

УДК 821.111

К ВОПРОСУ О РЕАЛИЗМЕ Ш. БРОНТЕ («ГОРОДОК» И МОНОМИФ)

Эльмира Викторовна Васильева

аспирант кафедры истории зарубежных литератур

Санкт-Петербургский государственный университет

199034, Санкт-Петербург, Университетская набережная, д. 11. elm_vas@mail.ru

В данной статье роман Ш. Бронте «Городок» (*Villette*, 1853) – самое откровенное и одно из самых недооцененных произведений писательницы – рассматривается с позиции мифологической школы литературоведения и, в частности, через призму известной теории мономифа. Этот подход позволяет автору статьи исследовать структуру сюжета романа и представить его как частное прочтение «чудесного путешествия», т. е. базового сюжета о переходе, в рамках которого, согласно теории Дж. Кэмпбелла, преобразование универсального героя происходит благодаря его выходу за пределы реальности. Путешествие Люси Сноу в вымышленное государство Лабаскур является в романе ключевой метафорой духовного пути главной героини к подобному преобразению. Выбранный автором статьи подход к роману позволяет глубже погрузиться в авторское сознание Бронте и открыть новые грани художественного мира «Городка», а также поставить вопрос о необходимости пересмотра устоявшегося представления об этом произведении как о ярком примере реалистического текста. Исследуя способы работы Бронте с мифом как универсальным языком искусства, мы можем сделать вывод о переходном характере ее творчества, занимающем промежуточное положение между романтизмом и реализмом (в романе осуществляется синтез эстетики мифа и формы реалистического романа), а также между реализмом и искусством XX в., в частности, таким его проявлением, как «мифологический» (или «мифологизирующий») роман, для которого характерно структурирование текста с помощью мифа.

Ключевые слова: Шарлотта Бронте; «Городок»; мифологическая школа в литературоведении; концепция мономифа; романтизм; реализм; «мифологический» роман.

«Городок» (*Villette*, 1853) – последний роман, написанный затворницей Хаурта, знаменитой английской писательницей Шарлоттой Бронте (1816–1855), и, пожалуй, самое недооцененное ее произведение. Роман был тепло встречен читателями-современниками и вызвал оживленное обсуждение в среде викторианской интеллигенции. Среди тех, кто высоко оценил художественные достоинства этого произведения Бронте, были выдающиеся романистки Джордж Элиот и Элизабет Гаскелл. Последняя, которую с Бронте связывали дружеские отношения, искренне восхищалась мастерством приятельницы, сумевшей создать «столь замечательный роман» «при таком ограниченном круге персонажей и столь невыразительном месте действия, как [школа-] пансион» [Гаскелл 2015: 468]. Несомненно, причиной творческого успеха Бронте послужило прекрасное владение материалом. Впервые в

своей творческой карьере писательница решилась рассказать о том, что пережила сама, и обратилась к воспоминаниям о своей жизни и работе в Бельгии в 1842–1844 гг. [Ивашева 1974: 311]. Работа над романом была очень трудной, писательнице было тяжело воскрешать в памяти эпизоды своей жизни, которые она предпочла бы забыть. Результат ее усилий был предсказуем: роман, вдохновленный личным опытом и написанный уже зрелой художницей, получился столь откровенным, что Бронте пришлось запретить его перевод на французский язык, чтобы ее бельгийские знакомые не получили доступа к этому тексту. Впервые «Городок» был издан на французском языке лишь в XX в., хотя многочисленные издания романа «Таухнице» в середине 1850-х гг. сделали его необычайно популярным на континенте. В качестве доказательства влияния последнего текста Бронте на фран-

пузскую литературу исследовательница С. Брие приводит убедительный сравнительный анализ «Городка» и некоторых стихотворений А. Рембо [Briet 1968].

