

ЛИТЕРАТУРНЫЕ ЮБИЛЕИ

К 210-ЛЕТИЮ СО ДНЯ РОЖДЕНИЯ АНГЛИЙСКОЙ ПИСАТЕЛЬНИЦЫ

© Н. И. Павлова¹

*Тверской государственный технический университет
(Тверь, Россия)*

«Я СЧИТАЮ СЕБЯ БЕСКОНЕЧНО СЧАСТЛИВОЙ...»: К ВОПРОСУ О НАРРАТИВНОЙ «ДВОЙСТВЕННОСТИ» В РОМАНЕ Ш. БРОНТЕ «ДЖЕЙН ЭЙР»

Статья посвящена анализу «двойственности» нарративных стратегий в знаменитом романе Ш. Бронте «Джейн Эйр», соответствующей феномену «двуголосия» женского письма. Предпринятый анализ позволяет обнаружить функционирование в повествовательной структуре разного рода событийных, пространственных и других эквивалентностей в виде аналогий, антитез и удвоений, заставляющих балансировать дискурсивные модусы в романе, когда значения на повествовательной оси удваиваются и конкурируют между собой. Особое внимание с этой точки зрения уделено образу Берты Мэзон, первой жены мистера Рочестера, выступающей в роли иррационального двойника Джейн, а также взаимным проекциям в структуре их образов в форме желаний, страхов и намерений, что концептуализирует образ Берты как некое множественное означающее, сконструированное посредством совмещения дискурсов сексуальности, безумия и патриархатного бунта. Показано, что сюжетной линией Берты зашифрован некий глубинный нарратив, проявляющийся через текстуальные намеки и символические маркеры, такие, как, например, шарада «Bridewell» или интертекстуальная отсылка к сказке о Синей бороде, которые не только формируют комплекс значений, связанный с восприятием мужского героя как потенциальной патриархатной угрозы, но и усиливают лейтмотивы страха и тревоги, отсылающие к травматическому женскому опыту, отнюдь не исчерпанному приближением развязки, а, напротив, закреплённом ею. Выбранный ракурс анализа делает доступной повествовательную модальность, дестабилизирующую связи на идейно-тематическом и сюжетном уровнях, и заставляет усомниться в однозначности счастливого финала.

Ключевые слова: Ш. Бронте, «Джейн Эйр», английская женская литература, нарративные стратегии, двойственность, женское письмо

¹ Надежда Ивановна Павлова – кандидат филологических наук, доцент, доцент кафедры русского языка Тверского государственного технического университета (Тверь, Россия). ORCID: 0000-0002-5038-1898. E-mail: nadija_80@mail.ru.

Nadezhda I. Pavlova*Tver State Technical University (Tver, Russia)*

«I HOLD MYSELF SUPREMELY BLEST...»: ON THE ISSUE OF NARRATIVE «DUALITY» IN THE NOVEL BY CH. BRONTË «JANE EYRE»

The article is devoted to the analysis of the “duality” of narrative strategies in S. Brontë’s famous novel “Jane Eyre”, corresponding to the phenomenon of “double-voicedness” of female writing. The analysis made it possible to detect the functioning of a multitude of equivalences in the narrative structure in the form of analogies, antitheses and doublings between characters and their actions, concatenations of events that force discursive modes to balance in the novel, when values on the narrative axis double and compete with each other. From this point of view, special attention is paid to the image of Bertha Mason, Mr. Rochester’s first wife, who acts as Jane’s irrational doppelgänger, as well as mutual projections in the structure of their images in the form of desires, fears and intentions, which conceptualizes the image of Bertha as a kind of multiple signifier constructed by combining discourses of sexuality, madness and patriarchal rebellion. It is shown that Bertha’s storyline encodes a certain deep narrative, manifested through textual hints and symbolic markers, such as, for example, the charade “Bridewell” or an intertextual reference to the tale of Bluebeard, which not only form a complex of meanings associated with the perception of the male hero as a potential patriarchal threat, but also reinforce the leitmotifs of fear and anxieties that refer to a traumatic female experience, by no means exhausted by the approach of the denouement, but, on the contrary, fixed by it. The chosen angle of analysis makes available a narrative modality that destabilizes connections at the ideological, thematic and plot levels, and casts doubt on the uniqueness of the happy ending.

Keywords: S. Brontë, “Jane Eyre”, English women’s literature, narrative strategies, duality, women’s writing

«Двойственность» авторского голоса стала фундаментальной категорией для описания женского творческого субъекта и того текстуального конфликта, когда, с одной стороны, писательницы, чтобы быть услышанными, должны были приспособливаться к господствующему андроцентрическому дискурсу, с другой – находить способы для выражения собственной женской индивидуальности. Англо-американский литературовед и теоретик феминизма Элен Шоуолтер в своем влиятельном исследовании подчеркивает, что «женская художественная литература может быть прочитана как двусмысленный дискурс, содержащий “доминирующую” и “приглушенную” историю» [Showalter, 1994, p. 68]². В ведущих работах по нарратологии, базирующихся на постструктуралистских концепциях

² Все переводы выполнены автором статьи. – Н.П.

