

## ВИКТОРИАНСКИЙ РОМАН И УЭССЕКСКИЕ РОМАНЫ Т. ГАРДИ: ПОЭТИКА ФИНАЛА

**Фируза Абуталибовна Абилова**

**к. филол. н., профессор кафедры зарубежной литературы**

**Дагестанский государственный университет**

367025, Махачкала, ул. М. Гаджиева, 37. abilovafiruza@mail.ru

В статье исследуются особенности финала в Уэссекских романах Т. Гарди. В отличие от повествовательного канона викторианского романа, требовавшего разрешения конфликтов и завершения художественной картины мира, в романах Т. Гарди выявляется отчетливая тенденция к формированию открытого финала. Писатель сталкивает своих героев с меняющимся миром, с неясной жизненной перспективой («Вдали от обезумевшей толпы», «В краю лесов»), отказывается от роли всеведущего автора и предлагает читателю несколько вариантов концовки («Возвращение на родину»), транслирует нерешенные проблемы за пределы произведения («Тэсс из рода д'Эрбервиллей», «Джуд Незаметный»). Каноны классического повествования в Уэссекских романах Т. Гарди сменяются открытым финалом, предвосхищая писательские стратегии XX в.

**Ключевые слова:** открытый / закрытый финал; фабульная завершенность; авторская роль; хэппи-энд; вариативность финала; трагические коллизии; повествовательный канон; сюжетные стереотипы.

Определяя произведение искусства как «конечную модель бесконечного мира», Ю. М. Лотман в качестве одного из ведущих его признаков называет категорию границы. Ее функция, пишет Лотман, сводится «к ограничению проникновения, фильтрации и адаптирующей переработке внешнего во внутреннее» [Лотман 1999: 188]. В связи с этим возрастает значимость такого понятия, как рама, – рама картины, рампа в театре, начало и конец литературного или музыкального произведения и т.п. В литературном художественном тексте особой отмеченностью обладают «начала» и «концы», являющиеся «исходной точкой, из которой в дальнейшем могут развиваться и пространственные, и временные конструктивные построения» [Лотман 2000: 427].

По сравнению с началом, выполняющим функцию основной границы, моделирующая функция конца значительнее: **финал завершает или разрешает конфликт произведения**. Не случайно вопрос, которым задается читатель, открывая книгу, это вопрос о том, чем она закончится. И это не только вопрос для читателя, но и проблема для автора. Чехов в письме А. С. Суворину от 4 июня 1892 г. писал: «Есть у меня интересный сюжет для комедии, но не придумал еще конца. Кто изобретет новые концы

для пьесы, тот откроет новую эру. Не даются подлые концы! Герой или женись, или застрелись, другого выхода нет» [Чехов 1949: 388]. Ю. М. Лотман называет историю культуры историей «борьбы с концами» [Лотман 1994: 419].

В литературоведении при рассмотрении проблемы финала во главу угла ставится оппозиция «открытости» – «закрытости». Устоявшаяся поэтика финала (то, что называется «закрытым» финалом) требовала такой расстановки сил, которая создавала бы ситуацию некоего равновесия, свидетельствующую об исчерпанности поставленной проблемы. Финал привносил порядок в художественный мир произведения, восстанавливал эпическое равновесие и гармоническое единство бытия, нарушенное перипетиями индивидуального существования каждого из героев.

Такая композиционная завершенность не случайна для романного жанра. Известный теоретик романа Н. Т. Рымарь считает, что в этом случае речь идет «об общих закономерностях самого эпического творчества, об органическом тяготении романиста к всестороннему и целостному охвату жизни как эпического единства в его необходимой упорядоченности и уравновешенности...» [Рымарь 1990: 233–234].

**«Открытым» называют финал, который практически отсутствует, оставляя произведение фабульно незавершенным.** В определенном смысле незавершенность, «открытость» финала антифункциональна, она противоречит самой сущности романа как «конечной модели бесконечного мира». Но именно по пути трансформации романа в сторону все большей открытости идет развитие европейского романа нового времени.

Становление той или иной формы финала в романе находится в непосредственной связи с общим характером эпохи, со спецификой литературного процесса в той или иной стране. Абсолютным было совпадение внутренней структуры и внешней границы в художественном мире античности, чему способствовали отношения гармонии между идеальной целостностью космоса и микрокосмом человеческого сознания и произведения искусства. «Наука нового времени, взломав эту герметичность, постепенно проторила путь к совершенно новой концепции открытой формы, прототипом которой можно считать не столько бесконечность вселенной, сколько незавершенность и открытость исторического времени» [Раппапорт 1988: 18].

Эту незавершенность очень остро ощущали романтики. Незаконченность «представлялась им эстетически более содержательной, более соответствующей природе искусства, нежели скрупулезная завершенность иных романов, придающая им характер вторичной действительности», – пишет К. Г. Ханмурзаев [Ханмурзаев 1990: 63–64].

