

Научная статья

УДК 82.091

doi: 10.17223/19986645/90/10

Традиции английского сенсационного романа в творчестве Л.Н. Толстого. Статья 1. Роман М.Э. Брэддон «Аврора Флойд» и его роль в создании «Войны и мира»

Ирина Федоровна Гнусова¹

¹ *Национальный исследовательский Томский государственный университет,
Томск, Россия, irbor2004@mail.ru*

Аннотация. Впервые обозначена важная роль сенсационного романа в создании «Войны и мира». На основе сопоставительного анализа с романом М.Э. Брэддон «Аврора Флойд» доказывается, что популярный жанр помог Толстому придать динамику и напряженность сюжету, усложнить образы героев, усилить их психологическую достоверность. Рассматриваются мотивы «разгадывания тайны», инцеста и двоебрачия, которые использует Толстой при создании образов; анализируются «сенсационные» элементы главного сюжетного «узла» – соблазнения Наташи Анатолем.

Ключевые слова: Л.Н. Толстой, М.Э. Брэддон, сенсационный роман, мелодрама, мотив двоебрачия, мотив инцеста

Для цитирования: Гнусова И.Ф. Традиции английского сенсационного романа в творчестве Л.Н. Толстого. Статья 1. Роман М.Э. Брэддон «Аврора Флойд» и его роль в создании «Войны и мира» // Вестник Томского государственного университета. Филология. 2024. № 90. С. 207–231. doi: 10.17223/19986645/90/10

Original article

doi: 10.17223/19986645/90/10

Traditions of the English sensation novel in Leo Tolstoy's works. Article One. Mary Elizabeth Braddon's *Aurora Floyd* and its role in the creation of *War and Peace*

Irina F. Gnyusova¹

¹ *National Research Tomsk State University, Tomsk, Russian Federation, irbor2004@mail.ru*

Abstract. The article aims to prove that Leo Tolstoy used the traditions of the English sensation novel in developing the characters and plot of *War and Peace*. The diaries and letters show that he was actively interested in the writings of Mary Elizabeth Braddon during the period of work on the first parts of the novel, particularly emphasising her *Aurora Floyd*. Working on the complex genre construction of *War and Peace*, in

which historiosophic speculations had to be balanced by a fascinating novel plot, Tolstoy needed examples of how to create “the interest of the combination of events” (a quote from his diary). On the basis of a comparative analysis with the *Aurora Floyd* novel, it is shown that it was the sensation novel that helped Tolstoy to give dynamics and tension to the plot, to complicate the characters’ images, to strengthen their psychological credibility. The article traces how Tolstoy used the motif of “solving the mystery” from Braddon’s novel, developing the character of Hélène. By doing so, he deepened the contrast between the character’s popularity in the world and her inner emptiness. At the same time, the writer created the effect of playing with stereotypes, which is also characteristic of Braddon, and made the outwardly beautiful, “light” female image absolutely immoral. The techniques of the sensation novel that allow Tolstoy to show the vicious nature of the Kuragin family, which is emphasised through the motifs of incest and bigamy. The author of the article proves that Braddon’s innovation – first of all, her audacious demonstration of the passionate, impetuous character of Aurora Floyd in interaction with male characters – helps Tolstoy in forming the character of Natasha Rostova: he deliberately makes her actions go beyond the standards. The characters of the aristocrat Bulstrode and Prince Bolkonsky are resembling: the writers equally demonstrate how the noble pride of the characters covers their spiritual limitations and adherence to stereotypes. The article pays special attention to the influence that the sensation novel had on the development of the main plot “node” of *War and Peace*. In the scenes of Natasha’s infatuation with Anatole, Tolstoy created a dense sensual atmosphere of “intoxication”, used erotic overtones in the descriptions, reinforcing the immorality of the events with the motif of bigamy and theatrical metaphors. The writer, with a degree of self-irony, used other plot elements of “sensation” – such as, for example, the imaginary death of Andrei Bolkonsky. By mentioning the fairy-tale of Bluebeard, the writer paid tribute to the principle of the “skeleton in the closet”, which was the key for the sensation novel. The article concludes that Tolstoy’s keen interest in Braddon’s writings was one of the important factors in shaping his epic novel. Thanks to the traditions of the sensation novel, *War and Peace* remains not only a testament to Tolstoy’s supreme artistry, but also one of the most fascinating works of world literature.

Keywords: Leo Tolstoy, Mary Elizabeth Braddon, sensation novel, melodrama, motif of bigamy, motif of incest

For citation: Gnyusova, I.F. (2024) Traditions of the English sensation novel in Leo Tolstoy’s works. Article One. Mary Elizabeth Braddon’s *Aurora Floyd* and its role in the creation of *War and Peace*. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Filologiya – Tomsk State University Journal of Philology*. 90. pp. 207–231. (In Russian). doi: 10.17223/19986645/90/10

По своей жанровой природе «Война и мир» Л.Н. Толстого представляет собой одно из самых сложных произведений мировой литературы. На это указывал сам писатель, предпочитая называть его «книгой» или «сочинением» [1. Т. 6. С. 6–16]. Е.Ю. Полтавец в своем недавнем исследовании дает краткий обзор продолжающихся по сей день попыток дать наиболее адекватное жанровое определение «Войне и миру»: вместо советской дефиниции «роман-эпопея», не принятой за рубежом¹, предлагаются термины «эпи-

¹ Авторитетная энциклопедия «Британника», например, однозначно определяет «Войну и мир» как «historical novel», см.: [2].

ческий роман» и «романический эпос» [3. С. 22–24]. При этом общепризнано, что творение Толстого вобрало в себя традиции самых разных литературных жанров: в монографии В.Е. Хализева и С.И. Кормилова, например, указывается, что в «Войне и мире» «сливаются свойства эпоса, семейной хроники и романа: исторического, социально-бытового, психологического»¹ [5. С. 104]. К этому синтезу представляется необходимым добавить еще один неочевидный жанр – английского сенсационного романа.

Главной «точкой соприкосновения» между «Войной и миром» и *sensation novel* служит время: 1860-е гг. были пиком популярности сенсационной литературы в Великобритании. История жанра начинается с выхода в 1860 г. «Женщины в белом» Уилки Коллинза и подкрепляется романами «Ист-Линн» миссис Генри Вуд и «Тайна леди Одли» Мэри Элизабет Брэддон – последний и станет каноническим сенсационным романом в истории литературы. Массив произведений, условно принадлежащих жанру «сенсации», чрезвычайно разнороден, но главной жанровой чертой явилось шокирующее для викторианского общества сочетание двух факторов: скандальных событий, среди которых могли быть «убийство, супружеская измена, двоебраще, мошенничество, безумие и сексуальные отклонения» [6], и домашнего, чаще всего семейного хронотопа. Таинственные, жуткие, нередко безнравственные деяния в сенсационном романе совершаются, как указывает Мэтью Рубери, «внешне нравственными и честными людьми в знакомой домашней обстановке» [6], происходят в стенах респектабельного английского дома – и именно это вызвало бурю негодования в критике того времени.

В современном российском литературоведении сенсационный роман известен преимущественно специалистам по викторианской прозе, и это неудивительно: вплоть до 1970-х им почти не интересовались и в англоязычной науке. Р. Фантина и К. Харрисон указывают, что «на протяжении многих десятилетий... критики считали сенсационную литературу “внебрачным ребенком” классического викторианского реализма – тем, что можно прочесть ради любопытства, но, конечно, не стоит воспринимать всерьез» [7. Р. X]. Только активизация внимания к «культурной и гендерной интерпретации романов» наконец поставила под сомнение «различие между высоким и низким искусством» [7. Р. X], и авторы романов «сенсаций» заняли свое место в английском литературном процессе.

Сегодня уже не подвергается сомнению, что «понимание викторианской литературы в целом, безусловно, требует понимания литературы сенсационной» [8. Р. 4]. Более того, по мнению Ричарда Немесвари, именно скандал с возникновением «моды» на сенсационную литературу помог критикам XIX в. определить канон реалистического романа: «Поняв, что такое сенсационная литература, викторианские читатели узнали, что такое реалистическая литература (и наоборот), а значит, смогли участвовать в построении

¹ О традициях жанров исторического и семейного романа см. также в нашей работе: [4].

требуемого горизонта ожиданий» [9. Р. 19]. Приемы сенсационного романа оказались важны и для литературного процесса в целом: тот же Немесвари указывает на Томаса Харди как на писателя, который «совершенно четко осознавал, что его стиль зависит от смешения реалистического и сенсационного» [9. Р. 26]. Влияния скандального жанра не избежали и другие авторы-реалисты. «В теории сенсационность привычно осуждалась, но на практике даже Тrollop и Элиот начали включать в свои произведения о повседневной жизни вполне узнаваемые сенсационные элементы, – пишет Уинифред Хьюз. – Жанр сенсации с его грубой и хаотичной формой предлагал нечто существенное, чего не хватало реализму» [10. Р. 70].

Можно предположить, что Толстой тоже обнаруживает в сенсационном романе это «существенное», когда в начале работы над «Войной и миром» приходит в настоящий восторг от знакомства с романами Мэри Элизабет Брэддон (1835–1915) – наиболее известного и самого скандального «сенсационного» автора, которая стала «катализатором дебатов о сенсационной литературе» [11. Р. 123] после выхода ее пары «романов о двоебрачии» («bigamy novels») – «Тайны леди Одли» (1862) и «Авроры Флойд» (1863). Последний роман упоминает Толстой, когда 7 декабря 1864 г. пишет жене из Москвы: «Вчера утром читал английской роман автора Авроры Флойд. Я купил 10 частей этих английских не читанных еще мною романов и мечтаю о том, чтобы читать их с тобою» [1. Т. 83. С. 85]. В яснополянской библиотеке действительно хранится восемь романов Брэддон¹, на форзаце одного из которых («Only a clod») Толстой оставил запись, не относящуюся к изданию².

