

ДЖОРДЖ ЭЛИОТ И Л.Н. ТОЛСТОЙ (ПАСТОРАЛЬНЫЕ ТРАДИЦИИ В РОМАНАХ «АДАМ БИД» И «ВОСКРЕСЕНИЕ»)

Исследование выполнено при финансовой поддержке РФФИ (грант № 10-06-90741-моб_ст.).

Предпринимается попытка доказать, что при создании романа «Воскресение» Л.Н. Толстой использует опыт переосмысления пасторальных традиций, продемонстрированный Джордж Элиот в ее первом романе «Адам Бид». Об этом свидетельствуют неоднократное внимание Толстого к «Адаму Биду» и значительная близость образов и мотивов двух романов. Опыт Джордж Элиот оказывается чрезвычайно ценным для Толстого, который в «Воскресении» ниспровергает традиционные романские ценности и одновременно не оставляет надежды на возрождение пасторального золотого века.

Ключевые слова: Л.Н. Толстой; Дж. Элиот; жанр; роман; пастораль.

Жанровое новаторство Л.Н. Толстого неоднократно привлекало внимание исследователей: подробно рассматривались созданные им жанры романа-эпопеи («Война и мир»), романа-трактата («Воскресение»), специфическая жанровая природа военных очерков. Куда менее изученным является вопрос о жанровых традициях в творчестве Толстого, об отражении в его произведениях общих тенденций развития жанров и их модификации писателем – как сознательной, так и неосознанной. Между тем рассмотрение романов Толстого в контексте жанрового развития существенно проясняет оригинальность писателя и позволяет исследовать процесс трансформации жанра романа в его творчестве.

В процессе этой трансформации Толстой, по мнению некоторых исследователей, доводит роман до состояния «антиромана». Такой термин, например, по отношению к «Воскресению» Толстого использует в своей статье американская исследовательница Ани Кокобобо. В своей статье она доказывает, что последний для писателя и всей русской литературы XIX в. роман задействует и переосмысливает собственную повествовательную историю [1] через прием гротеска. Гротескное изображение традиционной романной реальности используется не только при выявлении «ненормальности» социальных явлений – суда, тюрем, государственных учреждений: искаженная перспектива романа в описаниях природы или дворянского имения указывает на наличие более значительного процесса остранения, действующего на уровне жанра и искажающего взгляд на реальность, представленный в более ранних романах [Там же].

Единственным «традиционным» романским эпизодом в «Воскресении» являются, по мысли исследовательницы, воспоминания Нехлюдова об их с Катюшей юношеской любви, однако эти сцены также отличаются явной литературностью [Там же]. В качестве явных литературных аллюзий А. Кокобобо называет сюжеты «Бедной Лизы» Н.М. Карамзина и «Затишья» И.С. Тургенева.

Известно, что завязка романа – соблазнение бедной девушки дворянином, их встреча в суде и раскаяние героя – была взята Толстым из реальной жизни. Следовательно, эпизод воспоминаний Нехлюдова был сознательно «олитературен» писателем. И литературность эта имеет куда более глубокие корни, чем кажется на первый взгляд. Невинная любовь дворянина и прекрасной поселянки на лоне сельской природы, как и сюжет соблазнения, – все это часть пасторальной традиции,

восходящей к Античности. Нам представляется, что введение пасторального начала в столь сложный по своей жанровой природе роман не случайно и несет совершенно определенную функциональную нагрузку.

Говоря о пасторальном начале в романе Толстого, мы вслед за Е.П. Зыковой подразумеваем под термином «пасторальность» «жанровую модальность, которая характеризуется совокупностью содержательных признаков жанра, но не связана однозначно ни с каким набором формальных признаков» [2. С. 27]. Именно в этом смысле традиция античного жанра пасторали, как показывает Е.П. Зыкова в своей монографии, значительно повлияла на всю европейскую литературу. При этом литература Нового времени адаптировала античную пастораль к современным задачам и ввела в обиход целый ряд жанровых разновидностей, в основе которых лежит пасторальная модальность: эклога (идиллия), георгика, поэма о сельской усадьбе, пасторальная комедия, пасторальный роман.