Интересный материал для изучения открытого романного финала дает литература Англии XIX в., литература того периода, который вошел в историю как «век викторианства», основные художественные достижения которого связаны прежде всего с романом. Англия сделала роман частью общественно-политической жизни и бытия гражданина, генератором идей сохранения стабильности и порядка в обществе. Поэтому на первый план в романе выходила не столько его эстетическая значимость, сколько воспитательный и даже назидательный характер, дидактический акцент. Викторианский роман был нацелен на воспитание человека, желающего вписаться в существующее общественное устройство, а не бросающего ему вызов. Так формировался повествовательный канон викторианского романа с закрытым финалом, ключевыми признаками которого были: соединяющий влюбленных традиционный хэппи-энд, примирение социальных противоречий путем установления личных связей между субъектами и, наконец, разоблачение

и наказание порока вкупе с торжеством добродетели. Устойчивой конфигурации финала способствовала и наиболее характерная для писателя-викторианца авторская роль – роль «всеведущего рассказчика», который все знает о характерах и поступках своих героев и стремится развязать все сюжетные узлы, подвести итог и завершить моделирование художественной картины мира.

Высшим выражением духа викторианской эпохи был Диккенс, чьи романы, по словам А. Цвейга, «полностью удовлетворяли тогдашней Англии» [Цвейг 1990: 258]. Ранний период его творчества – это воплощение «рождественской философии», когда финал «должен быть апокалипсисом, Страшным судом, – добрые вознаграждаются, злых постигает кара. ... его недуги тонут или убивают друг друга, надменные богачи разоряются, а герои благоденствуют» [там же]. Именно такой однозначный финал завершает романы «Записки Пиквикского клуба» (1836–1837), «Оливер Твист» (1838), «Домби и сын» (1848), хотя в последнем из них вместо прежнего безграничного оптимизма звучат «мотивы сомнений, неопределенной, но непреодолимой печали» [Ивашева 1974: 167].

Трещина в диккенсовском оптимизме, обнаружившаяся в «Домби и сыне», продолжает углубляться в романах 50–60-х гг. Они полны пессимизма, порожденного пониманием того, что между интересами человека и интересами общества существует глубокий антагонизм. Поэтому одной из центральных в творчестве Диккенса становится «тема извечного и сущностного, онтологического, противостояния человека как личности обществу как системе, в которой подавляющие функции начинают брать верх» [Проскурнин 1998: 152–153]. С этим связаны изменения финальной конфигурации таких романов, как «Холодный дом» (1853), «Тяжелые времена» (1854), «Крошка Доррит» (1856), «Большие надежды» (1861). Счастливыми и закрытыми концовками этих романов можно считать лишь относительно: благополучно сложившаяся жизнь Эстер Саммерсон не позволяет забыть о трагической судьбе маленького Джо; рассказом о «сложном счастье» Эми и Артура в окружении враждебного мира завершается роман «Крошка Доррит»; разрешение частных конфликтных линий в романе «Тяжелые времена» оставляет неразрешенным основной конфликт романа, намекая перспективу открытого финала.

Признаки открытости более явно обнаруживаются в романе «Большие надежды». Сюжетно-композиционная завершенность романа – хэппи-энд, появившийся, как известно, по настоянию Бульвер-Литтона, – не более чем дань

викторианской традиции. История главного героя в романе остается незавершенной. Пережив разочарование и утрату иллюзий, он обретает себя и оказывается на пороге новой жизни, с новыми надеждами и возможностями. Для Пипа и Эстеллы «*приоткрыта возможная дорога к счастью*», – так комментирует эту ситуацию Н. П. Михальская [Михальская 1987: 112] (курсив мой. – Ф.А.). Переместив акцент с повествования о карьере героя на рассказ о процессе его внутренней перестройки, его воспитания суровыми жизненными уроками, показав несовпадение завершенного сюжета и незавершенной структуры литературного характера, Диккенс прокладывает путь дальнейшему, вариативному продолжению событий, т.е. открытому финалу.

Образцом викторианского романа с открытым финалом может служить роман Теккерея «Ярмарка тщеславия» (1848). Здесь оказались нарушенными неписанные законы викторианского романа: не было привычного викторианской публике положительного героя, о чем сразу же было заявлено в подзаголовке, отсутствовал и счастливый конец, который, по мнению писателя, лишь обманывает читателя. Открытость финала обеспечивалась также рефлексией автора по поводу Ярмарки тщеславия. Он не просто вторгался в текст, но, притворившись Кукольным, прямо обращался к читателю, разрушая привычные границы произведения. Эта авторская рефлексия выводит происходящее в романе за пределы индивидуального опыта персонажей и конкретных фабульных событий, демонстрируя позицию, незнакомую времени.

В 80–е гг. происходит разделение викторианского романа на старый, викторианский, и новый, предвещающий другую эпоху. К числу таких предвестников принадлежит Т. Гарди, чье романное творчество подводит итог реализму викторианской эпохи и предвосхищает новации XX в. Путь от викторианского романа к новой поэтике, процесс эволюции финала наглядно прослеживается на Уэссекских романах писателя, названных им «романами характеров и среды» (The Novels of Character and Environment).

