

УДК 821(4).09

ТРАНСФОРМАЦИЯ ПРЕДРОМАНТИЧЕСКОЙ ЛИТЕРАТУРНОЙ ТРАДИЦИИ
(ТРАДИЦИИ «ГОТИЧЕСКОГО РОМАНА») В ТВОРЧЕСТВЕ ДЖ. ОСТЕН

А.С. КОНОНОВА

(Полоцкий государственный университет)

yakubova08@mail.ru

Исследовано влияние предромантизма, в частности готического романа, на творчество Джейн Остен. Готический роман принято считать той формой литературного произведения, которую писательница не принимала, а потому резко критиковала и пародировала. Тем не менее скрупулезный анализ позволяет выявить и другие аспекты, в которых проявилось его влияние на тексты, созданные Остен. Это воздействие способствовало формированию особого стиля автора, а также внесло вклад в разработку оригинальных приемов, которые писательница привнесла в современную ей и последующую британскую литературную традицию.

Ключевые слова: предромантизм, готический роман, психологизм, персонаж, «роман ужаса», реализм, психологическая характеристика, пародия.

Введение. Вторая половина XVIII века в английской литературе ознаменовалась появлением такого феномена, как готический роман, или роман ужаса. Он развивался в рамках предромантической эстетики, получившей значительное распространение и завоевавшей популярность у читателя. Высокая оценка публикой предромантизма и главной литературной формы, в которой он реализовывался, легко объяснима: это направление продолжило сентименталистскую традицию повышенного внимания к эмоциональному началу в персонаже литературного произведения, сочетая ее с новой для того времени сосредоточенностью на мистическом, ужасном, таинственном и загадочном [1, с. 177]. Таким образом, поэтизация чувств, свойственная сентиментализму, у предромантиков подчеркивалась необычайным окружением, загадочными обстоятельствами, часто – событиями прошлого, причудливым образом искажающими происшествия, описанные в произведении. Готический роман стал наиболее логичной формой для осуществления такого контраста, именно для него органичное сочетание зловещего и мистического фона, необъяснимости событий и яркого описания эмоциональных переживаний персонажей стало обязательным жанровым признаком [2, с. 185].

Основная часть. Произведений, которые можно отнести к собственно готическому роману, в английской литературе было создано немало. Еще больше было романов, авторы которых переняли лишь некоторые черты предромантической эстетики, для того чтобы обогатить собственное произведение новыми смыслами, художественными приемами, а также для того чтобы повысить популярность своих творений среди читателей. Некоторые приемы, разработанные авторами готической прозы, широко применяются и в современной литературе.

Джейн Остен застала готический роман на пике его популярности, однако в силу собственных литературно-художественных вкусов и убеждений не стала его поклонницей. Принято считать, что писательница однозначно отвергала предромантические идеи и не принимала готический роман как жанр литературы. В доказательство данной теории исследователи творчества Остен приводят обычно содержание и форму романа «*Аббатство Нортенгер*», который представляет собой узнаваемую пародию на «роман ужаса».

При первом рассмотрении сомнений в пародийном характере романа Остен не возникает: в нем явно присутствует «рама», свойственная предромантическому готическому роману, которая оказывается заполненной совсем не готическим содержанием. Все ситуации, первоначально напоминающие мистические сцены «романа ужаса», разрешаются комическим образом, ставя Кэтрин Морланд (главную героиню произведения) в неудобное положение, и в очередной раз иллюстрируя высказывание рассказчика, звучащее в самом начале романа, о том, что «*Едва ли кто-нибудь, кто знал Кэтрин Морланд в детстве, мог подумать, что из нее вырастет героиня романа*»¹ [3, с. 7], а также то, что «*...частенько она бывала невнимательной, а порою даже туповатой*»² [3, с. 9]. Подтверждений такой нелестной характеристики на протяжении всего повествования немало, хотя их количество и уменьшается, по мере того как героиня движется к моральному и психологическому взрослению, которое выражается и в смене литературных пристрастий: в конце концов Кэтрин перестает не только читать готические романы, но и верить в их

¹ «No one who had ever seen Catherine Morland in her infancy would have supposed her born to be an heroine» [4, p. 1005].

