

Лия Р. Банк

Пермский государственный университет

**ЖЕНСКИЙ ХАРАКТЕР И СЮЖЕТНО-ЖАНРОВАЯ
СТРУКТУРА РОМАНОВ М.БРЭДДОН
"СЕКРЕТ ЛЕДИ ОДЛИ", "ЖЕНА ДОКТОРА",
"НАСЛЕДСТВО ДЖОНА МАРЧМОНТА".**

Своеобразие любой историко-культурной эпохи определяется не только и не столько особенностями ее политического или экономического развития, сколько существованием особых, сформировавшихся в эту эпоху идеологии и психологии, в значительной мере определяющих ее лицо. У викторианства были весьма своеобразные идеология и психология, построенные "на исторически сложившейся диалектике двух крайностей: с одной стороны, радикализма как отражения столь свойственного викторианцам критицизма, во многом пришедшего к ним из XVIII в., ... с другой стороны, консерватизма, но не столько в политическом смысле, сколько в нравственном и психологическом как тенденции сохранить лучшее, не отрываясь от прошлого в движении вперед" (Проскурнин 2000: 8).

Одной из существенных составляющих этой идеологии являлась тенденция к поляризации *общественной (public)* и *частной (private)* сфер, жестко определившая социально-ролевые отношения внутри викторианского общества. Так, для викторианцев *public* фактически означало *male (мужской)* и предполагало абсолютное неоспоримое право мужчин на коммерческую, политическую, законотворческую и любую другую общественную деятельность. Синонимом *private*, в свою очередь, в большей мере, оказывалось *female (женский)*, что определило круг социальных обязанностей женщины, ограничивавшихся домашней сферой или благотворительностью, и, в сущности, лишило ее права и возможности заниматься какой-либо другой деятельностью, включая и профессиональную.

Несмотря на явно наметившиеся позитивные тенденции к пересмотру вопросов о социальном и правовом статусе женщины, определившие характер социально-политической жизни Британии второй половины XIX столетия, для женщин, чьи возможности принимать активное участие в общественной жизни все же оставались весьма и весьма ограниченными, едва ли не единственным средством выражения своей гражданской позиции оказывалась литературная деятельность.

Однако и в этой доступной им сфере женщины в своей попытке самоидентификации и самоопределения вновь оказались фактически несвободны, ибо, с одной стороны, они находились в прямой зависимости от контролируемого мужчинами института издательства, с другой — сами представления женщин о том, что есть женщина и каковы ее взаимоотношения с обществом, во многом были обусловлены "концепциями женщины и женственности", созданными и всячески оберегаемыми контролируруемыми мужчинами законом, наукой, медициной и другими социальными институтами.

Появление значительного числа женщин — писательниц определило богатство и разнообразие литературы викторианского периода. Наряду с традиционными жанровыми формами все большую популярность приобретает сентиментальная и сенсационная литература, а заметное преобладание авторов — женщин в обоих жанрах неминуемо привело к определенному жанровому видоизменению, что особо отчетливо прослеживается в жанре, который традиционно называется "сенсация".

Сенсационный роман, созданный женщиной — писательницей (романы М.Брэддон, миссис Грей, миссис Генри Вуд, миссис Гордон Смитис, Эвелин Бенсон) также как и романы Диккенса, Коллинза, Рида и других романистов, работавших в этом жанре, строится вокруг некой тайны, чаще — преступления, раскрытие которого определяет сюжетно — композиционную организацию произведения. Однако в центре сюжетного действия романа-сенсации, созданного женщиной, оказывается не мужчина-герой, являющийся участником преступления или, напротив, пытающийся

распутать клубок тайн, а героиня, стремящаяся любыми способами выжить и отстаивать свои права в "современном" маскулинизированном обществе. Трансформируется сама концепция героини, которая из наивной, невинной, ангелоподобной, добродетельной девушки, "бесстрастной, благочестивой, покорной дочери/жены" (Tromp, Gilbert, Hainey 2000: 47), то есть такой, которая в полной мере соответствовала викторианскому представлению о женщине, героини — жертвы интриг сенсационного злодея, сама превращается в "злодейку", красивую, сильную, фактически не уступающую мужчине по интеллекту и знанию жизни.

Именно такой тип героини представлен в первом наиболее отвечающем эстетике сенсационного романа произведении М.Брэддон "Секрет леди Одли" ("Lady Audley's Secret" 1861-1862). Однако по мере сокращения доли сенсационного в общем жанровом рисунке ее последующих романов и его усложнения за счет широкого использования жанровых характеристик сентиментального и социального романов, претерпевает существенные изменения и концепция героини.