Первый роман этого цикла – «Под деревом зеленым, или Меллстокский хор» (Under the Greenwood Tree, 1872) – написан еще в старой викторианской традиции: лишь намечен социальный конфликт – между сельским церковным хором Меллстока, носителем многовековых устоев, и враждебной ему зажиточной частью прихода, мечтающей заменить хор органом; социальные противоречия сведены к проблеме личных взаимоотношений пастора Мейболда, богатого фермера Шайнера, бедняка Дика Дьюи и

сельской учительницы Фэнси Дэй; любовная линия лишена драматического накала. Непрительный сюжет завершается ритуальным хэппи-эндом: под сенью старого дерева Дик и Фэнси играют свадьбу. Свадьба героев выполняет функцию концовки, которая не предполагает дальнейшего развития сюжета.

Четкие границы романа подчеркнуты жанровым определением, обозначенным в подзаголовке: «сельские картинки в духе голландской школы». Так же, как любому живописному полотну, придает законченность обрамляющая его рама, композицию романа «Под деревом зеленым» завершают выступающие в функции рамки «Вступление», в котором писатель говорит о замысле произведения, и «Заключение», которое открывается словами автора: «Последний день нашей повести...». Упоминание о голландской школе усиливает идиллический характер изображаемого, подчеркивает заурядность и безмятежную патриархальность персонажей, бесконфликтность романа и, значит, его стремление к абсолютной завершенности.

Женитьбой завершается и следующий роман цикла «Вдали от обезумевшей толпы» (Far from Madding Crowd, 1874). Но жизненные перипетии героев романа говорят о невозможности идиллического мира и счастливого конца. Свадьба в финале романа богатой помещицы Батшебы Эвердин и влюбленного в нее бедняка Габриэля Оука не выглядит закономерным и счастливым завершением ситуации, это, скорее, писательская уловка, нарочитая попытка встроиться в привычные публике рамки викторианского романа. В действительности же поведением героев движут скрытые мотивы, которые вносят в финал элемент непредсказуемости. Так, и первое, и второе замужество Батшебы стало результатом не столько любви, сколько ее уязвленного самолюбия: «в порыве ревности и в смятении чувств» она вышла замуж за Троя; мысль о том, что Габриэль «вдруг исцелился от своей безнадежной любви», была для нее смертельным ударом. Фактически не он, как того требовали нормы поведения и законы жанра, а она делает ему предложение. Такое нестандартное поведение героини, провоцирующее работу читательской мысли, создает предпосылки формирования открытого финала.

Ко времени создания третьего романа, «Возвращение на родину» (The Return to the Native, 1878), уже был сформирован основной конфликт Уэссекского цикла: столкновение милой сердцу писателя патриархальности с миром буржуазных отношений. Но если в первых двух романах сельский патриархальный быт представлен как

хранитель нравственных устоев и гуманистических традиций, то «Возвращение на родину» демонстрирует косность и ограниченность мира сельской общины, и задачей писателя становится «углубленное художественное познание жизни в ее открывающихся трагических коллизиях» [Федоров 1990: 39].

В центре романа – трагическая судьба Юстасии Вэй, не желающей мириться с предопределенным «самовластием природы и рутинной отсталого социального быта» [Урнов 1969: 62]. В своем стремлении вырваться из деревенской глуши она мечется между Уайлдивом, на котором лежит отблеск иной, недеревенской жизни, и Клаймом, с которым столичная жизнь кажется более доступной. Драматические события романа неуклонно ведут к развязке: Юстасия и Уайлдив погибают, восстанавливая тем самым нарушенное равновесие патриархального мира. Свое место в нем занимают второстепенные персонажи романа Томазин и Диггори Венн. Трогательная забота Диггори о Томазин, юной вдове Уайлдива, его беззаветная и поначалу безответная любовь к ней вознаграждаются, как и должна быть вознаграждена подлинная добродетель, – свадьбой. Клайм находит утешение в миссионерской деятельности, вполне достойной, с точки зрения викторианской морали.

Но Т. Гарди не был удовлетворен таким вариантом финала, во многом компромиссным, появившимся под давлением критики. Поэтому в предпоследней главе романа появилось его обращение к читателю, в котором сообщалось о том, каким предполагалось окончание: «...в его первоначальном замысле не было брака между Венном и Томазин. Венн до самого конца сохранял свой одинокий и несколько загадочный облик, затем он таинственно исчезал в Эгдонской пустоши, и никто не мог сказать, куда; Томазин оставалась вдовой. Но в силу некоторых особенностей журнального издания автору пришлось кое-что изменить. Поэтому читателям предоставляется право выбрать тот либо другой конец» [Харди 2006б: 412].