и психоанализе, концепт «двойственности» назван по-разному – «double-voiced discourse» (Susan S. Lanser), «doubled text» (Mary Jacobus), «doubled sight» (Sidnie Smith), но так или иначе подразумевает именно такую практику прочтения женского нарратива.

О том, что роман Ш. Бронте оптимально соответствует изложенной концепции, замечает теоретик гендерной нарратологии Р. Вархол: «Романы Шарлотты Бронте, похоже, особенно подходят для феминистских трактовок двойственности, поскольку критики «Джейн Эйр» и «Городка» неоднократно ссылаются на дуальность, противопоставления и удвоения в своих интерпретациях текстов» [Warhol, 1996, p. 858].

В рамках данной статьи обратимся к анализу текста романа с целью зафиксировать те особенности, которые обусловлены категорией «двойственности» женского письма и которые делают доступным для прочтения тот самый «второй голос», завуалированный и спрятанный под жанровыми, гендерными и другими идеологическими условностями. Это соответствует тому, что нарратолог Сюзан С. Лансер описала как взаимодействие *публичного* и *приватного* нарративного уровней [Lanser, 1986, p. 352].

Главное и первое «удвоение» непосредственно связано с функционированием в романе Берты Мэзон, первой безумной жены мистера Рочестера. Примечательно, что именно к ней, а не к Джейн Эйр, приковано внимание англоязычных исследователей творчества Ш. Бронте. Двойничество Джейн и Берты, к которому некоторые отечественные исследователи относятся как по большей мере к оригинальному повороту в интерпретациях, в зарубежной традиции закрепились в качестве отправной точки для вскрытия семиотических кодов романа. В связи с чем если, например, следовать очень интересному исследовательскому наблюдению о семиотике «Джейн Эйр» в русле концепции *генотекста* Ю. Кристевой, а именно о том, что «Берта не обречена на молчание. По сути, она занимает запретное место в символическом языке» [Vallerie, 1996, p. 498], то линии рассуждений сходятся в точке прочтения текста как романной деконструкции того, что выведено на поверхность сюжета.

Параллели между образами Джейн и Берты, нашедшие отражение в работах по феминистской литературной критике, задают интерпретацию в дискурсах патриархатного бунта и подавления женской сексуальности. Обе героини существуют в тексте во множестве эквивалентностей³, что в первую очередь

³ Под эквивалентностью мы понимаем термин нарратологии, когда «наряду с временной связью мотивов, обнаруживающейся либо как связь собственно временная, либо как причинно-следственная связь, существует <...> вневременной принцип, объединяющий мотивы воедино» [Шмид, 2008, с. 229–235].

прослеживается в удвоении мотивов. Текст предоставляет множество примеров и аналогий, служащих основанием для восприятия Берты как проекции Джейн: помимо объединяющих их символических образов крови, огня и луны, заточение в «красной комнате» созвучно содержанию Берты в камерке под чердаком; буйство маленькой Джейн, «странного и дикого ребенка», набрасывающейся, как «бешеная кошка», на своего кузена аналогична ярости «существа» с «диким лицом» Берты, норовившей расцарапать до крови Рочестера, наконец, неистовому крику в красной комнате испуганной Джейн, «как будто её режут», вторит ночной вопль Берты, напавшей на своего брата Ричарда Мэзона. По наблюдению С. Шаттлворт, «после вспышки своего детского гнева она оказывается, в глазах домочадцев, на границе безумия и на грани между человечностью и животностью, готовясь таким образом к своему более позднему общению с Бертой» [Shuttleworth, 2007, p.12]. Это суждение будто продолжает и магистральную мысль С. Гилберт и С. Губар о том, что «Берта-самый настоящий и мрачный двойник Джейн: она – разгневанный аспект ребенка-сироты, свирепое тайное “я”, которое Джейн пыталась подавить еще со времен своей жизни в Гейтсхеде» [Gilbert, Gubar, 1979, p.360]. Эмоциональный накал вызова Джейн, который она бросает на протяжении всего романа – властвующей тетушке Рид, лицемерному религиозному ханже Брокльхерсту, распутному соблазнителю Рочестеру, фанатичному миссионеру Сент-Джону, отстаивая личную свободу и равенство, в Берте принимает чудовищные формы, доводя до крайности идею лишения женщины свободы, разменянной патриархатными манипуляциями на богатство и классовый статус. По мере того как на сюжетном уровне развиваются любовные отношения Джейн и Рочестера, на уровне того самого «второго голоса» – отношения Джейн и Берты. И наш тезис сводится к тому, что именно фигурой Берты заряжено письмо Бронте и конституирована многослойность нарратива, когда повествовательной структурой формируются смысловые связи, не соответствующие или противоречащие основанным на объединении формы и значения (в виде основного сюжета, мотивов, выбора повествовательной ситуации и позиции рассказчика и т.п.) как подходящим для понимания.

Сюжетно делая Берту антагонистом главной героини, автор изначально устанавливает между ними неясную, смутную связь, которая будет заявлять о себе на протяжении повествования: от их подчеркнутой пространственной близости (в тексте неоднократно упоминается, что смех Берты раздавался Джейн «прямо над комнатой» [Бронте, 1989, с. 123]⁴, что весьма опрометчиво с точки

⁴ Произведение Ш. Бронте цитируется по изданию: Бронте, Ш. Джейн Эйр: Роман. М.: Худож. лит., 1989. Номера страниц указываются в круглых скобках после цитаты.