В романах "Наследство Джона Марчмонта" ("John Marchmont's Legacy" 1862-1863) и "Жена доктора" ("The Doctor's Wife" 1864) складывается новый тип героини, структура которого определяется определенным образом организованным взаимодействием присущих вышеупомянутым жанрам основных типических характеристик героя/героини (так, для героини сенсационного романа определяющими оказываются внешние характеристики, такие как внешность, классовая принадлежность и т.д.; для героини сентиментального романа — ее нравственный облик; для героини социального романа — соотношение в пропорции "характер — социальная среда").

В работе 1863 г., посвященной изучению двадцати четырех сенсационных романов, Генри Манзель отмечает, что одним из существенных недостатков этого жанра является весьма поверхностное развитие характера. Повествовательные законы жанра сенсации, полагает автор, напрямую связаны со значительной коммерциализацией литературы подобного рода. Эти романы, пишет

исследователь, "в своем интересе к действительности ограничивающиеся лишь проходящим, создаются на потребу публике, так что неудивительно, что авторы сенсационных романов прибегают к таким методам пробуждения читательского интереса, которые по своему действию сродни глотку вина или закуске, нежели добротной пище, ибо так же, как спиртное, быстродейственны" (Mansel 1863: 485).

Прочитанное в контексте концепции жанра стремление развлечь и увлечь читателя, пробудить в нем интерес (*awakening the interest*), объясняет наличие свойственной сенсационной литературе тенденции к преобладанию характерности (т.е. акцента на внешних, портретных, социальных "атрибутах" героини, утрачиваемых в результате определенным образом складывающихся событий ее жизни и затем вновь обретаемых) над характерологией.

В подтверждение обратимся к известному произведению Уилки Коллинза "Женщина в белом" ("The Woman in White" 1860). Героиня романа Лора Фэрли оказывается в брачной ловушке жадного и жестокого мужа, стремящегося завладеть ее состоянием. Действительную опасность для Лоры представляет поразительное сходство героини с ее душевнобольной сводной сестрой Анной Катерик. Муж Лоры использует это внешнее сходство в корыстных целях, водворяя Лору в клинику для душевнобольных.

Примечательным в подобной схеме построения сюжета является то, что будущее Лоры находится в прямой зависимости от идентификации ее внешности; ее внутренний мир имеет ценность лишь в той мере, в какой он способствует оформлению этого образа в соответствии с характерным для сенсационного романа типом героини.

Так, отвечающий канонам жанра характер Лоры Фэрли остается неизменным на протяжении всего романного действия. Ее образ представляет собой скорее совокупность внешних, материальных характеристик, нежели некое психологическое единство, так что определяющими, идентифицирующими личность Лоры становятся ее состояние и внешняя красота. Сам текст романа подтверждает это: утратив свое имя и, следовательно, состояние,

потеряв свою красоту от перенесенных страданий, Лора исчезает.

Роман "Секрет леди Одли" оказывается во многом схожим с произведением Коллинза, которого Брэддон считала своим литературным наставником. "Я всегда говорила, что появлением "Секрета леди Одли" я обязана роману "Женщина в белом". Уилки Коллинз, несомненно, является моим литературным отцом. Мое восхищение "Женщиной в белом" вдохновило меня на создание "Секрета леди Одли" и способствовало формированию концепции этого произведения, сенсационного по структуре, сюжетное развитие которого однако не самоценно, а определяется развитием представленных в нем характеров" (Carnel 2000: 215).

Брэддон заимствует предложенный в романе Коллинза и позднее ставший неотъемлемой составляющей большинства сенсационных романов мотив "неверной идентификации личности" и схему построения сюжета, которая в самом общем виде сводится к трем основным сюжетным моментам: утрата/сокрытие имени героини — неверная идентификация личности героини — восстановление законного имени. Однако в романе "Секрет леди Одли" этот мотив является "принадлежностью" не только сенсационного пласта романного целого.

Тайна имени героини, точнее сказать, наличие трех имен — Хелен Малдон (имя героини в первом браке), Люси Грэм (имя героини в период ее работы гувернанткой), леди Одли (имя героини в период ее второго незаконного замужества), играет существенную роль в конструировании социального пласта романа, с одной стороны, позволяя привнести в романное содержание и раскрыть суть бытующих в викторианском обществе разнообразных представлений о женщине и женственности, с другой — являясь своеобразным критерием, определяющим пока еще не характер, но мотивы и схемы поведения героини.