Отказавшись от роли автора-демиурга и заменив однонаправленность прочтения свободой читательских интерпретаций, писатель во многом предвосхитил литературные стратегии XX в. Так, пересмотр канонов классического повествования «в духе Гарди» демонстрирует Д. Фаулз в романе «Женщина французского лейтенанта» (1969), знаменитом своими концовками; проблема художественной открытости, поставленная в работе У. Эко «Открытое произведение. Форма и неопределенность в современной поэтике» (1967) и понимаемая как «открытость полю воз-

можностей», в определенной степени продолжает интенции Гарди.

В отличие от финала «Возвращения на родину», кольцевая композиция романа «Мэр Кэстербриджа» (The Mayor of Casterbridge, 1885) замыкает сюжет. Точку в нем ставит смерть Майкла Хенчарда, главного героя романа, что воспринимается как знак окончания всего произведения. Параллельно эпизоду, завершающему линию жизни «человека с характером», разворачивается сцена свадьбы его приемной дочери Элизабет-Джейн и Доналда Фарфрэ, сначала делового партнера Хенчарда, а затем его удачливого конкурента. Смирение и уравновешенность чувств Элизабет-Джейн не вяжутся «с суровым характером только что оборвавшегося трагического действия» [Урнов 1969: 82]. Во всем покорная судьбе, безропотно влачившая бремя убогого существования, Элизабет-Джейн воспринимает свое замужество как вознагражденную добродетель. Но для Гарди неприемлемы подобная пассивность и покорность, поэтому в изображении того, как легко Элизабет-Джейн подчиняется требованиям общественной морали и складывающимся обстоятельствам, явно слышатся иронические интонации.

Построенный по принципу контрапункта, финал приобретает диалогический, открытый характер. Герметичность традиционного финала размыкает и включающийся в контрапунктное переплетение голос автора, который события частной жизни включает в общие законы бытия, в общечеловеческую историю, в универсум, благодаря чему судьба бедного вязальщика сена, умирающего в Эгдонской пустоши, по которой «ступали первобытные племена» и которая слышала голос шекспировского короля Лира, начинает восприниматься в масштабах вечности.

Роман «В краю лесов» (The Woodlands, 1887) своим названием указывает на единство с предшествующими произведениями Уэссекского цикла как тематически, так и по месту действия. Как пишет М. Урнов, это «и “под деревом зеленым”, и “вдали от обезумевшей толпы”, и мотив “Возвращения на родину” [Урнов 1969: 85]. К этому следует добавить и «Мэра Кэстербриджа», с которым роман роднит решение финала: трагическая история Джайлса Уинтерборна сопровождается примирением Грейс Мелбери и Эдрида Фитцпирса.

Если смерть ставит точку в сюжетной линии Уинтерборна, то счастливая семейная жизнь Грейс и Фитцпирса остается под вопросом. Отвечая на просьбу разрешить инсценировку романа, Т. Гарди писал: «Вы, вероятно, заметили, что в конце романа (это дается, скорее, намеком, чем

прямым утверждением) героиня оказывается приговоренной к несчастной жизни с непостоянным мужем. Я не мог это достаточно подчеркнуть в романе вследствие условностей, принятых библиотеками и пр. С тех пор, однако, правду характера перестали считать таким преступлением в литературе, как это было прежде, так что вы вольны подчеркнуть эту концовку или затушевать ее» [Демурова 1989: 624–625]. Сгладив острую проблему взаимоотношений полов в викторианском обществе, Т. Гарди все же дает возможность читателю почувствовать, что непостоянство останется главной чертой Фитцписра. Намек, о котором писал Т. Гарди, – на продолжение далеко не счастливых отношений героев романа, – содержится в словах отца Грейс: «...не мешало бы ей помнить, что в эту самую минуту где-то веселится женщина, которую он, не пройдет и года, станет ласкать, как ласкает сейчас ее, как год назад ласкал Фелис Чармонд, а год перед тем Сьюк Дэмсон. Грейс напрасно надеется...» [Харди 2007: 360].

В статье «Сюжетное пространство русского романа XIX столетия» Ю. М. Лотман писал: «Пристальный анализ убеждает, что безграничность сюжетного разнообразия классического романа, по сути дела, имеет иллюзорный характер: сквозь него явственно просматриваются типологические модели, обладающие регулярной повторяемостью. ... При этом непосредственный контакт с «неготовой, становящейся современностью» парадоксально сопровождается в романе регенерацией архаических и отшлифованных многими веками культуры сюжетных стереотипов. Так рождается глубинное родство романа с архаическими формами фольклорно-мифологических сюжетов» [Лотман 1988: 330].

Присутствие в финалах Уэссекских романов одних и тех же элементов сюжета – смерти и рождения нового – говорит об их родстве с архаическими формами сюжетных стереотипов. Как и в мифе, смерть в романах Т. Гарди подчеркивает объективную амбивалентность бытия, становится предпосылкой рождения нового. Эсхатологический сюжет, таким образом, перерастает в космогонический, снимая однозначность развязки.