зрения тщательного намерения Рочестера скрыть свою тайну) до причудливых отголосков в пророческих снах и приметах симультанной нарративной последовательности. По прибытии в Торнфильдхолл третий этаж, где находится тайная комната его обитательницы, становится странно притягателен для Джейн, куда так и манит ее, где находят выход сдерживаемые ее одиночеством и ролью гувернантки романтические фантазии и желания: «Тогда моим единственным утешением было ходить по коридору третьего этажа взад и вперед <...> и отдаваться внутреннему созерцанию тех ярких образов, которые теснились передо мною, прислушиваться к нарастающему в моем сердце волнению, смущавшему меня, но полному жизни, и в лучшие минуты внимать той бесконечной повести, которую создавала моя фантазия, насыщая ее событиями, огнем, чувством – всем, чего я желала и чего была лишена в период моего существования» (с. 90). И что еще более важно, «во время этих прогулок» и слышится первый «отрывистый, низкий, глухой смех», который так «взволновал» героиню, и «еще более странное» бормотание. Этот первый знак будто задает дальнейшее начало сюжету, который будет развиваться совместно с тем, который вынесен на передний план. В частности, в этом пробуждении воображения, рифмующегося с образом безумной Берты, зарождается мотив творчества, более того, проступают и границы воображаемого – это пылкое любовное чувство, которое будет на протяжении романа рисовать *повествуемое я* в виде сновидений и грез и которое будет прорываться в нарратив беспрецедентными для эпохи XIX в. описаниями проявления желания между мужчиной и женщиной в виде прикосновений, поцелуев и горячих объятий. Слово «повесть» («tale» в оригинале), подразумевающее саму романную нарратацию, вступает в контраст со значительно более поздним эпизодом, когда мистер Рочестер, выпрашивая о любопытных ему переживаниях Джейн Эйр, задает вопрос, выделяет ли она кого-то из гостей. Приведем этот важный фрагмент:

– *Очень часто, когда жесты и взгляды какой-нибудь пары раскрывают мне целую повесть, мне интересно наблюдать за ними.*

– *А какую повесть вы слушаете охотнее всего?*

– *О, выбор у меня небогатый! Тема всегда одна и та же – ухаживанье, а в перспективе обычная катастрофа – то есть брак (с. 165)*

И далее героиня коротко заявляет, что она не интересуется ею. Если учесть, что пятью главами позже в контексте очередного разговора уже с Рочестером-женихом следует умозаключение о том, что «нашей любви хватит на полгода» – срок, «предельный для пылкости мужа» (с. 219), то вся эта конструкция из приведенных эпизодов обнаруживает желание создать иную историю любви

в противовес типичному сценарию в мужских романах – не по литературным законам, а по велению собственного женского воображения.

Другое дело, что нарративные стратегии вовсе не убеждают в ее воплощении, вплоть до того, что заставляют сомневаться в идеале, достигнутом в конце – равноправном союзе между мужчиной и женщиной, основанном на взаимной любви и страсти. И первое, что создает напряжение – это превалирующее чувство тревоги, нарастающее в микросюжете «Торнфильд» и вызванное переживаниями внутреннего конфликта, связанного с самой перспективой героини вступить в брак. По важному замечанию С. Гилберт и С. Губар, «хотя Джейн любит Рочестера-мужчину, но сомневается в Рочестере-муже еще до того, как узнает о Берте» [Gilbert, Gubar, 1979, p. 356]. Тревожность эта выстраивает целую цепочку из взаимосвязанных знаков и символов и приходится на самую середину повествования, окончательно укрепляя взаимосвязь этих двух образов женских персонажей в мотиве зеркала, который неоднократно реализован в сюжете в смежных и симметричных эпизодах, два из которых фиксируют чувство тревоги, испытанное Джейн накануне дня свадьбы, который «наступал неотвратимо» (с. 231). Ночное зловещее отражение Берты с наброшенной венчальной вуалью Джейн видит в своей спальне буквально, но описанное состояние то ли сна, то ли яви, а также замечание мистера Рочестера о том, что это всего лишь «плод твоего воображения», будто актуализирует то, что Берта является порождением подсознания Джейн и что этот опыт больше похож на субъективное видение, но соотносится с её собственным, отчужденным «Я» в последующем эпизоде, когда она наутро в день свадьбы не может узнать себя в зеркале («Я увидела в зеркале фигуру в светлом платье и вуали и не узнала себя, – она показалась мне какой-то чужой», с. 241). С той же «инаковостью» самовосприятия мы сталкиваемся намного раньше, во второй главе, когда в «призрачной глубине» зеркала красной комнаты десятилетней Джейн видит столь чуждую ей «странную маленькую фигурку» и «горящие страхом глаза», напоминающие призрак (с. 9). С. Гилберт и С. Губар, разбирая этот эпизод, квалифицируют Берту как «самого угрожающего воплощения Джейн» [Gilbert, Gubar, 1979, p. 360], видят в этом проявление бунта за равноправие в браке, яростный жест разрушения, мятежного сопротивления патриархатному господству Рочестера, устанавливающего над Джейн свою власть. В книге «История зеркала» Сабин Мельхиор-Бонне пишет о том, что «несходство “инакость”, замеченное в зеркале, есть не только странный и незнакомый двойник, но еще и изображение, которое, устраняя субъекта, лишает его навсегда и возможности быть таким, каким он был прежде» [Мельхиор-Бонне, 2024, с. 391]. Согласно этой точке зрения зеркальные отражения служат