После эпохи романтизма, как указывает Е.П. Зыкова, эти жанры перестают функционировать в своей формально-содержательной целостности. Однако пасторальные мотивы и идеалы, на наш взгляд, играют существенную роль и в реалистическом романе – хотя теперь они чаще становятся объектом переосмысления, подчас сатирического. Пастораль и сатира, как отмечает и Е.П. Зыкова, вообще находятся во «взаимодополнительных отношениях» [Там же. С. 28], поскольку в основе обоих жанров лежит обязательное противопоставление идеала и грубой реальности. Эта особенность и свидетельствует о том, насколько большой потенциал имело для Толстого введение пасторальной завязки в роман, целью которого было перевернуть традиционные представления о социальной реальности, пользуясь приемами сатиры, гротеска и остранения, и вслед за героями привести читателя к духовному прозрению, т.е. к пониманию идеала, нормы.

Толстой, конечно, был не первым писателем, почувствовавшим плодотворность использования пасторальной традиции в реалистическом романе. Творческое переосмысление пасторальных традиций становится центральной темой и первого романа английской писательницы Джордж Элиот «Адам Бид» (1859). Толстой впервые прочел этот роман в 1859 г., когда сразу после публикации в Англии он был напечатан в журналах «Русский вестник» и «Отечественные записки». Вполне вероятно, что писатель читал «Адама Бида» в оригинале подобно большинству произведений анг-

лийских авторов – на это указывает и то, что в личной библиотеке Толстого хранится издание романа Элиот 1859 г. на английском языке. В дневнике от 11 октября 1859 г. Толстой записывает свои впечатления от «Адама Бида»: «Сильно, трагично, хотя и неверно и полно одной мысли. Этого нет во мне» [3. Т. 48. С. 22] (в дальнейшем все ссылки на это издание даются в тексте, где первая цифра в круглых скобках обозначает номер тома, вторая – страницу). Впоследствии Джордж Элиот была включена Толстым в число авторов, произведения которых произвели на него значительное впечатление от 35 до 50 лет.

В середине 1880-х гг. писатель перечитывает произведения Элиот и в 1885 г. рекомендует три из них, в том числе роман «Адам Бид», издать в «Посреднике». А в 1897 г. в своем трактате «Что такое искусство?» Толстой относит роман «Адам Бид» к числу творений «высшего, вытекающего из любви к Богу и ближнему, религиозного искусства» (30, 160). Радикальное изменение отношения Толстого к роману Джордж Элиот выглядит вполне естественно в контексте эволюции взглядов писателя: «полнота мыслью» в ущерб художественному началу, которая в конце 1850-х гг. казалась Толстому недостатком, в 1890-е гг. полностью совпадает с его новыми воззрениями на роль искусства.

Хронология повторного обращения Толстого к роману Элиот весьма показательна: в 1887 г., примерно через два года после чтения «Адама Бида», писатель узнает от А.Ф. Кони историю арестантки Розалии Онни и ее соблазителя-дворянина и просит отдать ему «тему этого рассказа» (64, 162). А характеристика романа «Адам Бид» в статье «Что такое искусство?» относится как раз ко времени активной работы писателя над «Воскресением», которая велась одновременно с созданием трактата.

Романы Элиот и Толстого роднит уже их нестандартность, резкое расхождение с общепринятым романским канонem. Английский исследователь Дэвид Кэрролл указывает, что, читая «Адам Бид», викторианские критики были в недоумении, почему «картину, изображающую деревенские характеры, нужно было сделать такой мучительно тягостной, как если бы она являлась лишь вступлением к изображению поразительных ужасов грубой реальности» [4. С. 74]. Еще более грубую, отталкивающую, почти антиэстетическую реальность демонстрирует в своем последнем романе Толстой, отталкиваясь, как и автор «Адама Бида», от пасторального сюжета о любви и соблазнении. Нам представляется, что, создавая «Воскресение», Толстой использует опыт пасторального романа Элиот. Сложно говорить о том, насколько осознанной была его ориентация на художественные открытия английской писательницы, однако в пользу этого говорят неоднократное обращение Толстого к «Адаму Биду» и значительная близость образов и мотивов двух романов.