² «...she was often inattentive, and occasionally stupid» [4, p. 1005].

правдивость, считая их неприменимыми как к жизни английской глубинки в общем, так и к ее собственной жизни в частности.

Тем не менее ошибочно утверждать, что влияние предромантической традиции и готического романа на творчество Остен ограничивается лишь использованием аллюзий и реминисценций на романы авторов готической прозы, введенных писательницей в текст произведений, чтобы высказать собственные литературные воззрения, высмеять то, что она считала отжившим в литературе. Пародия – лишь одно из проявлений готического влияния и отнюдь не самое важное.

Гораздо более значимой представляется возможность отыскать в готической прозе некоторые истоки особого психологизма, свойственного произведениям Дж. Остен. Именно этот психологизм и отличает созданные автором романы от тех, которые были написаны ее предшественниками и современниками. Более того, мастерство в изображении человеческого характера и эмоций, особого внутреннего мира каждого персонажа, а также их психологической и нравственной эволюции, которого достигла писательница, положило начало совершенно новому романному типу в английской литературе, той традиции, которая позднее была развита У. Теккереем, Ч. Диккенсом и многими другими романистами.

Под психологизмом в литературе принято понимать художественно-образное, изобразительно-выразительное воссоздание внутренней жизни человека, которое всегда обусловлено не только внешними обстоятельствами жизни персонажа, каким его создал автор, но и ценностными установками самого автора художественного произведения [5, с. 14]. Психологизм как литературный феномен возникает тогда, когда автор произведения перестает оправдывать ожидания читателя в том, что касается поведения персонажей, а начинает описывать несовпадения, неожиданные, порой, на первый взгляд, совершенно непредсказуемые и нелогичные поступки созданных его воображением людей [6, с. 300]. Отметим, что именно на таком несовпадении и строится большинство пародийных произведений, в том числе упомянутое «*Аббатство Нортенгер*».

Для того чтобы сделать подобное несовпадение не только комичным (что является характерным для пародий, одна из первостепенных задач которых – высмеивание устаревшего), но и задевающим эмоции читателя, нужно обращать внимание не только и не столько на внешнее, на «декорации», сколько на внутреннее: чувства и их развитие, проявление эмоций в жестах и мимике, других телесных реакциях, а также на то, какие последствия имеют те или иные события для дальнейшего поведения персонажа. Можно утверждать, что и «*Аббатство Нортенгер*», и другие зрелые работы Остен имеют местом действия рассудок, душу, сердце персонажей, их внутренний мир, а не пейзажи и интерьеры, которые, как правило, описаны весьма скудно. Именно поэтому собственно действий в них не слишком много – наиболее важные происшествия как раз относятся к разряду эмоциональных движений, морально-психологических поступков и интеллектуальных решений [7, р. 8].

Логично, что наиболее ярко эмоциональные переживания персонажей проявляются в те моменты, когда они начинают осознавать собственное заблуждение. Именно тогда рассказчик, как правило, достаточно «молчаливый» и беспристрастный в произведениях Остен, берет на себя функцию описания душевного состояния персонажа, тем самым прибегая к приему психологического описания («*psychonarration*» [8, р. 205]). При этом автор не пересказывает внутреннего монолога своего персонажа, излагая соображения последнего о том, что он испытывает. Прибегая к психологическому описанию, автор предоставляет читателю максимально масштабное изложение происходящего, обеспечивая, посредством введения фигуры рассказчика как объективного наблюдателя со стороны, относительно объективную картину эмоциональных переживаний персонажа, фиксируя каждое движение его чувств. Таким образом, в том, как читатель воспринимает текст, создается ироническая перспектива: он одновременно обладает сведениями, доступными персонажу и рассказчику, и часто эти сведения дополняют друг друга, а порой – оказываются противоречивыми. Иногда рассказчик может передать и отметить те чувства и переживания, которые остаются тайной для персонажа, в которых последний не отдает себе отчета или даже не желает признаваться.