Вместе с тем налицо выход героев гардиевских романов за пределы мифологизированного бытия, их столкновение с «неготовой, становящейся современностью» – с изменяющимся состоянием Уэссекса, этого «наполовину существующего, наполовину выдуманного края». Коренной причиной происходящих в жизни Уэссекса перемен, по словам Т. Гарди, было «совершившееся недавно постепенное вытеснение

постоянного класса местных жителей, поддерживавших местные традиции и обычаи, и замена их сезонными рабочими, переходящими с места на место. Это оборвало течение истории местного края...» [Харди 2006а: 9]. Таким образом, мифологическая концепция циклического характера жизни сочетается в Уэссекских романах с открытым финалом, с совершенно неясной жизненной перспективой оставшихся персонажей, с предчувствием надвигающихся новых испытаний. Дано обещание будущего, но каким оно будет – неизвестно. Не случайно последняя глава романа «Вдали от обезумевшей толпы» названа «Туманный вечер и такое же туманное утро»; не случайно нежелание автора брать на себя ответственность за будущее героев романа «Возвращение на родину»; как напоминание о недолговечности обретенного героиней счастья звучат слова автора в финале романа «Мэр Кэстербриджа»: «счастье – только случайный эпизод в драме всеобщего горя»; «Один бог знает, чем у них все кончится...» – это о будущей жизни героев романа «В краю лесов».

При исследовании финала Уэссекских романов Т. Гарди нельзя не обратить внимание на такую особенность их сюжетно-композиционной организации, как отсутствие эпилога, что вряд ли является случайным. В эпилоге должны получить завершение «романный образ и романное действие, остающиеся в пределах самого романа незавершимыми» [Рымарь 1990: 241]. Отказавшись от использования эпилога, Т. Гарди сохраняет открытость финала, предполагает новые возможности и «дали» романа.

Анализируя концовки реалистического романа XIX в., Лейтес Н. С. отмечает происходящий в них «сдвиг от акцента на подытоживании судьбы героя или предсказании его личных перспектив к характеристике состояния действительности» [Лейтес 1985: 39]. Иллюстрацией этого тезиса могут служить романы, завершающие Уэссекский цикл, – «Тэсс из рода д'Эрбервиллей» (Tess of the d'Urbervilles, 1891) и «Джуд Незаметный» (Jude the Obscure, 1896).

Вынесение в заглавие романов имени главных героев означало выдвижение на первый план яркой, незаурядной личности, вступающей в конфликтные отношения с окружающей действительностью. Это уже не та привычная среда, которая окружала и охраняла героев предыдущих романов цикла, – природная, сельская, патриархальная, а противостоящая им социальная структура, «искусственный закон общества» [Гарди 1970: 99]. По мнению М. Урнова, первым опытом подобного построения романов у Гарди в его цикле был «Мэр Кэстербриджа» [Урнов 1969:

110]. Но Майкл Хенчард «замкнут патриархальной средой, словно петух в очерченном мелом кругу, и не может перешагнуть за отведенный ему предел» [Урнов 1969: 110]. В отличие от Майкла Хенчарда, герои романов «Тэсс из рода д'Эрбервиллей» и «Джуд Незаметный» осознают зависимость своего положения в антагонистическом обществе и оказываются в ситуации выбора: они должны либо принять этот «искусственный закон общества», либо отстаивать свое «я», идя ему наперекор.

Роман «Тэсс из рода д'Эрбервиллей» рассказывает банальную историю бедной девушки Тэсс Дарбейфилд, соблазненной богатым бездельником. Однако писатель не следует до конца канонам викторианского романа, деконструируя его, что выражается в принципах парадоксальности и обманутого ожидания: соблазнитель с аристократической фамилией оказывается жуликоватым буржуа, вместо традиционного хэппиэнда, соединяющего влюбленных в браке, – убийство обидчика, а «падшая» в глазах общественного мнения героиня оказывается «чистой» женщиной.

В своем дневнике Г. Гарди писал, что задача писателя заключается в том, чтобы «достигнуть равновесия между необычным и обыденным, с тем, чтобы, с одной стороны, придать повествованию интерес, а с другой – реальность. ...В разрешении этой проблемы человеческую природу нельзя представлять неестественной... Необычность должна заключаться в событиях, а не в характерах» [цит по: Демурова].

Оказавшись в чуждой среде «социальных законов» [Гарди 1970: 105], Тэсс совершает убийство Алека д'Эрбервилля – поступок, который нельзя вывести из ее характера, сформированного определенным набором качеств, унаследованных от предков, природным окружением и патриархальными нравами сельской общины. Она беспрекословно подчиняется диктату семьи, не пытается подвергнуть сомнению роль мужчины как господина и полностью подчиняется ему. Но не биологический, а социальный детерминизм определяет судьбу героини. Ни в одном из предыдущих романов цикла Т. Гарди не был так занят исследованием социальной обусловленности судьбы человека, как в романе «Тэсс из рода д'Эрбервиллей». Какими бы необычными ни показались некоторые ситуации и повороты сюжета, за ними ясно встает конкретная социально-историческая ситуация. «Тэсс из рода д'Эрбервиллей» – «первый и единственный роман Гарди, больше того – первый и единственный английский роман, в котором делается попытка с широтой и размахом классического со-

циального романа осмыслить судьбу английского крестьянства», – справедливо считает М. Урнов [Урнов 1969: 97]. Это осмысление прослеживается и в публицистических размышлениях автора на тему о несовершенстве действия «социального механизма, который швыряет нас ныне из стороны в сторону» [Гарди 1970: 57], и во взгляде «местного историка», придающего повествованию характер научного исследования: «Сельское население уменьшалось ... семьи, которые составляли костяк прежней деревни, теперь вынуждены были искать убежища в крупных центрах. Статистики, словно в насмешку, именуют этот процесс “тягой сельского населения в большие города”» [там же: 339].