Однако вернемся к самому роману. Действительно, судьба его главной героини – англичанки Люси Сноу (хотя правильнее было бы транслитерировать ее фамилию как «Сноуи» в соответствии с англоязычным написанием “Snowe”) – во многом повторяет судьбу ее создательницы. Потеряв семью, Люси отправляется на континент, в вымышленную страну Лабаскур, в столице которой, Виллете (под ним, конечно, подразумевается Брюссель), молодая женщина получает место учительницы английского языка в школе-пансионе мадам Бек. Непростые отношения Люси с одним из коллег, загадочным и эксцентричным месье Полем Эманюэлем, задают динамику повествованию. В конце романа герои понимают, что любят друг друга, но родственники Поля, включая мадам Бек, которая приходится ему кужиной, не могут допустить возмутительного брака с безродной иностранкой-еретичкой. Выполняя поручение семьи, Поль уезжает по делам в Вест-Индию, оставив Люси небольшую частную школу и деньги на проживание. В течение трех лет Люси ждет возвращения жениха, но на пути в Европу его корабль попадает в бурю. Поль погибает, а Люси до конца жизни остается одинокой и несчастной.

Образ Поля Эманюэля критики единогласно считают вдохновленным фигурой господина Константена Эже, владельца школы-пансиона в Брюсселе, в которой училась и работала Шарлотта Бронте. Даже американские феминистские критики С. М. Гилберт и С. Гьюбар, чей имманентный подход к анализу произведений позволяет им успешно «вскрывать» заложенные авторами смыслы без обращения к биографическому контексту, называют «Городок» последней попыткой писательницы примириться со своим одиночеством и особенно с потерей Эже [Gilbert, Gubar 2000: 400]. Безответная любовь будущей писательницы к женатому директору, к тому же стыдившемуся пламенных проявлений ее чувства, была, вероятно, самым сильным романтическим переживанием в ее жизни [Ивашева 1974: 273–274, 312], о котором, по понятным причинам, умалчивали викторианские критики. В своей книге «Жизнь Шарлотты Бронте» (*The Life of Charlotte Brontë*, 1857), изданной спустя два года после смерти писательницы, Элизабет Гаскелл также деликатно обошла стороной эту тему. Современная же точка зрения на отношения Бронте и ее брюссельского наставника такова, что бельгийский опыт сказался на всем творчестве писательницы [Gérin 1987: 227], определив его траги-

ческий характер и эмоциональную насыщенность.

После возвращения в Хауорт Бронте продолжала посылать Эже трогательные письма, умоляя ответить и тем самым избавить ее от душевных страданий, которые делали ее жизнь невыносимой [Brontë 2007: 58]. Бронте остро переживала разлуку: она навсегда вернулась в Англию к мрачному уединению Хауортского прихода; он остался в Бельгии – счастливый муж и отец семейства. Расстояние между двумя странами казалось Бронте непреодолимым, возможно, именно поэтому литературное воплощение Эже – Поль – погибает в конце романа, становясь таким образом недостижимым для главной героини. Смерть Поля можно рассматривать и как попытку Бронте проститься с собственным чувством, расстаться с иллюзией, которую она лелеяла в течение многих лет.

Ввиду болезненной автобиографичности «Городка», местами граничащей с документализмом, М. П. Тугушева называет это сочинение «торжеством действительности над вымыслом» [Тугушева 1982: 162], противопоставляя его роману «Джейн Эйр» (*Jane Eyre*, 1847), в котором фантастические элементы (сны, видения, мистические слуховые галлюцинации, удивительные совпадения, символы) определяют ход повествования и судьбу главной героини.

Даже трагический финал «Городка» исследовательница объясняет укреплением реалистического творческого метода в художественной программе Бронте. Не дав своей героине шанса на счастливый брак в конце романа, писательница не только бросала вызов конвенциям женской прозы ранневикторианского периода, но и открещивалась от собственного прошлого литературного опыта: ведь истории более ранних ее героинь – Фрэнсис Эванс, Джейн Эйр, Кэролайн Хелстоун и Шерли Килдар – заканчивались матриониальной идиллией. М. П. Тугушева настаивает на том, что Бронте сознательно делает выбор в пользу трагического завершения истории Люси Сноу как более соответствующего правде жизни [Тугушева 1982: 162].