Подобные ситуации особенно часто встречаются, когда персонаж находится на пороге признания собственного заблуждения. Именно прозрение (самого разного масштаба: от грандиозных, меняющих жизнь откровений, как в случае с Элизабет Беннет в «*Гордости и предубеждении*», до незначительных, скорее комических происшествий, как, например, в сцене в «*Аббатстве Нортенгер*», в которой Кэтрин Морланд осознает, что бумаги, принятые ею за таинственный свиток с предсмертным посланием, являются всего лишь счетом из прачечной) становится сюжетообразующим элементом практически во всех произведениях автора. В данном случае прослеживается явная параллель с тем, что является движущей силой для развития сюжета в произведениях авторов готической прозы, ведь сам готический роман был бы невозможен без мотива тайны, загадки, заблуждения, ошибки персонажа.

У Дж. Остен основное внимание в этом случае уделяется социальной и нравственной стороне заблуждения, в то время как предромантики сосредоточивались на мистической его стороне, тем не менее

в обоих случаях обязательным сопутствующим элементом является углубление психологизма, концентрация на изменении эмоционального состояния персонажа [9, с. 85].

В данном аспекте произведения Дж. Остен максимально сближаются с романами представительницы готической школы более позднего периода – Энн Рэдклифф, которая, несколько отступив от канонов классического готического романа, уже достаточно успешно вводила в свои произведения не только мистические элементы, но и относительно приемлемые рациональные объяснения происходящих событий. В ее романах на первый план выдвигается фигура «готического злодея», чья злая воля становится основной причиной негативных переживаний главной героини. В связи с этим Рэдклифф пыталась не только описать отрицательные эмоции (прежде всего – ужас, смятение), которые испытывает созданный ею персонаж, но и определить, как именно эти эмоции зарождаются, развиваются, на какие поступки подталкивают героиню. Практически каждый из персонажей ее романов не только называет, описывает свои эмоции, но и занимается рефлексией, стремится отыскать истоки и источники собственных ощущений [10, р. 192].

Во многих эпизодах своих романов Остен использовала те же клише, которые широко применяла Рэдклифф, с той лишь разницей, что первая обогатила их новыми смыслами для того, чтобы решить собственные задачи. Рэдклифф обычно действовала по следующей схеме: достаточно кратко описывала фон, на котором разворачиваются события, задавала условия – обязательно ужасные, угрожающие, а затем довольно многословно изображала ощущения, которые испытывает заглавный персонаж, и то, что она (как правило, речь о персонажах женского пола) сама думает в связи со своими переживаниями, в чем видит их первопричину. Остен же максимально ускоряет повествовательный темп, описывая шаги и обстоятельства, которые приводят персонаж к осознанию своих чувств. Таким образом, персонажи Остен в результате получают сведения не о том, что их окружает, не о внешней среде, а о собственном внутреннем мире. Персонажи готического романа отслеживают движения своей души и называют свои эмоции, персонажи же Остен заходят дальше – в момент растерянности, вызванной страхом, чувством вины, осознанием глубины собственного заблуждения, они устанавливают причинно-следственные связи, не только дают имена своим эмоциям, но и находят их корни, а также переоценивают собственную личность и личности окружающих, начинают видеть свои и чужие поступки в новом свете. Полученная информация становится основой для глубинных изменений в собственном внутреннем мире, социальных связях, для установления новых поведенческих моделей в будущем.

Продолжая отслеживать параллели между тем, как психология персонажа раскрывалась у авторов готической школы, и тем, как на основе разработанных предромантиками схем Остен добилась новой степени психологизма в собственных произведениях, нужно отметить, что в готическом романе исходной эмоцией, которая становится отправной точкой для начала рефлексии персонажа, всегда является страх (разной степени выраженности – от относительно легкой тревоги до настоящего, парализующего ужаса – и имеющий разную причину). Остен в своих романах, как правило, заменяет страх потрясением, напряжением, неуверенностью, растерянностью, тем самым усложняя и последующие эмоции. Ведь страх, как правило, приводит к достаточно ограниченному набору чувств, поскольку затмевает по своей силе остальные переживания. Из всех персонажей страх в качестве катализатора рефлексии использован лишь для Кэтрин Морланд – и то, вероятно, потому, что это было логичным выбором в рамках пародируемого писательницей жанра.