В статье «Англия Томаса Харди» Д. Фаулз приводит статистические данные, подтверждающие наблюдения писателя: «В 1801 году четыре пятых нации проживали в деревнях или крошечных городках; к 1851 году половина населения страны перебралась в столицу и крупные города, а в 1901 году там оказалось уже три четверти англичан. ...а сегодня, насколько мне известно, в Великобритании куда больше парикмахеров, чем работников на фермах» [Фаулз 2004а: 370]. Поэтому в романе Т. Гарди «не просто умирает женщина по имени Тэсс – это гибнет целый образ жизни» [там же: 368].

По наблюдению Н. С. Лейтес, оформление фабульной завершенности в романе «встречается гораздо чаще, чем оформление завершенности обобщающей идеи», и окончанию на фабульном уровне «нередко противоречит, особенно в романе XX века, сюжетная и обобщающе-проблемная открытость» [Лейтес 1985: 42]. Эта закономерность убедительно проявляется в финале романа «Тэсс из рода д'Эрбервиллей». Казнь Тэсс фабула романа исчерпывается, но не стремится к разрушению рамки, в качестве которой выступает точка зрения «птичьего полета». Об этом приеме, выступающем в функции окаймления, рамки произведения, писал Б. Успенский в своей работе «Поэтика композиции» [Успенский 2000: 113]. В романе Т. Гарди этот прием не замыкает, а размыкает рамку произведения. Последняя глава последней, седьмой «фазы» романа открывается описанием древней столицы Уэссекса города Уинтончестера. Взгляд автора скользит с одной из вершин «холмистой равнины» к человеческим фигурам, движущимся по дороге. «Это были Энджел Клэр и юная девушка, полурбенок-полуженщина, живое подобие Тэсс, тоньше, чем она, но с такими же чудесными глазами, – Лиза Лу, свояченица Клэра» [Гарди 1970: 379]. Дорога, по которой они уходят, воспринимается не только как форма реаль-

ного пути в пространстве, но и как форма жизненного пути во времени. Поэтому переход от внутренней к внешней точке зрения становится побудительным мотивом к размышлениям о том, какая судьба ждет эту «скорбную пару». Так открывается, пусть не очень ясная, но все же перспектива, появляется, как полагает М. Урнов, «робкий, символический», но все же «свет надежды», может быть, на более счастливую жизнь, чем у Тэсс [Урнов 1969: 99]. На это надеется и Д. Фаулз: «Словно феникс, Тэсс испепеленная остается Тэсс – освобожденной и возрожденной под другим именем» [Фаулз 2004б: 247]. Но упоминание о том, что Лиза Лу – «живое подобие Тэсс», вызывает сомнение в благополучном исходе этого варианта семейной пары. «Если Тэсс не может убежать от семейной истории, почему мы должны думать, что Энджел и Лиза Лу свободны от бремени бесчестия этой новой д’Эрбервилль?» – задается вопросом Д. Шварц, автор статьи «Начала и окончания в основных произведениях Гарди» [Schwarz 1979: 30–31].

В построении романного финала Н. С. Лейтес отмечает две тенденции: деформализацию концовки и ее стилизацию под традиционные формы. «В первом случае концовка свободна от традиционной оформленности и дидактизма, она возникает естественно, как передышка в пути. ... Она может носить характер начала нового этапа сюжетного движения... В подобных случаях концовка как бы снимает всякую дистанцию между читателем и художественным миром произведения» [Лейтес 1985: 41]. Финал романа «Тэсс из рода д’Эрбервиллей» – пример подобной деформализации. Последний абзац романа разрешает основной конфликт, но не исчерпывает его полностью. В нем содержится завязка нового конфликта, намек на дальнейшее продолжение событий, на открытость сюжета: «“Правосудие” свершилось, и глава «бессмертных» (по выражению Эсхила) закончил свою игру с Тэсс. ... Два молчаливых путника склонились до земли словно в молитве, и долго оставались неподвижными. ... Как только к ним вернулись силы, они выпрямились, снова взяли за руки и пошли дальше» [Гарди 1970: 380] (курсив мой. – Ф.А.). Таким образом, вариативность финала как в плане интерпретации, так и в плане возможного дальнейшего сюжетного продолжения формирует открытый финал романа «Тэсс из рода д’Эрбервиллей».