Однозначное прочтение «Городка» как романа, свидетельствующего о творческой эволюции Бронте, связанной с завершением перехода от романтического к реалистическому мировосприятию, не оставляет возможностей для более глубокого анализа текста. Признавая «Городок» реалистическим произведением, мы отказываем ему в художественном своеобразии, тонком символизме, игровой нарративной структуре, которые были визитной карточкой Бронте-романистки. Поставив же под сомнение столь категоричную атрибуцию романа, мы можем по-

пытаться заново увидеть историю Люси Сноу и открыть новые грани этого текста Бронте, ничуть не уступающего по силе воздействия и сложности авторской задумки ее ставшему хрестоматийным роману «Джейн Эйр».

Как и в случае Джейн Эйр, одиночество Люси Сноу, отсутствие у нее семьи и друзей, которых волновала бы ее судьба, делают эту героиню достаточно независимой в принятии решений. Так, после смерти своей первой работодательницы мисс Марчмонт Люси решается навсегда оставить Англию и отправиться на континент. Одной из первых на значение этого эпизода обратила внимание Дж. Ф. Блэколл, которая еще в 1976 г. говорила о двойственной образности пути в романе: физическое путешествие в Лабаскур служит символом духовного путешествия, в которое отправляется главная героиня [Blackall 1976: 17].

Однако, описывая начало своего судьбоносного путешествия, Люси Сноу прибегает к неожиданной образности. На пороге новой жизни героиня сравнивает свой отъезд из Англии с переходом в загробный мир: «Мы скользнули по мрачной черной реке, а перед моим внутренним взором катились волны Стикса, по которым Харон вез в Царство теней одинокую душу» [Бронте 2011: 44]. Одинокую душу, или одинокую Психею (*др.-греч.* Ψυχή – «душа»), которая, как мы помним, ищет своего супруга Купидона и выполняет задания его матери Венеры, среди которых есть и одно, связанное с пересечением Стикса [Апулей 1956: 126–127]? Предположим, что эта метафорика не является случайным художественным выбором автора романа, а служит некой сверхзадаче.

Со свойственной ей творческой интуицией Шарлотта Бронте почувствовала неограниченный художественный потенциал мотива чудесного путешествия, архетипического перехода из одного мира в другой, и попыталась функционально использовать его применительно к истории главной героини. По Дж. Кэмпбэлли, самоуничтожение как форма преображения – важнейший этап (духовного) пути универсального героя, а «преодоление магического порога» между двумя мирами исследователь считает одним из принципиальных структурных элементов мономифа (универсального пра-сюжета) [Кэмпбелл 1997: 93–94, 230, 235]. Люси сравнивает свое путешествие со схождением в «Царство теней», т. е. с физической смертью (обратим внимание на наличие корня *bass(e)* – «нижний», «низкий» – в самом топониме «Лабаскур»), но для Бронте этот переход символизирует начало подлинного духовного преображения героини.

Логике чудесного путешествия подчинено и дальнейшее повествование Люси. Никто из ис-

следователей романа не придавал должного значения тому, что действие самого реалистического произведения Бронте происходит в полностью вымышленном государстве. Пусть всем понятен зашифрованный смысл названия Лабаскур (очевидно, связанный также с французским звучанием топонима *Les Pays-Bas*, т. е. Нидерландов, в состав которых Бельгия официально входила до бельгийской революции 1830 г.), но от этого не меняется сам факт перемещения главной героини из реальной Великобритании в полуфантастический Лабаскур. Этот переход автоматически придает всему повествованию статус условного.

Более того, условной оказывается и сама главная героиня. Мы ничего не знаем о прошлом Люси Сноу, ему посвящен всего один загадочный, полный тайной символики пассаж: «Пусть я предстану перед вашим мысленным взором праздной, радостной, пухленькой и счастливой девушкой, лежащей в мягких креслах на палубе <...> Но в самом деле все случилось по-иному! Я, должно быть, упала за борт, или же в конце концов мое судно пошло ко дну. <...> я знаю, что была буря, которая длилась не один час и не один день. Много дней прошло без солнца и ночей – без звезд. Собственными руками сбрасывали мы груз с нашего судна, над нами бесновался ураган, не оставалось надежды на спасение. В конце концов корабль затонул, экипаж погиб» [Бронте 2011: 30]. По мнению Д. Ламоники, описание кораблекрушения – чистая метафора, а сам факт отсутствия у Люси семьи и друзей должен усилить наше ощущение одиночества и психологической изолированности главной героини [Lamonica 2003: 189–190; 194].

