: Columbia UP, 1990.
38. Thompson, W. *Infanticide and Sadism in Wuthering Heights* / W. Thompson // PMLA. – 1963. – № 78. – P. 69 – 74.
39. Van Ghent, D. *The Window Figure and the Two-Children Figure in Wuthering Heights* / D. Van Ghent // NCF. – 1952. – P. 189 – 190.
40. Visick, M. *The Genesis of Wuthering Heights* / M. Visick. – Oxford University Press, 1965.
41. Vogler, T.A. *Story and History in Wuthering Heights* / T.A. Vogler // *Twentieth Century Interpretations of Wuthering Heights*. – Englewood Cliffs, NJ: Prentice-Hall, 1968.
42. Watson, M.R. *Tempest in the Soul: The Theme and Structure of Wuthering Heights* / M.R. Watson // NCF. – 1949. – № 4. – P. 87 – 100.
43. Watson, M.R. *Wuthering Heights and the Critics* / M.R. Watson // *The Trollopian*. – 1948. – № 3. – P. 243 – 263.
44. Winnifrith, T. *The Brontes and Their Background* / T. Winnifrith. – London: Macmillan, 1973.
45. Woodring, C.R. *The Narrators of Wuthering Heights* / C.R. Woodring // *Nineteenth Century Fiction*. – 1957. – № 11. – P. 298 – 305.
46. Worth, G.R. *Emily Bronte's Mr. Lockwood* / G.R. Worth // *Nineteenth Century Fiction*. – 1958. – № 12. – P. 315 – 320.
47. *Wuthering Heights: An Authoritative Text with Essays in Criticism*, ed. W.M. Sale, Jr. – New York: Norton, 1963.

ГЛАВА 3

РОМАН Э. БРОНТЕ «ГРОЗОВОЙ ПЕРЕВАЛ»: ТЕКСТ КАК «ЛОВУШКА»

Одной из главных задач интерпретации художественного произведения является попытка читателя «добраться, углубиться до творческого ядра личности» [4, с. 371], создавшей это произведение. Литературоведческая интерпретация стремится к постижению авторских замыслов путем выявления внутритекстового авторского воплощения, так называемого «абстрактного» автора, равнозначного структуре художественного текста. Творчество читателя в восприятии художественного произведения является вторичным по отношению к объекту восприятия, оно обусловлено особенностями самого произведения, зачастую обладающего статусом «открытого» [73, с. 21], то есть подразумевающего сотрудничество читателя (наравне с автором) при выстраивании его смысла.

Иногда это сотрудничество происходит из-за особой авторской интенции, когда автор намеренно заставляет читателя идти намеченным путем, открывая смыслы произведения согласно авторскому замыслу. Однако, это не обязательно. Произведение может обладать такими смыслами, о которых автор даже не подозревает. Обнаружение новых смыслов на основе одного и того же художественного произведения ведет к появлению диапазона разнообразных адекватных интерпретаций, которые не исключают, а дополняют, «отражаются» [73, с. 21] друг в друге. Очевидно, что художественное произведение обладает некими авторскими стратегиями, так называемыми «ловушками», которые стимулируют читателя к «сотворению» текста, являясь причиной возникновения «диапазона» (В.Е. Хализев) разнообразных интерпретаций.

В современном литературоведении, ориентированном на исследование взаимодействия в рамках триады «автор – текст – читатель», прослеживается тенденция истолковывать сущность литературоведческих понятий посредством метафоры как одного из мощнейших средств смыслопостроения и истолкования, значимого активатора читательского восприятия. К примеру, текст именуется «тайной» (В. Шкловский [70], Б. Томашевский [55]), «лабиринтом» (У. Эко [72]), обла-

дающим «кодом загадки» (Р. Барт [2]). По словам М. Кукарцевой [28], «разнесение» (форма деконструктивистского типа чтения), как взрыв, «взламывает» семантический горизонт текста, избавляясь от его смысла-«опекуна».

Довольно часто литературоведами используется и метафора «ловушка», особенно по отношению к постмодернистскому тексту. Так, А. Люксембург утверждает, что «если трактовать лабиринт более широко как специфику структуры и формальный элемент поэтики игрового текста, то функции «Тезея» гораздо уместнее уступить читателю, от которого и требуется разобраться во всех обманах, *ловушках* и хитросплетениях сконструированной автором игровой системы» [31]. Говоря о прагматике текста, Е. Задворная указывает, что «автор может либо резко расширять коммуникативные права читателя, предоставляя ему не только полную свободу интерпретации, но и возможность участия в порождении текста; либо, предлагая читателю роль своеобразного интеллектуального «спарринг-партнера», вступать с ним в сложную прагматическую игру, умело расставляя в тексте *ловушки*, западни, замаскированные «ключи» и псевдомногозначительные намеки, выстраивая систему двойников, зеркальных отражений и т.п.; либо в той или иной степени игнорировать коммуникативные права читателя (например, «незаконным» образом пересекая границы текстового пространства, делая невозможной процедуру непротиворечивого отождествления персонажей) и т.п» [15]. По мнению И. Ковалевой, «автор нередко заманивает своего адресата в *ловушку*: сначала он вызывает в сознании читателя определенный горизонт ожидания, воспроизводя легко узнаваемые формальные или содержательные приметы какого-либо дискурса, а потом тем или иным способом заставляет читателя поменять рецептивную установку. Довольно часто для этого используется игра, подстановка, мистификация» [23].

Мы понимаем под «ловушкой» художественного произведения особую авторскую стратегию, через которую осуществляется воздействие текста на читателя, а также обеспечиваются различные варианты читательского понимания текста. «Ловушка» способна дезориентировать «наивного» читателя, направить его по ложному пути истолкования художественного произведения, привести к неадекватному вос-

приятно. «Ловушка» может относиться как к осозанным, так и неосозанным способам авторского конструирования читательского восприятия, обладая способностью находиться на различных формально-содержательных уровнях художественного произведения. «Ловушка» предназначена для такого читателя, который в состоянии ее преодолеть, «разомкнуть», приблизиться к высокой степени адекватности интерпретации.

Цель главы – рассмотреть так называемые «ловушки» романа Э. Бронте «Грозовой перевал», которые способны вывести «реального» читателя в рефлексивную позицию. Используемая нами модель техник выведения реципиента в рефлексивную позицию разработана М.Н. Макеевой [32], которая в свою очередь опирается на перечень техник понимания, предложенный Г.И. Богиным. Так как техники М.Н. Макеевой направлены преимущественно на раскрытие риторических аспектов текстовосприятия, мы сочли нужным расширить их за счет собственно литературоведческих понятий, которые выполняют аналогичную функцию: активно помогают читателю участвовать в построении смысла произведения.

Рассматриваемые «ловушки» романа Э. Бронте «Грозовой перевал» сгруппированы по определенной системе в направлении от признаков авторской субъективности, формально-структурных речевых и субъективных уровней художественного произведения (формально-содержательное начало) к факторам, обеспечивающим целостность произведения, единство объективного и субъективного начал (художественное содержание). «Ловушки» авторской субъективности реализуются в «ловушке» жанра, «ловушке» модуса художественности, «ловушке» интертекстуальности. В составе формы художественного произведения, несущей содержание, традиционно выделяются три стороны [см.: 65, с. 156], каждая из которых может содержать «ловушки» для читательского восприятия. Формально-содержательные «ловушки» художественного произведения включают в себя «ловушку» конфликта (предметно-изобразительное начало); «ловушку» акта рассказывания, «ловушку» ценностных оппозиций, «ловушку» пропусков-лакун (композиция); «ловушку» метафоризации (художественная речь). Художественное содержание, являясь синтезирующим началом произведения и составляя

функцию формы как целого, может таить для читателя «ловушку» в тематике художественного произведения.

§ 1. ФОРМАЛЬНО-СОДЕРЖАТЕЛЬНЫЕ «ЛОВУШКИ» АВТОРСКОЙ СУБЪЕКТИВНОСТИ

«Ловушка» жанра

Жанровая сущность художественного произведения способна формировать значимую «ловушку» для читательского восприятия, особенно актуальную для жанра романа, синтетичного по своей природе. По мнению М.М. Бахтина, роман вовлекает в свою орбиту все «предшествующие» ему «прямые» жанры [5, с. 451]. Роман способен «с непринужденной свободой и беспрецедентной широтой соединять в себе содержательные начала множества жанров, как смеховых, так и серьезных» [65, с. 330]. Это «тяготеющий к многоязычию, многоплановый и многокурсный жанр, представляющий мир и человека в мире с разнообразных, в том числе и разножанровых точек зрения, включающий в себя иные жанровые миры на правах объекта изображения» [42].

Жанр произведения Э. Бронте является средством реализации романтического миропонимания автора. Э. Бронте, до создания «Грозового перевала» имея лишь опыт стихосложения и записок о вымышленном государстве Гондал, прибегает к жанру романа, «особо романтиками ценимого» [61, с. 30], как естественной форме своего творческого развития и способу отразить противоречие романтических идеалов и утверждающихся буржуазных ценностей. Двойственность романтизма: устремление к общему и самообоснование на конкретном, привела к новому осмыслению природы жанра. Жанр становится не аналитическим освоением действительности, как в классицизме, а синтетической реализацией самой идеи творчества [см.: 33].

Романтическая эпоха меняет сам смысл жанров. Если в XVIII веке основной целью романа было найти читательскую аудиторию и расширить ее, то в XIX веке проблемой является то, что мысль читателя должна совпадать с действием романа и тем самым роман должен становиться самым эффективным инструментом самопознания. Романтизм

не изменил тематику романа, но романтизм сделал роман незаконченным. Роман в эпоху романтизма предстает уже преимущественно не как «свободная форма», но как открытая форма: открытость и незаконченность, варианты путей героев и общества становятся основным свойством романа [см.: 33]. Если философский роман XVIII века «тяготел к притче», то романтический роман «ближе к мифу» [22, с. 25]. Роман – это неканонический, постоянно видоизменяющийся жанр, который обладает способностью перестраиваться со сменой литературных эпох.

Совмещение в одном произведении признаков различных жанров или жанровых разновидностей может таить следующую «опасность»: «наивный» читатель заметит лишь традиционные жанровые признаки произведения (к примеру, признаки семейно-бытового романа или романа воспитания) и не распознает признаков глубинных (философских, мифологических) пластов его содержания. Сложность заключается еще и в том, что произведение того или иного жанра ориентировано на определенные условия восприятия. Читатель по инерции продолжает воспринимать произведение в русле одной жанровой схемы и не замечает, что действует уже иная.

Так, события «Грозового перевала» начинают разворачиваться в традициях готического романа, который близок по своей структуре к волшебной сказке. Мистер Локвуд подъезжает к поместью, расположенному на холме, отгороженному от реального мира. Он выступает в роли героя, желающего проникнуть в «царство мертвых». Грозовой Перевал, подобно сказочным представлениям о загробном мире, расположен на возвышенности и окружен малорослыми елями (вечнозеленое растение, символ вечной жизни в смерти) и чахлым терновником (шипы выступают как средство задержки на пути к потустороннему миру). Это поместье – «царство мертвых» (там холодно и сыро), оно противопоставляется Мызе Скворцов, олицетворяющей все живое (эпитеты «малиновый», «золотой», «серебряный» в описании убранства поместья символизируют жизнь). Граница между поместьями условна – это вересковая равнина, в заснеженном виде похожая на океан. Традиционно водное пространство в мифологии разделяет царства живых и мертвых. Вход на Грозовой Перевал охраняется собаками (прослеживается ана-

логия с трехглавым псом Кербером, сторожащим вход в царство Аида [см.: 36, с. 51 – 52]).

Грозовой Перевал обладает признаками готического пространства. В «готическом» романе строение, «представ в рамках экспозиционного «открытого» пейзажа, диктует дальнейшее развитие сюжета» [16, с. 42]. Из «разомкнутого», обыденного мира герой «Грозового перевала» попадает в «замкнутый» мир готического поместья, который отличается структурой и свойствами. Грозовой Перевал «насыщен временем»: на его фасаде значится дата постройки – 1500, он покрыт «гротескными барельефами», изображающими «облезлых грифонов» и «бесстыжих мальчиков». В самом доме находятся предметы тридцатилетней давности: кухонная утварь, мебель, старые ружья и пистолеты. Таким образом, правомерно считать Грозовой Перевал готическим хронотопом.

Нереальные события, происходящие в этом доме, делают его загадочным, внушают страх Локвуду, а вместе с ним и читателю. Войдя в здание, Локвуд не в состоянии покинуть его – не находится никого, кто мог бы проводить его до Мызы Скворцов. Мотив замкнутости, заключения является основополагающим в пространственном развертывании готического романа. Локвуд продвигается внутрь строения, что свидетельствует об интенсивном развертывании готического пространства. Он попадает в «чуланчик, подоконник которого мог служить столом», в подобие сказочного «запретного чулана» (похожего на гроб), который является центром Грозового Перевала и являет собой не что иное, как тот свет («Запретный чулан часто встречается на том свете» [43, с. 143]). С этой комнаткой связана какая-то тайна, так как хозяин дома, Хитклиф, «никого бы туда не пустил по своей охоте» [7, с. 22]. В этой «точке» герой теряет способность к перемещению. В готическом романе обособленность, замкнутость героя во внешнем сценическом пространстве «направляет сюжетное развертывание во внутреннее пространство его сознания»: «узник вынужден пристально вглядываться в причудливые подробности возникающих перед ним видений, если рассудок его в большей или меньшей степени расстроен» [16, с. 55]. Здесь Локвудом овладевают сны, видения, ему является призрак Кэтрин. Мистическое является неотъемлемой чертой готического романа: «фантастический элемент в готи-

ческом сюжете выступает не только как непереносимое условие интенсификации пространства, но и как следствие развертывания сценического пространства во внутреннее» [16, с. 61]. Призрак двенадцатилетней девочки, явившийся Локвуду, подтверждает углубление героя не только в пространство, но и во время. Локвуд как бы проваливается во временной колодец, чему способствует найденный им старинный дневник Кэтрин Эрншо: в «точке» обособления героя получает разработку нарративное пространство готического сюжета.