То, что Брэддон названа у Толстого «автором Авроры Флойд», позволяет предположить, что это был первый роман писательницы, с которым он познакомился. Однако возможна и другая причина: «Аврора Флойд» произвела на Толстого большее впечатление, чем знаменитая «Тайна леди Одли», издание которой на английском языке также есть в библиотеке писателя. Это подтверждают воспоминания Т.А. Кузминской: в главе «Охота» она описывает времяпрепровождение семьи Толстых в Ясной Поляне осенью 1863 г. и в числе прочего упоминает о том, что Лев Николаевич иногда читал им вслух:

¹ Эдвина Крузе в своей статье обращает внимание на то, что этот список может быть неполным: «Я подозреваю, что несколько романов пропали после того, как Толстой отправил их своему брату Сергею, который жил неподалеку» [12. Р. 163–164]. Она указывает на письмо, датированное серединой мая 1868 г.: «Посылаю 2-ю часть Braddon» [1. Т. 61. С. 201], а также на отсутствие в библиотеке Толстого сборника рассказов Брэддон «In Great Waters, and Other Tales» (1877), которую он упоминает в письме к Л.П. Никифорову в 1891 г.: «Пошлю вам на-днях книжечку рассказов мелких Braddon. Они и все не дурны, а один очень хорош. Я не посылаю сейчас, п[отому] ч[то] книжка у брата, и нынче я пишу ему, чтоб прислал мне» [1. Т. 66. С. 30].

² Он записал по-английски схематичное название исторического романа (или имя его главного героя) Альфреда де Виньи «Сен-Мар, или Заговор времён Людовика XIII»: «St. Mars Alfred de Vigny».

Помню, как он читал переводной английский роман мистрисс Брэддон – «Аврора Флойд». Этот роман ему нравился, и он часто прерывал чтение восклицаниями:

– Экие мастера писать эти англичане! Все эти мелкие подробности рисуют жизнь! Таня, а ты узнаешь себя в этом романе? – спросил меня Лев Николаевич.

– В Авроре?

– Ну да, конечно.

– Я не хочу быть такой. Это неправда, – закричала я краснея, – и никогда не буду ею.

– Нет, без шуток, это ты, – продолжал Лев Николаевич полушутя, полусерьезно.

– Mais c'est vrai, Leon (Да, это правда, Левочка (фр.)), – говорила тетенька. – Les traits du caractere sont les memes (Черты характера – те же (фр.)).

Это огорчило меня еще больше. Лев Николаевич засмеялся и продолжал читать.

<...> Сюжет романа следующий: Аврора, дочь богатых и гордых родителей, влюбилась в своего берейтора и отдалась ему, что составило несчастье ее жизни и ее родителей. Берейтор ярко очерчен в романе: чувственный, низменный, красивый и смело подлый. Конца романа я не помню. Впоследствии я старалась достать этот роман, чтобы видеть, какие именно черты характера Авроры схожи с чертами характера Наташи в «Войне и мире». Я помню хорошо, что я и Соня это заметили. Но достать этот роман я не могла в переводе [13].

На этот отрывок, прямо указывающий на героиню Брэддон как литературный прототип Наташи Ростовой, обратил внимание уже В.Б. Шкловский в монографии «Матерьял и стиль в романе Льва Толстого “Война и мир”» (1928). Он кратко называет «некоторые сюжетные совпадения» между произведениями Брэддон и Толстого: схожесть романов Авроры и берейтора Коньерса; переключку между связанными родством парами Наташа – Соня и Аврора – Люси; наконец, то, что «Аврора Флойд так же, как и Наташа, отказывает своим женихам и, наконец, выходит замуж за того, кто дольше всех ее любит» [14. С. 229]. Отмечает он и общую для юных героинь «детскую некрасивость» [14. С. 229]. Выше В.Б. Шкловский указывает на традиционность фабульных построений «Войны и мира», которая обусловлена, по его мнению, тем, что «Толстой находится в сфере определенной традиции – английского романа» [14. С. 224]. Все переключки с сюжетом и характерами Брэддон возникают, таким образом, именно благодаря «соответствию жанровой традиции» [14. С. 230], в суть которой, однако, исследователь не углубляется.

Более подробно вопрос о роли романа «Аврора Флойд» при создании «Войны и мира» разбирает Е.Н. Строганова в статье «Л.Н. Толстой и английские писательницы»¹ (2019). Она так же, как и В.Б. Шкловский, отмечает портретное сходство Авроры и Наташи Ростовой, но привлекает при

¹ Отметим, что нам представляется методически неверной постановка в один ряд имен Ш. Бронте, Дж. Элиот, М.Э. Брэддон и Э. Вуд как «популярных писательниц», хотя исследователь отчасти оправдывает это, рассматривая их произведения с точки зрения

этом черновые варианты «Войны и мира», подчеркивал, что Толстой в них – до знакомства с романом Брэддон – еще не обозначал цвет глаз героини: «черноглазая». Исследователь также указывает и на общую «расстановку женских персонажей» [15. С. 218] двух произведений, но более подробно останавливается на характере и привычках героинь «Авроры Флойд». Обращает внимание Е.Н. Строганова и на «определенное сходство» характера и поведения мужских персонажей романа, а также на близость сюжетных коллизий романа Брэддон главному «узлу» [1. Т. 61. С. 180] «Войны и мира» – увлечению Наташи Анатолем и последующему отношению к этому поступку князя Андрея и Пьера.

В итоге исследователь делает вывод, что роман «Аврора Флойд» «с полным правом может быть включен в число произведений, повлиявших на становление сюжетно-образной системы “Войны и мира”» [15. С. 220–221]. Однако финальный акцент статьи смещен на то, что «главные героини Брэддон отвечают традиционным представлениям о женственности» [15. С. 220], и именно это, по мысли Е.Н. Строгановой, обусловило интерес Толстого к произведениям английской писательницы.

Примечательно, что никто из отечественных исследователей¹ не рассматривает связь романа Брэддон с «Войной и миром» в свете традиций сенсационного романа, тогда как для западных ученых эти традиции совершенно очевидны. На сайте журнала «Tableau» Отделения гуманитарных наук Чикагского университета можно найти статью «Зачем читать “Войну и мир”?», в которой профессор Уильям Никелл, в частности, заявляет: «Потому что это увлекательно². Толстой писал “Войну и мир” в период, когда он читал английские сенсационные романы, полные воровства, убийств и соблазнений, а также прелюбодеяний, двоебрачия, безумия и инцестов» [17]. Об этом же уверенно говорит в своей статье американский исследователь русской литературы Эдвина Крузе. Она убеждена, что «восприятие английского романа Толстым в 1860-х – начале 1870-х гг. невозможно представить без включения сенсационного романа» [12. Р. 161], и в этой связи указывает на причины внимания Толстого к романам Брэддон: «Толстой восхищался тем, как скрупулезно Брэддон выстраивала свое повествование. Ее стремление к новаторству – читатель Брэддон жаждал тайн, опасностей и неожиданностей – возможно, перекликалось с поисками формы, которые вел сам Толстой в “Войне и мире”» [12. Р. 171].

«расстановки гендерных акцентов» [15. С. 220], на чем и строится гипотеза статьи о причинах симпатии Толстого к одним романам и полного игнорирования других.

¹ В их числе отметим также С.Э. Нуралову, которая в обзорном исследовании «Лев Толстой и викторианский роман» (2010) посвящает один из разделов М.Э. Брэддон, находя интересные переклички между «Войной и миром» и романом «Only a clod» («Только мужлан»): [16. С. 66–75].

² В оригинале «because it is entertaining»: буквально «потому что это развлекательно», или «потому что это развлечет вас».

Такой подход представляется абсолютно верным, тем более что подтверждение ему есть в дневнике самого Толстого. В сентябре 1865 г., с большим трудом дописывая вторую часть первого тома «Войны и мира», он знакомится с романом Энтони Тrollope «Бертрамы», который вызывает его восхищение и одновременно – отчаяние в собственных силах¹. Вследствие этого Толстой предпринимает попытку разобраться в себе («знать свое – или, скорее, что не мое, вот главное искусство» [1. Т. 48. С. 64]) и создает краткую типологию романного повествования, записывая в дневнике: «Есть поэзия романиста: 1) в интересе сочетания событий – Braddon, мои казаки, будущее; 2) в картине нравов, построенных на историческом событии – Одиссея, Илиада, 1805 год; 3) в красоте и веселости положений – Пиквик – Отъезжее поле, и 4) в характерах людей – Гамлет – мои будущие» [1. Т. 48. С. 64].

Типология эта чрезвычайно любопытна и может стать предметом специального исследования², однако для нас интересно, что Толстой начинает ее не с того, чем непосредственно занят в тот момент: под заглавием «1805 год» были опубликованы первые части «Войны и мира», и очевидно, что писатель уже соотносит свое произведение с эпопеями Гомера. Но под первым пунктом Толстой обозначает все-таки тип произведений, основанных на «интересе сочетания событий», и единственным примером его становится творчество М.Э. Брэддон. Второй пример – гипотетический: специалисты склонны рассматривать его как единое целое – «Казаки будущие». Именно так цитирует эту запись А.Е. Грузинский в статье «История писания и печатания “Казаков”» [1. Т. 6. С. 271]. А.С. Петровский в комментарии к дневникам Толстого поясняет, что «Толстой не оставлял мысли о написании второй части, к которой сохранились черновые конспективные наброски» [1. Т. 48. С. 478].