Другой вид концовки, по мнению Н. С. Лейтес, «сориентирован на нерешенность поставленных в романе проблем... Призванный отграничивать произведение искусства от жизни, финал выполняет здесь обратную функцию: он

разрушает границу между искусством и действительностью, и именно это становится формальным признаком завершения» [Лейтес 1985: 41]. По этому принципу формируется финал романа «Джуд Незаметный», последнего в Уэссекском цикле. По словам Т. Гарди, в его основе лежит конфликт «между идеальной жизнью, которую человек желает вести, и убогой реальностью, на которую он обречен» (см.: [Draeger 1991: 235]). Это центральная коллизия романного мира, и она принципиально неразрешима, ибо изначально заложена в природе взаимоотношений человека и общества. Как пишет Г. Косиков, сокровенная «цель романа заключается в том, чтобы показать, ... что обретение бытийной полноты в пределах сущего мира в принципе невозможно» [Косиков]. К пониманию этого приходит главный герой романа Джуд Фаули: «... что-то неладно с нашими общественными порядками, но что – это уж пусть скажут умные головы, не мне чета, если вообще суждено докопаться до этого в наше время» [Гарди 1970: 672] (курсив мой. – Ф.А.).

Так же, как в предыдущем романе, смерть главного героя в «Джуде Незаметном» завершает фабульную линию. Но незавершенными остаются все намерения Джуда: терпят крах его университетские притязания и занятия богословием, рушатся надежды на счастливую семейную жизнь (не имеют завершения две попытки Джуда и Сью узаконить свою связь, как и повторные браки героев романа) и даже его последняя просьба – «Воды... глоток воды» – остается неуслышанной. Завершающие роман слова Арабеллы о необходимости поиска нового спутника жизни, её пророчество о будущих страданиях Сью выявляют незавершенность противоречий действительности в рамках данного сюжета. Изображенные события указывают на неразрешимость жизненной драмы, на невозможность восстановления гармоничного бытия, транслируя нерешенную проблему за пределы произведения и побуждая вдумчивого читателя к размышлениям. Об этой рефлексии, о возможности «додумывания», которую предоставляет открытая концовка романа Т. Гарди, писала В. Вульф в эссе «“Джейн Эйр” и “Грозовой перевал”»: «Джуда Незаметного» не читаешь «на одном дыхании от начала и до конца; над ним задумываешься, отвлекаешься от текста и уплываешь караваном красочных фантазий, вопросов и предположений, о которых сами персонажи, быть может, и не помышляют» [Вульф].

Проведенный анализ показывает, что в Уэссекских романах Т. Гарди наблюдается устойчивая тенденция к формированию открытого финала. Фабульная законченность не означает завер-

шения конфликта и установления гармонии в жизни персонажей. Писатель оставляет знаки, свидетельствующие о нерешенности проблемы, намеки на новые конфликты – и в этом проявляется диалектика гардиевского понимания исторических процессов.

Эпиграфом к своей статье «Начала и окончания в основных романах Т. Гарди» Д. Шварц взял слова Т. С. Элиота: «То, что мы называем началом, зачастую оказывается концом». По мнению критика, этот тезис иллюстрирует литературную карьеру писателя. Прокладывая путь Конраду и Лоуренсу, совершив поворот от принятого в викторианском романе завершения, «заложив фундамент современного британского романа, Т. Гарди покинул литературу» [Schwarz 1979: 34]. Но, как известно, закончив карьеру романиста, Т. Гарди выступил как поэт. Поэтому здесь более уместными кажутся слова Б. Пастернака из «Охранной грамоты» о способности открывать жизнь там, где «кто-то склонен подводить итоги».

#### Список источников

*Гарди Т.* Тэсс из рода д'Эрбервиллей. Джуд Незаметный / пер с англ. А.В. Кривцовой, Н. Шерешевской и Н. Маркович. М.: Худож. лит., 1970. 781 с.

*Харди Т.* Вдали от обезумевшей толпы / пер. с англ. М. Богословской и Е. Бируковой // Харди Т. Собр. соч.: в 8 т. М.: ТЕРРА-Книжный клуб, 2006а. Т. 3. 432 с.

*Харди Т.* Возвращение на родину / пер. с англ. О. Холмской // Харди Т. Собр. соч.: в 8 т. М.: ТЕРРА-Книжный клуб, 2006б. Т. 4. 432 с.

*Харди Т.* В краю лесов / пер. с англ. А. Сергеева и М. Литвиновой // Харди Т. Собр. соч.: в 8 т. М.: ТЕРРА-Книжный клуб, 2007. Т. 6. 432 с.

#### Список литературы

*Вульф В.* «Джейн Эйр» и «Грозовой перевал». URL: [http://lib.ru/INPROZ/WULF\\_W/essays.txt](http://lib.ru/INPROZ/WULF_W/essays.txt) (дата обращения: 25.02.2013).

*Демурова Н.* Томас Гарди, прозаик и поэт. URL: <http://rtadr.ru/n-demurova-tomasgard-prozaik-i-roet/html>. (дата обращения: 25.02.2013).