Несмотря на явно выраженную сенсационную суть, образ леди Одли обладает определенной аналитической глубиной и социальной наполненностью. Его своеобразие объясняется особым авторским осмыслением "современных" общественных представлений о

женщине. Многоплановость этого образа раскрывается за счет его развертывания в соответствии с двумя фундаментально противоположными "современными" представлениями о женщине: как идеальной, добродетельной жены, хранительницы очага, наделенной всеми соответствующими качествами, и как амбициозной, тщеславной женщины, "способной отстаивать свои права и выступить в свою защиту" (Braddon 1987: 288), наделенной той сексуальной привлекательностью, что столь широко эксплуатировалась в потребительской сфере уже и в то время (здесь речь идет о многочисленных рекламных плакатах, являвшихся, по мнению британской исследовательницы Лори Энн Лоуб, ни чем иным, как "воплощением всеобъемлющей власти женской красоты, ... вызывающей и чувственной" (Loeb 1994: 10-11), той красотой, само существование которой, вместе с тем, опротестовывалось импонирующим большинству викторианцев стереотипом женщины как бесстрастной матери и жены.

Став хозяйкой Одли Корты, Люси сумела покорить всех его обитателей своей детской непосредственностью, веселым нравом, открытостью и добротой. Инфантилизм и детскость Люси позволяют ей завоевать любовь и восхищение мужской части персонажей романа. Но если Джордж Толбойз, сэр Майкл Одли и Роберт Одли находят эту женщину привлекательной, в полной мере отвечающей их представлениям о том, какой должна быть добродетельная жена и мать семейства, то Алисия Одли, дочь сэра Майкла от первого брака, леди по происхождению и воспитанию, испытывает интуитивную неприязнь к "самозванке", демонстрируя "явное презрительное отношение к детскости и легкомыслию своей мачехи" (Braddon 1987: 54).

Наряду с изображением героини как ангела-хранителя дома (*angel of the house*), в тексте романа явно прочитывается и другая, скрытая от большинства персонажей, сторона натуры Люси, которая входит в роман с описанием находящегося в будуаре леди Одли портрета героини. Каким-то невероятным образом художнику, писавшему портрет, удалось уловить характерные для натуры Люси и тщательно скрываемые ею под маской детской веселости

и непосредственности тщеславие, эгоизм и амбициозность и воплотить в своей картине преступную для женщины (жены), с точки зрения викторианской морали, чувственную [*erotic* — терминология К.Монтвилера (Montwieler 2000: 50)] красоту.

Лишь прерафаэлит нарисовал бы, волосок за волоском, эти каскады рыжеватых кудрей, играющих на портрете всеми оттенками золотистого и каштанового. Лишь прерафаэлит смог бы столь гротескно изобразить каждую черту этого утонченно-красивого лица, придав мертвенно-бледный оттенок коже и неестественный, злоецающий блеск взгляду темно-синих глаз. Никто, кроме прерафаэлитов не смог бы придать этому очаровательному, слегка пухлому роту жесткое, почти злобное выражение, которое он имел на портрете. Он был так похож и вместе с тем так далек от оригинала ... Совершенство черт, великолепие красок — все было в этом портрете; но казалось, что художник слишком долго занимался рисованием причудливых средневековых чудовищ, ибо миледи на его портрете чем-то очень напоминала красивого демона (Braddon 1987: 70-71)

Пристальное внимание автора к внешности героини, выражающееся в обилии детальных портретных зарисовок, а также внимание к окружающему героиню предметно-вещному миру, проливающим свет на ее пристрастие к роскоши и богатству, становится едва ли не основным средством создания этого романного образа и позволяет читателю проникнуть за столь искусно носимую героиней маску добродетели и порядочности.

Чувственная красота героини, ставшая для нее основным средством достижения жизненных целей (выгодного замужества, обеспечения ей приличное материальное существование, а также имя и положение в обществе), едва обозначенная в первых портретных зарисовках гувернантки Люси Грэм, с наибольшей полнотой раскрывается в портретных характеристиках леди Одли. А сопутствующие им описания ее будуара позволяют в итоге получить цельную картину нравственного облика тщеславной и эгоистичной героини с ярко выраженными нарцисстическими наклонностями.