Наброски эти показывают, что у писателя действительно был материал для драматически захватывающего продолжения повести: так, в одном из них Марьяна замужем за молодым казаком, но муж добровольно уступает ее Оленину. Марьяна не рада этому, но постепенно начинает любить героя. Далее события развиваются стремительно, в пересказе А.Е. Грузинского они таковы: «Тут неожиданное возвращение Урвана катастрофически создает поворот в душе Марьяны; она бросается мужу в ноги, боится, что Оленин выдаст его; казак скрывается, но скоро захвачен; хлопоты Оленина о помиловании опоздали, и совершается казнь. Раскаяние Марьяны заставляет ее убить Оленина при первой его попытке увидаться, и она выдает себя властям» [1. Т. 6. С. 291].

¹ Подробнее об этом см.: [18].

² Почти вся типология, за исключением эпоса Гомера, построена на соотношении произведений самого Толстого с английской литературой – творчеством Брэддон, Диккенса, Шекспира. Это подтверждает мысль В.Б. Шкловского о том, что Толстой, работая над «Войной и миром», находился «в сфере... традиции... английского романа» [14. С. 224].

«Казачи» Толстого, даже в столь романтизированном варианте, это, конечно, не сенсационный роман – хотя бы потому, что в них велика роль «экзотического» кавказского хронотопа. Но некоторые традиционные для жанра сюжетные элементы здесь налицо: фактическое двоебрачие героини, а также убийство ею собственного мужа. А.Е. Грузинский, впрочем, оговаривается, что слово «солдат», которым обрывается конспект, допускает другое толкование: «Оленин убит не ею, а влюбленным в нее солдатом, молчаливым свидетелем всего романа, и Марьяна лишь приняла вину на себя» [1. Т. 6. С. 291]. В этом случае потенциально возможно еще и включение в сюжет детективного элемента, также характерного для сенсационного романа, – в той же «Авроре Флойд» героиня подозревается в убийстве первого мужа, но истинным преступником оказывается его слуга.

Важно одно: какими бы ни были будущие «Казачи» в представлении Толстого, вместе с именем Брэддон они однозначно встраиваются в концепцию сенсационного романа. То, что Толстой называет «интересом сочетания событий», по общему мнению критиков, и было главным жанровым признаком, отличающим «сенсации» от традиционных романов: действия в них всегда важнее характеров. Как указывают Р. Фантина и К. Харрисон, нередко сенсационные романы называли «движимыми сюжетом» («plot-driven») в противоположность реалистическим романам, «движимым характерами» («character-driven») [7. Р. XII].

То, что Толстой делает тип повествования, близкий сенсационному роману, первым пунктом своей классификации, показывает, сколь важна и интересна была для него эта традиция в период разработки «Войны и мира». Как пишет Б.М. Эйхенбаум, «по дневникам 1865 г. видно, что именно в этот момент ломался и строился заново весь план и весь жанр романа» [19. С. 490]. Изначально, как полагает исследователь, Толстой планировал написать «совсем не “исторический”, а семейный роман» [19. С. 477]; затем, в 1864 г., писатель переходит от семейного романа «к военно-семейной хронике»; за ним последовал кризис 1865 г.: «...роман разрастался и принимал новые формы, о которых в начале работы Толстой и не думал» [19. С. 492]. Выйти из этого кризиса писателю помогает, по убеждению Б.М. Эйхенбаума, именно английская литература: «Чтение английских романов (Троллоп и Брэддон)... сказалось и на характере и на развитии фабулы. Война использована как элемент авантюрной фабулы совершенно в духе английского семейного романа...» [19. С. 496].

Б.М. Эйхенбаум, по всей видимости, не был знаком с творчеством Брэддон, поскольку ее романы с большой натяжкой можно отнести к семейным¹.

¹ За это ошибочное представление об английском романе как исключительно «семейном» критикует Б.М. Эйхенбаум и Эдвина Крузе в статье об «Анне Карениной». Она пишет, что к середине 1860-х гг. основная масса английских романов стала совсем другой: «...вдохновленные французским романом или Диккенсом, заимствованные из сценической мелодрамы или “выхваченные из ежедневных сенсационных новостей”, [они]

Однако он точно указывает на «элементы авантюрной фабулы», в которых остро нуждался Толстой для продолжения работы над своим масштабным замыслом. Безусловно, такие элементы присутствовали и в классическом семейном романе – отсюда, например, писатель заимствует сюжетный ход с попыткой побега молодой героини из семьи с целью тайного замужества¹. Но если в системе семейного романа подобный поступок осуждается и подается как назидательный пример, то авторы сенсационного романа настаивают на другом: сколь бы тяжким ни был проступок героини, она не виновата. Уинифред Хьюз иронически замечает, что это и возмущало критиков больше всего – «счастливый конец и возрождение, дарованные этим героиням вопреки мелодраматическим условностям» [10. Р. 30]. Так и Аврора Флойд, бежавшая из парижской школы для тайного брака с берейтором, а затем поневоле ставшая двоемужницей и готовая платить своему первому мужу за сохранение тайны, провозглашается Брэддон всего лишь «несчастной девочкой, чьим самым страшным грехом было принять плохого человека за хорошего» [20. Vol. 3].

Толстой использует в «Войне и мире» сразу несколько принципов сенсационного романа, отраженных в романах Брэддон. Часть из них он применяет для разработки характеров. Так, в своих самых знаменитых романах английская писательница, по словам Карен Тейтем, «разрушает общепринятые представления о героинях» [21. Р. 504]: ее хрупкая, светловолосая и голубоглазая леди Одли оказывается убийцей, а гордая и вспыльчивая Аврора Флойд с густыми черными волосами, низким лбом и черными глазами («колоритная и, очевидно, криминальная внешность» [22. Р. 88], по словам Лин Пикетт) постепенно предстает перед читателем как героиня искренняя, чистосердечная и добрая.

Такая игра со стереотипами, приводящая к эффекту неожиданности, становится возможной благодаря важной составляющей сенсационного романа – мотиву тайны. В «парных» романах Брэддон тайна одна – первое замужество героинь. Но если в случае с леди Одли вместе с секретом из прошлого раскрывается и истинное лицо героини, совершившей ряд преступлений, то в «Авроре Флойд» тайна оказывается только сюжетным элементом. Фактически Брэддон создает эффект «мыльного пузыря»: ведь на протяжении половины романа Тольбот Бёльстрод², влюбленный в Аврору, мучительно пытается понять, что представляет собой героиня, и именно по этой причине отказывается от брака с ней. Тайна, раскрытая в конце, заключается, по словам Карен Тейтем, «в том, что “темная” героиня на самом деле не несет в себе страшных секретов, что это представление было просто иллюзией, фикцией» [21. Р. 503–504].

отражали вуайеристский интерес читающей публики к скандалам, преступлениям и другим видам девиантного поведения» [12. Р. 161].

¹ Подр. об этом см.: [5. С. 87–99].

² Имена героев даны по переводу 1863 г.: [23].

Нечто подобное делает и Толстой, создавая образ Элен как яркой, светлой, буквально «блестящей» красавицы с ее «белой бальной робой», блеском «белизны плеч, глянец волос и брильянтов» [1. Т. 9. С. 14], а также светлой сияющей улыбкой [1. Т. 9. С. 18]. Ее «светлая» красота как будто автоматически подразумевает и внутреннюю чистоту, неслучайно в самом начале романа оба героя-протагониста, князь Андрей и Пьер, глядя на Элен, дают ей однозначную оценку: «Очень хороша» [1. Т. 9. С. 18]. При этом Толстой сознательно вводит мотив загадочности в облик Элен, акцентируя ее постоянное молчание. Этот мотив достигает апогея в мучительных размышлениях Пьера, когда его подталкивают к женитьбе: как и Бельстрод, он силится разрешить загадку героини, и притом разрешить радикально, определив для себя однозначно, добра она или зла, нравственна или порочна: «Надо же, наконец, понять ее и дать себе отчет: кто она? Ошибался ли я прежде или теперь ошибаюсь?» [1. Т. 9. С. 255]. И если вначале сближения Пьер думает, что «она глупа», и «что-то гадкое есть в том чувстве, которое она возбудила» [1. Т. 9. С. 253] в нем, то полтора месяца спустя герой убеждает себя в обратном: «Нет, она не глупа; нет, она прекрасная девушка! – говорил он сам себе иногда. – Никогда ни в чем она не ошибается, никогда она ничего не сказала глупого. Она мало говорит, но то, что она скажет, всегда просто и ясно. Так она не глупа. Никогда она не смущалась и не смущается. Так она не дурная женщина!» [1. Т. 9. С. 255].

Точно такой же путь «разгадывания» Авроры проходит и Бельстрод после знакомства с героиней: если вначале герой с презрением думает о ней как о «жалкой девушке», выказывающей неподобающие порядочной женщине пристрастия, то вскоре он начинает пристально наблюдать за каждым движением гордой, но печальной красавицы: «Что это значит?.. Она влюбилась в кого-нибудь, за кого отец запретил ей выйти замуж?.. Вряд ли это возможно. Женщина с такой головой и шеей, как у нее, скорее должна быть честолюбивой – честолюбивой и мстительной, а не склонной к нежной страсти» [20. Vol. 1]. К концу вечера Бельстрод склонен видеть в героине порок, хотя и признается себе в ее притягательности: «Она как все прекрасное, и странное, и порочное, и неженственное, и завораживающее; она именно такое существо, в которое мог бы влюбиться любой дурак» [20. Vol. 1]. Но по дороге домой герой, как и Пьер, начинает убеждать себя в ошибке, вспоминая о любви животных к Авроре: «Интересно, может, эти существа мудрее нас? – подумал он. – Может, они распознают в этой девушке какие-то более высокие качества, чем можем постичь мы?.. Если бы эта ужасная женщина с ее неженскими вкусами и таинственными склонностями была подлой, или трусливой, или лживой, или нечистой, не думаю, что мастиф любил бы ее так... Осмелюсь предположить, что эта мисс Флойд – доброе, великодушное создание, из тех, кого легкомысленные люди называли бы славной девушкой» [20. V. I].