*Демурова Н.* Комментарии к романам «В краю лесов», «Тэсс из рода д'Эрбервиллей» // Гарди Т. Избр. произв.: в 3 т. М.: Худож. лит., 1989. Т. 2. 639 с.

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

*Косиков Г. К.* К теории романа (роман средневековый и Нового времени). URL:

<http://www.libfl.ru/mimesis> (дата обращения: 25.02.2013).

*Лейтес Н. С.* Роман как художественная система: учеб. пособие по спецкурсу / Перм. ун-т. Пермь, 1985. 80 с.

*Лотман Ю. М.* Сюжетное пространство русского романа XIX столетия // Лотман Ю. М. В школе поэтического слова: Пушкин. Лермонтов. Гоголь. М.: Просвещение, 1988. С. 325–348.

*Лотман Ю. М.* Внутри мыслящих миров. Человек – текст – семиосфера – история. М.: Языки рус. культуры, 1999. 464 с.

*Лотман Ю. М.* О моделирующем значении понятий «конца» и «начала» в художественных текстах // Лотман Ю. М. Семиосфера. СПб.: Искусство-СПб., 2000. С. 427–430.

*Лотман Ю. М.* Смерть как проблема сюжета // Лотман Ю. М. и тартуско-московская семиотическая школа. М.: Гнозис, 1994. С. 417–430.

*Михальская Н. П.* Чарльз Диккенс. М.: Просвещение, 1987. 128 с.

*Проскурнин Б. М., Яшенькина Р. Ф.* История зарубежной литературы XIX в.: Западноевропейская реалистическая проза: учеб. пособие. М.: Флинта: Наука, 1998. 416 с.

*Раппапорт А. Г.* К пониманию поэтического и культурно-исторического смысла монтажа // Монтаж. Литература. Искусство. Театр. Кино. М.: Наука, 1988. С. 14–23.

*Рымарь Н. Т.* Поэтика романа. Куйбышев: Изд-во Саратов. гос. ун-та, 1990. 252 с.

*Урнов М. В.* Томас Гарди: очерк творчества. М.: Худож. лит., 1969. 150 с.

*Успенский Б.* Поэтика композиции. СПб.: Азбука, 2000. 352 с.

*Фаулз Д.* Англия Томаса Харди / пер. с англ. И.А. Тогоевой // Фаулз Д. Кротовые норы. М.: АСТ, 2004а. С. 361–378.

*Фаулз Д.* Харди и старая ведьма / пер. с англ. И.М. Бессмертной // Фаулз Д. Кротовые норы. М.: АСТ, 2004б. С. 233–258.

*Федоров А. А.* Идеино-эстетические аспекты развития английской прозы (70–90-е годы XIX в.). Свердловск, 1990. 188 с.

*Ханмурзаев К. Г.* Концепция романа у М. Бахтина и немецкий романтический роман // Хроно-топ: межвуз. науч.-тематич. сб. Махачкала: Изд-во Дагестанского госуниверситета, 1990. С. 57–66.

*Цвейг А.* Диккенс / пер. с нем Ф. Зайбеля // Тайна Чарльза Диккенса. М.: Книжная палата, 1990. С. 243–262.

*Чехов А. П.* Письма // Чехов А. П. Полн. собр. соч. и писем / под ред. проф. А. М. Еголина, Н. С. Тихонова. М.: ГИХЛ, 1949. Т. 15. 687 с.



*Draper R. P.* Hardy's Comic Tragedy: *Jude The Obscure* // Thomas Hardy. The Tragic Novels. A selected of critical essay / ed. by R. P. Draper. Basingstoke; London: Macmillan, 1991.

*Schwarz D. R.* Beginnings and Endings in Hardy's Major Fiction // Critical Approaches to the Fiction of Thomas Hardy / ed. by Dale Kramer. London: Macmillan, 1979. P. 17–35.

## THE VICTORIAN NOVEL AND WESSEX NOVELS BY TH. HARDY: POETICS OF FINALE

**Firuz A. Abilova**

**Professor of Foreign Literature Department  
Daghestan State University**

The article considers the peculiarities of Wessex Novels written by Thomas Hardy. In comparison with the narrative canon of the Victorian novel that supposes that the conflict is settled and the artistic picture of the world is finished off, in Hardy's novels there is a distinct tendency to form the open finale. The author makes his characters face the changing world and vague life prospects ("Far from the Madding Crowd", "The Woodlanders"). He relinquishes the trivial role of the all-knowing story-teller, gives his readers several versions of the finale ("The Return of the Native") and lets the unsolved problems spread over the bounds of the literary work ("Tess of the D'Urbervilles", "Jude the Obscure"). Classical narration cannons in Wessex novels by Hardy are replaced by the open finale anticipating writers' strategies of the XX century.

**Key words:** open / close final; plot completeness; author's role; happy end; finale variety; tragic collisions; narrative canon; plot stereotypes.