Концентрация внимания на внешности героини и, как следствие, фактическое отсутствие индивидуальности, столь характерное для

героинь сенсационных романов, намеренно подчеркивается автором через частые сравнения леди Одли (Люси Грэм) и ее горничной Фоб Маркс: "Ты в чем-то очень напоминаешь меня ... А что, немного краски, той, что рекламируют в журналах, чуть-чуть румян, и ты станешь не менее привлекательной, чем я, Фоб" (Braddon 1987: 58). Внешность, маска — вот что имеет первостепенное значение для бывшей гувернантки Люси Грэм. Правильно наложенный макияж и безупречное исполнение своей роли, помноженные на хорошие манеры и тонкий вкус, чему весьма несложно научиться, читая литературу определенного рода, — в этом залог успеха, верный путь к богатству и респектабельности, верный способ стать "леди Одли".

Брэддон намеренно подчеркивает сходство Фоб Маркс и леди Одли (Люси Грэм), но сходство это особой природы: "Нельзя сказать, что они были очень похожи; посторонний, увидевший их вместе, едва ли заметил бы их сходство. Однако в сумерках Фоб Маркс, скользящую в полумраке дубовых коридоров Одли Корта или незаметно пробирающуюся по аллеям сада, можно было с легкостью принять за миледи" (Braddon 1987: 104-105). Их сходство — это скорее сходство характеров, жизненных установок и жизненных обстоятельств, в которых обе девушки оказываются в начале своего жизненного пути: "Ведь она была такой же служанкой, как и я. Получала крохотное жалованье за непосильный труд, возможно более тяжелый, чем мой" (Braddon 1987: 27). То, о чем говорит Фоб, сравнивая себя со своей госпожой, лишь верхушка айсберга. Обе они хитры и коварны, обе готовы пойти на любые преступления (двумужие Люси Грэм, шантаж Фоб Маркс) дабы удовлетворить свою жажду денег.

Появление таких героинь, как Люси Грэм и Фоб Маркс, по нашему мнению, может быть расценено как реализация явно выраженной обеспокоенности викторианцев разрушением традиционных отношений внутри английского общества, связанных, в первую очередь, с изменением социальной и экономической роли все более укреплявшегося в своих позициях и численно увеличивавшегося среднего класса, так что внешние атрибуты богатства и

респектабельности начали ставиться выше, нежели аристократическое происхождение, родовитость и хорошее воспитание.

И Люси Грэм и Фоб Маркс хорошо усвоили, что быть леди значит быть хорошей актрисой. Став женой сэра Майкла, Люси безукоризненно исполняет роль жены и хозяйки Одли Корта. Однако для нее *angel of the house* — лишь тщательно продуманное и безупречно исполненное театральное действие, искусственность и наигранность которого едва ли заметна для мужчин.

Как показывают вышеприведенные рассуждения, Брэддон широко использует при создании образа Люси Грэм традиционный для сенсационной литературы прием акцентированной внешней характеристики. Однако внимательное изучение работы автора с этим приемом свидетельствует о стремлении романистки переосмыслить или, по ее собственному выражению, "революционизировать" его.

Последнее, по нашему мнению, выражается в явных попытках Брэддон разрушить сложившийся стереотип героини романа, основанный на убеждении, что за внешней, кукольной красотой, как правило, скрывается весьма примитивная, слабовольная, пассивная натура, стереотип, весьма четко прослеживаемый в литературе периода, когда чем менее примечательной была внешность героини, тем глубже, сложнее и богаче оказывалась ее личность, тем трагичней оказывалась ее судьба (Джен Эйр, Мэриан Голкомб).

Образ Люси Грэм можно по праву считать своеобразным протестом против традиционных пассивных, ангелоподобных, смиренных героинь, белокурых, голубоглазых кукол, таких, например, как Лора Фэрли, ставшая после замужества жертвой сэра Персиваля Глайда ("Женщина в белом"), Эмили Седли ("Ярмарка Тщеславия"), Мария ("Наш общий друг"), таких, какой сама леди Одли представляется дочери сэра Майкла Алисии Одли — "голубоглазой куклой", с красотой "продаваемых в магазинах марионеток" (Braddon 1987: 264). За миловидной, ангелоподобной внешностью Леди Одли, безусловно, скрывается сильная, деятельная натура.