Брэддон и Толстой, конечно, по-разному используют этот метод «разгадывания тайны». В «Авроре Флойд» он призван еще больше заинтриговать читателя, который, как и Бельстрод, остается в неведении почти до конца

романа. Для читателей «Войны и мира» все ясно еще в момент сомнений Пьера: Толстой недвусмысленно делает акцент на телесности Элен. Да и сам Пьер совсем недолго пребывает в заблуждении. Однако далее писатель использует мотив загадочности Элен в сатирических целях, когда описывает, как в Петербурге она приобретает репутацию «прелестной женщины, столь же умной, сколько прекрасной» [1. Т. 10. С. 179]. И Пьер снова пытается разгадать эту загадку – впрочем, для него она уже низведена до уровня фокуса: «На этих вечерах он испытывал чувство подобное тому, которое должен испытывать фокусник, ожидая всякий раз, что вот-вот обман его откроется» [1. Т. 10. С. 179]. Но никто, кроме Пьера и читателей романа, не видит истинной сути Элен: «Все восхищались каждым ее словом и отыскивали в нем глубокий смысл, которого она сама и не подозревала» [1. Т. 10. С. 179].

При этом Толстой прямо следует за Брэддон, делая сияющую красоту героини вместилищем немислимого порока: он соединяет образ Элен с мотивами инцеста и двоебрачия. Порочная связь героини с родным братом в окончательном тексте романа дана как слух: «Мне говорили, что ее брат Анатолий был влюблен в нее, и она влюблена в него, что была целая история и что от этого услали Анатолия» [1. Т. 9. С. 253], – думает Пьер. Однако в набросках к «Войне и мира» об инцесте говорится вполне определенно: «Анатолий с отцом. Попугай выучил матерно и целует сестру. Его гонят...» [1. Т. 13. С. 29].

Сюжет с двоебрачием Элен, которое гиперболизировано Толстым до полигамии, тоже дан скорее как намек или возможная перспектива, хотя Толстой ясно показывает, что героиня, будучи замужем, состоит в связи одновременно со «стариком-вельможей» [1. Т. 11. С. 285] и «молодым иностранным принцем» [1. Т. 11. С. 281]. Пока свет спорит, кого из новоявленных женихов предпочесть замужней графине Безуховой, дипломат Билибин мысленно признает, что было истинным желанием Элен: «Молодец-женщина!.. Она хотела бы быть женою всех троих в одно и то же время» [1. Т. 11. С. 288]. Очевидно, что Толстой вновь использует сенсационный прием в своих целях: двоебрачие Элен, показанное как вполне реальная возможность, становится еще одним сатирическим (на грани гротеска) способом показать порочность высшего света. Скандальный образ реальной двоемужницы ему не нужен – и поэтому сразу после полукомедийных дебатов о выборе мужа Толстой избавляется от героини. Эта внезапная и, по слухам, «нехорошая» смерть возвращает линию Элен в русло традиционного моралистического романа, где порок обязательно должен быть наказан.

Вокруг образа Наташи Ростовой Толстой не создает ореола тайны – напротив, для других героев она, как пишет С.Г. Бочаров, «словно олицетворенный ответ на всяческие вопросы, живое их разрешение» [24. С. 56]. Однако писатель придает Наташе ту же притягательную силу, что и у Авроры Флойд. «Обворожительна» – наиболее частая характеристика Наташи в «Войне и мире». Именно это единственное слово с трудом подбирает и Пьер, пытаясь ответить на вопрос княжны Марьи «Что это за девушка?» [1.

Т. 10. С. 311]. Тот же эпитет – bewitching, «завораживающая, обворожительная» – мысленно употребляет Бёльстрод, не в силах отвести глаз от Авроры. Эффект «околдовывания», к которому сводится этимология обоих эпитетов, происходит, с одной стороны, от максимальной нестандартности, непохожести обеих героинь на свое окружение («Эта девушка так мила, так особенна... Это здесь редкость», – думает Болконский на балу) [1. Т. 10. С. 205–206], а с другой – обусловлен их естественностью, инстинктивной близостью каким-то исконным, природным и национальным началам, самой «живой жизни». И Аврора и Наташа внутренне свободны: об этом в отношении героини Толстого много пишет С.Г. Бочаров: «Наташа мгновенно распутывает, просветляет, сотворяет в любую минуту вокруг себя открытую, вольную атмосферу, определяемую словами: все можно» [24. С. 60]. Так и Аврора с детства «говорила, что хотела; думала, выражалась, поступала, как хотела; училась, чему хотела; и выросла живым, пылким существом, ласковым и великодушным, как ее мать, но с каким-то оттенком природного огня» [20. Vol. 1].

Страстность, пылкость, иногда приводящая к вспышкам бурной радости или гнева, – еще одна общая доминанта характеров обеих героинь. Особенно очевидна она в Авроре, поведение которой нередко выходит за рамки дозволенного. Так выстроена шокировавшая викторианскую публику сцена в сарае, когда героиня в гневе бьет конюха хлыстом за жестокость к ее собаке:

Будучи выше конюха на полтора фута, она стояла над ним, величественная в своей страсти: щеки ее были белыми от ярости, глаза пылали гневом, шляпа сбилась, черные волосы рассыпались по плечам. <...>

– Как ты посмел! – вскричала Аврора, – Как ты посмел его обидеть? Мой бедный пес! Мой бедный хромой, слабый пес! Как ты посмел это сделать? Ты трусливый мерзавец! Ты...

Она выпустила его воротник, который держала правой рукой, и обрушила на его неуклюжие плечи ливень ударов своим тонким хлыстом...

– Как ты посмел! – повторяла она снова и снова, и ее белые щеки покраснели от усилия держать мужчину одной рукой. Ее спутанные волосы... упали на талию, а хлыст был сломан в полудюжине мест [20. Vol. 1].

Не менее откровенна сцена тайного свидания Авроры с ее первым мужем, когда она приносит ему деньги – плату за молчание. «Я ненавижу вас!» – кричит Аврора, а после иронического вопроса Коньерса «Вы бы хотели зарезать меня, или застрелить, или задушить, пока я стою здесь, не так ли?» – героиня с презрением восклицает: «Да!» [20. Vol. 2].

Тот же выход за рамки приличий, хотя и не в столь мелодраматической аранжировке, неоднократно демонстрирует и Наташа. Однако Толстой каждый раз показывает, что поведение героини, даже самое эпатажное, естественно в контексте ее характера и ситуации – и героиня права, когда дает волю чувствам. Таков, например, праведный гнев Наташи, когда она кричит на мать, пораженная ее нежеланием освободить подводы для раненых:

Наташа, с изуродованным злобой лицом, как буря ворвалась в комнату и быстрыми шагами подошла к матери.

– Это гадость! Это мерзость! – закричала она. – Это не может быть, чтобы вы приказали. [1. Т. 11. С. 316].

Еще более показательна сцена счастливого завершения охоты: «...Наташа, не переводя духа, радостно и восторженно визжала так пронзительно, что в ушах звенело. Она этим визгом выражала всё то, что выражали и другие охотники своим одновременным разговором. И визг этот был так странен, что она сама должна бы была стыдиться этого дикого визга и все бы должны были удивиться ему, ежели бы это было в другое время» [1. Т. 10. С. 261–262].

Однако Толстой показывает и границы, в которых возможно такое естественное поведение Наташи. Это происходит в следующем эпизоде, сразу после пляски героини и разговора о ее женихе: «...другой, новый строй мыслей и чувств поднялся в ней. Что значила улыбка Николая, когда он сказал: “уж выбран”? <...> Он как будто думает, что мой Болконский не одобрил бы, не понял бы этой нашей радости. Нет, он бы всё понял» [1. Т. 10. С. 268]. Сомнение Наташи обоснованно: в строгом мире Болконских такие вольности недопустимы. Дополнительно акцентирует это нарушение границ приличия юмористическая сцена в начале эпизода, когда дворовые женщины смотрят на Наташу-наездницу как на чудо:

– Аринка, глянь-ка, на боцкью сидит! Сама сидит, а подол болтается... Вишь рожок!

– Батюшки-светы, ножик-то...

– Вишь татарка!

– Как же ты не перекувыркнулась-то? – говорила самая смелая, прямо уж обращаясь к Наташе. [1. Т. 10. С. 263].

Ловкость Наташи как наездницы тоже можно счесть отсылкой к образу Авроры – страстной любительницы лошадей и скачек. Схожий прием Толстой позже использует для создания образа Анны Карениной во второй части романа: ее смелая езда верхом станет воплощением нового свободного – и одновременно выходящего за рамки приличий – положения героини¹.

Чрезвычайно интересные переключки можно обнаружить и при сопоставлении образов Тольбота Бёльстрода и Андрея Болконского. Наиболее очевидна, конечно, общая для героев родовая, аристократическая гордость, доходящая у Бёльстрода до крайности (он долго не может выбрать себе

¹ «В первую минуту ей показалось неприлично, что Анна ездит верхом. С представлением о верховой езде для дамы в понятии Дарьи Александровны соединялось представление молодого легкого кокетства, которое, по ее мнению, не шло к положению Анны; но когда она рассмотрела ее вблизи, она тотчас же примирилась с ее верховой ездой. Несмотря на элегантность, все было так просто, спокойно и достойно и в позе, и в одежде, и в движениях Анны, что ничего не могло быть естественней» [1. Т. 19. С. 185].