Бронте не говорит о Люси ничего конкретно, что само по себе является ключом к ее замыслу: перед нами условная героиня, чья история существует как бы отдельно от нее самой, приобретая обобщающий характер. В некотором смысле история Люси – это миф.

Для романтиков, на творчестве которых была воспитана Бронте, характерен интерес к мифу как к особому поэтическому языку. Немецкие романтики «видели в мифе идеальное искусство» (достаточно вспомнить эстетические построения Шеллинга [Schelling 1989: 33–83]) и стремились к созданию новой художественной мифологии [Мелетинский 2012: 251]. Однако «мифологизирование» романтиков сводилось к игре с традиционной мифологической образностью. В XX в. мифологизм, по определению Е.М. Мелетинского, становится «инструментом структурирования повествования» [Мелетинский 2012: 260–261]: модернисты Джеймс Джойс, Томас Манн, Франц Кафка создают «мифологический» (или «мифологизирующий») роман, в котором происходит

синтезирование поэтики романа и мифа. Среди основных черт зрелого «мифологического» романа И. А. Пивоварова называет неопсихологизм, гетерогенность, наличие лейтмотивов и цикличность повествования [Пивоварова 2012: 138].

Творчество Шарлотты Бронте хронологически равноудалено и от романтизма, и от модернизма. В то время как в юношеских сочинениях писательницы и ее романе «Джейн Эйр» очевидно тяготение к романтической традиции [Проскурнин 2009: 53], роман «Городок» с осторожностью можно назвать пре-модернистским. Викторинка Бронте предвосхищает открытие «мифологического» романа, ведь ей явно недостаточно романтического восприятия мифа как исключительно эстетического феномена. Она структурирует свой роман с помощью универсального мифического сюжета о переходе, что делает «Городок» поистине новаторским произведением для викторианской литературы.

Пройдя границу, разделяющую два мира (в романе «Городок» роль Цербера выполняет «дорожная, красивая, в пух и прах разодетая женщина» [Бронте 2011: 44], которую Люси просит показать ей ее место в каюте для дам), Люси Сноу оказывается на берегу странного мира, который не подчиняется земной логике, что вполне соответствует идее Кэмпбелла о том, что «перейдя через порог, герой оказывается в фантастической стране с удивительно изменчивыми, неоднозначными формами, где ему предстоит пройти ряд испытаний» [Кэмпбелл 1997: 104].

Описывая «лабаскурский» опыт главной героини, Бронте впервые в своей творческой карьере проявляет себя настоящим визионером, создавая парадоксальную полиморфную действительность, постоянную меняющую очертания, «обманывающую» героиню и все же остающуюся вполне привычной на первый взгляд. П. Боумелья, обращая внимание на неустойчивость и переменчивость созданного Бронте художественного мира, называет «Городок» одним из самых «странных» (не *'weird'*, а именно *'strange'*, т.е. в самой семантике слова заложена идея чужерожности) романов XIX в. [Boumelha 1990: 100], но эта «странность» повествования пугает, напоминая ночной кошмар. Добродетельная хозяйка школы-пансиона мадам Бек, чей административный талант не перестает превозносить Люси, оказывается безжалостной лицемеркой, которая, ко всему прочему, регулярно досматривает личные вещи своих учениц и даже преподавателей, прокрадываясь в их спальни под покровом ночи. Поль Эманюэль – ревностный католик, воспитанный священником-иезуитом, – носит мусульманскую феску, а при первом появ-