маркером инициации Джейн, готовящейся к своему новому статусу «миссис Ро-честер», который угрожающе страшит и тревожит ее (это «странное ощущение <...> поразило и оглушило; <...> оно было подобно страху» (с. 217), как и «не-отвратимо» наступающий день венчания, о чем свидетельствует весь нарратив 25 главы с нарастающим мотивом беспокойства, отчужденности, поиска защиты, кульминацией чего и служит ночной эпизод с порванной вуалью и само финальное разрешение главы:

«...тот, кого я теперь готовилась встретить, был прообразом моего неведомого будущего, которое и привлекало и страшило меня» (с. 241).

Ночное облачение Берты в «прямое и белое» платье, «то ли саван или простыню» рифмуется с образом невесты, а ее ассоциация с призраком со «зловещим лицом» (с. 239) имеет поразительные аналогии с восприятием Джейн собственного свадебного наряда, показавшимся ей после той страшной ночи «призрачной одеждой», которая «светилась в сумерках, заливших мою комнату зловещим, неестественно белым светом (курсив мой. – Н.П.)» (с. 232).

Будоражающая фатальность грядущих перемен, связанных с предстоящим браком, усиливается также (в 23 и 25 главах) мистической символикой предзнаменований надвигающейся катастрофы расстроенного венчания и разбитых надежд, звучащей словно каламбур в контексте процитированного выше эпизода о «катастрофе-браке» – ливень сразу в момент предложения руки и сердца, гром и неожиданный мрак, вой «резкого ветра», расколотый надвое и обугленный молнией каштан, кроваво-красная луна (примечательный атрибут приступов безумия Берты Мэзон), а в символическом плане это углубляет значение матримониального нарратива, порождающего ощущение тревожности и несвободы, страха и отвержения, восходящим к предстоящему замужеству, и целого комплекса сомнений, связанных с полной зависимостью от мужа и потерей женской идентичности или возможной недолговечностью чувств – того сюжета, которое обрисовала Джейн в пассаже о мужских романах. Интересна в этом отношении точка зрения С. Шаттлворт о том, что «судьба, уготованная Берте, запертой на чердаке, как только она перестала доставлять мужу сексуальное удовольствие, является точным воплощением собственных страхов Джейн» [Shattlewort, 2007, p. 26].

Важно обратить внимание на работу символических аналогий, очерчивающих мотив заточения и подготавливающих открытие страшной супружеской тайны на сюжетном уровне, образующее романский центр: пойманная героем в сцене предложения руки и сердца экзотическая «большая, яркая, ночная бабочка» из Вест-Индии, которая (что особенно важно) упорхнула – явная аналогия

с Бертой; сравнение Джейн с образом пойманной в клетку птицы («я не птица, и никакие сети не удержат меня» – с. 213) или добычи, посаженной на цепь, пусть и игриво найденного Рочестером для описания своего прочных брачных уз и его готовности покровительствовать Джейн во всем («Но послушайте, что я вам шепну. Сейчас ваша власть, маленький тиран, но скоро будет моя, и тогда я вас схвачу и посажу, выражаясь фигурально, вот на такую на цепь (при этом он коснулся своей часовой цепочки», с. 228). Так, в контексте нарастающего страха нивелируется бинарная оппозиция *свобода/заточение*, лежащая в основе сюжетной антитезы Джейн и Берты, оборачиваясь угрожающей несвободой для обеих. Более того, сама шарада, разыгрываемая мистером Рочестером перед гостями, – «Bridewell» (название известной тюрьмы в Англии, в переводе означающее «тюрьма невест» или «колодец невест») – представляет самый большой интерес, поскольку уж точно становится больше чем просто игрой для привлечения внимания недогадливой Джейн, как это показано в одной из статей [Васильева, 2016]. Это не что иное как нарративный маркер, намек, указывающий направление, в котором необходимо читать роман. Он порождает не только метафору женской сексуальности, «замурованной» в дискурсе строжайшей викторианской морали, но и страха перед нею, что нашло отражение в ряде исследований. Так, например, Джон Мейнард видит в фигуре Берты «живой символ опасности неконтролируемого сексуального чувства» [Beattie, 2017, p. 275], а американский литературовед Хелен Моглен – «чудовищное воплощение психосексуальных конфликтов, присущих затруднительному положению романтизма, – параллельных и бессознательных как у Джейн, так и у Рочестера» [цит. по: Beattie, 2017, p. 273]. В этой парадигме Берта, разрывающая фату – символ чистоты и невинности – и склоняющаяся над кроватью со свечой в руке – фиксация сексуальности, рискующей одержать верх в сознании героини, страха впасть в зависимость от нее и одновременно символ сопротивления неконтролируемой мужской власти, олицетворенной в образе Рочестера – героя, источающего эту страсть. Ему, мужскому персонажу, отводится роль искусителя и своеобразного проводника в мир плотских наслаждений, однако то, что главной фигурой, с помощью которой зашифрован дискурс сексуальности, является, конечно же, Берта, «вест-индская Мессалина», вызвавшая «чувственный угар» и ввергнувшая Рочестера в пучину страстей, замыкает герменевтический круг о порождении сексуальности на женщине («Излишества всякого рода мне глубоко противны. Это было как раз стихией моей вест-индской Мессалины. <...> Всякое веселье, переходящее в разгул, казалось, приближало меня к ней и к её порокам, и я избегал его», с. 262). Примечательно, что порванная фата рассматривается той же Х. Моглен как фантазия о сексуальном насилии.