жены, поскольку не находит «женщины такой безупречной душевной чистоты, которая позволила бы ей сделаться матерью благородного рода и воспитать сыновей, которые сделали бы честь имени Бёльстрод» [20. Vol. 1]). Однако это сходство можно счесть, скорее, типологическим, поскольку основные черты семьи Болконских были набросаны Толстым, очевидно, еще до знакомства с «Авророй Флойд». Гораздо интереснее переключка психологического состояния и внутренней эволюции героев, которая могла появиться уже под влиянием чтения Брэддон.

Так, в начале романа Бёльстрод, как и Болконский, изображен человеком, который «слишком устал от себя и от света, чтобы заботиться о том, куда ведут его друзья и товарищи» [20. Vol. 1]. Сравним начало «Войны и мира»: «Ему, видимо, все бывшие в гостинной не только были знакомы, но уж надоели ему так, что и смотреть на них и слушать их ему было очень скучно» [1. Т. 9. С. 17]. Встреча с Авророй, однако, пробуждает в Бёльстродe внутреннее беспокойство, смутные желания любви и счастья: «Он желал, чтобы какое-нибудь доброе и чистое создание влюбилось в него... Он желал какой-нибудь внезапной вспышки невинного чувства, которое дало бы ему право сказать: “Я люблю!”» [20. Vol. 1]. В этом внутреннем монологе обращает на себя внимание упоминание героем своего возраста: «Я вздрагиваю, когда вспомню, что в марте мне исполнится тридцать три года, а я никогда не был любим»¹ [20. Vol. 1], – налицо параллель со знаменитой репликой Болконского после встречи с Наташей в Отрадном: «Нет, жизнь не кончена в тридцать один год» [1. Т. 10. С. 158].

Схожим образом реагируют героини и на разрыв с возлюбленной. Карен Тейтем обращает внимание на то, что Бёльстрод, покидая Аврору, отказавшуюся раскрыть ему свой секрет, произвольно желает ее смерти: «Он подумал, что лучше бы оставил ее лежащей в гробу, неподвижную и прекрасную» [20. Vol. 1]. По мнению исследователя, это своеобразный способ героя защитить себя от «потери смыслов», бессилие от неспособности понять героиню [21. Р. 520], а также, добавим от себя, возможный способ оправдать собственную жестокость к ней. Более того, узнав о помолвке Авроры с его другом Джоном Меллишем, Бёльстрод открыто выражает сожаление от того, что героиня не умерла от разлуки с ним. Он «прочел о ее замужестве в той самой колонке газеты, в которой предполагал увидеть сообщение о ее смерти. ...Она, которая, по всем правилам драмы, должна была умереть... вышла замуж за йоркширского землевладельца и... будет жить долго и счастливо. Он скомкал “Таймс” и с яростью и обидой отшвырнул его от себя. “А я-то думал, что она любит меня!”» [20. Vol. 1]. Эми Робертсон ука-

¹ Любопытны также рассуждения Бёльстрода о воспитании детей, которые напоминают о занятиях старого князя Болконского с дочерью: «Интересно, будут ли дети любить меня? Скорее всего, нет. Я заморожу их детскую привязанность латинской грамматикой; они будут дрожать, проходя мимо двери моего кабинета, и испуганно понижать голос до шепота, когда папа может их услышать» [20. Vol. 1].

зывает, что Брэддон в своих романах открыто иронизирует над мелодраматическими стереотипами: «...она демонстрирует, как Аврора отказывается в полной мере соответствовать роли трагической героини» [25. Р. 162]. Бёльстрод, однако, показан в романе как человек, находящийся во власти таких стереотипов: в равной степени к ним относятся и его подозрения Авроры в тайной порочности, и ожидание ее смерти от любви и раскаяния.

Этот иронический ход отчасти задействует и Толстой при создании образа Болконского. Как и Брэддон, он показывает, что герой не проявляет должной душевной чуткости – и тоже мыслит романтическими стереотипами. Наказать соперника Болконскому кажется важнее всего, тогда как болезнь Наташи, очевидно, представляется ему естественной и потому не трогает его. Более того, в рассуждениях героя, полных одновременно отвращения и самоиронии, также присутствует намек на возможную смерть Наташи от разлуки с ним: «Как же! я верил в какую-то идеальную любовь, которая должна была мне сохранить ее верность за целый год моего отсутствия! Как нежный голубок басни, она должна была зачехнуть в разлуке со мной. А все это гораздо проще... Все это ужасно просто, гадко!» [1. Т. 11. С. 204]. Болконский, впрочем, тоже переживает в этот момент очередной виток «потери смыслов», причем в гораздо большем масштабе, чем герой Брэддон, и смерть ему самому представляется желанным освобождением: «Умереть, чтобы меня убили завтра, чтобы меня не было... чтобы все это было, а меня не было» [1. Т. 11. С. 204].

Ситуация соблазнения Наташи Анатодем и ее попытка бежать с ним – главный и наиболее явный сюжетный элемент, который свидетельствует о связи «Войны и мира» с традицией сенсационного романа, жанр которого «обязательно включал обильное количество соблазнений, двоебрачий и даже проституции, предпочтительно в связи с героиней» [10. Р. 29]. Центральное место, которое писатель отводит этому эпизоду, конечно, несопоставимо с замыслом «Авроры Флойд»: Брэддон использует тайное замужество героини лишь как сюжетную завязку, создающую основную интригу романного действия. В начале читатель получает лишь смутный намек на некое несчастье, случившееся с Авророй в юности, а ближе к концу героиня произносит обширный монолог, в котором признается в содеянном. Такой схематизм в изображении роковой ошибки или непростительного сумасбродства юной девушки достаточно типичен для европейского романа. Толстой первым в мировой литературе столь подробно и психологически достоверно описывает сам процесс соблазнения героини, чуть не приведший к ее побегу из дома. И это описание включает анализ не только мотивов поведения и душевных движений обоих героев, но и чувственной стороны процесса их сближения – именно в этом Толстой совершенно очевидно следует за авторами «сенсаций».

Хотя в романе Брэддон рассказ об увлечении Авроры дан ретроспективно, писательница все же расставляет нужные акценты, описывая поразительно красивую внешность ее соблазнителя – берейтора Коньерса. Именно о ней как о причине своего безумного поступка говорит позже сама героиня:

«Это было лишь сентиментальное увлечение школьницы его щегольскими манерами, лишь легкомысленное восхищение его красивым лицом. Я вышла за него, потому что у него были темно-синие глаза, длинные ресницы, белые зубы и каштановые волосы» [20. Vol. 3]. Абсолютно те же характеристики, вплоть до «сентиментальности» во взгляде, включает Брэддон в описание внешности Коньерса, когда он впервые появляется в романе:

Посмотрите на него сейчас, когда он остановился отдохнуть, прислонившись к стволу дерева, и с наслаждением курит свою большую сигару. Он размышляет. Его синие глаза кажутся еще темнее из-за окаймляющих их густых черных ресниц, они полузакрыты и имеют мечтательное, слегка сентиментальное выражение, из-за которого можно предположить, что он размышляет о красоте летнего заката. Он думает о своих потерях в Кубке Честера, о зарплате, которую он получит от Джона Меллиша... Вы отдаете ему должное за мысли, соответствующие его темным фиалковым глазам, изысканной лепке рта и подбородка; вы наделяете его умом, столь же совершенным, как его лицо и фигура, и отшатываетесь, обнаружив, какой вульгарный, простой меч может скрываться под этими прекрасными ножами. [20. Vol. 2].

Уинифред Хьюз, указывая на этот отрывок, утверждает, что «природа ее [Авроры] влечения к Джеймсу Коньерсу очевидна» [10. P. 129]. Толстой в этом смысле еще более откровенен: он, например, совершенно не стремится завуалировать намерения Анатоля. Зная, что их брак вряд ли признают законным, герой видит в Наташе, как справедливо говорит Андрей Болконский, только «хорошенькую и свеженькую девочку» [1. Т. 11. С. 212]. Чувственную природу влечения Анатоля писатель подчеркивает зеркальностью эпизодов: так, возражая на доводы Долохова, который уговаривает приятеля отказаться от авантюры с побегом, Курагин восклицает: «Какая ножка, любезный друг, какой взгляд! Богиня!!» [1. Т. 10. С. 353]. Это фривольное упоминание о «ножке» героини вызывает в памяти читателя другой эпизод соблазнения, имевший место во время сватовства Анатоля к княжне Марье. В нем объектом интереса героя становится молодая компаньонка княжны Амели Бурьен, которая и сама, как иронично показывает Толстой, страстно жаждет стать жертвой соблазнения. Бурьен мечтает стать героиней когда-то слышанной ею истории, «как соблазненной девушке представлялась ее бедная мать, *sa pauvre mère*, и упрекала ее за то, что она без брака отдалась мужчине» [1. Т. 9. С. 277]. И хотя за соблазнением в воображении Бурьен должна последовать свадьба, чего не предполагает Анатоль, «они совершенно поняли друг друга в отношении первой части романа» [1. Т. 9. С. 280]: «...он начинал испытывать к хорошенькой и вызывающей *Bourienne*... страстное, зверское чувство» [1. Т. 9. С. 277]. Итогом этого взаимного желания и становится очень откровенная и в то же время потрясающе комическая сцена у фортепиано.

Общество после чаю перешло в диванную, и княжну попросили поиграть на клавинохдах. Анатоль облокотился перед ней подле *m-lle Bourienne*, и глаза его, смеясь и радуясь, смотрели на княжну Марью. Княжна Марья с мучительным и

радостным волнением чувствовала на себе его взгляд. Любимая соната переносила ее в самый задушевно-поэтический мир, а чувствуемый на себе взгляд придавал этому миру еще большую поэтичность. Взгляд же Анатоля, хотя и был устремлен на нее, относился не к ней, а к движениям ножки m-lle Bourienne, которую он в это время трогал своею ногою под фортепиано. M-lle Bourienne смотрела тоже на княжну, и в ее прекрасных глазах было тоже новое для княжны Марьи выражение испуганной радости и надежды.