Прием «найденного манускрипта» способствует контакту читателя с текстовой реальностью, а также является сюжетообразующим. Манускрипт, дневник – это своего рода консервация, сгусток прошлого, он сохраняет и оживляет время своего создания. Дневник Кэтрин является подтверждением истории, которую вскоре расскажет Локвуду Нелли Дин, а также единственным документальным свидетельством, не окрашенным эмоциями рассказчицы. Призрак, найденный дневник, необъяснимые рыдания Хитклифа обеспечивают для читательского восприятия эффект «проникновения в тайну», которую необходимо разгадать.

Приключения, переживаемые Локвудом, вызывают пик напряженности читательского восприятия. По инерции читатель ожидает дальнейшего интенсивного развития событий, которое соответствует готическому сюжету. Существуют три основные модели готического сюжета, описанные Р. Ле Теллье. Это модель «завершенного пути» – герой возвращается в потерянный рай, модель «постепенного углубления» – герой погибает, ввергнутый в вечность ада, модель «постепенного нарастания» – герой приходит к «бессобытийному вне-времени» [цит. по: 16, с. 123]. В «Грозном перевале» Локвуд, поначалу принятый читателем за главного героя, с которым читатель связывает дальнейшее развитие действий, оказывается посторонним наблюдателем. Этим нарушается ожидаемое читателем готическое развертывание сюжета.

После кульминационной (в читательском восприятии) ночи Локвуда на Грозном Перевале происходит событийный спад – утро в поместье начинается как обычно, с хлопот Зиллы и Гэртона, препирательств Кэти и Хитклифа. Локвуд, которого читатель продолжает воспринимать в качестве главного героя, заболевает и оказывается прикованным к посте-

ли. Однако читательский интерес не удовлетворен: читатель по-прежнему не знает, кем на самом деле являются обитатели Грозового Перевала, что означает появление призрака. Скупые ответы Хитклифа на вопросы о том, кто такие Кэти и Гэртон, более подробные замечания Нелли Дин являются предисловием к ее рассказу и служат, во-первых, для поддержания читательского интереса, а во-вторых, для облегчения ориентации читателя в трех поколениях героев романа.

Рассказ Нелли Дин представляет собой цепочку встро-енных историй, последовательно расположенных во времени. Подобно манускрипту, она становится посредником между читательским миром и миром «иным», привнося в повествование, с точки зрения читателя, убедительность и достоверность. Локвуд, «передающий» для читателя слова Нелли Дин в том виде, в каком они были рассказаны, и, порой сомневающийся в них, по-видимому, преследует ту же цель.

История о Кэтрин и Хитклифе, рассказанная Локвуду Нелли Дин, начинается в традициях волшебной сказки, в сказовой форме. По мнению И.П. Смирнова, «архетипом одного из классов романа является волшебная сказка» [53, с. 285]. С волшебной сказкой неразрывно связан готический роман. И так, глава дома, отправляясь в дорогу (временная отлучка), спрашивает детей, какой подарок им привезти. Вместо подарков мистер Эрншо приносит найденного бездомного мальчика Хитклифа, что в дальнейшем приведет к катастрофическим для семьи событиям, что в очередной раз нарушит читательские ожидания. Рассказ Нелли Дин можно условно разделить на две части: историю Кэтрин-старшей и историю Кэти, ее дочери. Счастливый конец, традиционный для сказки, не состоится в первой части рассказа Нелли Дин. Это приводит к повторному нарушению горизонта ожидания читательского восприятия. История любви Кэтрин и Хитклифа – это история двух романтических героев. Первую часть отличает романтическая символика, наличие поэтизированных сравнений и метафор, в соответствии с традициями романтизма она заканчивается смертью героини. Своей кульминации в восприятии читателя первая часть достигает в сцене последнего свидания Кэтрин и Хитклифа. Автор использует прием «наведения бинокля на резкость»: герои говорят сами за себя, без посредников, что

оказывает прямое воздействие на читателя, позволяет ему адекватно судить о происшедшем.

Вторая часть обладает признаками романа воспитания, это история жизни Кэти-младшей от рождения до замужества. Может показаться, что вторая часть проигрывает по сравнению с первой в своей напряженности, способствуя ослаблению читательского интереса. Спад событийной интенсивности – это естественное следствие утраты в повествовании одного из романтических героев. Теперь под пристальным рассмотрением оказываются Кэти и Гэртон, обычные заурядные люди. Первая часть по отношению ко второй поясняет, во-первых, причины жестокого обращения Хитклифа с третьим поколением героев романа, а во-вторых, демонстрирует, во что превращается жизнь романтического героя без любимого человека.

Первая часть романа заканчивается трагически – смертью романтической героини, но трагическое мироощущение не исчезает и во второй части романа, оно маскируется за признаками романа воспитания, становясь для читателя доступным лишь в монологах Хитклифа. Сохранены во второй части романа и элементы готического романа: Хитклиф в неудержимой тоске вскрывает могилу Кэтрин, убеждаясь, что тело его возлюбленной не претерпело изменений. Счастливый конец возможен только во второй части повествования Нелли Дин – это предстоящая свадьба Гэртона и Кэти, которая является неременным атрибутом викторианского семейно-бытового романа, а также романа воспитания. Обе части «Грозового перевала» насыщены драматическими элементами – монологи и диалоги героев романа передаются рассказчицей дословно и передают силу чувств, испытываемых героями. Интерес к внутреннему миру героев, к тончайшим нюансам их переживаний дает основание считать «Грозовой перевал» и психологическим романом.

Также, на наш взгляд, «Грозовой перевал» обладает признаками такого литературного жанра, как исповедь, реализованного в романе по принципу «встроенного повествования». К слову, исповедальность является одной из отличительных черт семейно-бытового романа [44]. Герои романа, открывая чувства и переживания Нелли Дин, фактически обнародуют грехи: Кэтрин собирается предать Хитклифа за-

мужеством с Линтоном, Изабелла горит жадной мести, Кэти сознается в нарушении запрета посещать Грозовой Перевал, Хитклиф подтверждает стремление разделаться с детьми своих врагов. Подобно акту исповеди, разговор с Нелли происходит без свидетелей, а она, вооружившись новозаветными заповедями, пытается наставить их на «праведный путь»: советует учиться прощать врагов, изучать Евангелие. Однако, ее проповеди не достигают цели, да и героини едва ли каются в грехах, не нуждаясь в их отпущении. Нелли Дин хранит тайну «исповеди» героев, признавая и собственные грехи: при ее попустительстве происходят многие неблагоприятные события. Ей самой необходимо кому-нибудь «исповедаться», и для этой роли идеально подходит Локвуд – совершенно посторонний человек, который пробудет в этой местности только год. «Исповедуюсь» Локвуду, Нелли Дин также «исповедуется» и читателю «Грозового перевала». Искренний рассказ Нелли Дин способен дезинформировать читателя: признавая свои грехи, она, тем не менее, возлагает всю вину на других, явно ожидая от Локвуда (и читателя) оправдания и одобрения собственных поступков. В свою очередь Локвуду также есть в чем «покаяться» перед читателем: в неумении строить свои отношения с женским полом, в переменчивости чувств и настроений. «Покаяние» Локвуда на самом деле выдает его желание предстать человеком загадочным и умудренным опытом, что вызывает по отношению к нему у читателя скептическое отношение.

Таким образом, наличие в произведении разнообразных жанровых признаков приводит к нарушению горизонта ожиданий читателя, дезориентируемого «абстрактным» автором на протяжении всего романа. Это выражается в возрастании или убывании интенсивности событий, чередовании кульминационных моментов и спадов, наличии или отсутствии фиксации внутренних переживаний героев, и, как следствие, ошибочном читательском прогнозировании. С другой стороны, смена жанровых признаков ставит читателя в активную позицию и позволяет приблизиться к высокой степени адекватности интерпретации.

Непрерывно сменяющие друг друга жанровые признаки «Грозового перевала» таят в себе следующую «опасность»: читатель определяет жанровую сущность этого романа по

тем признакам, которые являются наиболее очевидными в его индивидуальном прочтении (в зависимости от кругозора, интеллекта и т.д.), что способно увести его от адекватного истолкования романа. Невозможно уловить, где и когда происходит смена жанровых признаков, которые не упорядоченно сменяют друг друга, а активно взаимодействуют на протяжении всего романа.

«Ловушка» модуса художественности

Еще одним проявлением жанровой «ловушки» «Грозового перевала», одновременно подтверждающим принадлежность данного произведения к жанру романтического романа, является нестыковка мнений критиков по поводу определения его «модуса художественности». Синтетичность жанра романа предполагает наличие в произведении различных «модусов художественности» (Н. Фрай [76]), т.е. способов произведения быть художественным. «Модусы художественности» (героика, сатира, трагизм, комизм, юмор, ирония, драматизм, идиллика, элегизм) рассматриваются и с субъективной стороны художественного содержания (как виды пафоса идейно-эмоциональной оценки (Г.Н. Пospelов [41]) или типы авторской эмоциональности (В.Е. Хализев [65])), и как соответствующие установки восприятия читателя (В.И. Тюпа [56]).

На наш взгляд, причиной, по которой так сложно определить «модус художественности» «Грозового перевала», является наслоение в произведении вторичных «модусов художественности» (драматического, трагического, трагикомического и т.д.) на основной – романтическую иронию.

Романтическая ирония «признает ограниченность и условность любой, даже собственной, точки зрения и системы ценностей» [52, с. 5]. Она относится к осознанным техникам программирования автором читательского восприятия художественного текста, представляет собой способ авторской эмоциональности, авторского жизнеутверждения. По мнению исследователя Е.А. Хаарда, «в конкретных случаях возможно приписать абстрактному автору некоторые элементы значения, например, ироническое отношение к наивному повествователю, ведущему рассказ от первого лица» [цит. по: 19, с. 52]. Вместе с тем, «информированность реципиента – объекта иронии об ироническом контексте должна быть сведена к

минимуму. Вместо четкой установки на иронию необходим лишь легкий намек на возможность (но отнюдь не обязательность) иной декодировки высказывания. Смысловая неопределенность авторского слова, равные возможности непосредственной и противоположной его расшифровки «дематериализовали» ироническое высказывание и знаменовали собой свободу человеческого духа, выражающего себя в слове, от его предопределенности и обусловленности» [52, с. 21]. Романтическая ирония предстает как «сосуществование взаимопротиворечащих авторских интенций, реализующихся в художественном произведении и, в силу возникающей в нем внутренней противоречивости и парадоксальности (и, как следствие, принципиальной невозможности его однозначной трактовки), позволяющих автору сохранить свободу от окончательного завершающего слова читателя» [52, с. 22].

В случае «Грозового перевала» романтическая ирония неразрывно связана с жанровой «ловушкой», однако она способна выступать и как самостоятельная «ловушка» художественного произведения.

«Грозовой перевал», на наш взгляд, включает в себя механизм романтической иронии, что ставит под сомнение романтические ценности, пропуская их через призму бытового сознания. Заурядные персонажи романа не в состоянии понять, а потому осуждают романтическое сознание Кэтрин и Хитклифа, их трагическую любовь, история которой преподносится с точки зрения «здравомыслящей» экономки Нелли Дин.

Романтическая ирония в «Грозовом перевале» осуществляется через прием «остранения» («переход на точку зрения постороннего наблюдателя, использование позиции принципиально внешней по отношению к описываемому явлению» [57, с. 174]), что затрудняет ее узнавание читателем. «Остранение» истории романтических героев с точки зрения бытового сознания вводит в повествование дополнительное измерение, а потому может быть квалифицировано как проявление романтической иронии. «Наивный» читатель этой иронии не замечает, так как автор заставляет его видеть события исключительно глазами их второстепенных участников. Это, в свою очередь, уводит читателя от адекватного восприятия авторского замысла.

Подтверждением присутствия в «Грозовом перевале» механизмов романтической иронии является следующее высказывание Хитклифа: «Она (Изабелла – М.И.) бросила их в самообольщении, вообразив, будто я романтический герой, и ожидая безграничной снисходительности от моей рыцарской преданности. Едва ли я могу считать ее человеком в здравом уме...» [7, с. 156]. Итак, сам Хитклиф заявляет, что он *не является* (выделено нами – М.И.) романтическим героем. Здесь очевиден парадокс (ирония строится на парадоксах): романтический герой отрицает собственную сущность. «Наивный» читатель принимает это высказывание на веру, тем самым отдаляясь от адекватного прочтения текста. Хитклиф действительно не является «романтическим героем» в том смысле, который он вкладывает в это слово. Изабелла (а с нею и читатель²), по мнению Хитклифа, ожидала увидеть в нем того героя из книг, на которого походил ее собственный брат. Линтон и есть тот ложный романтический герой, на которого направлена авторская ирония: его облик обаятелен, а стан *«как-то слишком»* (выделено нами – М.И.) грациозен» [7, с. 69].