Здесь важно принять во внимание и ставшее признанным фактом репрезентированное Ш. Бронте соединение дискурсов безумия и сексуальности, характерное для викторианской эпохи и нашедшее отражение в культурном и медицинском дискурсах XIX в. Как отмечает Элен Шоуолтер, «неконтролируемая» женская сексуальность рассматривалась как «главный, почти определяющий симптом безумия у женщин» [цит. по: Heilmann, Llewellyn, 2016, p. 163], а также мыслилась как социальная угроза с точки зрения гендерной политики контроля и намеренно патологизировалась (подробнее см. об этом: [Heilmann, Llewellyn, 2016, p. 161–177]).

Симптоматично, что пробуждению чувственности в героях и главным образом в самой героине соответствует прослеживаемая периодичность в активизации двойника героини, выраженной через сокращение пространственной дистанции между нею и Джейн. Страсть, заявляющая о себе в ночи сначала «тихим, сдавленным глухим смехом», «зловещими звуками» и «стоном», что важно, по «лестнице, ведущей на третий этаж» (с. 124) – при появлении первых мыслей Джейн о Рочестере, а также последующим за этим поджогом его кровати, буквально воплощается в чувственный пассаж о бессоннице, когда «здравый смысл противостоял бреду, рассудок охлаждал страстные порывы» (с. 127). Затем в виде «дикого крика», прорывается наружу сразу после маскарада с переодеванием Рочестера в цыганку, когда тот намеренно старается пробудить в Джейн дремлющее в ней пылкое чувство, чему посвящен его монолог в двадцатой главе. Джейн в этой сцене буквально попадает под пристальный рассматривающий мужской взгляд. Он же фиксирует и происходящий внутренний конфликт ее женской идентичности: «Пусть страсти беснуются в душе, как истые язычники, во всей своей первобытной силе, пусть желания рисуют тысячу суетных картин, но в каждом случае последнее слово будет принадлежать трезвому суждению, и только разум будет решать» (с. 168).

В сущности, сбега из Торнфильда, Джейн убегает от собственной неподконтрольной страсти и сексуальности, от неприемлемой роли любовницы, из плена, выстроенного Рочестером, который разрушил бы ее социально и духовно. Подкрепленный интертекстуальной ссылкой на сказку о Синей бороде, с рельефными мотивами тайной комнаты в конце длинного коридора, заточения, а также аллюзиями [См об этом: Sutherland, 2017], возникающими в первую очередь как ассоциация в сознании героини сразу при появлении ее в Торнфильде, задает не только вектор восприятия образа Рочестера через его склонность к распутству,

но так или иначе содержит мужскую угрозу⁵. Идея сексуальной непристойности (заметим в скобках, страстность присуща и натуре Джейн), скрывающаяся за безумием Берты, является существенным элементом искушения, с которым Джейн вот-вот столкнется и поэтому должна подавить. Монструозные формы, которые принимает сексуальность, коррелирующая с безумием и моральной деградацией, призваны уберечь героиню от судьбы первой миссис Рочестер и подстраиваются под риторику морального долга и сдержанности викторианских социокультурных конвенций, за чем несложно увидеть викторианский страх перед телесностью. Эта исследовательская точка зрения представляется вполне логичной лишь при одном условии, что подавление важнейшей части своего я приводит к гармонии [См. об этом: Grudin, 1977].

Однако в парадигме эквивалентностей между героинями в гибели Берты (разумеется, не просто сюжетном ходе вследствие психического расстройства или возможной метафоре женского освобождения) на первый план проступает обуздание подсознательного, связанного с областью сексуального желания⁶. Но в контексте двойничества двух женских персонажей, основанного на дихотомии *рациональное/иррациональное, сознательное/бессознательное, логическое/интуитивное*, актуализируется значение подавления своего внутреннего Я, окончательного его устранения, с чем, на наш взгляд, связано то, что в повествовании проступают безрадостные контуры, омрачающие счастливую развязку. Смерть Берты, причудливо умножаясь на мотив крушения Торнфильда, сначала реализованный в пророческом сне Джейн, где она представляет своеобразную инверсию безумной, падая с разрушенных стен, и на сам факт сюжета о трагической судьбе иррационального двойника, ее проекциях на структуру образа героини, образуют семантическую ось иной повествовательной модальности. Здесь, на наш взгляд, важно увидеть, что переключка между этими двумя событиями во сне и яви вместе вступают в отношения топологической эквивалентности с третьим – финальным туда возвращением, когда Джейн видит разрушенный, безлюдный Торнфильд, и это становится последним поворотом в повествовании.