Люси Грэм отнюдь не принадлежит к числу героинь, таких

Дон Кихотов в женском облики, имеющих ошибочное представление о природе вещей, таких, какими, например, оказываются героиня Дж. Остен Кэтрин Морланд или героиня известного романа У. Коллинза Лора Фэрли, а также некоторые героини произведений самой Брэддон — Изабелла Гилберт, Мэри Марчмонт. Будучи большой почитательницей французской литературы, любительницей исторических и любовных романов (что в большинстве случаев как раз и становилось источником серьезных проблем самоидентификации и самооценки молодых героинь романов Дж. Остен, У. Коллинза, Дж. Элиот и самой Брэддон), Люси, тем не менее, никогда не заблуждалась насчет действительности. Напротив, невероятная энергия Люси и знание жизни всегда позволяют ей контролировать ситуацию, предугадывать развитие событий и действовать, опережая их.

Полную противоположность Люси Грэм представляет Изабелла Гилберт, героиня романа "Жена доктора". Как и ее литературный прототип Эмма Бовари, Изабелла воспринимает окружающий мир сквозь призму мира любимых ею книг. Разочарованная в жизни, будучи женой заурядного фельдшера, она мечтает стать героиней романа, "возможно, несчастной и рано ушедшей из жизни" (Braddon 1998: 14).

Роман "Жена доктора", так же, впрочем, как и роман "Наследство Джона Марчмонта", свидетельствует о значительных изменениях в творческом методе романистки и знаменует начало отхода автора от "техники" сенсационной школы. Если характер леди Одли изначально запрограммирован и остается абсолютно неизменным на протяжении всего романного действия, раскрываясь соответственно развитию сюжета, то ключевым для понимания характера Изабеллы Гилберт и Оливии Марчмонт оказывается их постоянное внутреннее развитие, определяющее и лежащее в основе сюжетостроения романов.

Обе героини едва ли укладываются в традиционную сенсационную схему построения женских образов с акцентом на внешних характеристиках: красоте, богатстве, социальном положении (здесь эти характеристики, напротив, приобретают второстепен-

ное значение). Что же касается традиционного для сенсационной литературы мотива ошибочной идентификации личности, играющего решающую роль в судьбе сенсационной героини, то в романах "Жена доктора" и "Наследство Джона Марчмонта" он также претерпевает существенную трансформацию и может быть рассмотрен скорее в связи с попытками героинь познать самих себя, нежели с внешней социальной идентификацией их личности посредством выяснения их настоящего имени, социальной принадлежности и тому подобного, как это происходит в случае Лоры Ферли или леди Одли.

Было бы несправедливо утверждать, что Брэддон избегает изображения внешности своих героинь, напротив, в обоих романах отводится достаточно места портретным зарисовкам Изабеллы и Оливии. Однако их функциональная нагрузка оказывается совершенно иной природы, нежели в романе "Секрет леди Одли" или "Женщина в белом". Здесь столь важная для героинь сенсационных романов внешность утрачивает свою ценность основного средства создания образа и оказывается лишь частью целого комплекса средств, призванных наиболее полно раскрыть своеобразие внутренней жизни героев, что, в сущности, оказывается реализацией стремления Брэддон уйти от сенсационности и традиционных для нее принципов построения характеристики и обратиться к более аналитическим способам разработки характера.

В романе "Жена доктора" Брэддон не раз апеллирует к сенсационному интересу к внешним данным героини, поскольку внешность Изабеллы постоянно обсуждается другими персонажами романа. Ее "большие черные глаза" (Braddon 1998: 24), привлекающие внимание мужской половины персонажей романа, а также свойственная ей меланхолия, определяют особый характер красоты Изабеллы: "Красота Изабеллы была скорее романтического рода и оценить ее по достоинству было по силам лишь поэту; однако мистер Гилберт пришел к неопределенному заключению, что Изабелла была вполне хорошенькой" (Braddon 1998: 25). Неоднократно подчеркиваемая автором поэтичность внешности героини, а также явно угадываемая в большинстве портретных

зарисовок внешняя и духовная близость Изабеллы с героями романтической литературы наводит на мысль о том, что внешность героини оказывается не самоценной, как в случае с Люси Грэм (леди Одли), а определяемой ее личностью, характером. Каждая черта внешности Изабеллы свидетельствует об ее глубокой внутренней неудовлетворенности. Последнее совершенно выводит Изабеллу из разряда героинь сенсационных романов, произведений, которым, по утверждению Г.Манзеля, не достает "глубокого знания человеческой природы, индивидуальности и всесторонности в воспроизведении характеров, глубины в изображении мельчайших движений человеческой души" (Huskey 1992: 5).