«Как она меня любит! – думала княжна Марья. – Как я счастлива теперь и как могу быть счастлива с таким другом и таким мужем!..» [1. Т. 9. С. 277–278].

Комизм этого эпизода основан, конечно, на контрасте между совершенной невинностью и наивностью княжны Марьи и, напротив, искушенностью других участников безмолвного общения. В этом отношении сцена у фортепиано перекликается с приведенным выше рассуждением Брэйдон о характере Коньерса: княжна Марья также наделяет Анатоля «умом, столь же совершенным, как его лицо и фигура»: «Красивое, открытое лицо человека, который, может быть, будет ее мужем, поглощало всё ее внимание. Он ей казался добр, храбр, решителен, мужествен и великодушен. Она была убеждена в этом» [1. Т. 9. С. 276].

Толстой щадит княжну Марью: она не выходит за Анатоля и не узнаёт, что ум его так же вульгарен, как и у соблазнителя Авроры. Однако то, что было комедией в сценах соблазнения Анатодем Бурьен, оказывается в высшей степени драматично в эпизоде с Наташей. Писатель максимально сгущает атмосферу вовлечения героини в чуждый ей мир низменных интересов и страстей: в главах о посещении оперы и дома Элен, как в калейдоскопе, повторяются одни и те же яркие и подчеркнуто чувственные впечатления: голая, с голыми руками и голой грудью Элен; неотступный взгляд и улыбка Анатоля; голые ноги танцовщиков; темнота, жар, страх. Неслучайно Курагин в момент знакомства приглашает Наташу на «карусель в костюмах» [1. Т. 10. С. 331]: фактически все происходящее с героиней в эти дни – ужасная, нескончаемая карусель, с которой она не может сойти. Состояние «опьянения», в которое она приходит в опере, длится и длится, Наташа словно сходит с ума – она сама ощущает это в гостях у Элен: «Она только чувствовала себя опять вполне безвозвратно в том странном, безумном мире... в котором нельзя было знать, что хорошо, что дурно, что разумно и что безумно» [1. Т. 10. С. 341]. Примерно так же постфактум описывает свое состояние во время побега с Коньерсом Аврора: «Я не могу объяснить себе свое безумие. Я могу только вспоминать то ужасное время и удивляться, почему я обезумела» [20. Vol. 3].

Толстой, впрочем, дает и некоторые рациональные указания на то, почему его героиня так легко поддается влиянию Курагиных и сближается с Анатодем. Главы, в которых описывается период ожидания Болконского, демонстрируют нарастание напряжения в Наташе с ее «избытком», «чрезмерностью» [24. С. 65] жизненной силы – причем напряжения не только морального, но и физического. Это очевидно уже в описании Святка в доме Ростовых, когда Наташа физически жаждет присутствия рядом князя Андрея:

...Наташа остановилась подле матери, оглядываясь кругом, как будто она искала чего-то.

– Мама! – проговорила она. – Дайте мне его, дайте, мама, скорее, скорее, – и опять она с трудом удержала рыдания. [1. Т. 10. С. 276].

Это же страстное желание заполнить пустоту, острое ощущение отсутствия человека, на которого Наташа могла бы излить свою жизненную и любовную силу, повторяется и перед самой поездкой в оперу: «Боже мой, ежели бы он был тут; тогда бы я не так как прежде, с какой-то глупой робостью перед чем-то, а по-новому, просто, обняла бы его, прижалась бы к нему, заставила бы его смотреть на меня теми искательными, любопытными глазами, которыми он так часто смотрел на меня...» [1. Т. 10. С. 322]. Анатолий является как заполнение этой пустоты, и это вполне естественно для Наташи, о чем писал еще А.В. Чичерин: «Так глубоко полюбившая Болконского, она не ограждена ничем от проникновения несовместимых с этой любовью, противоположных, но так же всецело овладающих ею чувств» [26. С. 202].

Этим и объясняется то, что Наташа не понимает исключительной телесности Анатолия, чувственной природы его «любви» к ней. Она ощущает только его чрезмерную близость – в том числе и в буквальном, физическом проявлении. Именно поэтому Наташа видит в основном глаза героя, как это происходит во время поцелуя в доме у Элен: «Блестящие, большие, мужские глаза его так близки были от ее глаз, что она не видела ничего кроме этих глаз» [1. Т. 10. С. 342]. Неслучайно в опере во время первой встречи Наташа чувствует, что ей «тесно и тяжело»¹ [1. Т. 10. С. 331] в присутствии Анатолия – как будто отсутствие между ними «преграды стыдливости» приближает его к ней и физически, как будто они уже «близки, как она никогда не была с мужчиной» [1. Т. 10. С. 332].

Эротизм сцен общения Наташи с Анатолем несомненен, но Толстой усиливает эффект скандальности, беря на вооружение еще несколько классических приемов сенсационного романа. Главный из них, конечно, мотив двоебрачия. Причем он дается здесь и как сюжетный ход: герой собирается венчаться с Наташей, будучи женат («Ну уж два раза нельзя! А? – сказал Анатолий, добродушно смеясь» [1. Т. 10. С. 336]), и как еще один «симптом» Наташиного «опьянения» своей новой свободой. Сравнивая Анатолия с Болконским, Наташа уверенно говорит себе, что любит обоих, и в конце концов признается в безумном желании: «“Отчего же бы это не могло быть вместе?” иногда, в совершенном затмении, думала она. Тогда только я бы была совсем счастлива...» [1. Т. 10. С. 345].

Совершенно неслучаен и театральный мотив, пронизывающий сюжетный «узел» «Войны и мира»: сенсационный роман во многом происходит из сенсационной драмы, и язык театра был очень близок Брэддон, которая сама играла на сцене до начала литературной карьеры. Театральные метафоры

¹ В другом варианте «тесно, жарко и тяжело» [1. Т. 13. С. 334].

сопровожают все действие «Авроры Флloyd», нередко дополняясь авторскими отступлениями: «Наши современные трагедии, похоже, происходят за закрытыми дверями, причем в тех местах, где мы меньше всего ожидаем ужасных сцен» [20. Vol. 2].

Это противопоставление актуально и для эпизода в опере, с которого начинается «опьянение» Наташи: подлинная драма происходит в этот момент не на сцене, а в ложе Элен, куда переходит героиня. Дополнительно акцентирует это прием остранения, с помощью которого Толстой делает разыгрываемый на сцене спектакль карикатурно-нелепым. Действие на сцене – своего рода проекция на поведение Элен и Анатоля с Наташей: симпатия одной и высокая любовь другого так же ложны, «вычурно-фальшивы и ненатуральны» [1. Т. 10. С. 326], как и попытки актеров изобразить накал чувств. Отчасти об этой же неестественности театральных драм в сравнении с жизнью пишет и Брэддон в своем отступлении: «Как тихи трагедии реальной жизни! ... Я с трудом могу представить себе Отелло и Яго, спорящих о честности бедной Дездемоны, на дворе собора Святого Павла или даже на рыночной площади провинциального городка...» [20. Vol. 2].

Однако Толстой не завершает на этом театральную параллель эпизода и дает еще один, сниженный ее вариант – в домашнем представлении m-lle Georges. Оно выглядит так же ненатурально, как и сцены в опере, но сверх того актриса играет подчеркнуто мелодраматично: «Она местами возвышала голос, местами шептала, торжественно поднимая голову, местами останавливалась и хрипела, выкатывая глаза» [1. Т. 10. С. 340]. Характерен и выбор сюжета для этого домашнего моноспектакля: речь в нем идет о «преступной любви к своему сыну» [1. Т. 10. С. 340]. В черновых рукописях Толстой прямо указывает, что m-lle Georges читала отрывки из трагедии Расина «Федра», однако умолчание об этом в итоговом варианте придает развлечению у Элен большую двусмысленность. С одной стороны, такой спектакль становится похож на сенсационную драму, с другой – появляется еще один намек на мотив инцеста, который Толстой связывает с образами брата и сестры Курагиных (в «Федре» речь все-таки идет о запретной любви к пасынку, а не сыну).

Это сгущение театральности, сопровождающей сближение Наташи с Анатодем, влияет и на героиню: она тоже начинает мыслить мелодраматическими стереотипами. «Как только я увидела его, я почувствовала, что он мой властелин, и я раба его, и что я не могу не любить его. Да, раба! Что он мне велит, то я и сделаю», – твердит Наташа Соне [1. Т. 10. С. 347]. Таким же театральным жестом, желанием продолжить роль трагической героини фактически является и попытка Наташи отравиться мышьяком. Но полнота жизни, глубокая укорененность в ней, та жизненная сила и страстность, которой всегда отличалась героиня, вовремя останавливают ее: «Проглотив его немного, она так испугалась, что разбудила Соню...» [1. Т. 10. С. 368]. Наташа, как и Аврора, не может стать героиней трагедии: даже много месяцев болезни после расставания с женихом не убивают ни ту, ни другую. Иронически комментируя выздоровление Авроры, Брэддон вновь противопоставляет

жизнь и театральные условности: «Поскольку люди... в реальной жизни не много мудрее тех, которых представляют на сцене, червям очень редко достается обед из мужчин и женщин, умерших от любви» [20. Vol. 1].