⁵ Востребована трактовка этого интертекстуального включения в терминах «сексуальной вины» более опытного мужчины [Gilbert, Gubar, 1979, p. 354].

⁶ Исследователи С. Гилберт и С. Губар интерпретируют этот фрагмент с акцентом на феминистский потенциал текста с выраженной семантикой бунта в основе двойничества Берты и Джейн. («Глубокое желание Джейн уничтожить Торнфильд, символ о господстве Рочестера и ее собственном рабстве будет разыгрывать Берта, которая сжигает дом до тла и уничтожает себя в процессе, как если бы она была исполнителем желаний Джейн так же, как и своих собственных» [Gilbert, Gubar, 1979, p. 360]).

Именно после рассказа о пожаре и гибели Берты (темного двойника Джейн) возникают мрачные мотивы Фердина – столь же безжизненного топоса лесной, почти сказочной, дремучей глуши. По нашим подсчетам, эпитеты «густой», «глухой», «дремучий» лес повторяются 10 (!) раз в 37 главе и вызывают безрадостные коннотации, настораживающие столь же беспросветным блуждающим путем в глушь: «...я очутилась в густой чаще деревьев. Заросшая травой дорожка вела сквозь лесной массив. <...> Я пошла по ней, надеясь вскоре увидеть дом; но она велась все дальше и дальше; казалось, ее поворотам не будет конца; нигде не было видно следов жилья или парка. Я решила, что пошла по неверному направлению и заблудилась. <...> Я озиралась в поисках дороги, но ее не было <...> – и ни единого просвета» (с. 363).

Тревожные мотивы вновь заявляют о себе и находятся в той же нарративной вневременной эквивалентной связи с предшествующей этому в конце предыдущей главы вестью о поджоге Торнфильдхолла, гибелью Берты в рассказе хозяина гостиницы – бывшего дворецкого Торнфильда. Натуралистическая подробность о «крови и мозгах», выступивших на земле после падения, будто напоминает о плотской реальности Берты. Учитывая ее преобладающую метафорическую роль в тексте (проявления этого женского персонажа максимально редуцированы до некоего означающего, но, как оказывается, таящего имплицитное множество означаемых), она будто снова заявляет о себе, становясь очередным препятствием, только теперь бросающем тень на предстоящее в скором времени семейное счастье.

Более того, мрачная и унылая, даже в чем-то зловещая атмосфера Фердина, куда ранее Рочестер не повез даже Берту, поскольку, как он объясняет Джейн, дом «еще более безлюден и уединен, и там я мог держать ее, если бы не вредная для здоровья местность в лесной глуши <...>» (с. 253), вновь вызывает к ассоциации сказочные мотивы замка Синей бороды, только намекая на еще более радикальную ее версию. А если учесть чрезвычайно интересное расследование романских подробностей с привлечением юридических и прочих фактологических тонкостей, предпринятое ведущим специалистом по викторианской литературе Д. Сазерлендом, то «Рочестер сделал Джейн предложение в качестве *faute de mieux*» после его провального сватовства к светской красавице Бланш, расстроенного визитом брата Берты. По весьма обстоятельному мнению исследователя, «униженному скорбью и физическими увечьями» [Satherland, 1997, p. 80], Эдварду Рочестеру пришлось вспомнить о сироте Джейн как о единственной возможности осуществить мечту о браке. Вот почему эти нюансы вместе с акцентированными в романе деспотическими и даже психопатическими чертами

в образе Рочестера, в том числе с его бессердечным обращением с первой женой, разубеждают в счастливом финале и, более того, прокладывают путь к интерпретации, предложенной англоязычной исследовательницей Джессикой Кокс [Сох, 2021], которая, анализируя взаимоотношения Рочестера с женщинами с опорой на криминальную психологию, доказывает, существование в них всех стадий домашнего насилия.

Итак, счастливый финал канонического романа, подкрепленный кинематографией, казалось бы, трудно поддается оспариванию. Тем не менее, с нашей точки зрения, двойственные нарративные стратегии как раз это и позволяют сделать, по крайней мере, в высшей степени усомниться в его органичности. На фоне исследуемых Ш. Бронте неприемлемых для себя моделей женской реализации на примере других женских персонажей, как то: надменной красавицы-сердцеедки Бланш Ингрэм, расчетливой кузины Джорджианы или Эльзы, поверхностно выбравшей путь монахини, – брак Джейн Эйр выглядит неубедительно образцовым с точки зрения воспеваемого в тексте супружеского равенства, главным образом из-за работы двойственных нарративных стратегий. Автор движется к финалу путем сюжетного устранения препятствий. Преграда в виде финансового и классового неравенства успешно преодолена благодаря случившейся с героиней метаморфозе Золушки, и теперь она богатая наследница, что выглядит больше как некая «подстраховка», чем пропаганда финансовой независимости, ставя под сомнение счастье героев без этого фактора. Юридическая помеха в виде первой жены Рочестера также устраняется. К тому же провозглашенное равноправие, выраженное в известной романной формуле «я вышла за него замуж», затруднено и изображено с напряжением.