Истинно романтический герой Хитклиф противопоставляется в романе ложному романтическому герою Линтону. Но читателю, как современному, так и времен Э. Бронте, не легко распознать авторскую иронию: Линтон хороший человек, прекрасный семьянин и христианин. Напротив, романтический герой Хитклиф вызывает осуждение, его поступки зачастую ужасают. Очевидно, что автор подвергает сомнению не только реальные предметы и явления, но и свои собственные суждения о них. Это подтверждает неуловимость авторской позиции. Читатель вправе решать сам, кому из героев отдать предпочтение и кому отдает предпочтение автор.

Очередным противопоставлением Хитклифу, подражателем байроническому герою предстает Локвуд, который имеет смелость утверждать: «я слишком щедро его (Хитклифа – М.И.) наделяю своими собственными свойствами» [7, с. 8]. Локвуд намеренно ищет уединения от суеты Лондона, воображая себя мизантропом, легко покоряющим женские сердца. Полугодовое пребывание в Йоркшире сводит на нет его придуманный самому себе образ: он спешит отбыть в Лондон, сполна «насладившись» столь желанным одиноче-

ством. Локвуд – еще одно подтверждение присутствия в романе романтической иронии: его рассказ для читателя – это вторичное «остранение» истории романтической любви, на этот раз через призму сознания человека, который знаком с произведениями романтизма. Действительно, у байронических персонажей находилось достаточное количество реальных подражателей. Ясно, что Локвуд «почерпнул» из произведений романтиков лишь «внешнюю атрибутику»; для Э. Бронте он и есть тот «наивный» читатель, который читает «по верхам» и не способен погрузиться в глубинные смыслы произведения.

Противопоставление истинно байронического героя Хитклифа ложным романтическим героям предполагает преемственность творчества Э. Бронте с творчеством английских романтиков, в особенности, Дж. Г. Байрона.

«Ловушка» интертекстуальности

Согласно теории интертекстуальности, «каждый текст представляет собой новую ткань, сотканную из старых цитат, культурных кодов, фрагментов социальных идиом и т.д.» [2, с. 78], существуя лишь в силу межтекстовых отношений, что может не осознаваться самим автором и, в свою очередь, «реальным читателем». Между тем, факторы интертекста – еще одна «ловушка» художественного произведения, они усиливают его смысловое напряжение. Художественный образ произведения в рамках интертекста приобретает многослойный характер, что увеличивает «многоканальность» читательского понимания. При анализе многослойного художественного образа, основанного на использовании аллюзий, цитаций, реминисценций, необходимо распознавать то, что в него «заложено» традицией, а также то новое, что в него привнес автор. Следовательно, «ловушка» интертекстуальности может возникать на любом формально-содержательном уровне художественного произведения.

Так, очевидно сходство героя Э. Бронте Хитклифа и героя Д.Г. Байрона Конрада. В душе как Хитклифа, так и Конрада, существуют в неразрывном единстве добро и зло, великодушные и жестокость. Как и Конрад, он в равной мере способен и на убийство (готов разбить голову маленького Гэртон о ступени, чтобы отомстить его отцу) и на самопожерт-

твование (отказывается покинуть умирающую Кэтрин несмотря на возможность физической расправы). Трагедия этих романтических героев заключается в том, что их роковые страсти несут гибель не только им, но и всем, кто так или иначе связан с ними (в «Корсаре» Медору убивает тревога за жизнь возлюбленного, в «Грозном перевале» Кэтрин умирает из-за того, что Хитклиф «разбил ей сердце» [7, с. 160]). Подобно Байрону, сообщающему, что жребий его героя – это результат гонений со стороны общества, Э. Бронте возлагает ответственность за деятельность Хитклифа отчасти на его социальное неравенство: после смерти приемного отца мальчик очутился в доме на положении слуги, ему запретили учиться, несправедливо оскорбляли и унижали.

Конрад и Хитклиф – не положительные герои: первый – морской разбойник, по роду своей деятельности обреченный грабить и убивать, второй – узурпатор, захвативший не принадлежащие ему земли. И все же эти герои вызывают понимание и сочувствие, являющие собой результат романтического преобразования действительности, (к слову, при реалистическом методе изображения эти персонажи вызывали бы у читателей чувства, соответствующие их поступкам: так, читатель не склонен проявлять сочувствие к Бекки Шарп, героине реалистического романа У. Теккерея). Не снимая со своих героев ответственности за совершенные ими деяния, Э. Бронте и Д.Г. Байрон поэтизируют их личности и их душевное состояние, находя в нем особую «демоническую» красоту, источником которой они видят жажду свободы, одну из главных черт романтического героя [см.: 22, с. 73].

Сказанного достаточно, чтобы предположить, что читатель первой половины XIX века, равно как и современный читатель, обладающий широким литературоведческим кругозором, в состоянии выявить интертекстуальные связи романа «Грозной перевал» с поэмой Д.Г. Байрона «Корсар», которые обогащают произведение, расширяют его смысл, устанавливают многоканальность восприятия. Современный читатель, отделенный от эпохи романтизма двумя столетиями, замечает в Конраде и Хитклифе то общее, что в литературоведении относят к типу романтического героя.

«Восточные поэмы» Д.Г. Байрона, к которым принадлежит «Корсар», появились в 1813 – 1816 годах. По мнению

Д. Урнова, в «восточных поэмах» «страстность <...> воспринималась современниками как разительный контраст созерцательности «лейкистов». Герои Байрона, бросающие вызов всем, яростно отстаивающие свое право на индивидуальную свободу, прежде всего свободу чувства, будь то любовь или ненависть, составили в читательском и критическом восприятии собирательный образ «байронического» героя» [58]. Собственно, литературное новаторство Д.Г. Байрона и сформировало тот тип героя, который является отличительной чертой английского национального романтизма.

«Грозовой перевал» Э. Бронте был создан в 1847 году, на закате эпохи романтизма, сдающей свои позиции перед наступающими ценностями буржуазного общества. Понятие «байронический герой» теряет свою пафосную окраску и актуальность, становится для читателя избитым, нарицательным. Переломный момент эпохи требует не утверждения, а демонстрации трагедии романтического героя, который в общественном сознании постепенно эволюционирует от богоподобного человека до романтического злодея. Достигается это в «Грозном перевале» с помощью романтической иронии.

§ 2. «ЛОВУШКИ» ФОРМАЛЬНО-СТРУКТУРНЫХ РЕЧЕВЫХ И СУБЪЕКТНЫХ УРОВНЕЙ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТЕКСТА

«Ловушка» ценностных оппозиций

В персонажной организации и сюжетном построении жанра романа преобладают события и персонажи, находящиеся между собой в оппозиционных отношениях. В данный тип отношений включены и доносимые автором до читателя посредством художественного произведения умопостигаемые ценности, играющие роль нравственных ориентиров. «Художественное творчество, так или иначе, причастно миру ценностей, то есть тому, что обладает некой позитивной значимостью» [65, с. 79]. Искусство ориентируется и ориентирует на них, в соответствии с ними освещает реальность. Таким образом, ценность – «это нечто всепроникающее, определяющее смысл и всего мира в целом, и каждой личности, и каждого поступка» [30, с. 250].

Ценностные оппозиции могут быть обозначены автором четко и однозначно в том случае, если авторская позиция совпадает с позицией рассказчика. Однако мнение автора о ценностной сущности членов оппозиции может кардинально отличаться от мнения персонажей произведения, что направит читателя по ложному пути. Также оппозиции могут присутствовать в произведении не как застывшая данность, а как повод для дискуссии между персонажами, читателем, автором. «Реальный» читатель должен помнить, что при смене контекстного фона (в рамках различных подходов) ценностные оппозиции могут освещаться по-разному, становясь «ловушкой» читательского восприятия.

В романе Э. Бронте присутствует оппозиция «верх-низ», которая проявляется в противопоставлении двух усадеб: Грозowego Перевала (находящегося на возвышенности) и Мызы Скворцов (расположенной в долине). Грозовой Перевал символизирует романтические ценности, а Мыза Скворцов – ценности буржуазного общества. Согласно мифологической картине мира, верх значимее, чем низ. Однако читатель осознает, что жизнь на Мызе Скворцов спокойнее и комфортнее, чем на Грозовой Перевале. Читатель оказывается перед выбором: стать на сторону буржуазных ценностей Мызы Скворцов или принять романтические ценности Грозowego Перевала, которые «потрясают» читательское сознание. Романтические ценности, недавно релевантные для большинства современников Э. Бронте, оказались поколеблены заявляющими о себе буржуазными ценностями. Данная ценностная оппозиция проблематизируется автором. Персонажи «Грозowego перевала» ставят под сомнение бесспорные еще совсем недавно романтические ценности, что передается через бытовое сознание рассказчиков. На протяжении романа оппозиция постоянно преломляется в читательском восприятии, вроде бы разрешаясь, в конце концов, компромиссом: романтическим героям-призракам «отдан» Грозовой Перевал, рядным персонажам Кэти и Гэртону – Мыза Скворцов. Однако этот компромисс является мнимым, ведь разрешается он всего лишь территориально (условно), а сама проблема не находит окончательного разрешения. В романе ощущается сожаление, тоска по романтическим ценностям, которые не утрачивают своего очарования для автора.

Особой ценностной оппозицией в романе является религиозная оппозиция добра и зла. В христианской традиции зло не есть некая изначальная сущность, совечная и равная Богу, она есть отпадение от добра, противление добру [см.: 18, с. 56]. Особенность романа Э. Бронте в том, что добро и зло осмыслены автором как взаимосвязанные категории. То, что поначалу в романе расценивается как добро, оказывается злом, и наоборот.

Мистер Эрншо, возвращаясь из Ливерпуля, подбирает голодного и одинокого ребенка и приносит его в дом. Этот добрый христианский поступок оборачивается злом: вначале он порождает раздоры в семье, вызывает ревность Хиндли, а в конечном итоге Хитклиф лишает внука своего благодетеля права на унаследование собственности. Поступки Нелли Дин, на первый взгляд полные христианского милосердия, приводят к печальным результатам. Это она косвенно способствует смерти Кэтрин-старшей и Эдгара, затем – недостойному браку Кэти и Линтона. Добрый христианский поступок матери Эдгара, которая вызвалась ухаживать за Кэтрин, свел в могилу и ее саму, и ее мужа. Согласие Кэтрин Эрншо на брак с Эдгаром Линтоном – это символ библейской «свободы выбора», ведь, согласно учению церкви, каждое разумное живое существо наделено от Бога свободной волей, то есть правом выбора между добром и злом [см.: 18, с. 56]. Однако, «добро» в лице Эдгара обернулось для Кэтрин злом, так как, выйдя замуж, Кэтрин предала самое себя. Но и зло оборачивается в романе добром: забрав Кэти после смерти отца на Грозовой перевал, Хитклиф тем самым подтолкнул ее к сближению с Гэртоном. Гэртон, претерпев от Хитклифа обиды и унижения, не только не испытывает к нему ненависти, но горячо любит его и считает своим отцом. Таким образом, читатель не получает от автора однозначного ответа на вопрос: что есть зло и что есть добро? Автор предоставляет читателю возможность расставлять ценностные акценты самостоятельно.

Особо актуальной в романе является оппозиция «свой – чужой», которая преломляется по-разному в зависимости от подхода к истолкованию романа. Данная оппозиция уходит своими корнями в верования о том, что человек, пришедший извне, является представителем иного мира и обладает

сверхъестественными свойствами. Оппозиция «свой – чужой» в приложении к социуму осмысливается через разноуровневые связи человека: кровно-родственные и семейные (свой / чужой род, семья), этнические (свой / чужой народ, нация), языковые (родной / чужой язык, диалект), конфессиональные (своя / чужая вера), социальные (свое / чужое сообщество, сословие) [см.: 6]. С позиций культурно-исторического подхода данная оппозиция в романе заключается в следующем: главный герой романа Хитклиф является для всех остальных персонажей «чужим», так как не принадлежит к английской нации. Об этом свидетельствуют его внешние данные (черные глаза, смуглая кожа) и незнание поначалу английского языка («он... повторял опять и опять какую-то тарабарщину, которую никто не понимал» [7, с. 39]). Предполагаемая родина Хитклифа – либо Восток, либо английские колонии. Здесь исторический тип объяснения оппозиции «свой – чужой» выведен из «смешения двух этнических групп: меньшинства – цивилизованных завоевателей – и массы аборигенов, задержавшихся на примитивном уровне развития» [68, с. 24]. Отношение к «чужому», «другому», инонациональному становится важной составляющей «английскости», которая как необходимое качество ментального измерения развивается на протяжении XIX-XX вв. В эпоху правления Виктории, когда Британия владела четвертью земной суши, для англичан было характерно чувство отчужденности и предубеждения по отношению к иностранцам [см.: 17].