Именно творческая ориентация Толстого на роман «Адам Бид», который нередко называют лучшим пасторальным романом в английской литературе, становится причиной употребления в статье не традиционного для русской литературоведческой традиции термина «идиллия», а более характерного для западноевропейской традиции определения «пастораль». Поня-

тия эти почти синонимичны, однако, как указывает Е.П. Зыкова, «в английской литературной традиции термин “пастораль” оказался самым употребительным, как потому, что он освящен авторитетом Вергилия, так и потому, что он является в английском языке синонимом слова “пастырский”, напоминая о том, что новоевропейская пастораль формировалась, вбирая в себя не только античные, но и библейские пастушеские мотивы» [Там же. С. 10].

Первый роман Джордж Элиот можно без преувеличения назвать пасторальной энциклопедией: он вбирает в себя признаки практически всех жанровых модификаций пасторали. Прежде всего, в ней можно увидеть черты георгики – по определению Е.П. Зыковой, особой разновидности «дидактической поэмы, чья содержательная сторона характеризуется не просто особой тематикой поучения (сельскохозяйственный труд), но и особой «философией». Философия эта заключается в утверждении «идеала сельского труда, преобразующего природу на благо ей самой и на благо человеку» [2. С. 20].

Именно таким содержанием пронизана картина, которой открывается роман «Адам Бид». В описании плотницкой мастерской Джонатана Берджа, где трудятся братья Бида, акцентируется полная гармония природы и человека, преобразующего ее: «Послеполуденное солнце согревало пятерых работников, трудившихся над дверьми, оконными рамами и стенными панелями. Запах соснового леса от кучи досок, сложенных за открытой дверью, смешивался с ароматом бузины, протянувшей свои белые, как снег, цветы прямо к открытому напротив окну; косые солнечные лучи просвечивали через прозрачные стружки, взлетающие перед крепким рубанком, и освещали четкие грани дубовой панели, прислоненной к стене» [5].

Дидактическая сторона георгики раскрывается в описании трудовых будней семьи Пойзеров, самых уважаемых в деревне Хэйслоуп фермеров. Большое место подобные дидактические наставления занимают в речи миссис Пойзер: так, в сцене визита Артура Донниторна в маслодельню она обстоятельно рассказывает молодому сквайру, что «нужно беречь молоко и ограничиваться небольшим его количеством для изготовления масла и сыра, пока не все телята отняты от груди, что короткорогий скот, купленный на пробу, дает хоть и больше молока, но худшего качества...» [Там же].

Труд лежит в основе системы ценностей обитателей Хэйслоупа, знание своего дела является главной добродетелью человека в их глазах. Так, мистер Пойзер ценит садовника Крэйга, одного из ухажеров своей племянницы Хетти, как человека, «обладавшего обширными знаниями о грунтах и удобрениях» [Там же], и сама Хетти с этой же точки зрения оценивает другого претендента на ее сердце – Адама Бида: «Она не могла не понимать, что Адам был тем, кого называют настоящим мужчиной: он... мог подсказать дяде, как подпереть амбар и в два счета починить маслобойку...» [Там же]. Именно нелюбовь к труду служит первым симптомом, выделяющим Хетти из сельской общины: она мечтает о браке с молодым сквайром, чтобы «не вставать рано» и чтобы «руки не были грубы от приготовления масла» [Там же].

Вокруг фигуры капитана Артура Донниторна, внука и наследника старого сквайра, владельца хэйслоупских земель, выстраивается сюжет другого пасторального жанра в европейской литературе Нового времени – поэмы о сельской усадьбе. Усадьба, место обитания многих поколений дворянских семей, представлялась в образцах такого жанра как «средоточие национальной жизни, объединяющее все сословия» [2. С. 166]. Поэма о сельской усадьбе пропагандировала мысль об ответственности землевладельца «за судьбу сельской округи, всех тех, кто живет в границах подвластного ему социального мира и зависит от него» [Там же].