Стоит отметить и то, что автор идет на некое «снижение» образа мужского персонажа, лишая его зрения и искалечив (также сбывшееся в наказание за распутство библейское пророчество в романе), что некоторые критики вслед за Р. Чейзом справедливо расценивают как «символическую кастрацию» и «признак того, что Шарлотта Бронте (как и сама Джейн), опасаясь мужской сексуальной власти, может представлять брак только как союз с ослабленным Самсоном» [Gilbert, Gubar, 1979, p. 369]. На внешнем уровне это выглядит как дань мелодраматизации сюжета и способствует катарсису морального очищения и нравственного перерождения героя, максимальной степени духовного единения счастливой пары, но в то же время это служит и дополнительным способом уравнивать персонажей, снизить прежнюю власть патриархатного контроля Рочестера, что также укрепляет некое ощущение недостоверности и натянутости финала, но и при этом в исследованиях его оптимистичность обычно не оспаривается.

Наконец, нельзя не обратить внимание на смену тональности, которая становится более патетически-декларативной, с нотами религиозного пафоса как в самом финале, так и в эпилоге, проявляясь в синтаксическом строе предложений, совершенно противоположном тому страстному и тонкому письму, с пунктуационным разнообразием в основной части романа. В основном всё сводится к тезисным заявлениям о взаимной преданности и жертвенности, начинающимся с местоимений «я» и «мы» («Я знаю, что значит всецело жить для человека, которого ты любишь больше всех на свете»; «Я считаю себя бесконечно счастливой, и моего счастья нельзя выразить никакими словами <...>»; «Я всецело ему доверяю, а он – мне»; «<...> мы живем душа в душу»; «мы неразлучны» и т.п.). Меняющаяся темпоральность нарратива, охватывающая большие временные отрезки в заключении уже не позволяет убедиться в деталях жизни Джейн и Рочестера настолько, насколько это позволял сделать основной нарратив. А сама заключительная фраза романа не то чтобы не снимает тревожное звучание финала, но как будто оставляет его зафиксированным, отсылая к страху, который очерчивал нарратив в связи с первой предстоящей возможностью замужества, и вновь возвращая к нему. Более того, подчеркнутое жертвенное начало в репрезентации женской субъективности отсылает к патриархатным конструктам и утверждает героиню на позиции служения мужчине. Приведем этот заключительный фрагмент: «Затем он протянул мне руку, чтобы я его повела. Я взяла эту дорогую руку, на мгновение прижала ее к своим губам, затем дала обнять ему меня за плечи: будучи гораздо ниже его, я одновременно служила ему опорой и поводырем. Мы вошли в лес и направились домой» (с. 378).

В заключение отметим, что выявленные эквивалентности в виде аналогий, проекций, сцеплений событий конституируют двойственную повествовательную траекторию, создают то, что в терминологии нарратолога С. Лансер названо субтекст («subtext»). Отсюда создается ощущение постоянного умножения и переакцентуации смыслов, когда значения на повествовательной оси удваиваются, конкурируют между собой, вступают в противоречие друг с другом, что, по сути, и спровоцировало феномен Берты – персонажа, ставшего многозначным символом, вокруг которого выстроен «double-voiced» дискурс. Это приводит к той самой «двойственности», когда меняются жанрово-композиционные и сюжетно-образные контуры, а персонажи, как и сам конфликт, подобно оптическим картинам Октавио Окампо, проявляют свою подчеркнутую неоднозначность, формируя повествовательный регистр, обеспечивающий иное понимание изображаемых событий и их значения.

И всё вместе создает некий повествовательный рисунок под основным сюжетом и дестабилизирует поверхностные связи, заставляет балансировать курсы в романе, создавая ощущение того, что, как выразилась исследователь Дебора Клоппер, что «что-то работает под поверхностью» (Цит. по: Beattie, 1996, p. 497). Так формируется история, наподобие шарады Рочестера, зашифрованная в блистательном романе Ш. Бронте, которую писательница, будто загадывая ребус, приглашает прочитать.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. **Бронте, Ш.** Джейн Эйр: Роман / Ш. Бронте; пер. с англ. В. Станевич. – Москва: Художественная литература, 1989. – 384 с.
2. **Васильева, Э. В.** Джейн Эйр в замке Синей Бороды: сказочный сюжет в структуре романа Ш. Бронте / Э. В. Васильева // Вестник СПбГУ, Сер. 9. – 2016. – Вып. 1. – С. 13–19.
3. **Мельхиор-Бонне, С.** История зеркала / С. Мельхиор-Бонне; пер. с фр. Ю. М. Розенберг. – 2-е изд. – Москва: Новое литературное обозрение, 2024. – 456 с.
4. **Шмид, В.** Нарратология. 2-е изд., испр. и доп. / В. Шмид. – Москва: Языки славянской культуры, 2008. – 304 с.
5. **Beattie, V.** The mystery at the Thornfield: representations of madness in «Jane Eyre» / V. Beattie // Studies in the Novel. – 1996. – Vol. 28. – № 4 – P. 493–505.
6. **Cox, J.** ‘I’ll try violence’: Patterns of Domestic Abuse in Charlotte Brontë’s Jane Eyre (1847) / J. Cox. Women’s Writing. – 2021. – № 29 (3) – URL: <https://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/09699082.2021.1883236?scroll=top&needAccess=true> (13.01.2026).
7. **Gilbert, S.** The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination / S. Gilbert, S. Gubar. – New Haven; London, 1979.
8. **Grudin, P.** Jane and the Other Mrs. Rochester: Excess and Restraint in «Jane Eyre» / P. Grudin // Novel: A Forum on Fiction. – 1977. – Vol. 10. – № 2. – P. 145–157.
9. **Heilmann, A.** The Victorians, Sex and Gender / A. Heilmann, M. Llewellyn // The Oxford Handbook of Victorian Literature Culture. Ed. By Juliet John. – Oxford University Press, 2016. – P. 161–177.
10. **Lanser, S. S.** Toward a Feminist Narratology / S. Lanser // Style. – 1986. – Vol. 20. – N 3. – P. 341–363.
11. **Lerner, L.** Bertha and the Critics / L. Lerner // Nineteenth-Century Literature. – 1989. – Vol. 44. – № 3. – P. 273–300.