Другие же героини – Эмма Вудхауз («*Эмма*»), Элинор Дэшвуд («*Разум и чувства*»), Энн Эллиот («*Доводы рассудка*»), Элизабет Беннет («*Гордость и предубеждение*») – испытывают в связи с появлением в своей жизни тайны, загадки, неразрешенной проблемы иные эмоции – ревность, недоумение, любопытство, смущение. Эти чувства не настолько сильны, как страх, и поэтому не мешают персонажу осознавать и те эмоции, которые их сопровождают, равно как не препятствуют принятию новых, ранее не известных, фактов и обстоятельств. В то же время отследить не столь явные чувства намного сложнее – правомерно говорить о более тонкой и сложной душевной организации созданных Остен персонажей, о том, что она более внимательно относилась к эмоциональной стороне личности своих героев, обладала способностью улавливать и изображать даже малейшие оттенки чувств, глубоко разбиралась в мотивах поведения, а не просто документально (или с претензией на документальность) описывала события и действия.

Смещение фокуса повествования с ужасного (присущего готическому роману) на относительно обыденное – признак перехода психологизма в литературе на иной, качественно более высокий уровень. Одновременно оно добавляет и реалистичности создаваемому произведению: ведь в романах Остен, в отличие от готических, тех совпадений, «...которых логик не терпит, а поэт обожает» [11, с. 46] почти не встречается, и движущей силой как развития общего сюжета романа, так и эволюции характеров персонажей являются несовпадения. Тем не менее прием остается неизменным по своей сути: для движения вперед нужны достаточно сильные эмоции, не важно, каков их источник.

Наконец нельзя не отметить еще одно достижение представителей готической школы, свойственное тем, кто создавал свои произведения уже ближе к концу XVIII в., в частности Э. Рэдклифф, – если персонажи первых романов напоминают скорее кукол-марионеток, практически лишенных собственной воли и руководимых некими высшими силами, то у Рэдклифф они уже не довольствуются ожиданием судьбы или опознанием ее предупреждающих знаков, а пытаются повернуть судьбу по своему желанию [12, с. 205], пусть не всегда успешно и не слишком активно. То же можно сказать и о персонажах Остен – фатализм и покорность судьбе им чужды в принципе, однако и слишком энергичных шагов для того, чтобы добиться перемен, они почти не предпринимают.

Таким образом, персонажи романов писательницы – своего рода переходное звено между начинающими обретать собственную волю персонажами предромантиков и теми героями, которых впоследствии будут создавать в своих произведениях приверженцы реалистической литературной школы. В данном случае имеет место компромисс между персонажем позднего готического романа и персонажем, характерным для романа романтизма, поскольку последний (персонаж романа романтизма) склонен к преувеличенно активным действиям, направленным на изменение окружающей действительности. Этот компромисс позволил Остен создать фигуры по-настоящему живых и реалистичных персонажей, уделив приблизительно равное внимание и второстепенным героям, сделав и их достоверными и убедительными наравне с теми, кого можно назвать главными действующими лицами романов.

Заключение. Можно выделить три основных аспекта, которые присущи творчеству Дж. Остен и которые сформировались под значительным влиянием достижений предромантической литературно-эстетической традиции.

Первое из них касается использования готического романа как собирательного образа для создания пародийного произведения, точнее пародийного плана в произведении, которое нельзя назвать пародией в чистом виде. Подобное применение романа ужаса служит не только способом высказать собственные литературные воззрения, но еще и помогает Остен утвердить собственную манеру письма, окончательно определиться с теми приемами и техниками, которые она считает приемлемыми, и с теми, которые ей совершенно чужды.

Второе связано с углублением психологизма повествования, когда писательница с успехом переняла находку предромантиков – помещение персонажа в ситуацию, когда тот переживает сильные эмоции и находится на пороге раскрытия тайны, в качестве сюжетобразующего момента произведения. Однако если предромантики в подобных случаях ограничивались описанием душевного состояния персонажа (часто – его собственными словами, передачей внутреннего монолога), то Остен усовершенствовала этот прием, предоставив функцию описания вездесущему, всепроникающему и одновременно максимально отстраненному и объективному рассказчику, и сделав духовное совершенствование, прозрение, переход персонажа на новый уровень понимания себя и окружающей действительности естественным и обязательным следствием испытанных им эмоций. При этом чувства, которые приводят к эволюции, отличны от страха, более разнообразны и, следовательно, имеют более вариативные последствия.