Именно такие мысли занимают Артура Донниторна на протяжении первой половины романа наряду с его увлечением Хетти: он мечтал «о процветающих, довольных арендаторах, обожающих своего землевладельца, который был бы образцом английского джентльмена... о превосходно устроенном доме... о радостях домашнего хозяйства... о лучшей в Лоумшире конюшне... о кошельке, открытом для всех общественных нужд...» [5]. Но центральное место в этих мечтах молодого сквайра занимает все-таки судьба поселян. Подобно молодому Нехлюдову, увлеченному идеями Спенсера, Артур черпает свои проекты из теоретической литературы: «Я недавно читал книги... Артура Юнга и нахожу, что нет ничего лучше, как осуществить некоторые его идеи, чтобы побудить фермеров лучше распоряжаться своей землей» [Там же]. Фермеры Хэйслоупа также возлагают большие надежды на наследника имени будучи крайне недовольными старым сквайром.

Образ капитана Донниторна связан и с другим традиционным пасторальным жанром – буколки. Однако организующим центром этой жанровой модальности является все-таки образ Хетти Соррел. Любовь Хетти и Артура, их встречи в роще образуют наиболее открытый пасторальный сюжет романа. Недаром он насквозь пронизан антично-пасторальными аллюзиями: образ Артура в глазах Хетти автор сравнивает с «олимпийским богом», а первый поцелуй героев полностью вырывает их из реальности в пасторальный мир: «Время надолго исчезло. Он мог бы быть пастухом в Аркадии, или быть первым юношей, целующим первую девушку, или даже самим Эротом, пробуящим мед с губ Психеи, – ему было все равно» [Там же]. Заметно, что здесь от аллюзий Элиот переходит к прямому использованию пасторальных мотивов.

Однако традиционные пасторальные мотивы присутствуют в тексте Элиот лишь до определенного момента. Прощальное письмо Артура, страдания Хетти из-за несбывшихся надежд, ее бегство в стремлении увидеться с возлюбленным и, наконец, попытка утопиться в пруду – все это последние приметы классического пасторального сюжета. Глава XXXVII, описывающая кульминацию отчаяния Хетти и попытку самоубийства, завершает традиционно-пасторальную часть «Адама Биды». Вторая часть романа переворачивает все идиллические основы мироздания, эстетика романа в ней становится открыто антипасторальной. Эта часть открывается главой, в которой Адам узнает: его невеста Хетти убила собственного ребенка и находится в тюрьме в ожидании суда. С этого момента внешне бла-

гополучный мир пасторального Хэйслоупа словно взрывается изнутри, обнажая свои скрытые уродства. Пасторальная героиня оказывается убийцей; молодой сквайр в глазах поселян становится негодяем, обесчестившим честных фермеров; идеальная с позиции георгики семья Пойзеров не проявляет ни капли милосердия и безоговорочно отрекается от Хетти.

Однако контраст между двумя частями романа, разделенными преступлением Хетти, является лишь сюжетным ходом. Искусственность и внутренняя неоднозначность пасторальной жизни Хэйслоупа показаны автором уже в первых главах романа. Во многом этому способствует как раз пересечение в тексте разных пасторальных традиций. Идеал георгики – счастье в честном труде – полностью противоречит идеалам классической пасторальной идиллии, где ключевыми ценностями являются любовь, праздность, игры и искусство. Такой же диссонанс создают два жанра, связанные с образом Артура Донниторна: в идеалах поэмы о сельской усадьбе он стремится защитить и облагодетельствовать поселян, в традициях буколки для него нет ничего важнее любви, пусть запретной и чреватой общественным порицанием. Д. Кэрролл полагает, что это и являлось главной задачей Элиот – «кардинально пересмотреть идею правдоподобия пасторали» [6. С. 84].