лении предстает в роли языческого оракула, способного по одному взгляду на лицо Люси рассказать о ней все. Призрак монахини, преследующий Люси на протяжении всего романа, оказывается переодетым в лохмотья полковником де Амалем. Сама Люси – строгая моралистка-пуристка – в школьном водевиле с успехом исполняет роль молодого фата. Доктор Джон, пользующий пансионером мадам Бек, и тайный возлюбленный Джиневры «Исидор» в действительности являются одним человеком – Грэмом Бреттоном, другом детства Люси и сыном ее крестной. В молодой графине де Бассомпьер Люси узнает Полину Хоум, которую знала еще ребенком. Наконец, в пансионе мадам Бек Люси занимает место другой уроженки Великобритании – вульгарной ирландки миссис Суини (чья фамилия оказывается подозрительно созвучной с фамилией «Сноуи»). Герои романа не узнают друг друга, а порой и самих себя в водовороте странных происшествий и неожиданных встреч; об этом интересно рассуждает Дж. Хьюз, оригинально называя основной художественный прием, используемый Бронте, «аффектированным остранением» [Hughes 2000: 711–712, 717] (пер. мой. – Э. В.).

Герои романа не только меняют имена и амплуа, но и сливаются воедино (Люси и мадам Бек, Джиневра и Полина и т. д.). Люси-Психея ищет своего Купидона, которого находит в Виллете сразу в двух лицах – прекрасного доктора Джона и чудаковатого месье Поля. Шарлотта Бронте не оставляет никаких сомнений в том, что перед нами два абсолютно разных персонажа, а ее героиня, пережив вновь и переборов в себе подростковую увлеченность Джоном Грэмом Бреттоном, открывает сердце для нового, более зрелого чувства к маленькому тирану Полю Эманюэлю. И все же эти два полярно разных героя выступают в романе в роли двойников. Оба они – чужеземцы в Лабаскуре, оба находятся под неусыпной охраной старшей женщины-покровительницы (миссис Бреттон и мадам Бек соответственно), оба испытывают к Люси братские чувства, оба пытаются «разгадать» ее, обращаясь к модным в XIX в. френологии и физиогномике [Dames 1996: 381–382].

Ближе к концу романа повествование Люси окончательно теряет реалистические очертания. В гл. XXXIV «Малеволия» доминирует сказочный дискурс: мадам Бек нагружает Люси работой, с тем чтобы у той не было времени встречаться с Полем, а затем поручает отнести корзину с фруктами в дом одной пожилой леди, находящийся на улице Волхвов. Ассоциации со страшной сказкой усиливаются, когда Люси наконец видит загадочную мадам Уолревенс:

«Но было ли то подлинно человеческое существо? Ко мне <...> двигалось странное виденье. <...> Я начала понимать, где я нахожусь. Недалом это место называется улицей Волхвов; верно, башни, высящиеся над округой, переняли у крестных своих, трех таинственных мудрецов, их темное и древнее колдовское искусство. Здесь царят чары седой старины <...> Кунигинда, колдунья! Малеволія – злая волшебница!» [Бронте 2011: 351].

Но подлинной своей кульминации сказочно-мифологический дискурс достигает в гл. XXXVIII – XXXIX. Под воздействием подсыпанного мадам Бек снотворного, Люси, охваченная наркотическим возбуждением, отправляется на странную ночную прогулку по Виллету. В отличие от крепкого «стигийского сна» [Апулей 1956: 129] мифической Психеи, сон Люси оказывается явью. Бронте мастерски передают ощущение полусна-полубодрствования, в котором пребывает ее героиня, предвосхищая психологизм «мифологического» романа XX в., описывает ее галлюцинаторные видения («Волшебная страна, пышный сад, долина, усеянная сверкающими метеорами, леса, как драгоценными камнями разубранные золотыми и красными огоньками; не сень дерев, но дивные чертоги, храмы, пирамиды, обелиски и сфинксы; слышанное ли дело – чудеса Египта вдруг заполнили виллетский парк» [Бронте 2011: 406–407]), восприятие действительности, искаженное под воздействием порошка, который был подмешан в ее питье.