Третий аспект – создание более реалистичных, убедительных персонажей за счет описания их как людей, не приверженных фатализму, однако и не пытающихся круто изменить собственную судьбу. Персонажи Остен как центральные, так и второстепенные напоминают в данном отношении героев, созданных представителями позднего предромантизма. В готике действующие лица лишены пассивности героев сентиментального романа, но и не следуют путем героев романтических произведений, которым свойственна преувеличенно бурная деятельность и активность как физическая, так и духовная. Остен переняла и перевела на качественно новый уровень деятельность персонажей романа ужаса, отказавшись от мистической мотивации их поступков и поведения, предложив более рациональные и практичные мотивы действий.

ЛИТЕРАТУРА

1. Аникин, Г.В. История английской литературы : учеб. пособие для студентов педагог., ин-тов и фак. иностр. яз. / Г.В. Аникин, Н.П. Михальская. – М. : Высш. шк., 1975. – 528 с.
2. Николокин, А. Готический роман / А. Николокин // Вопросы литературы. – 1959. – № 2. – С. 247–250.
3. Остин, Дж. Нортенгерское аббатство / Дж. Остин // Собрание сочинений : в 3-х т. – М. : Худ. лит., 1988. – Т. 2 : Нортенгерское аббатство ; Мэнсфилд-парк : Романы. – С. 7–232.
4. Austen, J. Northanger Abbey / J. Austen // The Penguin Complete Novels Of Jane Austen. – London : Penguin Books, 1983. – P. 1003–1142.
5. Золотухина, О.Б. Психологизм в литературе : пособие по одноименному спецкурсу для студентов специальности 1-21 05 02 – Русская филология / О.Б. Золотухина. – Гродно : ГрГУ им. Я. Купалы, 2009. – 178 с.
6. Гинзбург, Л.Я. О психологической прозе / Л.Я. Гинзбург. – М. : INTRADA, 1999. – 415 с.
7. Babb, H.S. Jane Austen's Novels. The Fabric of Dialogue / H.S. Babb. – Columbus : Ohio State University Press, 1962. – 244 p.

8. Cohn, D. *Transparent Minds: Narrative Models for Presenting Consciousness in Fiction* / D. Cohn. – Princeton : NJ : Princeton University Press, 1984. – 344 p.
9. Мнацаканян, К.А. «И сколько мне придется скрывать!» Мотив тайны и умолчания в романах Джейн Остен / К.А. Мнацаканян // *Вестн. ПСТГУ. Серия 3 : Филология*. – 2013. – №31 (1) – С.82–94.
10. Spencer, J. *Narrative Technique : Austen and Her Contemporaries* / J. Spencer // *A Companion to Jane Austen*. ed. by C.L. Johnson, C. Tuite. – Oxford : Wiley-Blackwell, 2009. – P. 185–194.
11. Набоков, В. *Лолита* / В. Набоков. – М. : Известия, 1989. – 368 с.
12. Шалев, М. *Секреты обманчивых чудес. Беседы о литературе* / М. Шалев. – М. : Текст, 2013. – 416 с.

Поступила 12.01.2017

TRANSFORMATION OF THE PRE-ROMANTICIST LITERATURE TRADITION (GOTHIC NOVEL TRADITION) IN JANE AUSTEN'S NOVELS

A. KONONOVA

Creative activity of any author cannot be completely free from the influence of both preceding and contemporary literary tradition. Jane Austen was not an exception to this rule and one of the literary styles which strongly influenced her creative activity was pre-romanticism. Gothic novel is considered to be the literary form which the author did not accept, and therefore criticized and parodied. Nevertheless a thorough analysis allows to single out other aspects of Gothic influence on Jane Austen's literary texts. This impact contributed to the formation of the author's unique individual style, as well as to the formation of the ingenious creative methods, which she introduced into the contemporary British literature tradition.

Keywords: *pre-romanticism, Gothic novel, psychologism, character, horror novel, realism, psychological characteristics, parody.*