Помимо «узла» со сближением Наташи и Анатоля Толстой включает в «Войну и мир» и другие сюжетные элементы, характерные для сенсационного романа, — однако они уже не несут столь значимой смысловой нагрузки. Такова, например, интрига с мнимой смертью Андрея Болконского во время Аустерлицкого сражения. В сенсационном романе этот сюжетный ход мог бы иметь далеко идущие последствия — как, например, мнимая гибель Джеймса Коньера в Пруссии, о которой Аврора читает в газете: после этого она и соглашается снова выйти замуж. Но в «Войне и мире» письмо от Кутузова, в котором он сообщает старому князю о героической смерти его сына, почти ничего не меняет в жизни семьи Болконских, и лишь дополнительно подчеркивает ключевые черты характеров княжны Марьи и ее отца. Толстой, впрочем, не удерживается от создания легкого мелодраматического эффекта: из-за пропавшего письма (еще один «сенсационный» элемент) родные не узнают о приезде Болконского заранее, и он неожиданно появляется в момент тяжелых родов жены, едва успевая увидеть ее живой.

Заметим, что появление «сенсационных» элементов в этом эпизоде могло быть вызвано чисто техническими причинами. Известно признание Толстого в одном из писем: «В Аустерлицком сражении... мне нужно было, чтобы был убит блестящий молодой человек; в дальнейшем ходе моего романа мне нужно было только старика Болконского с дочерью; но так как неловко описывать ничем не связанное с романом лицо, я решил сделать блестящего молодого человека сыном старого Болконского. Потом он меня заинтересовал, для него представлялась роль в дальнейшем ходе романа, и я его помиловал, только сильно ранив его вместо смерти» [1. Т. 61. С. 80]. При этом в черновых набросках видно, что появившийся у старика Болконского сын почти сразу приезжает к отцу вместе с молодой женой. Когда Толстой решает «помиловать» князя Андрея и находит продолжение его сюжетной линии в связи с образом Наташи (возможно, под влиянием романа Брэйдон), маленькая княгиня становится лишним персонажем.

Очевидно, что Толстой осознал мелодраматичность сюжетного хода, соединяющего неожиданное «воскресение» героя и смерть его жены — предваряющуюся, кстати, предчувствиями, предсказаниями и вещими снами Лизы Болконской. Поэтому, описывая возвращение князя Андрея в Петербург, Толстой с оттенком самоиронии пишет о том, что Болконского воспринимали как «почти новое лицо с ореолом романической истории о его мнимой смерти и трагической кончине жены» [1. Т. 10. С. 163].

Еще один любопытный «сенсационный» штрих образу Болконского Толстой придает в начале третьего тома. В рассеянности после ссоры с отцом, готовясь уезжать на войну, князь Андрей идет к сыну, сажает его на колени и начинает «сказывать ему сказку о Синей Бороде» [1. Т. 11. С. 36]. Выбор известного сюжета об убийце своих жен явно неслучаен. Это может быть и

отсылкой к образу старого князя, о котором думает в этот момент Болконский: его жена, очевидно, давно умерла, а теперь он мучает дочь мнимым намерением жениться на «Бурьенке». Однако, вероятнее всего, сказочная аналогия относится к самому князю Андрею. Его жена умирает во время родов в глуши, куда ее против воли привозит муж, ненавидящий и презирающий свою избранницу. А невеста чуть не погибает, нравственно и физически, будучи оставлена на год в тяжелом и бессмысленном ожидании, без любви и поддержки. Возможно, что князь Андрей подсознательно чувствует свою вину – в следующих эпизодах он все время будет возвращаться мыслями к образу Наташи.

Определенное следование традициям сенсационного романа можно увидеть и в создании образов двойников. Повторяемость, «удвоение» как сюжетных ходов, так и характеров персонажей, преимущественно отрицательных, – достаточно распространенная черта «сенсации». В «Авроре Флойд» по такому принципу «удвоения» создаются образы Джеймса Коньерса и его слуги, бывшего конюха Стива Гэргэвиза: оба в разное время работали в конюшнях Авроры, оба строят против нее козни, обоих ненавидит героиня. В «Войне и мире» персонажей-двойников также немало: Борис Друбецкой, например, является сниженным вариантом Андрея Болконского; Жюли Карагина – карикатурой на княжну Марью; Анатоль и Элен – мужской и женский вариант одного и того же типа «подлой, бессердечной породы» [1. Т. 10. С. 368]; еще одним женским вариантом Анатоля становится «вызывающая» и «самодовольная» Бурьен. Есть у Толстого «удвоение» и более глобального свойства: С.Г. Бочаров считает, что Курагин-младший дан в романе как своеобразный двойник французского императора: «Так же как Анатоль, Наполеон лишен способности понимать, что мир существует не для того, чтобы удовлетворялись его желания» [24. С. 103].

Перед тем как подвести итоги, укажем на любопытное наблюдение, сделанное Эдвиной Крузе. Она обращает внимание на список книг, который составляет Толстой через много лет после завершения работы над «Войной и миром». В черновике письма от 1887 г., отбирая произведения для народного чтения, он рекомендует «перевод, сокращение и упрощение хороших классических романов Дикенса, Жоржа Элиота, Гюго, Вуд, Брэддон и даже хороших романов Вуд, Вальтер Скотт Бульвера, Вуд, Брэддон и др.» [1. Т. 64. С. 30]. Восстановленная черновая запись показывает, что произведения Брэддон сначала вычеркиваются Толстым из перечня «хороших классических романов», но потом вполне уверенно попадают в список просто «хороших романов» (в отличие, например, от творчества миссис Генри Вуд, которая вычеркивается дважды). Нельзя не согласиться с Эдвиной Крузе в том, что это «свидетельство в пользу... Брэддон, которая так мало известна в толстоведении» [12. Р. 172].

Проведенное исследование показало, что скандально известные романы Мэри Элизабет Брэддон оказались важным и нужным для Толстого материалом. Работая над сложносоставной жанровой конструкцией «Войны и мира», в которой историософские рассуждения и батальные сцены должны

были уравниваться увлекательным романским сюжетом, Толстой нуждался в примерах. У него уже был опыт использования жанровых приемов английского семейного романа при создании «Семейного счастья», однако этого было явно недостаточно для столь масштабного замысла с большим количеством героев и переплетающихся сюжетных линий. Отчасти писатель задействует опыт Теккерея, который в «Ярмарке тщеславия» организует повествование «гнездовым» способом, показывая судьбу двух родовых объединений на фоне той же войны с Наполеоном¹. Однако именно сенсационный роман дает Толстому недостающие детали: он помогает придать динамику и напряженность сюжету, усложнить образы героев, усилить их психологическую достоверность. Образцом для этого и стало творчество Брэддон – прежде всего, ее роман «Аврора Флойд».

Следуя традициям Брэддон, Толстой использует при создании своих характеров мотивы «разгадывания тайны», инцеста, двоебрачия и мнимой смерти, вводит театральные метафоры, с иронией показывает приверженность героев мелодраматическим стереотипам. Новаторство Брэддон – прежде всего, ее смелая демонстрация страстного, пылкого характера Авроры Флойд во взаимодействии с мужскими персонажами – помогает Толстому в формировании центрального образа Наташи Ростовской. Большое влияние сенсационный роман оказывает и на разработку главного сюжетного «узла» «Войны и мира»: это проявляется в создании плотной чувственной атмосферы «опьянения», использовании эротического подтекста в описании чувств и поведения героев.

Горячий интерес Толстого к творчеству Брэддон стал, таким образом, одним из важных факторов формирования сюжета и характеров его романа-эпопеи. Во многом благодаря традициям сенсационного романа «Война и мир» остается сегодня не только свидетельством высочайшего мастерства Толстого в психологической разработке характеров и художественной подаче национальной истории, но и одним из самых увлекательных произведений мировой литературы.

Список источников

1. Толстой Л.Н. Полное собрание сочинений : в 90 т. М. ; Л. : Худож. лит., 1928–1958.
2. Lohnes K. “War and Peace” // Encyclopedia Britannica. URL: <https://www.britannica.com/topic/War-and-Peace> (дата обращения: 02.04.2024).
3. Полтавец Е.Ю. «Война и мир» Л.Н. Толстого: полижанровый контекст, эпос, миф и ритуал // Отечественная филология. 2023. № 4. С. 21–33.
4. Гнюсова И.Ф. Л.Н. Толстой и У.М. Теккерея: проблема жанровых поисков : дис. ... канд. филол. наук. Томск, 2008. 184 с.
5. Хализев В.Е., Кормилов С.И. Роман Толстого «Война и мир». М. : Высш. шк., 1983. 112 с.
6. Rubery M. Sensation Fiction // Oxford Bibliographies. URL: <https://www.oxfordbibliographies.com/display/document/obo-9780199799558/obo-9780199799558-0062.xml> (дата обращения: 04.04.2024).

¹ Подробнее об этом см.: [5].