Б.М. Проскурнин отмечает, что в романе «Джейн Эйр» Шарлотте Бронте удается создать художественный мир, представленный читателю через призму субъективного восприятия Джейн: «ничто в романе не дается вне пределов жизненного опыта героини» [Проскурнин 2009: 59]. В «Городке» писательница делает существенный шаг вперед и предлагает читателям описание полужантаслической реальности, представленной как *часть* измененного сознания Люси.

Во время своей тайной, фантастической прогулки Люси встречает и своих знакомых – Бреттонов, Бассомпьюеров, Поля и его родных, страшную мадам Уолревенс, юную Жюстин Мари, которую Люси принимает за чудесным образом воскресшую невесту Поля.

Понимая свое болезненное состояние, Люси все же не сомневается в том, что именно во время этой ночной прогулки ей открылась правда, которая «прогнала Притворство, и Лесть, и Надежды» [Бронте 2011: 419], и таким образом вернула ей душевную свободу, которой она была лишена прежде, мучимая неопределенностью в отношениях с Грэмом и Полем.

Чудесное путешествие Люси в Лабаскур оказывается лишь преамбулой к еще более чудесному путешествию – ночной прогулке, открытия которой меняют Люси, освобождают ее от прежних страхов. Особый символизм в этом контексте приобретает последняя встреча Люси с призраком монахини, состоявшаяся по возвращении главной героини в пансион: «... я смело двинулась к призраку. Не проронив ни звука, я бросилась к своей постели <...> Я схватила ее – инкубу! Я стащила ее с постели – ведьму! Я трянула ее – тайну! И она рухнула на пол и рассыпалась лоскутами и клочьями, и вот уже я попираю ее ногами» [там же: 421]. Впервые решившись заглянуть в глаза своему страху, Люси узнает, что страшный образ монахини, на который она проецировала все свои сомнения и боязнь изоляции, – всего лишь кукла, чужая нелепая шутка. Эта духовная победа знаменует собой выход Люси из «Царства теней» и возвращение повествования из мифологического дискурса в реалистический. Из «бедной английской учительницы в промозглом чердаке» [там же: 231] Люси Сноу превращается в “*Directrice Mademoiselle Lucie Snowe*” [там же: 433], *directrice* собственной школы-пансиона и *directrice* своей жизни.

История окончена, чудесное преобразование состоялось, и логичным его окончанием был бы отнюдь не брак Люси и Поля, но возвращение главной героини на родину в новом статусе (сходным с возвращением Джейн к Рочестеру в новом для него образе обеспеченной и самостоятельной женщины). Однако Бронте делает последний, по-настоящему новаторский шаг. Казалось бы, уже вырвавшись из «Царства теней», ее Люси Сноу тем не менее навсегда остается в нем, словно став еще одной потерявшейся тенью. И именно в этом заключается подлинный трагизм ее истории: она не завершает полного цикла, и в ее случае жесткая структура мономифа оказывается нарушена.

Остается последнее: кораблекрушение, в котором погибает Поль, странным образом вызывает в памяти читателя рассказ Люси о той символической катастрофе, которая унесла жизни ее близких. Не вполне понятно, было ли то странное воспоминание мрачным предчувствием трагедии, которая должна была произойти в конце романа, или в этом сюжетном параллелизме в последний раз проявляется полиморфизм истории Люси и ее прошлое сливается с будущим. Так или иначе эта последняя творческая провокация Бронте также оказывается финальным аккордом в созданной ею викторианской вариации базового сюжета мировой литературы.

Предложенный краткий анализ романа Бронте «Городок» в контексте теории мономифа являет-

ся лишь частным прочтением этого позднего текста английского классика XIX в., и все же на базе этого анализа можно усомниться в торжестве реализма в позднем творчестве писательницы и подвергнуть пересмотру устоявшееся представление об однонаправленной, линейной эволюции ее творческого метода от чистого романтизма к не менее чистому реализму. Шарлотта Бронте – художник переходного типа, чье творчество становится своеобразным мостом между литературой XIX и XX вв.

Список литературы

Апулей. Золотой осел. Метаморфозы в одиннадцати книгах / пер. с лат. М.: Гос. изд-во худож. лит., 1956. 280 с.