Далекой от сенсационного типа портретной характеристики оказывается и внешность Оливии Марчмонт. Все во внешности Оливии — неподвижность и мертвенная бледность ее лица, массивный лоб, похожий скорее на лоб мыслителя, унылый взгляд и темные круги под глазами, жесткое выражение красивого рта — говорит о силе характера, непрекращающейся ни на минуту напряженной внутренней борьбе, и вместе с тем черты ее лица выдают тщательно скрываемые героиней душевное одиночество, потребность в любви, глубокую внутреннюю неудовлетворенность скучной и однообразной жизнью.

Образы Изабеллы Гилберт и Оливии Марчмонт представляют собой новый складывающийся в творчестве романистки тип героини. Их своеобразие объясняется наметившейся в творчестве Брэддон тенденцией к синтезу жанровых характеристик трех весьма различных по характеру жанровых модификаций романа: сенсационного, сентиментального и социального.

Так же, как и сенсационная героиня Брэддон Люси Грэм, Изабелла Слифорд и Оливия Марчмонт оказываются пленниками монотонной и однообразной жизни, на которую они обречены в силу своего социального происхождения. Несмотря на колоссальную разницу в характере и темпераменте этих героинь, обе они — одиноки и зачастую сталкиваются с непониманием окружающих. Так же, как и Люси Грэм, Изабелла и Оливия стремятся вырваться из замкнутого круга их безрадостной, однообразной жизни, и един-

ственным выходом для них становится замужество, в котором обе героини, хотя и по разным причинам, в равной степени несчастны.

Шаг за шагом следуя сенсационной схеме построения сюжета, в основе которой, как правило, всегда лежит тайна, напрямую связанная с нарушением (порою даже шокирующим) общественных законов нравственности, Брэддон заставляет обеих замужних героинь испытывать преступную с точки зрения морали и законов общества любовь вне брака. Изабелла Гилберт влюбляется в поэта-романтика и аристократа Роланда Ланделла. Чувства Оливии, еще до брака безответно любившей своего кузена Эдварда Арандела, надеявшейся через замужество "убить в своей душе страсть, ставшую сильнее ее" (Braddon 1999: 201), и узнавшей о внезапно вспыхнувшей любви между Эдвардом и ее падчерицей Мэри, оказываются вдвойне преступными, ибо ее любовь к кузену, никогда не покидавшая ее сердца, из-за ревности разгорается с новой силой, пробуждая в душе героини ненависть к падчерице, которую она клялась оберегать и любить, когда ее муж был на смертном одре.

Когда Изабелла отвечает отказом на предложение Роланда бежать с ним, роман претерпевает любопытную жанровую трансформацию. Всем развитием действия Брэддон подготавливает читателя к тому, что в определенный критический момент, когда Изабелла окажется в ситуации нравственного выбора (что является неотъемлемой составляющей сюжета сенсационного), она последует примеру других сенсационных героинь, уступив искушению прелюбодеяния. Однако Брэддон обманывает ожидания читателя, когда Изабелла отвергает предложение Роланда. С этого момента Изабелла выступает в неожиданном для читателя амплуа страдающей, но не утрачивающей своей добродетели героини сентиментального романа, пользовавшегося равной с сенсационным романом популярностью, но диаметрально противоположного последнему по формальным признакам и содержательной наполненности.

Объяснение появлению столь нетрадиционной для творчества Брэддон героини следует искать не только и не столько в замкну-

том пространстве ее произведения, сколько в сфере этических и эстетических воззрений автора как человека своей эпохи.

Часто проводимая исследователями творчества Брэддон параллель между романом "Жена доктора" и произведением Гюстава Флобера "Госпожа Бовари" позволяет более ясно увидеть все то, что, по нашему мнению, составляет своеобразную этическую и эстетическую основу романа "Жена доктора".

Создавая английский вариант нашумевшего французского романа, чей автор заслужил в самой Франции славу одного из самых безнравственных писателей своего времени, Брэддон, чуткая к желаниям и эстетическим требованиям своих современников, столкнулась с необходимостью по возможности смягчить "аморальность" оригинала и сделать его максимально отвечающим требованиям консервативного английского читателя среднего класса.