7. *Fantina R., Harrison K.* Introduction // *Victorian sensations : Essays on a scandalous genre.* The Ohio State University Press, 2006. P. IX–XXIII.
8. *Gilbert P.K.* Introduction // *A Companion to Sensation Fiction.* Wiley-Blackwell, 2011. P. 1–10.
9. *Nemesvari R.* “Judged by a purely literary standard”: Sensation Fiction, Horizons of Expectation, and the Generic Construction of Victorian Realism // *Victorian sensations : essays on a scandalous genre.* The Ohio State University Press, 2006. P. 15–28.
10. *Hughes W.* *The Maniac in the Cellar: Sensation Novels of the 1860s.* Princeton University Press, 1980. 222 p.
11. *Pykett L.* Mary Elizabeth Braddon // *A Companion to Sensation Fiction.* Wiley-Blackwell, 2011. P. 123–133.
12. *Cruise E.* Tracking the English novel in Anna Karenina: who wrote the English novel that Anna reads? // *Anniversary Essays on Tolstoy.* Cambridge University Press, 2010. P. 159–182.
13. Кузминская Т.А. Моя жизнь дома и в Ясной Поляне: Воспоминания. Тула, 1960. 527 с. URL: http://az.lib.ru/k/kuzminskaja_t_a/text_moya_zhizn_doma_i_v_yasnoy_polyane.shtml (дата обращения: 05.04.2024).
14. Шкловский В.Б. Матерьял и стиль в романе Льва Толстого «Война и мир». М. : Федерация, 1928. 249 с.
15. Строганова Е.Н. Л.Н. Толстой и английские писательницы // *Studia Litterarum.* 2019. Т. 4, № 3. С. 210–225.
16. Нуралова С.Э. Лев Толстой и викторианский роман. Ереван : Изд. Дом Лусабац, 2010. 87 с.
17. *Why Read War and Peace? A literary scholar brings Tolstoy (back) to the masses* // Tableau. 2013. URL: <https://tableau.uchicago.edu/articles/2013/04/why-read-war-and-peace> (дата обращения: 01.04.2024).
18. Гнюсова И.Ф. «Убивающее мастерство»: роман Э. Троллопа «Бертрамы» в оценке Л.Н. Толстого // *Вестник Томского государственного университета. Филология.* 2023. № 82. С. 271–287.
19. Эйхенбаум Б.М. Лев Толстой. Кн. 2: Шестидесятые годы // Эйхенбаум Б.М. Лев Толстой : Исследования. Статьи. СПб., 2009. С. 355–559.
20. *Braddon M.E.* *Aurora Floyd* : In 3 vol. London, 1863. Vol. 1. URL: <https://www.gutenberg.org/cache/epub/48020/pg48020-images.html>; Vol. 2. URL: <https://www.gutenberg.org/files/48021/48021-h/48021-h.htm>; Vol. 3. URL: <https://www.gutenberg.org/files/48022/48022-h/48022-h.htm> (дата обращения: 07.04.2024).
21. *Tatum K.E.* Bearing Her Secret: Mary Elizabeth Braddon’s “Aurora Floyd” // *The Journal of Popular Culture.* 2007. № 40 (3). P. 503–525.
22. *Pykett L.* Mary Elizabeth Braddon: The Secret Histories of Women // *The “Improper” Feminine: The Women’s Sensation Novel and the New Woman Writing.* London, 1992. P. 83–113.
23. Аврора Флойд. Роман мистрисс Брэддон // *Собрание иностранных романов, повестей и рассказов.* 1863. Т. 2, кн. 4; Т. 3, кн. 5–6; Т. 4, кн. 7–8; Т. 5, кн. 9–10.
24. Бочаров С.Г. Роман Толстого «Война и мир». М. : Худож. лит., 1987. 158 с.
25. *Robertson A.J.* Mary Elizabeth Braddon’s “Aurora Floyd” // *A Companion to Sensation Fiction.* Wiley-Blackwell, 2011. P. 160–171.
26. Чичерин А.В. Возникновение романа-эпопеи. М. : Сов. писатель, 1958. 372 с.

References

1. Tolstoy, L.N. (1928–1958) *Polnoe sobranie sochineniy: v 90 t.* [Complete Works: in 90 volumes]. Moscow; Leningrad: Khudozhestvennaya literatura.

2. Lohnes, K. (2024) "War and Peace". Encyclopedia Britannica. [Online] Available from: <https://www.britannica.com/topic/War-and-Peace> (Accessed: 2.04.2024).
3. Poltavets, E.Yu. (2023) "Voyna i mir" L.N. Tolstogo: polizhanrovyy kontekst, epos, mif i ritual ["War and Peace" by L.N. Tolstoy: a multi-genre context, epic, myth and ritual]. *Otechestvennaya filologiya*. 4. pp. 21–33.
4. Gnyusova, I.F. (2008) *L.N. Tolstoy i U.M. Tekkerey: problema zhanrovyykh poiskov* [L.N. Tolstoy and W.M. Thackeray: the problem of genre searches]. Philology Cand. Diss. Tomsk.
5. Khalizev, V.E. & Kormilov, S.I. (1983) *Roman Tolstogo "Voyna i mir"* [Tolstoy's novel "War and Peace"]. Moscow: Vysshaya shkola.
6. Rubery, M. (2024) *Sensation Fiction*. Oxford Bibliographies. [Online] Available from: <https://www.oxfordbiblio-graphies.com/display/document/obo-9780199799558/obo-9780199799558-0062.xml> (Accessed: 4.04.2024).
7. Fantina, R. & Harrison, K. (2006) Introduction. In: *Victorian sensations: Essays on a scandalous genre*. The Ohio State University Press. pp. IX–XXIII.
8. Gilbert, P.K. (2011) Introduction. In: *A Companion to Sensation Fiction*. Wiley-Blackwell. pp. 1–10.
9. Nemesvari, R. (2006) "Judged by a purely literary standard": Sensation Fiction, Horizons of Expectation, and the Generic Construction of Victorian Realism. In: *Victorian sensations: essays on a scandalous genre*. The Ohio State University Press. pp. 15–28.
10. Hughes, W. (1980) *The Maniac in the Cellar: Sensation Novels of the 1860s*. Princeton University Press.
11. Pykett, L. (2011) Mary Elizabeth Braddon. In: *A Companion to Sensation Fiction*. Wiley-Blackwell. pp. 123–133.
12. Cruise, E. (2010) Tracking the English novel in Anna Karenina: who wrote the English novel that Anna reads? In: *Anniversary Essays on Tolstoy*. Cambridge University Press. pp. 159–182.
13. Kuzminskaya, T.A. (1960) *Moya zhizn' doma i v Yasnoy Polyane: Vospominaniya* [My Life at Home and in Yasnaya Polyana: Memories]. Tula. [Online] Available from: http://az.lib.ru/k/kuzminskaja_t_a/text_moya_zhizn_doma_i_v_yasnoy_polyane.shtml (Accessed: 5.04.2024).
14. Shklovskiy, V.B. (1928) *Mater'yal i stil' v romane L'va Tolstogo "Voyna i mir"* [Material and Style in Leo Tolstoy's Novel War and Peace]. Moscow: Federatsiya.
15. Stroganova, E.N. (2019) L.N. Tolstoy i angliyskie pisatel'nitsy [L. N. Tolstoy and English women writer]. *Studia Litterarum*. 4 (3). pp. 210–225.
16. Nuralova, S.E. (2010) *Lev Tolstoy i viktorskiy roman* [Leo Tolstoy and the Victorian Novel]. Yerevan: Lusabats.
17. Tableau. (2013) *Why Read War and Peace? A literary scholar brings Tolstoy (back) to the masses*. [Online] Available from: <https://tableau.uchicago.edu/articles/2013/04/why-read-war-and-peace> (Accessed: 01.04.2024).
18. Gnyusova, I.F. (2023) "A killing excellence": Anthony Trollope's The Bertrams in Leo Tolstoy's evaluation. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Filologiya – Tomsk State University Journal of Philology*. 82. pp. 271–287. (In Russian). doi: 10.17223/19986645/82/12
19. Eykhenbaum, B.M. (2009) *Lev Tolstoy: Issledovaniya. Stat'i* [Leo Tolstoy: Research. Articles]. St. Petersburg: Faculty of Philology and Arts, St. Petersburg State University. pp. 355–559.
20. Braddon, M.E. (1863) *Aurora Floyd: In 3 vol. Vol. I*. [Online] Available from: <https://www.gutenberg.org/cache/epub/48020/pg48020-images.html>; Vol. II. [Online] Available from: <https://www.gutenberg.org/files/48021/48021-h/48021-h.htm>; Vol. III. [Online] Available from: <https://www.gutenberg.org/files/48022/48022-h/48022-h.htm> (Accessed: 7.04.2024).
21. Tatum, K.E. (2007) Bearing Her Secret: Mary Elizabeth Braddon's "Aurora Floyd". *The Journal of Popular Culture*. 40 (3). pp. 503–525.

22. Pykett, L. (1992) Mary Elizabeth Braddon: The Secret Histories of Women. In: *The "Improper" Feminine: The Women's Sensation Novel and the New Woman Writing*. Routledge. pp. 83–113.

23. Braddon, M.E. (1863) Aurora Floyd. Roman mistriss Braddon [Aurora Floyd. Mistress Braddon's Novel]. In: *Sobranie inostrannykh romanov, povestey i rasskazov* [Collection of Foreign Novels, Novels, and Stories]. Vols 2–5. St. Petersburg: E.N. Akhmatova.

24. Bocharov, S.G. (1987) *Roman Tolstogo "Voyna i mir"* [Tolstoy's Novel "War and Peace"]. Moscow: Khudozh. lit.

25. Robertson, A.J. (2011) Mary Elizabeth Braddon's "Aurora Floyd". In: *A Companion to Sensation Fiction*. Wiley-Blackwell. pp. 160–171.

26. Chicherin, A.V. (1958) *Vozniknovenie romana-epopei* [The Origin of the Epic Novel]. Moscow: Sovetskiy pisatel'.

Информация об авторе:

Гнюсова И.Ф. – канд. филол. наук, доцент кафедры общего литературоведения, издательского дела и редактирования Национального исследовательского Томского государственного университета (Томск, Россия). E-mail: irbor2004@mail.ru

Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

Information about the author:

I.F. Gnyusova, Cand. Sci. (Philology), associate professor, National Research Tomsk State University (Tomsk, Russian Federation). E-mail: irbor2004@mail.ru

The author declares no conflicts of interests.

*Статья поступила в редакцию 26.04.2024;
одобрена после рецензирования 03.05.2024; принята к публикации 12.07.2024.*

*The article was submitted 26.04.2024;
approved after reviewing 03.05.2024; accepted for publication 12.07.2024.*