Бронте Ш. Городок / пер. А. Орел, Е. Суриц. М.: АСТ; Астрель; Полиграфиздат, 2011. 448 с.

Гаскелл Э. Жизнь Шарлотты Бронте / пер. А. Степанова. М.: КоЛибри, Азбука-Аттикус, 2015. 544 с.

Ивашева В. В. Английский реалистический роман XIX века в его современном звучании. М.: Худож. лит., 1974. 464 с.

Кэмпбелл Дж. Тысячеликий герой / пер. с англ. А. П. Хомик. М.: “Рефл-бук”, “АСТ”; Киев: “Ваклер”, 1997. 384 с.

Мелетинский Е. М. Поэтика мифа. М.: Акад. Проект; Мир, 2012. 331 с.

Пивоварова И. А. Особенности жанра мифологического романа в творчестве А. А. Кондратьева // Известия Волгогр. гос. пед. ун-та. 2012. № 11. С. 138–141.

Проскурнин Б. М. Новый человек и новое время в романе Шарлотты Бронте «Джейн Эйр» // Вестник Пермского университета. Филология. 2009. Вып. 4. С. 51–62.

Тугушева М. П. Шарлотта Бронте. Очерк жизни и творчества. М.: Худож. лит., 1982. 191 с.

Blackall J. F. Point of View in “Villette” // The Journal of Narrative Technique. 1976. No. 1 (6). P. 14–28.

Boumelha P. Charlotte Brontë. London: Harvester, 1990. 152 p.

Briet S. “Villette”, le roman de Charlotte Brontë, A-t-il influencé quelques poems d’Arthur Rimbaud? // Revue d’Histoire de la France. 1968. No. 5. P. 834–840.

Brontë Ch. Selected Letters / Ed. M. Smith. New York: Oxford University Press, 2007. 259 p.

Dames N. The Clinical Novel: Phrenology and “Villette” // NOVEL: A Forum on Fiction. 1996. No. 3 (29). P. 367–390.

Gérin W. Charlotte Brontë. The Evolution of Genius. Oxford; New York: Oxford University Press, 1987. 617 p.

Hughes J. The Affective World of Charlotte Brontë’s “Villette” // Studies in English Literature, 1500–1900. 2000. No. 4 (40). P. 711–726.

Lamonica D. “We are Three Sisters”: Self and Family in the Writing of the Brontës. Columbia: University of Missouri Press, 2003. 260 p.

Gilbert S. M., Gubar S. The Madwoman in the Attic. The Woman Writer and the Nineteenth Century Literary Imagination. 2nd ed. New Haven; London: Yale Nota Bene; Yale University Press, 2000. 719 p.

Schelling F. W. J. The Philosophy of Art / ed., trans., and introd. by D. W. Scott. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1989. 345 p.

References

Apuleius Zolotoj Osel. Metamorfozy v odinnadsati knigakh [The Golden Ass, or Metamorphoses]. Moscow: Gos. izdatel'stvo khudozh. lit. Publ., 1956. 280 p.

Blackall J. F. Point of View in “Villette” // The Journal of Narrative Technique. 1976. No. 1 (6). P. 14–28.

Boumelha P. Charlotte Brontë. London: Harvester, 1990. 152 p.

Briet S. “Villette”, le roman de Charlotte Brontë, A-t-il influencé quelques poems d’Arthur Rimbaud? // Revue d’Histoire de la France. 1968. No. 5. P. 834–840.

Brontë Ch. Gorodok [Villette] / transl. by A. Orel, E. Surits. Moscow: AST; Astrel'; Poligrafizdat Publ., 2011. 448 p.

Brontë Ch. Selected Letters / Ed. M. Smith. New York: Oxford University Press, 2007. 259 p.

Campbell J. Tysiachelikij geroj [The Hero with a Thousand Faces] / transl. by A. P. Khomik. Moscow: “Refl-buk”, “AST”; Kiev: “Vakler” Publ., 1997. 384 p.