Социологическая интерпретация предлагает трактовку оппозиции «свой – чужой» – с позиций классового подхода. Мстью Хиндли Эрншо за утраченную любовь отца является лишение Хитклифа принадлежности к семейному кругу и запрет продолжать образование. Таким образом, главный герой становится для семьи Эрншо социально «чужим». Хитклиф, низведенный в доме до статуса слуги, оказывается неровней Кэтрин, которая предпочла выйти замуж за состоятельного Эдгара Линтона. Кэтрин не в силах по собственной воле перейти из статуса «своих» (земельная аристократия) в статус «чужих» (неимущие): «Выйти за Хитклифа значило бы опуститься до него» [7, с. 83]. Здесь оппозиция усиливается также внешним описанием героев: опрятный приветливый аристократ Эдгар Линтон противопоставляется оттал-

квивающему нелюдимому слуге Хитклифу. Те обстоятельства, что помешали Кэтрин выйти за Хитклифа, зеркально отражаются в отношениях Кэти и Гэртона: девочка возмущена тем, что ее двоюродный брат – слуга. Кровное родство не является в романе достаточным основанием для стирания границы в оппозиции «свой – чужой», основанной на классовом неравенстве.

По ходу развития сюжета романа в отношении к главному герою постепенно стирается разрыв оппозиции «свой – чужой» (с позиций социологической и культурно-исторической интерпретаций): Хитклиф приобретает статус английского джентльмена и землевладельца. Однако, несмотря на приобретение формальных признаков «своего», в восприятии читателя Хитклиф по-прежнему противопоставляется остальным персонажам романа, за ним прочно закрепился статус «чужого». Анализ романа в рамках культурно-исторического и социологического метода не в состоянии разъяснить этот парадокс. Рассмотрение романа с позиций мифологического подхода позволит увидеть оппозицию «свой – чужой» в ином ракурсе и объяснит неизменность читательского восприятия в оценке Хитклифа как «чужого».

Оппозиция «свой – чужой» в мифологическом контексте рассматривается как одна из разновидностей семантической оппозиции «живой – мертвый», которая соотносится с основными антропологическими категориями бытия. С помощью этой оппозиции осуществляется оценка понятий и реалий окружающего мира. Особенность данной оппозиции заключается в том, что граница между ее членами обладает нечеткостью и размытостью по сравнению с рядом других контрастных оппозиций (правый – левый, передний – задний и др.) [см.: 8]. Уже этот факт в некоторой степени объясняет то, что Хитклиф остается «чужим», обладая формальными признаками «своего». В свете мифологической интерпретации Хитклиф не принадлежит миру живых. В разряд «мертвых» Хитклиф фактически переходит со смертью Кэтрин: «Хотела бы ты жить, когда твоя душа в могиле?» [7, с. 163]. Он в буквальном смысле слова заставляет себя жить, «напоминает своему сердцу, чтоб оно билось» [7, с. 322].

Здесь «ловушка» заключается в том, что социокультурная оппозиция «свой – чужой» организует поверхностный

первичный код произведения: культурно-исторический и социологический, который в первую очередь воспринимается реальным читателем. Данная оппозиция является проекцией глубинного вторичного кода – мифологического, основанного на структуре волшебной сказки, которая заложена в памяти «коллективного бессознательного» как автора, так и читателя. Обращение реального читателя к мифологической структуре «Грозного перевала» позволяет объяснить такие проблемы восприятия романа, которые остаются неразрешенными при его прочтении в культурно-историческом и социологическом контексте.

Таким образом, в «Грозном перевале» ценностные оппозиции являются неустойчивыми категориями в восприятии как читателя первой половины XIX века, так и современного читателя, они определяются в соответствии с точкой зрения самого реципиента. Автор же занимает позицию стороннего наблюдателя, он лишь предлагает дискуссию, которая завязывается между персонажами и читателем, не обнаруживая собственной точки зрения.

«Ловушка» конфликта

Жанровая форма романа находится в нерасторжимом взаимодействии с понятием «конфликт». В романе, как отмечает Г.В.Ф. Гегель, изображается «прозаически упорядоченная действительность» и «конфликт между поэзией сердца и противостоящей ей прозой житейских отношений» [11, с. 474]. Конфликт является тем ядром, которое обеспечивает читательский интерес к произведению. Сюжетный конфликт также способен выступать в качестве художественной «ловушки», согласно двум своим типам: локальным (преходящим) и устойчивым конфликтам. Локальные конфликты имеют тенденцию преодолеваться и исчерпывать себя, тогда как устойчивые конфликтные положения «мыслятся и воссоздаются неразрешенными в рамках единичных жизненных ситуаций, а то и неразрешимыми в принципе» [65, с. 222]. Эти конфликты (их еще называют субстанциональными) проходят через все произведение, окрашивая жизнь героев, не имея ни начала, ни конца. Локальный конфликт выступает в произведении открыто, что и создает «ловушку» для «реального» читателя, приводящую к ложному истолкованию произ-

ведения. Напротив, субстанциональный конфликт может «растворяться» в произведении, присутствовать в нем имплицитно одновременно с локальным конфликтом. Субстанциональный конфликт отличает особое воздействие на читателя: «доминирует авторская установка не на силу впечатления, а на глубину читательского проникновения в сложные и противоречивые пласты» [65, с. 226].

«Грозовой перевал» является произведением позднего романтизма. Центр художественной системы романтизма – личность, а его главный конфликт – личности и общества. Восстав против господства материальных начал, романтический герой пытается найти второй мир, мир идеала и гармонии, поэтому мотив путешествия, бегства является типологическим для всей романтической литературы. Однако на каждом этапе развития романтизма мотив бегства реализуется по-разному. Совмещение и «остранение» нескольких модификаций мотива бегства обусловило своеобразие конфликта в романе «Грозовой перевал» – его многоплановость. Условно в конфликте романа можно выделить три составляющих, каждая из которых будет сопровождаться мотивом бегства.

Многоплановость конфликта романа отражает эволюцию романтического мировосприятия Э. Бронте, более того, наглядно демонстрирует развитие романтической концепции в целом. Время создания романа (1847), а также используемый писательницей прием «остранения» позволяет ей подойти критически к романтическим ценностям и идеалам. Все составляющие конфликта романа объединяет желание главного героя Хитклифа соединиться со своей возлюбленной – Кэтрин. Невозможность его осуществления порождает конфликты между героями и действительностью. Разрешая данные конфликты различными модификациями мотивов бегства, Э. Бронте указывает на иллюзорность стремления романтиков обрести идеал за пределами реального мира.

Первый конфликт – это бунт Кэтрин и Хитклифа против самодурства Хиндли и нравоучений Джозефа. Их протест против действительности выражается в бегстве на поля вереска, которые в романе выступают символом вольности, романтическим миром идеала и гармонии и противопоставляются ханжеской морали, несвободе других обитателей Грозного Перевала. Э. Бронте отождествляет состояние души

своих персонажей с природными явлениями (побег Хитклифа из дома сопровождается страшной грозой и проливным дождем), а самих героев – со стихиями.

Разрешение писательницей первого конфликта бегством в мир природы отражает стремление ранних романтиков задуматься над проблемой естественного человека в гармоничном мире. Однако событийный строй романа подтверждает иллюзорность попыток раннеромантической концепции обрести идеал в единении с природой. Побег на поля вереска, где Хитклиф и Кэтрин предполагают воссоединиться друг с другом, приводит к их появлению на Мызе Скворцов. Соприкосновение главных героев с ценностями буржуазного общества провоцирует следующий конфликт.

Предательство Кэтрин своего чувства к Хитклифу послужило причиной второго конфликта в романе, который является основополагающим. Кэтрин решает пожертвовать своей любовью к Хитклифу ради состояния и положения в обществе. В образе Кэтрин, предавшей свою романтическую сущность ради социальной выгоды, отображено отношение Э. Бронте к буржуазному обществу и его ценностям. Для писательницы действительно прочными являются духовные узы людей.

Кэтрин символизирует несовместимость духовного и материального, романтического идеала и пошлых ценностей буржуазного общества. Она, будучи романтической героиней, хотя и личностью меньшего масштаба по сравнению с Хитклифом, может существовать на Мызе Скворцов лишь до поры. С возвращением Хитклифа Кэтрин оказывается не в состоянии совмещать жизнь обычных людей с романтической любовью. Она также пытается «бежать» от действительности, ей хочется вернуться в детство, «снова стать девчонкой, полудикой, смелой и свободной» [7, с. 128]. Конфликт с реальностью заканчивается для Кэтрин безумием. Предав самое себя, свою духовную сущность, героиня обречена на смерть, которая видится ей преодолением земного притяжения, уз общества и времени.

Узнав о предполагаемом замужестве Кэтрин, Хитклиф бежит из дома. Это бегство окутано тайной и отражает свойственное романтикам стремление к таинственному, мистическому. Загадочное, в некотором роде сказочное, превра-

щение Хитклифа из полудивилизованного дикаря в джентльмена свидетельствует о том, что романтические характеры, как правило, выше обстоятельств и не зависят от них. Это бегство в некий таинственный мир дает Хитклифу желаемое преимущество над Эдгаром, однако не приближает его к основной цели – соединению с Кэтрин.

В основе конфликта проблема свободы личности, свободы выбора между романтическим идеалом и буржуазной действительностью. Классовое неравенство является причиной трагедии Хитклифа лишь косвенно. Он готов довольствоваться своим положением на Грозном Перевале, лишь бы рядом была его возлюбленная. Главная виновница его несчастья – Кэтрин, «отравленная» мнимыми буржуазными ценностями, сделавшая свой выбор в пользу Эдгара Линтона, и Хитклиф вполне это осознает: «Почему ты мной пренебрегла? Почему ты предала свое собственное сердце, Кэти? У меня нет слов утешения. Ты это заслужила. Ты сама убила себя» [7, с. 162].

В самом деле, хоть в романе и упоминается о том, что Хиндли был не прочь породниться с Линтонами, все же Кэтрин не принуждали выходить замуж. Писательница намеренно подчеркивает, что конфликт обусловлен выбором личности: «Когда бедствия, и унижение, и смерть – все, что могут послать бог и дьявол, – ничто не в силах было разлучить нас, ты сделала это сама по доброй воле» [7, с. 163].

Здесь Э. Бронте подводит нас к рассмотрению третьего конфликта в романе. Это конфликт между главным героем, Хитклифом, и действительностью. Хитклиф приходит к нравственному опустошению в результате своей мести, он оказывается неспособным дальше управлять жизнью героев романа, которые испытывают возрастающую любовь друг к другу вразрез с его желаниями. Действительность выходит из-под контроля Хитклифа, она развивается по своим собственным законам. Этот конфликт вновь разрешается бегством. На этот раз Хитклиф «бежит» за грань жизни, по существу кончая жизнь самоубийством (отказываясь от еды). Он, как прежде Кэтрин, осознает, что единственно возможное средство уйти от действительности и соединиться со своим идеалом – это смерть.

На наш взгляд, этот конфликт символизирует кризис романтического понимания, происходящий в 30-40-е годы XIX века. Тогда романтическая идея о возможности сознательно-

го руководства обществом оказалась скомпрометированной самим ходом исторического развития: «история не только полна противоречий, но и не движется ни по предначертаниям законодателей, ни по воле отдельных героев, а развивается по своим внутренним законам, в ее же сущности заключенным» [12, с. 222].

Таким образом, многоплановый романтический конфликт «Грозового перевала» является субстанциональным, обеспечивающим целостность самого произведения и его восприятия. Конфликт романтического и обыденного сознания не является катарсичным, он не может быть разрешен в принципе, являясь своеобразным фоном изображаемого действия, что затрудняет его выявление. На основной субстанциональный конфликт в романе Э. Бронте наслаиваются многочисленные локальные конфликты (социальный, расовый, гендерный, психологический и т.д.), которые определяются в зависимости от литературоведческого подхода к интерпретации «Грозового перевала», избранного «модельным» читателем. Преходящие локальные конфликты, расположенные на первичном для читательского восприятия уровне, легко распознаются и тем самым играют активную роль в формировании жанровой «ловушки» «Грозового перевала».

«Ловушка» акта рассказывания

Восприятие художественного произведения стимулируется совокупностью композиционных приемов и средств, посредством которых читатель познает идею, замысел художественного произведения. Центральной проблемой композиции, по мнению Б.А. Успенского, является проблема «точки зрения», составляющая ее «глубинную композиционную структуру, и особенно актуальная в произведениях, которым присуще многоголосие рассказчиков» [57, с. 5]. Композиционной «ловушкой» для читательского восприятия является акт рассказывания, а именно взаимоотношения между такими различными субъектами изображения и речи, как повествователь, рассказчик и «образ автора». Позиция автора может принципиально совпадать и не совпадать с позицией рассказчика и повествователя. Несовпадение авторской позиции с позицией повествователя может ввести в заблуждение «реального» читателя и, как результат, привести к не-

адекватному восприятию всего произведения. Читатель, по словам Б.О. Кормана, «совмещается с говорящим как субъектом сознания <...>, а с другой стороны, ему дана возможность возвыситься над говорящим, дистанцироваться от него и превратить его в объект. Чем в большей степени реализуется вторая возможность, тем в большей степени приближается реальный читатель к читателю предполагаемому и постулируемому текстом» [24, с. 126].