Именно поэтому Брэддон оказалась вынужденной лишить свою "госпожу Бовари", Изабеллу Гилберт, характерной для Эммы (а также большинства сенсационных героинь) чувственности. В противоположность Эмме, движимой в своих любовных приключениях прежде всего неосознаваемым протестом против убогости жизни, а также и жаждой сексуального наслаждения, героиня Брэддон кажется невинной девочкой, которая в силу своей наивности едва не становится любовницей аристократа Лансделла. Именно поэтому романистка наделяет героиню той наивностью и неопытностью, которые становятся причиной ошибочной трактовки молодой героиней природы возникшего между нею и Роландом Лансделлом чувства и заставляют ее рассматривать их отношения лишь как нежную романтическую дружбу, исключаящую всякую возможность существования страсти со стороны Изабеллы и каких бы то ни было притязаний со стороны поклонника. Именно поэтому молодая героиня не допускает даже мысли о возможности побега со своим возлюбленным, а в конце романа превращается в зрелую, разумную женщину, не утратившую своей добродетели и доброго имени.

Природа этого мотива морального выбора, ставшей отправной точкой в развертывании характера Изабеллы Гилберт, в

романе "Наследство Джона Марчмонта" значительно усложняется. Если Изабелла оказывается перед выбором в силу обстоятельств, т.е. определенным образом организованной сюжетной схемы произведения, где само наличие случайной встречи молодой замужней героини с Роландом Лансделлом предопределяет возникновение ситуации морального выбора в будущем, то в романе "Наследство Джона Марчмонта" ситуация выбора естественным образом вырастает из самого характера главной героини, в результате чего все романное повествование оказывается развернутым в сторону характера и выстраивается сообразно логике его развития.

На протяжении романного действия натура Оливии Марчмонт остается загадкой для большинства персонажей, за исключением, пожалуй, хитрого и проницательного Пола Марчмонта, который, проникнув в тайну героини, делает ее орудием в своей борьбе за наследство рода Марчмونتов.

Несмотря на многочисленные достоинства — "талант, решимость, неукротимую смелость, железную волю, упорство, самопожертвование, сдержанность, добродетельность" (Braddon 1999: 117), Оливия была лишена главной, естественной для женщины способности любить. Ее характерно мужской (т.е. слишком рациональный) взгляд на природу вещей [недаром в одной из глав автор открыто говорит о том, что "она могла бы стать великим мужчиной. Увы, природа иногда ошибается ..."] (Braddon 1999: 356), излишний рационализм во всем, ее стремление подвергнуть анализу все вплоть до мельчайших движений человеческой души (о чем свидетельствуют многочисленные внутренние монологи героини, в которых она пытается разобраться в своих чувствах к Эдварду и своей падчерице), лишили Оливию способности к стихийному естественному чувству.

Неспособность этой женщины испытывать любовь, будь то материнская, дочерняя любовь или любовь к мужчине, явившаяся результатом преобладания мужского начала в натуре Оливии, и вместе с тем странным образом возникшее в ее душе, чуждое всей ее природе чувство к Эдварду, которое со временем

перерождается в жгучую страсть, и составляет парадокс характера героини.

По мере развития действия происходит значительное усложнение конфликта за счет его перемещения в сферу внутреннего бытия героини. Оливия, всю свою жизнь стремившаяся быть добропорядочной женщиной, исполнять возложенную на нее миссию, помогая своему престарелому отцу и его прихожанам, неожиданно понимает, что все ее старания имеют совершенно обратный эффект как для нее самой, так и для окружающих.

Так, например, Оливия решает пожертвовать собой ради спокойствия Эдварда и выходит замуж за отца Мэри, однако замужество не приносит счастья ни Джону Марчмонту, ни его дочери, также как не приносит оно успокоения самой Оливии. После смерти мужа героиня старается исполнить долг по отношению к падчерице, занимаясь ее образованием и воспитанием. Однако, к несчастью, это не только не приносит удовлетворения Оливии, но и значительно усложняет и без того несчастливую жизнь Мэри. Несмотря на то, что после смерти мужа Оливия вновь обрела свободу, она не позволяла себе даже мысли о том, что когда-нибудь могла бы стать женой Эдварда, ибо по ее собственному убеждению, она должна была до конца исполнить свой долг перед Мэри.

Однако известие о том, что Эдвард не без взаимности влюблен в Мэри, становится последним решающим фактором, положившим конец всем попыткам Оливии, из последних сил стараясь выполнить свой долг, подавлять свою греховную, ставшую сильнее ее самой страсть к кузену.