Dames N. The Clinical Novel: Phrenology and “Villette” // NOVEL: A Forum on Fiction. 1996. No. 3 (29). P. 367–390.

Gaskell E. Zhizn' Sharlotty Bronte [The Life of Charlotte Brontë] / transl. by A. Stepanov. Moscow: KoLibri, Azbuka-Atiikus Publ., 2015. 544 p.

Gérin W. Charlotte Brontë. The Evolution of Genius. Oxford; New York: Oxford University Press, 1987. 617 p.

Gilbert S. M., Gubar S. The Madwoman in the Attic. The Woman Writer and the Nineteenth Century Literary Imagination. 2nd ed. New Haven; London: Yale Nota Bene; Yale University Press, 2000. 719 p.

Hughes J. The Affective World of Charlotte Brontë’s “Villette” // Studies in English Literature, 1500–1900. 2000. No. 4 (40). P. 711–726.

Ivasheva V. V. Anglijskij realisticheskij roman XIX veka v ego sovremennom zvuchanii [The

English Realist Novel of the 19th Century and its Modern Perception]. Moscow: Khudozh. literature Publ., 1974. 464 p.

Lamonica D. "We are Three Sisters": Self and Family in the Writing of the Brontës. Columbia: University of Missouri Press, 2003. 260 p.

Meletinskij E. M. Poetika mifa [The Poetics of a Myth]. Moscow: Akademicheskij Proekt Publ., 2012. 331 p.

Pivovarova I.A. Osobennosti zhanra mifologicheskogo romana v tvorcestve A. A. Kondratieva [The special features of the mythological novel in A. A. Kondratiev's works]. Izvestija Volgogradskogo gosudarstvennogo pedagogicheskogo universiteta [Izvestia of the Volgograd State Pedagogical University]. 2012. Iss. 11. P. 138–141.

Proskurnin B. M. Novyj chelovek i novoe vremja v romane Sharlotty Bronte "Djein Eir" [The New Individuality and New Age in Charlotte Brontë's *Jane Eyre*]. Vestnik Permskogo Universiteta. Serija: Rossijskaja i zarubezhnaja filologija [Perm University Herald. Russian and Foreign Philology]. 2009. Iss. 4. P. 51–62.

Schelling F. W. J. The Philosophy of Art / Edited, translated, and introduced by D. W. Scott. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1989. 345 p.

Tugusheva M. P. Sharlotta Bronte. Ocherk zhizni i tvorcestva [Charlotte Brontë: A Sketch of Life and Art]. Moscow: Khudozh. literature Publ., 1982. 191 p.

CHARLOTTE BRONTË'S REALISM RECONSIDERED (VILLETTE AND MONOMYTH)

Elmira V. Vasilieva

Postgraduate Student in the Department of Foreign Literature
Saint Petersburg State University

Charlotte Brontë's *Villette* (1853), her most painfully confessional, yet largely underestimated novel, is considered in the article from the standpoint of the monomyth theory, one of the most prolific ideas of the archetypal literary criticism school. Such a perspective allows the author of the study to anatomize the plot structure of the novel and present it as a special interpretation of the 'hero's journey', i. e. the basic plot of transcendence, in which the universal hero has to exceed the bounds of reality in order to be transformed, according to J. Campbell's theory. Lucy Snowe's journey to the fictional country of Labassecour serves as a powerful metaphor for the heroine's spiritual quest. Not only does the chosen approach allow us to dive deeper into Brontë's imagination and the artistic world of *Villette*, but it also makes us reconsider the existing attitude to it as to a quintessential realist text. As we try to analyze Charlotte Brontë's strategies of dealing with a myth as a universal language of art, we come closer to recognizing her personal style as a phenomenon of transition from Romanticism to Realism (mythical aesthetics is merged here with the strictly realist novel approach), and, more importantly, from Realism to the 20th-century literature and the so-called «mythologizing» novel, in which myth is exploited as a structuralizing tool.

Key words: Charlotte Brontë; *Villette*; archetypal literary criticism; monomyth theory; Romanticism; Realism; «mythologizing» novel.