«Грозовой перевал» представляет собой «роман в романе», то есть в нем имеются два рассказчика, ведущие свое повествование от первого лица. Читатель попадает в роман «Грозовой перевал» и в поместье Грозовой Перевал вместе с первым рассказчиком – Локвудом, арендатором соседней усадьбы «Мыза Скворцов». Первая реакция читателя – Локвуд и есть тот персонаж, за которым скрывается автор. В самом деле, повествование ведется от первого лица, Локвуд описывает поместье и обстановку первого этажа, внешность новых знакомых как документалист или мемуарист (автор может «скрываться» за описанием пейзажа, внешности персонажей, обстановки жилища). Однако читатель вынужден отказаться от этого впечатления, коль скоро Локвуд в разговоре с хозяином усадьбы мистером Хитклифом предпринимает попытку угадать статус обитателей Грозowego Перевала. Ироничные ответы Хитклифа наводят читателя на мысль, что существует информация о каких-то иных событиях, происходящих или происходивших на Грозовом Перевале. Локвуд, как и читатель, незнаком с ними. Обнаружение Локвудом в старой спальне дневника Кэтрин подтверждает его статус «персонажа-читателя». Сцена, последовавшая после кошмара Локвуда (рыдания Хитклифа по поводу исчезновения призрака), говорит о наличии тайны, загадки, которую необходимо разгадать.

Локвуд возвращается домой на Мызу Скворцов и просит домоправительницу Нелли Дин рассказать историю Хитклифа. Наконец-то, кажется, перед читателем (и Локвудом) предстает человек, который в курсе всех событий и который поможет пролить свет на все «странности» Грозowego Перевала. Действительно, Нелли Дин (второй рассказчик романа) излагает историю семей Эрншо, Линтон и найденьша Хитклифа, она – свидетель и непосредственный участник собы-

тий, происходивших на протяжении последних тридцати лет. Для «наивного» читателя она – человек, который знает «все». Здесь и заключается «ловушка» для читательского восприятия. «Наивный» читатель видит в позиции Нелли Дин позицию автора, безоговорочно принимает ее точку зрения в оценке людей, событий и остается с ней. Безусловно, Нелли Дин достоверна в описании фактов, однако она отнюдь не маска для автора. Для «наивного» читателя, по сравнению с Локвудом, выражающим внешнюю точку зрения, Нелли Дин выражает точку зрения внутреннюю. Для «реального» же читателя точка зрения Нелли Дин является внешней, как и точка зрения Локвуда, что открывает возможность увидеть героев романа с иной, внутренней, истинно авторской точки зрения.

Б.О. Корман утверждает: «Чем в большей степени субъект речи становится определенной личностью, тем в меньшей степени он непосредственно выражает авторскую позицию» [24, с. 62], т.е. «рассказчик в сказовом произведении дальше других субъектов речи от автора» [24, с. 62]. В романе Э. Бронте «Грозовой перевал» ни Локвуд, ни Нелли Дин не являются носителями авторской точки зрения.

Автор вкладывает в уста Нелли Дин следующее выражение: «Мистер Локвуд, вы можете сами судить о всех этих вещах не хуже моего: или вам кажется, что можете, а это все равно» [7, с. 185]. Эта фраза произносится мимоходом и может остаться незамеченной читателем. Для Нелли Дин (и подобным ей «наивным» читателям) *все равно*, если им лишь *кажется*, что они могут адекватно оценивать события и персонажей романа. Но это *не все равно* для «реального» читателя. Так, к примеру, безумство Кэтрин рассматривается Нелли Дин как прихоть, причуда, каприз или дурной нрав. Супруг Кэтрин, Эдгар Линтон видит в нем возобновление старой болезни. Это точки зрения заурядных персонажей, соответствующих «наивным» читателям, не способным понять историю Кэтрин и Хитклифа. «Реальный» читатель понимает, что безумие Кэтрин не просто болезнь или каприз. Это трагедия ее душевного кризиса, который не может быть разрешен.

Знаменательно, что сам Локвуд сначала становится на позицию Нелли Дин и безоговорочно доверяет ей («В хорошую я попаду передрыгу, если отдам сердце этой молодой

особе и дочка окажется вторым изданием своей мамы!» [7, с. 156]), а затем больше полагается на собственные впечатления: «Вовсе она не кажется такой милой, – подумал я (Локвуд – М.И.), – какую хочет мне ее представить миссис Дин. Красивая, спору нет, но не ангел» [7, с. 295]; «Я бродил вокруг могил под этим добрым небом; смотрел на мотыльков, носившихся в вереске и колокольчиках, прислушивался к мягкому дыханию ветра в траве – и дивился, как это вообразилось людям, что может быть немирным сон у тех, кто спит в этой мирной земле» [7, с. 334]). Таким образом, Локвуд эволюционирует как читатель, переставая принимать на веру рассказ Нелли Дин. Локвуд предстает в качестве читателя, не только воспринимая рассказ Нелли Дин, который оформлен в виде текста. Он в буквальном смысле слова читает дневник Кэтрин Эрншо, единственное документальное подтверждение происходивших событий, не окрашенное суждениями Нелли Дин. Кэтрин, таким образом, сама является *автором*, что приближает ее к позиции автора «Грозового перевала». Это может натолкнуть «наивного» читателя на мысль о том, что авторская позиция выражается посредством главных героев. Это, однако, не так. Диалогу автора и читателя способствует неуловимость позиции «абстрактного» автора.

Композиция романа (структура формы) может быть описана следующим образом: настоящее время (первый приезд Локвуда на Мызу Скворцов в 1801 году; его второй приезд в 1802 году) представлено повествованием Локвуда (от первого лица), которое в свою очередь является рамкой для повествования Нелли Дин. Повествование Нелли Дин также ведется от первого лица и включает в себя множественные точки зрения, принадлежащие персонажам романа, оформленные в виде прямой речи. Нелли Дин рассказывает о прошлом, которое состоит из двух частей (или историй). Первая история – прошлое Кэтрин Эрншо, вторая история – прошлое ее дочери, Кэтрин Линтон, которое с ходом повествования превращается в настоящее. Истории матери и дочери объединены одним человеком – Хитклифом, который является возлюбленным для первой и свекром для второй.

Особый интерес представляют точки зрения главных героев романа – Кэтрин и Хитклифа, которые являют собой резкий контраст с остальными заурядными персонажами. Это

романтические фигуры, обладающие титанической мощью (особенно Хитклиф). Автор никогда не погружается в их сознание, о своей позиции герои заявляют сами. Кэтрин говорит о том, что она и есть Хитклиф, он же называет Кэтрин своей душой, что позволяет рассматривать героев как носителей одной идеи, идеи романтической свободы воли и духа. Но является ли идея главных героев идеей авторской (ведь зачастую автор «говорит» с читателем через своих главных героев [см.: 57, с. 139])?

Главные герои характеризуются другими персонажами, что является особым авторским замыслом. С точки зрения Нелли Дин, Изабеллы, Эдгара Линтона, Джозефа, даже в оценке самой Кэтрин Хитклиф предстает чудовищем, монстром, охваченным замыслом мести, однозначно отрицательным персонажем. Здесь наблюдается следующий парадокс: несовпадение читательской позиции и позиции главного героя. Дело в том, что в большинстве случаев в художественном произведении происходит совпадение авторской и читательской позиции: автор становится на точку зрения того героя, с которым может ассоциировать себя читатель [см.: 57, с. 140] (это, как правило, положительный персонаж). В случае «Грозового перевала» происходит нарушение горизонта ожидания: «наивный» читатель никак не может ассоциировать себя с Хитклифом, в оценке этого «отрицательного» героя он присоединяется к мнению других персонажей. Это еще одна причина того, что «наивный» читатель принимает за автора Нелли Дин, которая является «положительным» (с ее точки зрения и с точки зрения «наивного» читателя) персонажем. Неужели автор стоит на позиции отрицательного героя? Является ли Хитклиф отрицательным героем?

Разумеется, автор не оправдывает жестокие поступки Хитклифа. Дело в том, что они показывают трагедию романтического героя, которую «наивный» читатель не в состоянии осознать. «Реальный» читатель способен понять, что Хитклиф – жестокий человек, но в то же время человек глубоко несчастный, вызывающий, несмотря на все свои ужасные поступки, *сочувствие*. Его неохотно принимают в новой семье, в которой он, после смерти приемного отца, подвергается унижениям и побоям. Предательство Кэтрин лишает Хитклифа смысла жизни, обрекая на одиночество.

«Наивный» читатель видит лишь то, что лежит на поверхности сюжета: страстную любовь главных героев и жестокую месть, направленную против виноватых и безвинных. Однако любовь и месть вовсе не исчерпывают личности Хитклифа. Он способен горевать об утрате (смерть мистера Эрншо), испытывать симпатию к Нелли Дин и любовь (которую он скрывает от самого себя) к Гэртону. Он привязан к Грозовому Перевалу, где они с Кэтрин выросли, его восхищает и волнует красота убранства Мызы Скворцов. Следовательно, неправомерно говорить о Хитклифе как об абсолютном воплощении зла.

Главные герои «Грозового перевала» служат средством для выражения авторского мироощущения: утраты романтических ценностей в буржуазном обществе. Для автора категории «положительный» – «отрицательный» не выступают в качестве характеристик для героев романа. Право оценивать героев отдано читателю, который делает это с точки зрения своей «реальной» или «наивной» сущности.

Таким образом, очевидно, что в романе «Грозовой перевал» точка зрения обыденного сознания противопоставляется точке зрения романтических героев. «Грозовой перевал» является таким романом, в котором количество субъектов речи превосходит количество субъектов сознания, что, по мнению Б.О. Кормана, является основополагающим признаком романтического произведения [24, с. 142].

«Ловушка» пропусков-лакун

Некомпетентность рассказчиков произведения подтверждает и такой композиционный прием – «ловушка» как пропуски-лакуны – сознательное опускание автором деталей событийного ряда. Это стимулирует читателя к досотворению текста, к прогнозированию событий согласно его предполагаемым ожиданиям. Но пропуски могут «создаваться» автором намеренно с целью ввести читателя в заблуждение, чтобы затем «потрясти» его неожиданным событийным поворотом, а также для достижения комического эффекта. Возможно и следующее: автору неизвестно, как разворачивались события в определенный момент. Здесь читателю или будут предложены на выбор варианты того, что могло произойти, или будет предоставлена свобода сотворчества.

Очевидным пропуском-лакуной является дневник Кэтрин Эрншо: «едва ли хоть одна глава (Кэтрин пишет в книге между строк – М.И.) избежала чернильных и карандашных заметок или того, что походило на заметки, покрывавшие каждый пробел, оставленный наборщиком. Иные представляли собою отрывочные замечания; другие принимали форму регулярного дневника, писанного неустановившимся детским почерком» [7, с. 23]. Локвуд предоставляет читателю отрывки из дневника, очевидно, не зачитывая его целиком, что вызывает «досаду» у читателя: дневник является единственным документальным свидетельством отношений Хитклифа и Кэтрин.

Тайной для читателя остается происхождение Хитклифа, хотя в этом случае автор предлагает некоторые подсказки: так, Хитклифа называют то «цыганским отродьем», то «маленьким американцем или испанцем». Нелли Дин полагает, что Хитклиф сошел бы «за переодетого принца». Она говорит: «Кто знает, может быть, твой отец был китайским богдыханом, а мать индийской царицей, и каждый из них мог бы купить на свой недельный доход Грозовой Перевал со Скворцами в придачу» [7, с. 59]. Впоследствии читатель понимает, что Хитклиф действительно уверовал в это: его действия направлены на присвоение двух усадеб.

Следующий пропуск-лакуна – перемена в отношениях Кэтрин и Хитклифа. При первой встрече с Хитклифом девочка «принялась со зла корчить рожи и плевать», обиженная на то, что из-за приемыша отец потерял по дороге домой ее подарок. Через несколько дней дети уже были неразлучны. Нелли Дин не в состоянии объяснить эту перемену, так как ее за бессердечие к найденышу отослали из дома. Сближение детей можно объяснить тем, что Кэтрин видит в Хитклифе средство для самоутверждения: «ее напускная дерзость имеет над Хитклифом больше власти, чем вся доброта его приемного отца» [7, с. 45]. Младшая в семье, Кэтрин получает того, кто беспрекословно принимает все ее затеи. Хитклиф же видит в Кэтрин источник материнской ласки и любви. Таким образом, любовь Кэтрин и Хитклифа возникает по различным причинам.

Открытым для читателя остается вопрос, каким образом Хитклиф превратился в джентльмена и состоятельного

человека: «Он получил образование на континенте и вернулся джентльменом? Или попал стипендиатом в колледж, или сбежал в Америку и там стяжал почет, проливая кровь новых своих соотечественников? Или составил капитал куда быстрее на больших дорогах Англии?» [7, с. 93]. По мнению Нелли Дин, Хитклиф «перепробовал понемногу все эти поприща», однако, она не может поручиться ни за одно из них. Его военная выправка наводит на мысль о том, что он был в армии. Желание Хитклифа снять с Хиндли скальп является, возможно, отголоском его путешествия в Америку. Сам Хитклиф поясняет свое отсутствие расплывчато и туманно: «Трудно пробивался я в жизни, с тех пор как в последний раз слышал твой голос; и ты должна меня простить, потому что я боролся только за тебя» [7, с. 100]. Читатель ждет возвращения Хитклифа, воспринимая идиллическую картину счастья Кэтрин и Эдгара как затишье перед грозой. Таким образом, автор высказывается за всевозможные версии превращения Хитклифа в джентльмена и, одновременно, оставляет их неподтвержденными.