Продолжительная внутренняя борьба мужского (разума) и женского (чувства, а в случае Оливии — всепоглощающей страсти) начал в Оливии разрешается в пользу последнего, а ее и без того зыбкая вера в Бога, последний оплот, укреплявший Оливию в ее попытках выполнить свой долг и всегда быть чистой делом и помыслом, покидает душу героини. Оливия отдается во власть одолевающих ее страсти к Эдварду и ревности и ненависти к падчерице, которые непосвященным в секрет героини персонажам романа кажутся сумасшествием.

Брэддон вновь обращается к мотиву сумасшествия, использованного ею в романе "Секрет леди Одли": это видимое сумасшествие, по справедливому замечанию Л.Пикетт, "используется как способ воспроизведения опасной, извращенной женственности, которая, являясь порождением всеобъемлющей власти и контроля института семьи, а также других форм социального контроля, оказывается и потенциальным орудием их разрушения" (Pickett 1992: 95). Однако если сумасшествие леди Одли было лишь кажущимся, пришедшим извне, якобы унаследованным ею от своей матери, то сумасшествие Оливии — это результат максимального напряжения всех душевных сил героини, это результат своеобразного внутреннего духовного кризиса, который, как дает понять нам автор, еще не исчерпал себя и, следовательно, его разрешение находится в прямой зависимости от того, какова истинная натура героини, каковы ее нравственные ориентиры и жизненные установки, от того, наконец, смогут ли ее естественные положительные качества (ум, совесть, вера) одержать верх над захватившей героиню нечеловеческой страстью.

И вновь, как и в романе "Жена доктора", Брэддон предлагает "сентиментальное", "утопическое" в терминологии Митчелл, решение конфликта, которое, по мнению исследователя, позволяет изменить сложившийся общественный порядок не с помощью переворота, или крутой ломки сложившихся отношений, а посредством "волшебства"; решение, исходящее, скорее, не из логики самого характера Оливии, а из стремления автора восстановить нарушенный общественный порядок, заставив читателя поверить в почти невозможное перевоплощение героини, нашедшей в себе силы победить обуревающую ее страсть и навсегда погасить ее.

В заключение отметим, что появление Брэддон на литературной сцене Англии ознаменовалось изданием ее самых сенсационных произведений "Секрет леди Одли" и "Аврора Флорид". Очевидно, эта первая встреча, вызвавшая большой резонанс среди читательской аудитории, и определила во многом литературное амплуа писательницы, утвердив за ней репутацию сенсационного автора. Однако, как показывает практика, интерпретация творчества

писателя в рамках какой бы то ни было литературной школы или направления всегда влечет за собой сужение, и, как следствие, определенную заданность восприятия его произведений. Многочисленные критические эссе, рассматривавшие произведения Брэддон лишь как традиционные по форме и содержанию образцы сенсационного письма, фактически исключили определяющий своеобразие творческого метода Брэддон элемент жанрового синтеза.

Предложенный в статье анализ способов создания женских образов в романах "Секрет леди Одли", "Жена доктора" и "Наследство Джона Марчмонта" позволяет увидеть роль жанрового синтеза в системе творческого метода Брэддон, обнаружить отчетливо проявляющуюся в творчестве романистки тенденцию к отказу от "чистой" сенсационности в пользу более аналитического психологизированного типа организации сюжета и повествования.

БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК

- Braddon M.E., 1987, *Lady Audley's Secret*. Oxford.
- Braddon M.E., 1998, *The Doctor's Wife*. Oxford.
- Braddon M.E., 1999, *John Marchmont's Legacy*. Oxford.
- Carnell J., 2000, *The Literary Lives of M.E.Braddon*. Hastings.
- Huskey M., 1992, *No Name: Embodying the Sensation Heroine*, Victorian Newsletter. N 8.
- Loeb L.A., 1994, *Consuming Angels: Advertising and Victorian Women*. Oxford.
- Mansel H., 1863, *Sensation novels*, Quarterly Review. N 113.
- Montwieler K., 2000, *Marketing Sensation: Lady Audley's Secret and Consumer Culture*, Beyond Sensation. Ed. M.Tromp, P.K.Gilbert, A.Haynie. Albany.
- Pykett L., 1992, *The Improper Feminine*, The Women's Sensation Novel and the New Woman Writing. London.
- Tromp M, Gilbert P.K., Haynie A., 2000, *Beyond Sensation*. Albany.
- Проскурнин Б.М., 2000, Английский политический роман XIX в.: Очерки генезиса и эволюции. Пермь.