Пасторальная часть «Воскресения» (к ней мы относим воспоминания Нехлюдова об их с Катюшей юношеской любви и последующем соблазнении, а также воспоминания Катюши о «страшной ночи» на станции) имеет несколько иную смысловую нагрузку. Толстому в этих сценах не требуется указывать на скрытые anomalies пасторального мира, поскольку композиционно роман начинается как раз с их открытого провозглашения. История Катюши Масловой, преподнесенная от третьего лица, становится своеобразной антипасторальной копией воспоминаний Нехлюдова. Однако, по сути, этот пересказ минувших событий дан не с точки зрения объективного повествователя, а с позиции Масловой – в тот момент ее жизни, когда она предстает перед судом. Неслучайно акцентированы в нем лишь негативные стороны истории с Нехлюдовым, а юношеская любовь представлена одной фразой – как постыдная ошибка, о которой не хочется вспоминать: «...Катюша, не смея ни ему, ни даже себе признаться в этом, влюбилась в него» (32, 8).

Воспоминания Нехлюдова, напротив, освящены его начинающимся раскаянием, и, как ни парадоксально, дают более объективную картину прошлого. Показательно, что «история арестантки Масловой» содержит лишь одну реплику, выражающую авторское отношение, – это оценка ее жизни как «хронического преступления заповедей божеских и человеческих» (32, 10). Воспоминания Нехлюдова, напротив, включают целую авторскую концепцию истоков духовной деградации человека: «Эта страшная перемена свершилась с ним только оттого, что он перестал верить себе, а стал верить другим» (32, 48). Лето первой невинной любви Нехлюдова и Катюши, таким образом, оценивается Толстым как идеал, становится нравственным ориентиром для всей последующей жизни героя, первоисточком его духовного воскресения, откуда Нехлюдов мо-

жет черпать силы для борьбы с мнением «других». Фактически автор делает это лето аналогом того золотого века, который мечтали вернуть на землю авторы классической пасторали.

Сцены романа, вскрывающие «ненормальность» социальных реалий, также даются Толстым с точки зрения некоего идеала, в оппозиции к незримо ощущаемому «должному» (здесь и проявляется внутреннее родство сатиры и пасторали). Идея возвращения золотого века повторяется и в финале романа, когда Нехлюдов читает Евангелие, пытается найти ответ на вопрос, как победить зло, царствующее в мире. «Только исполняй люди эти заповеди, и на земле установится Царство Божие, и люди получат наибольшее благо, которое доступно им» (32, 444), – этот итоговый вывод героя имеет прямое отношение к идее воцарения идиллии на земле. Толстой, таким образом, не только ниспровергает пасторальную реальность, подобно Элиот, но и занимается ее восстановлением. «Воскресение» главных героев становится первым шагом к возрождению пасторального золотого века.

В воспоминаниях Нехлюдова, небольших по объему, так же, как и в романе Элиот, перемешаны традиции разных пасторальных жанров. Георгика здесь дана как «текст в тексте»: по сути, дидактическое сочинение такого жанра создает не автор, а герой романа. Идеи Нехлюдова апробированы им на практике и имеют общественное значение: «Он решил не пользоваться правом собственности на землю и тогда же отдал доставшуюся ему по наследству от отца землю крестьянам. Он на эту же тему и писал свое сочинение» (32, 43).

«Георгика» героя обрамляется внешними элементами авторской «георгики» – традиционными для этого жанра размышлениями на лоне природы, поиском идеального образа жизни, общим ощущением радости бытия, которую дает честная нравственная трудовая жизнь: «Часто по ночам, в особенности лунным, он не мог спать только потому, что испытывал слишком большую волнующую радость жизни и, вместо сна, иногда до рассвета ходил по саду с своими мечтами и мыслями» (32, 44).

Жизнь в этот период знаково воспринимается Нехлюдовым как «дело»: Толстой пишет, что он, молодой герой, познавал «важность жизни и всю значительность дела, предоставленного в ней человеку» (32, 43). Возрождение такого ощущения жизни станет первым достижением героя на пути к «воскресению». Само понятие «дела» начинает постоянно сопровождать его после нравственного потрясения на суде: «надо было съездить по деревням, чтобы устроить там свои дела» (32, 198); «в Петербурге у Нехлюдова было три дела» (32, 246). Этим же перечислением завершается роман: «Так вот оно, дело всей жизни. Только кончилось одно, началось другое» (32, 444).