Очевидно, что пропуски-лакуны в романе «Грозовой перевал» используются автором не для последующего читательского узнавания скрытых от него сюжетных поворотов. Возможно, Э. Бронте и сама не представляла, как в том или ином случае могли развиваться события. Круг подсказок, предложенный автором, кажется недостаточным современному читателю. Это побуждает его возвращаться к пробелам повествования, строить новые догадки и предположения. Так, возможность того, что Хитклиф получил образование и знаком с современной литературой, подтверждает его критическое суждение о романтическом герое. Однако, по словам Кэти-младшей, он ненавидит книги. Чем объясняется эта ненависть? Желанием отомстить дочери своего врага, мстью самим книгам за то, что когда-то Кэтрин-старшая делила свое внимание между ними и Хитклифом или ненавистью к самому образованию, которое не помогло ему вернуть Кэтрин? Ответов может быть множество, и все они, при рассмотрении романа с тех или иных позиций, могут оказаться возможными. Пропуски-лакуны, таким образом, являются ценным композиционным приемом-«ловушкой», они делают роман более компактным, одновременно заставляя самого читателя творить текст.

«Ловушка» метафоризации

На активизацию читательского восприятия также направлены речевые средства художественного произведения, обладающие способностью создавать словесные ассоциации. Как правило, художественный текст насыщен различными тропами. С их помощью автор демонстрирует свое отношение к предмету. Отбор автором языковых средств осуществляется как сознательно, так и на уровне бессознательного, что подразумевает смыслы, скрытые и от самого автора. Метафоризация (очередная «ловушка» для читательского восприятия) служит для пробуждения рефлексии реципиента при восприятии текста.

В теории метафоры, предложенной А.Д. Гудковым, обосновывается понимание метафоры не как замещающего слова, а как «семантически аномальной предикации» [цит. по: 54], получающей расширительное значение. За «прямым» значением метафоры, доступным «наивному» читателю, стоит значение «контекстное», способное расширить смысл фразы до смысла этого текста в целом. В этом случае метафора включает читателя «в модальные отношения, заданные ценностной сферой самого субъекта (автора, лирического героя и т. д.) – пространством его сознания, и именно ценностно-субъектный аспект семантики определяет предикацию метафоры, а не объектно-предметная, нормативная данность» [54]. Восприятие метафоры исключительно на уровне «прямого» значения блокирует проникновение в скрытые смыслы произведения, препятствует адекватному его истолкованию.

Являясь романтическим произведением, «Грозовой перевал» изобилует метафорами – по словам В.М. Жирмунского, «романтическое искусство есть поэзия метафоры. Преображение мира, которое совершается в романтическом творчестве, его мистическая поэтизация, осуществляется с помощью различных приемов метафоризации действительности. Для романтиков такая метафора – не поэтический вымысел, не произвольная игра художника, но подлинное прозрение в таинственную сущность вещей, в мистическую жизнь природы как живого, одушевленного, божественного целого, в религиозную тайну любви» [14].

Само заглавие романа Э. Бронте является метафорой, которая расширяется до смысла всего текста. Заглавие ро-

мана – «Грозовой перевал», в оригинале «Wuthering Heights». Существительное «Heights» (мн.ч.) означает «высоты», «возвышенности», а «Wuthering» является определением, образованным от диалектизма «wuther», которое в качестве существительного означает «атака, наступление; ловкий удар», а в качестве глагола – «дрожать, трястись, сотрясаться». Необычное название романа порождало различные его переводы («Витерингские высоты», «Холмы буйных ветров», «Бурные вершины»), из которых самым удачным считается последний, предложенный Н. Вольпин в 1956 году, собственно «Грозовой перевал».

Название романа дает читателю установку на место разворачиваемых событий, формирует предпонимание текста, ведь Грозовой Перевал – это поместье, где завязывается сюжет романа. Однако, это так называемый «первый, поверхностный» смысл заглавия, который очевиден «наивному» читателю. Как поместье Грозовой Перевал поражает своих персонажей, которые потрясены развивающимися в нем событиями, так и роман «Грозовой перевал» «сотрясает» сознание своих читателей нарушением горизонта ожиданий.

«Смысловые» коды Грозового Перевала варьируются на протяжении всего романа. При жизни старого мистера Эрншо поместье является отражением идиллических отношений Кэтрин и Хитклифа. Когда хозяином дома становится Хиндли, Грозовой Перевал предстает сосредоточием «конечного», пытающегося разлучить двух романтических героев. Дети вынуждены искать убежище на полях вереска, что приводит к знакомству с семьей Линтон. С Хитклифом в роли владельца, Грозовой Перевал функционирует как западня для остальных персонажей романа (Изабеллы, Кэти, Линтона, Гэртон). В конце концов Грозовой Перевал превращается в жилище для призраков, воплощая романтические ценности, которые, как можно полагать, «сотрясаются, колеблются» под натиском буржуазного общества. Читателя ужасают события, происходящие на Грозовом Перевале, но его, как и Локвуда, непреодолимо влечет туда желание разгадать загадку этого дома. Обаяние Грозового Перевала как символа романтических ценностей неоспоримо для автора романа.

Метафорой является также имя главного героя романа, Хитклифа (Heathcliff). В переводе с английского языка оно

означает «утес, поросший вереском». Имя Хитклифа указывает на его идентичность с Грозовым Перевалом, расположенным на холме. Вересковые пустоши служат убежищем для Кэтрин и Хитклифа, местом, куда романтические герои бегут от тирании «конечного». Вереск на «языке цветов» означает «одиночество», одну из характеристик романтического героя. Имя Хитклифа неразрывно связано с Грозовым Перевалом и, подобно ему, метафорично.

Высказывания Кэтрин и Хитклифа друг о друге метафоричны и проникнуты романтической символикой. Кэтрин так описывает свои чувства к Хитклифу и Линтону: «Моя любовь к Линтону, как листва в лесу: знаю, время изменит ее, как меняет зима деревья. Любовь моя к Хитклифу похожа на извечные каменные пласты в недрах земли» [7, с. 85]. Кэтрин любит Хитклифа, несмотря на то, что он «пустошь, поросшая чертополохом и репейником». Хитклиф заявляет, что в доме Линтона Кэтрин близка к безумию: «Посадите дуб в цветочном горшке и ждите, что он у вас разрастется, – вот так же Эдгар Линтон может ждать, что она у него не зачахнет на скудной почве его пошлой заботливости» [7, с. 155]. Сердце Кэтрин, по словам Хитклифа, «такое же глубокое, как мое. Как моря не вместить в отпечаток конского копыта, так ее чувство не может принадлежать безраздельно Линтону» [7, с. 151].

После смерти Хиндли Хитклиф заявляет Гэртону: «Теперь, мой милый мальчик, ты мой! Посмотрим, вырастет ли одно дерево таким же кривым, как другое, если его будет гнуть тот же ветер!» [7, с. 188]. Эта емкая метафора передает смысл всего произведения. Очевидно сопоставление главных героев с деревьями (символ земли), а также со стихией огня: Кэтрин для Линтона и Хитклифа – солнце («А когда солнце, бывало, выглянет вновь, тут просияет и он» (Линтон – М.И.)), от хладнокровия Эдгара жилы Кэтрин «кипят». Кэтрин способна «зажигать искры в пустых голубых глазах Линтонов». После удара Линтона «внутри у Хитклифа все горит». Хитклиф тянется к своему солнцу – Кэтрин, как малорослые искривленные ели и чахлый терновник подле Грозового Перевала протягивают ввысь свои ветви. Ожидая известий о состоянии Кэтрин, Хитклиф так долго простаивает в парке, что пара дроздов вьет подле него свое гнездо так спокойно,

будто бы это не человек, а «колода». Образ огня является одновременно метафорой страсти и адского огня, он может дарить свое тепло, но может и испепелить, сжечь. Огонь символизирует порывы, страсть главных героев, одновременно указывая на то, какие бедствия им придется пережить.

Таким образом, метафоры «Грозового перевала» многочисленны, зачастую являются романтическими символами. Некоторые из них расширяются в своем значении до смысла контекста и даже самого текста в целом, являясь ключом для читательского восприятия. Метафоры способствуют глубокому и адекватному постижению скрытых смыслов «Грозового перевала», являясь своеобразной «подсказкой» для читателя.

Метафора может выступать и в качестве «ловушки» художественного произведения. По словам В.К. Харченко, «при неторопливом чтении именно благодаря метафоре у человека, воспринимающего текст, возникает желание согласиться с мыслью, или опровергнуть ее, или добавить свою аргументацию» [66, с. 23]. Метафора, таким образом, обладает способностью блокировать читательское восприятие на уровне своего переносного значения, препятствуя проникновению в адекватный смысл произведения. Так, рассматривать Хитклифа с точки зрения обыденного сознания, характеризующего его как дьявола и как оборотня, – значит упрощать его сущность романтического героя до уровня обычного злодея. «Наивный» читатель, который ожидает от произведения четких установок и доступных объяснений, принимает на веру метафорические высказывания и встает в оценке Хитклифа на точку зрения заурядных персонажей. «Реального» читателя подобные метафоры способны привести в рефлексивное состояние и заставить возразить наивным рассказчиком.

§ 3. «ЛОВУШКА» ХУДОЖЕСТВЕННОГО СОДЕРЖАНИЯ

«Ловушка» тематики

Синтетичная природа жанра романа предоставляет его автору возможность затрагивать самые разнообразие аспекты человеческого бытия, которые выражаются через то, что в литературоведении принято называть тематикой худо-

художественного произведения. Тематика – это предмет изложения, повествования, то, о чем говорит автор в произведении. Характер темы и ее развитие обусловлены как процессами самой объективной действительности, так и подходом к ней художника, выдвигающего те или иные ее стороны [см.: 48].

В своем произведении Э. Бронте разрабатывает одну из «вечных» тем – тему любви двух романтических героев. Данная тема – одна из сквозных тем в эстетике романтизма. Любовь Кэтрин и Хитклифа зарождается в детстве, которое «у поздних романтиков являлось выражением свободы, раскованности, истинного, потому что непосредственного познания мира» [61, с. 63]. Более того, любовь сопоставляется с детством и освящается им. Романтизм делает акцент на жизни души и сердца героя, возводит в абсолют чувства человека. Также романтики внесли новые нюансы в раскрытие этой темы. Чувство любви трактуется ими не только как эмоция, но и как первооснова мироздания. Развитие основной темы романа отмечено высоким уровнем психологизма, традиционного для романтиков.

Тематика имеет особенность воплощаться в произведениях эксплицитно или имплицитно, порой независимо от намерений автора, что может оказаться «ловушкой» для читательского восприятия. «Вечная» тема любви заявлена в романе «Грозовой перевал» открыто. Религиозная и гендерная тема, культурно-исторический аспект тематики также являются эксплицитными темами в произведении. Ориентация «наивного» читателя только на эксплицитные темы произведения приводит к одностороннему, упрощенному пониманию романа. Применение читателем методики «пристального чтения» позволяет проникнуть на имплицитные уровни тематики произведения, постичь множество его смыслов. Проникновение в имплицитную тематику способствует постижению скрытых смыслов произведения через установление новых причинно-следственных связей в сюжетной организации произведения. Особенность «Грозового перевала» в том, что имплицитная тематика преподносится автором в виде тех или иных спорных вопросов, решение которых зависит от позиции читателя. Множество эксплицитных тем романа «Грозовой перевал» неразрывно связаны с имплицитной темой утраты романтических ценностей.

В романтизме «трагизм гуманизма становится территорией абсурда, на которой возрастает тема двойников. Ряд антиномий сложной структуры «индивидуума» венчает расслоение «я» [51]. Романтическими двойниками в романе являются Кэтрин и Хитклиф. Романтическая любовь Кэтрин и Хитклифа противопоставляется миру реальности. «Романтическая этика во многих отношениях есть этика любви; любовь для романтиков – это и бесконечное, и способ его построения, обретения» [61, с. 268]. Кэтрин и Хитклиф стремятся найти спасение от реального мира в «бесконечном» – природе, вересковых пустошах, которые в романе выступают символом вольности, романтическим миром идеала и гармонии и противопоставляются ханжеской морали, несвободе Грозового Перевала.

Любовь Кэтрин и Хитклифа в единении на вересковых пустошах отражает идиллическое мироощущение ранних романтиков. Идиллическая цельность главных героев представляет собой «нераздельность я-для-себя от я-для-других» [56, с. 63]. Кэтрин и Хитклиф являют единство раннеромантической концепции личности, они пребывают друг в друге больше, чем в себе самих. Они представляют собой величину, равную Богу, гармонию романтического духа. Хитклиф неизменно ставит Кэтрин выше всех людей, поклоняется ей как божеству: «Кэти так неизмеримо выше их, выше всех на земле» [7, с. 53]. Это особенность раннего романтизма, чьей культурой стала «своеобразная религия человека» [61, с. 215].

Кэтрин нарушает свою целостность с Хитклифом, выйдя замуж за Линтона. Основная функция Кэтрин – это функция выбора, борьба природы и цивилизации, чувства и разума. На эксплицитном уровне культурно-исторического аспекта тематики эта функция обусловлена кастовыми различиями буржуазного общества времен Э. Бронте. Сознательный выбор «конечного» знаменует эволюцию от идиллического к трагическому мироощущению главных героев, а вместе с ними и изменение установки читательского восприятия. После предательства Кэтрин меняется и сам Хитклиф: «Это не мой Хитклиф. Моего я все-таки буду любить и возьму его с собой: он в моей душе» [7, с. 161]. Поведение этого «нового» Хитклифа, замышляющего жениться на сестре Линтона, приводит Кэтрин к болезни, которая выливается в безумие: «от

страшной истины двойника романтика спасает только блаженство безумия» [51]. В бреду Кэтрин вновь видит себя одиннадцатилетней девочкой, как бы перечеркивая последние семь лет жизни.