12. **Shattlewort, S.** Jane Eyre: Lurid Hieroglyphics / S. Shattlewort // Charlotte Brontë's Jane Eyre. Ed. by H. Bloom. – New York, Chelsea House Publishing, 2007. – P. 7–42.
13. **Showalter, E.** Feminist Criticism in the Wilderness / E. Showalter // Contemporary Literary Criticism. Ed. by R. Con Davis and R. Schleifer. – New York: Longman, 1994. – P. 51–71.
14. **Sutherland, J.** Can Jane Eyre Be Happy? More Puzzles in Classic Fiction / J. Sutherland/ – Oxford: Oxford University Press, 1997. – P. 71–81.
15. **Warhol, R.** Double Gender, Double Genre in Jane Eyre and Villette / R. Warhol // Studies in English Literature, 1500–1900. – 1996. – Vol. 36. – № 4 – P. 857–875.

REFERENCES

1. **Bronte, Sh.** Dzheyn Eyr: Roman / Sh. Bronte; per. s angl. V. Stanevich. – Moskva: Khudozhestvennaya literatura, 1989. – 384 s.
2. **Mel'khior-Bonne, S.** Istoriya zerkala / S. Mel'khior-Bonne; per. s fr. Yu. M. Rozenberg. – 2-e izd. – Moskva: Novoye literaturnoye obozreniye, 2024. – 456 s.
3. **Shmid, V.** Narratologiya. – 2-e izd., ispr. i dop. / V. Shmid. – Moskva: Yazyki slavyanskoy kul'tury, 2008. – 304 s.
4. **Vasil'yeva, E.V.** Dzheyn Eyr v zamke Siney Borody: skazochnyy syuzhet v strukture romana Sh. Bronte / E. V. Vasil'yeva // Vestnik SPbGU, Ser. 9. – 2016. – Vyp. 1. – S. 13–19.
5. **Beattie, V.** The mystery at the Thornfield: representations of madness in «Jane Eyre» / V. Beattie // Studies in the Novel. – 1996. – Vol. 28. – № 4 – P. 493–505.
6. **Cox, J.** 'I'll try violence': Patterns of Domestic Abuse in Charlotte Brontë's Jane Eyre (1847) / J. Cox. Women's Writing. – 2021. – № 29 (3) – URL: <https://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/09699082.2021.1883236?scroll=top&needAccess=true> (13.01.2026).
7. **Gilbert, S.** The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination / S. Gilbert, S. Gubar. – New Haven; London, 1979.
8. **Grudin, P.** Jane and the Other Mrs. Rochester: Excess and Restraint in «Jane Eyre» / P. Grudin // Novel: A Forum on Fiction. – 1977. – Vol. 10. – № 2. – P. 145–157.
9. **Heilmann, A.** The Victorians, Sex and Gender / A. Heilmann, M. Llewellyn // The Oxford Handbook of Victorian Literature Culture. Ed. By Juliet John. – Oxford University Press, 2016. – P. 161–177.
10. **Lanser, S. S.** Toward a Feminist Narratology / S. Lanser // Style. – 1986. – Vol. 20. – № 3. – P. 341–363.

11. **Lerner, L.** Bertha and the Critics / L. Lerner // Nineteenth-Century Literature. – 1989. – Vol. 44. – № 3. – P. 273–300.
12. **Shattlewort, S.** Jane Eyre: Lurid Hieroglyphics / S. Shattlewort // Charlotte Brontë's Jane Eyre. Ed. by H. Bloom. – New York, Chelsea House Publishing, 2007. – P. 7–42.
13. **Showalter, E.** Feminist Criticism in the Wilderness / E. Showalter // Contemporary Literary Criticism. Ed. by R. Con Davis and R. Schleifer. – New York: Longman, 1994. – P. 51–71.
14. **Sutherland, J.** Can Jane Eyre Be Happy? More Puzzles in Classic Fiction / J. Sutherland / – Oxford: Oxford University Press, 1997. – P. 71–81.
15. **Warhol, R.** Double Gender, Double Genre in Jane Eyre and Villette / R. Warhol // Studies in English Literature, 1500–1900. – 1996. – Vol. 36. – № 4 – P. 857–875.

Статья поступила в редакцию 05.02.2026 г.