После смерти Кэтрин Хитклиф утрачивает свой статус богочеловека: богоподобный в единстве с Кэтрин, он стал просто человеком. Отныне он обречен на одиночество. Романтизм породил как осознанный выбор существования трагическое отчуждение: «отпадение от целостности мира открывало особый космос собственного «я», обрекало на одиночество как расплату за вину обособления» [45, с. 16].

В детстве Кэтрин и Хитклиф сопротивляются власти Хиндли и Джозефа, они бунтуют против тирании «конечного». Понятие «бунта» неразрывно связано с Сатаной, как первым бунтовщиком и возмутителем божеского порядка. В понимании романтиков бунт – это «главное измерение человека». «Дьявол становится метафорой темной стороны человеческой природы, его негативным двойником, действующим изнутри сознания. Релевные значения образа двойника и дьявола в этом плане совмещаются, переходя в синонимию» [49]. Хитклиф для других персонажей романа не кто иной, как исчадие ада, лживый бес, дитя сатаны. В эстетике романтизма дьявол – это символ переходящей в бунт тоски по жизни иной, нездешней. Хитклиф сравнивается с дьяволом преимущественно после замужества Кэтрин: его поступки поистине окрашены сатанинской злобой и коварством.

Раннеромантический Хитклиф лишается «своего» пространства (идиллического мира любви и природы) и оказывается в пространстве «чужом» (буржуазное общество). Позднеромантический герой «детерминирован» реальностью, его трагедия в том, что он представляет «бесконечное», но погружен в «конечное» – общество, которое он пытается, но все же не в силах преодолеть. Причиной подобной неудачи является то, что бунт против миропорядка совершается с помощью его же методов и средств. Хитклиф начинает навязывать себя этому чужому пространству, пытается его подчинить, возглавить точно так же, как это делал Хиндли. Значительно следующее высказывание Хитклифа: «Во мне нет жалости! Нет! Чем больше червь извивается, тем сильнее мне хочется его раздавить! Какой-то нравственный зуд. И я рас-

чесьваю язву тем упорней, чем сильнее становится боль» [7, с. 154]. Эта контекстуальная метафора расширяет свои границы, побуждая читателя увидеть в поступках Хитклифа нечто большее, чем просто месть.

Тщеславие побуждает Хитклифа овладеть реальным миром. Орудием тщеславия для позднеромантического Хитклифа выступает профанация того, что так высоко ценилось им в качестве раннеромантического героя. Если любовь Кэтрин Хитклиф воспринимает как саму жизнь, то любовь к нему Изабеллы, симпатию Кэти он превращает в средство, в категорию «реальных», конечных отношений. Жестокое обращение Хитклифа с женой и племянницей обуславливает наличие в романе эксплицитной гендерной тематики. Позднеромантический Хитклиф переходит в разряд злодеев, героев «конечного» мира. Он совершает преступление (переступание границы), что делает героя «неизбежно виновным» перед лицом миропорядка: «трагическая вина состоит не в самом деянии, субъективно оправданном, а в его личностности, в неутолимой жажде остаться самим собой» [56, с. 59].

В своих действиях трагический герой следует «внутреннему императиву» [56, с. 60], отсюда «внутренняя раздвоенность, перерастающая в демоническое двойничество». Хитклиф абсолютно имморален в своем индивидуализме, который предполагает трагический исход. Тем не менее, читательское сочувствие к Хитклифу не иссякает на протяжении всего романа. Причиной тому, на наш взгляд, является трагическая несовместимость идеала и реального мира. Хитклиф, посвящая себя «конечному» (месть врагам, присвоение Мызы Скворцов), продолжает сохранять в себе «бесконечное» – любовь к Кэтрин. Читателя ужасают злодеяния главного героя, но он прощает Хитклифа из-за его любви к Кэтрин.

Таким образом, в романе автор прослеживает эволюцию романтического мироощущения посредством образа главного героя Хитклифа. Роман выражает тоску по утраченным романтическим идеалам и ценностям в беспринципном буржуазном обществе. «Ловушка» тематики в романе Э. Бронте «Грозовой перевал» заключается в том, что, воспринимая «Грозовой перевал» только как бытовую историю любви и мести, «наивный» читатель остается «на смысловой поверхности» романа и не в состоянии дать истолкование невероят-

ной силе чувств героев, уловить трагизм их поступков и высказываний, объяснить причины тех или иных событий.

Список литературы

1. Абилова, Ф.А. Концепция трагического в романе Эмили Бронте «Грозовой перевал» / Ф.А. Абилова // Жанр романа в классической и современной литературе. – Махачкала, 1983. – С. 113 – 119.
2. Барт, Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика / Р. Барт. – М.: Прогресс, 1989. – 616 с.
3. Барышев, Н.В. Социальная символика как характеристика национальной идентичности / Н.В. Барышев // Проблема национальной идентичности и принципы межкультурной коммуникации: материалы школы-семинара. – Воронеж, 2001. – Ч. 2. – С. 3 – 7.
4. Бахтин, М.М. Методология гуманитарных наук / М.М. Бахтин // Эстетика словесного творчества. – М.: Искусство, 1979. – С. 361 – 374.
5. Бахтин, М.М. Вопросы литературы и эстетики / М.М. Бахтин. – М.: Худ. лит., 1975. – 502 с.
6. Белова, О.В. Свой – чужой / О.В. Белова // Дом Сварога. Словарь языческой мифологии славян [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.swarog.ru/s/svojchuzhoj8.php>. – Дата доступа: 17.11.07.
7. Бронте, Э. Грозовой перевал. Агнесс Грей / Э. Бронте. – М.: Эксмо-Пресс, 2000. – 601 с.
8. Виноградова, Л.Н. Оппозиция «живой-мертвый» в фольклоре и народной культуре славян / Л.Н. Виноградова // Славянская Традиционная Культура и современный мир: сб. материалов науч. конф. – М.: Государственный республиканский центр русского фольклора, 2005. – Вып. 8. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.velesovkrug.nm.ru/isk.htm>. – Дата доступа: 17.11.07.
9. Гаскелл, Э. Жизнь Шарлотты Бронте / Э. Гаскелл // Эмилия Бронте. Грозовой перевал. – М.: Худ. лит., 1990. – С. 325.
10. Гражданская, З.Т. Сестры Бронте / З.Т. Гражданская // История английской литературы. Выпуск № 2. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.lib.ru/CULTURE/LIT_STUDY/history_of_English_literature2_2.txt. – Дата доступа: 05.07.04.
11. Гегель, Г.В.Ф. Эстетика: в 4 т. / Г.В.Ф. Гегель. – М.: Искусство, 1968. – Т. 1. – 312 с.
12. Гуляев, Н.А. Романтические тенденции в литературе критического реализма (Введение) / Н.А. Гуляев // Русский романтизм: учеб. пособие для филол. специальностей ун-тов и пед. ин-тов / под ред. проф. Н.А. Гуляева. – М.: Высш. школа, 1974. – 360 с.
13. Дорога к храму – RIN.RU. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.religion.rin.ru/cgi-bin/religion/show.pl?id=34&id_m=112-20k. – Дата доступа: 21.02.01.
14. Жирмунский, В.М. Метафора в поэтике русских символистов / В.М. Жирмунский // НЛО, 1999. – № 5 [Электронный ресурс]. – Ре-

жим доступа: [http:// www.magazines.russ.ru/nlo/1999/zhir.html](http://www.magazines.russ.ru/nlo/1999/zhir.html). – Дата доступа: 12.05.08.

15. Задворная, Е.Г. Прагматика текста / Е.Г. Задворная [Электронный ресурс]. – Режим доступа: [http:// www.culture.niv.ru/doc/philosophy/encyclopedia-post-modern/380.htm](http://www.culture.niv.ru/doc/philosophy/encyclopedia-post-modern/380.htm). – Дата доступа: 01.06.07.

16. Заломкина, Г.В. Поэтика пространства и времени в готическом сюжете: моногр. / Г.В. Заломкина. – Самара: Изд-во «Самарский университет», 2006. – 278 с.

17. Зброжек, Е.В. Викторианство в контексте культуры повседневности / Е.В. Зброжек // Известия Уральского государственного университета [Электронный ресурс]. – 2005. – Режим доступа: [http://www.proceedings.usu.ru/.../0035/01_09-2005\)&xsln = showArticle.xsln&id = a03&doc = /content.jsp](http://www.proceedings.usu.ru/.../0035/01_09-2005)&xsln = showArticle.xsln&id = a03&doc = /content.jsp). – Дата доступа: 13.12.07.

18. Илларион (Алфеев), иеромонах. Таинство веры. Введение в православное догматическое богословие / Илларион (Алфеев). – М.: Изд-во Братства Святителя Тихона, 1996. – 288 с.

19. Ильин, И.П. ИмPLICITный автор / И.П. Ильин // Современное зарубежное литературоведение (страны Западной Европы и США): концепции, школы, термины: энциклопедический справочник. – М.: Интрада – ИНИОН, 1996. – С. 51 – 53.

20. Ильин, И.П. Телесность / И.П. Ильин // Современное зарубежное литературоведение (страны Западной Европы и США): концепции, школы, термины. Энциклопедический справочник. – М.: Интрада – ИНИОН, 1996. – С. 280 – 283.

21. Ионкис, Г. Магическое искусство Эмили Бронте / Г. Ионкис // Бронте Э. Грозовой перевал: роман; стихотворения. – М.: Худ. лит, 1990. – С. 5 – 18.

22. История зарубежной литературы XIX века: учеб. пособие. – М.: Просвещение, 1982. – 320 с.

23. Ковалева, И.С. Опыт прочтения постмодернистского текста. «Белоснежка» Д. Бартельми и «Химера» Дж. Барта / И.С. Ковалева [Электронный ресурс]. – Режим доступа: [http:// www.amstud.msu.ru/full_text/texts/conf 1995/kovaleva 32.htm](http://www.amstud.msu.ru/full_text/texts/conf 1995/kovaleva 32.htm). – Дата доступа: 12.05.08.

24. Корман, Б.О. Творческий метод и субъектная организация произведения / Б.О. Корман // Избранные труды по теории и истории литературы. – Ижевск: Изд-во Удм. ун-та, 1992. – С. 141 – 149.

25. Кеттл, А. Эмилия Бронте: «Грозовой перевал» / А. Кеттл // Введение в историю английского романа. – М.: Прогресс, 1966. – С. 160 – 179.

26. Климова, С.В. Дом и мир: проблема приватного и публичного / С.В. Климова // Антропология: Веб-кафедра философской антропологии [Электронный ресурс]. – 1997. – Режим доступа: [http:// www.anthropology.ru/ru/texts/klimova/public.html](http://www.anthropology.ru/ru/texts/klimova/public.html). – Дата доступа: 07.01.06.

27. Климова, С.В. Социально-философские аспекты анализа архетипических функций дома / С.В. Климова // Антропология: Веб-кафедра философской антропологии [Электронный ресурс]. – 1997. – Режим доступа: [http:// www.anthropology.ru/ru/texts/klimova/function.html](http://www.anthropology.ru/ru/texts/klimova/function.html). – Дата доступа: 07.01.06.

28. Кукарцева, М.А. Опыт чтения текстов в лингвистической философии и истории / М.А. Кукарцева // Философия и общество [Электронный ресурс]. – 2005. – № 1 – Режим доступа: [http:// www.abuss.narod.ru/Biblio/kukarts_ph-society.htm](http://www.abuss.narod.ru/Biblio/kukarts_ph-society.htm). – Дата доступа: 12.05.08.

29. Ладыгин, М.Б. Романтический роман: пособие по спецкурсу / М.Б. Ладыгин. – М., 1981. – 140 с.

30. Лосский, Н.О. Бог и мировое зло / Н.О. Лосский. – М.: Республика, 1994. – 432 с.

31. Люксембург, А. Лабиринт как категория набоковской игровой поэтики / А. Люксембург [Электронный ресурс]. – Режим доступа: [http:// www.relga.rsu.ru/n22/cult22_2.htm](http://www.relga.rsu.ru/n22/cult22_2.htm). – Дата доступа: 12.05.08.

32. Макеева, М.Н. Риторика художественного текста и ее герменевтические последствия: автореф. дис. ... д-ра филол. наук / М.Н. Макеева. – Краснодар, 2000. – 36 с.

33. Марков, А.В. Романтическая морфология / А.В. Марков [Электронный ресурс]. – Режим доступа: [http:// www.kogni.narod.ru/gomtmorph.htm](http://www.kogni.narod.ru/gomtmorph.htm). – Дата доступа: 03.04.04.

34. Мортон, А.Л. Талант на границе двух миров: Шарлотта Бронте; Эмилия Бронте; Анна Бронте / А.Л. Мортон // От Мэлори до Элиота. – М., 1970. – С. 170 – 190.

35. Михайлов, Н.Н. Теория художественного текста: учеб. пособие для студ. филол. фак. высш. учеб. заведений / Н.Н. Михайлов. – М.: Издательский центр «Академия», 2006. – 224 с.

36. Мифы народов мира: энциклопедия: в 2 т. – М.: Сов. энцикл., 1987. – Т. 1. – 671 с.

37. Палья, К. Тени романтизма / К. Палья // Личины сексуальности. – Екатеринбург: У – Фактория; Изд-во Урал. ун-та, 2006. – С. 558 – 585.

38. Попова, М.К. «Хавелок-датчанин» и проблема «английскости» в средневековой литературе / М.К. Попова // Проблема национальной идентичности и принципы межкультурной коммуникации: материалы школы-семинара. – Воронеж, 2001. – Ч. 1. – С. 52 – 58.

39. Потанина, Н.Л. От Диккенса к Киплингу: метаморфозы викторианского сознания / Н.Л. Потанина // Проблема национальной идентичности и принципы межкультурной коммуникации: материалы школы-семинара. – Воронеж, 2001. – Ч. 1. – С. 64 – 75.

40. Повзун, Е.В. К проблеме жанра в творчестве сестер Бронте / Е.В. Повзун // Автор как проблема теоретической и исторической поэтики: сб. науч. ст.: в 2 ч. / отв. ред. Т.Е. Автухович. – Минск: РИВШ, 2007. – Ч. 1. – С. 297 – 302.

41. Поспелов, Г.Н. Теория литературы: учебник для ун-тов / Г.Н. Поспелов. – М.: Высш. шк., 1978. – 351 с.

42. Пискунова, С. И. Классическая и романтическая проза. Романтика и метафизика / С.И. Пискунова // Электронная библиотека «Планета Small Bay» [Электронный ресурс]. – Режим доступа: [http:// www.smallbay.ru/interest04.html](http://www.smallbay.ru/interest04.html). – Дата доступа: 23.03.08.

43. Пропп, В.Я. Исторические корни волшебной сказки / В.Я. Пропп. – Ленинград: Изд-во Ленинградского университета, 1986. – 365 с.

44. Проскурина, Т.Д. О семейном романе как отражении общественной жизни / Т.Д. Проскурина [Электронный ресурс]. – Режим доступа: [http:// www.proskurina.bel.ru/articles/8/doc](http://www.proskurina.bel.ru/articles/8/doc). – Дата доступа: 23.03.08.
45. Плеханова, И.И. Преображение трагического / И.И. Плеханова. – Иркутск: Изд-во Иркут. ун-та, 2001. – Ч. 1. – 158 с.
46. Разова, Е.Л. В поисках дома / Е.Л. Разова // Антропология: Веб-кафедра философской антропологии [Электронный ресурс]. – 2006. – Режим доступа: [http:// www.anthropology.ru/ru/texts/razova/wayhome/html](http://www.anthropology.ru/ru/texts/razova/wayhome/html). – Дата доступа: 07.01.06.
47. Разова, Е.Л. Дом. Экзистенциальное пространство человека / Е.Л. Разова // Антропология: Веб-кафедра философской антропологии [Электронный ресурс]. – 2002. – Режим доступа: [http:// www.anthropology.ru/ru/texts/razova/exist.html](http://www.anthropology.ru/ru/texts/razova/exist.html). – Дата доступа: 26.01.2006.
48. Романтизм – Реализм // ФЭБ «Русская литература и фольклор» [Электронный ресурс]. – Режим доступа: [http:// www.feb-web.ru/feb/litenc/encyclor/leb/leb-0401.htm](http://www.feb-web.ru/feb/litenc/encyclor/leb/leb-0401.htm). – Дата доступа: 12.03.2004.
49. Романчук, А. Метаморфозы образа сатаны в творчестве английских романтиков / А. Романчук [Электронный ресурс]. – Режим доступа: [http:// www.romanchuk.narod.ru/4/Metamorfozes-satana.htm](http://www.romanchuk.narod.ru/4/Metamorfozes-satana.htm). – Дата доступа: 12.05.08.
50. Россетти, Д.Г. Английские писатели о сестрах Бронте / Д.Г. Россетти // Бронте Эм. Грозовой перевал: роман; стихотворения. – М.: Худ. лит., 1990. – С. 354.
51. Севастеенко, А.В. Русский романтизм XIX–XX веков: зеркальный нарциссизм или фантастика влюбленных двойников / А.В. Севастеенко [Электронный ресурс]. – Режим доступа: [http:// www.eunnet.net/sofia/02-3-2000/text/0216.htm](http://www.eunnet.net/sofia/02-3-2000/text/0216.htm). – Дата доступа: 12.05.08.
52. Смирнов, А.С. Романтическая ирония в русской литературе первой половины XIX века и творчество Н.В. Гоголя: пособие / А.С. Смирнов. – Гродно: ГрГУ, 2004. – 134 с.
53. Смирнов, И.П. От сказки к роману / И.П. Смирнов // Труды отдела древнерусской литературы. – Т. 27. – Л., 1972. – С. 284 – 320.
54. Созина, Е. Символы: учеб. пособие / Е. Созина [Электронный ресурс]. – Режим доступа: [http:// www.abursh.sytes.net/korona/statii_s/SYMBOL2_2.htm](http://www.abursh.sytes.net/korona/statii_s/SYMBOL2_2.htm). – Дата доступа: 12.05.08.
55. Томашевский, Б.В. Формальный метод (Вместо некролога) / Б.В. Томашевский // Хрестоматия по теоретическому литературоведению. – Вып. 1. – Тарту, 1976. – 317 с.
56. Тюпа, В.И. Модусы художественности / В.И. Тюпа // Введение в литературоведение: учеб. пособие / Л.В. Чернец, В.Е. Хализев [и др.]; под ред. Л.В. Чернец. – М.: Высш. шк., 2006. – 680 с.
57. Успенский, Б.А. Поэтика композиции / Б.А. Успенский. – М.: Искусство, 1970. – 225 с.
58. Урнов, Д.М. Романтизм / Д.М. Урнов [Электронный ресурс]. – Режим доступа: [http:// www.feb-web.ru/feb/ivl/vl6/vl6-0873.htm](http://www.feb-web.ru/feb/ivl/vl6/vl6-0873.htm). – Дата доступа: 12.11.04.
59. Уэллек, Р. Теория литературы / Р. Уэллек, О. Уоррен. – М., 1978. – 325 с.

60. Фарино, Е. Тело. Анатомия. Метаморфозы / Е. Фарино // Введение в литературоведение: учеб. пособие. – СПб.: Изд-во РГПУ им. А.И. Герцена, 2004. – С. 205 – 234.
61. Федоров, Ф.П. Художественный мир немецкого романтизма: структура и семантика / Ф.П. Федоров. – М.: МИК, 2004. – 368 с.
62. Фокс, Р. Роман и народ / Р. Фокс. – М.: Худ. лит., 1960. – С. 120 – 124.
63. Хардак, Д.Б. Эм. Бронте и ее роман «Грозовой перевал» / Д.Б. Хардак // Учен. зап. Моск. гос. пед. ин-т им. В.И. Ленина. – 1969. – № 324. – С. 252 – 283.
64. Хардак, Д.Б. Единство художественного метода как предпосылка цельности литературного произведения / Д.Б. Хардак // Известия Воронежского гос. пед. ин-та, 1976. – № 180. – С. 98 – 113.
65. Хализев, В.Е. Теория литературы: учеб. / В.Е. Хализев. – М.: Высш. шк., 1999. – 398 с.
66. Харченко, В.К. Функции метафоры: учеб. пособие / В.К. Харченко. – М.: Изд-во ЛКИ, 2007. – 96 с.
67. Черныш, М.Ф. Национальная идентичность: особенности эволюции / М.Ф. Черныш // Социологический журнал. – 1995. – № 2 [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.knowledge.isras.ru/sj/sj/95-2-8.html>. – Дата доступа: 32.06.06.
68. Шапинская, Е.Н. Проблема другого в современной культуре и культурологии / Е.Н. Шапинская // Обсерватория культуры. – 2005. – № 1. – С. 24 – 32.
69. Шестакова, Э.Г. Теоретические аспекты соотношения текстов художественной литературы и массовой коммуникации: специфика эстетической реальности словесности Нового времени / Э.Г. Шестакова. – Донецк: Норд-Пресс, 2005. – 441 с.
70. Шкловский, В. О теории прозы / В. Шкловский. – М. – Л.: Круг, 1925. – 195 с.
71. Эврика! Научный и образовательный портал Латвии [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.evrika.tsi.lv/index.php?name=texts&file=show&f=255>. – Дата доступа: 14.11.01.
72. Эко, У. Заметки на полях «Имени розы» / У. Эко // Имя розы. – СПб., 1997.
73. Эко, У. Роль читателя. Исследования по семиотике текста / У. Эко. – М.: Симпозиум, 2005. – 507 с.
74. Anderson, W.E. The Lyrical Form of Wuthering Heights / W.E. Anderson // Toronto University Quarterly. – 1977 – 1978. – № 47. – P. 112 – 134.
75. Cecil, D. Victorian novelists: Essays in Revaluation / D. Cecil. – London: Constable, 1934. – P. 147 – 196.
76. Frye, N. Anatomy of Criticism / N. Frye. – Prinseton, 1967. – 383 p.
77. Gilbert, S.M. Looking Oppositely: Emily Bronte's Bible of Hell / S.M. Gilbert, S. Gubar // The Madwoman in the Attic. – New Haven: Yale UP, 1979. – P. 248 – 308.
78. Kiely, R. The Romantic Novel in England / R. Kiely. – Cambridge: Harvard University Press, 1972. – 275 p.

79. Knoopfmacher, U.C. *Wuthering Heights: A Tragicomic Romance* / U.C. Knoopfmacher // *Laughter & Despair: Readings in Ten Novels of the Victorian Era*. – Berkeley, Calif.: University of California Press, 1971. – P. 84 – 108.

80. McDowall, D. *An Illustrated History of Britain* / D. McDowall. – Longman, 1989. – 187 p.

81. Pratt, L.R. «I Shall Be Your Father»: Heathcliff's Narrative of Paternity / L.R. Pratt // *Victorian's Institute Journal*. – 1992. – № 20. – P. 13 – 38.

82. Yi, G. *The Religious Climate of Victorian England* / G. Yi [Electronic resource]. – Mode of access: <http://www.gober.net/victorian/reports/religion.html>. – Date of access: 23.09.05.

Заключение

Многосмысленность романа Э. Бронте «Грозовой перевал» обусловлена «ловушками» художественного произведения. Эти авторские стратегии вовлечения читателя в процесс «сотворения» произведения являются тем принципом, на котором основывается диалог различных типов автора и читателя. На наш взгляд, именно совокупность «ловушек» художественного произведения, равнозначных его структуре, формирует понятие «абстрактный» автор.

ОГЛАВЛЕНИЕ

Введение.....	3
Глава 1. История интерпретации романа Э. Бронте «Грозовой перевал» в рамках контекстуальных подходов.....	5
§ 1. Биографический подход.....	5
<i>Список литературы</i>	15
§ 2. Культурно-исторический подход.....	16
<i>Список литературы</i>	30
§ 3. Сравнительный подход.....	32
<i>Список литературы</i>	49
§ 4. Социологический подход.....	52
<i>Список литературы</i>	55
§ 5. Психологический подход.....	55
<i>Список литературы</i>	68
§ 6. Рецептивная эстетика.....	70
<i>Список литературы</i>	73
Глава 2. История интерпретации романа Э. Бронте «Грозовой перевал» в рамках имманентных подходов.....	74
§ 1. Формальный подход.....	74
<i>Список литературы</i>	98
§ 2. Структурно-семиотический подход.....	102
<i>Список литературы</i>	118
§ 3. Мифопоэтический подход.....	121
<i>Список литературы</i>	123
<i>Заключение</i>	123
Рекомендуемая литература.....	124
Глава 3. Роман Э. Бронте «Грозовой перевал»:	
текст как «ловушка».....	127
§ 1. Формально-содержательные «ловушки» авторской субъективности.....	130
§ 2. «Ловушки» формально-структурных речевых и субъектных уровней художественного текста.....	142
§ 3. «Ловушка» художественного содержания.....	162
<i>Список литературы</i>	167
<i>Заключение</i>	172

Учебное издание

ИОСКЕВИЧ Марина Михайловна

ИНТЕРПРЕТАЦИЯ РОМАНА Э. БРОНТЕ
«ГРОЗОВОЙ ПЕРЕВАЛ»:
АСПЕКТЫ, ИТОГИ, ПЕРСПЕКТИВЫ

Пособие

Техническое редактирование *М.В. Вахмянина*

Компьютерная вёрстка: *М.И. Верстак*

Дизайн обложки: *О.В. Канчуга*

Подписано в печать 11.02.2011. Формат 60×84/16.

Бумага офсетная. Ризография. Гарнитура Mysl.

Усл. печ. л. 10,23. Уч.-изд. л. 10,34. Тираж 70 экз. Заказ

Издатель и полиграфическое исполнение:

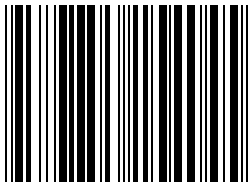
Учреждение образования «Гродненский государственный
университет имени Янки Купалы».

ЛИ № 02330/0549484 от 14.05.2009.

ЛП № 02330/0494172 от 03.04.2009.

Пер. Телеграфный, 15а, 230023, Гродно.

ISBN 978-985-515-404-5



9 789855 154045 >