Идея жизни как непрерывной деятельности на благо людям также является органичной частью «философии» георгики. Жанр этот, таким образом, переступает границы одного эпизода и оказывает воздействие на весь роман. «Воскресение» становится своеобразной георгией в прозе, указывающей читателю, что только истинное «дело» может принести удовлетворение от жизни, «успокоение и свободу» (32, 444).

В воспоминания Нехлюдова органично вплетаются и традиции поэмы о сельской усадьбе: в центре повествования здесь находится дворянин, землевладелец, размышляющий, прежде всего, о благе вверенных ему крестьян. Сама эта тема также выходит за рамки одного эпизода и будет развернута в главах «Воскресения», посвященных попытке героя переустроить ведение дел в своих имениях, улучшить положение крестьян. Большое значение для жанра поэмы о сельской усадьбе имеет и мотив уединения героя «в глуши», вдали от цивилизации; простота и умеренность его жизни, а также философия «жизнестроения»: Нехлюдова в этот период занимают мысли о «возможности бесконечного совершенствования и своего и всего мира» (32, 43).

Органичной частью эпизода воспоминаний Нехлюдова являются и мотивы буколки. В точности соблюдая античный жанровый канон, Толстой сопровождает зарождение невинного чувства героев игрой в горелки. Полнота и гармоничность жизни, отсутствие страданий – все это идиллически достигается влюбленным героем: «Получал ли Нехлюдов неприятное письмо от матери, или не ладилось его сочинение... стоило только вспомнить о том, что есть Катюша и он увидит ее, и все это рассеивалось» (32, 46).

Черты буколки можно обнаружить и во второй части воспоминаний Нехлюдова, посвященной соблазнению Катюши. Однако она отражает другую пасторальную традицию – гедонистическую, связанную с поэзией Феокрита, в которой преобладали, как указывает Е.П. Зыкова, «мотивы наслаждения изобилием природы и дарами любви» [2. С. 18]. Этой философии полностью соответствует мировоззрение Нехлюдова в описываемый период: «...такая беззаботная, веселая жизнь не только простительна, но и необходима для нас» (32, 50). Однако вплоть до ночи, когда совершается преступление Нехлюдова, традиции «моралистической» и «гедонистической» буколик постоянно взаимодействуют: первую воплощает образ чистой невинной Катюши, вторую – развращенное сознание Нехлюдова; в то же время и внутри Нехлюдова борются два отношения к жизни и любви – «духовный человек» и «животный человек».

Гедонизм героя указывает на постепенное движение повествования от пасторального к антипасторальному, хотя до конца эпизода воспоминаний трансформации традиционной пасторальной эстетики не происходит. Воспоминания Катюши о ночи на станции свидетельствуют о том, что и для нее перелом свершился гораздо позже: «До этой ночи, пока она надеялась на то, что он заедет, она не только не тяготилась ребенком, которого носила под сердцем, но часто удивленно умилялась на его мягкие, а иногда порывистые движения в себе. Но с этой ночи все стало другое» (32, 130).

«Ужасная темная ночь», когда Катюша теряет веру в Нехлюдова, становится и последней классической пасторальной страницей ее истории. Финальным ее аккордом, как и в случае с Хетти, становится отчаянное тайное бегство Катюши на станцию с целью увидеть возлюбленного и затем попытка самоубийства, вернее, неосуществленное намерение «отомстить ему хоть своей смертью» (32, 131). Трансформации традиционной пасторальной эстетики также сопутствуют аналогич-

ные роману Элиот события: «будущий ребенок стал только одной помехой» (32, 130), близкие – в данном случае тетки Нехлюдова – «прогнали ее» (32, 132). Смерть ребенка, жизнь в публичном доме, являющаяся, с точки зрения Толстого, главным преступлением Катюши, и наконец, осуждение и каторга – все эти вехи дальнейшей судьбы героини в определенной мере отражают антипасторальный сюжет «Адама Биды».

Неудивительно в этой связи, что сами образы Хетти Соррел и Катюши Масловой имеют значительное сходство. В первой же сцене «Воскресения» Толстой подчеркивает живую, природную и в то же время чрезвычайно чувственную красоту Катюши и ее сознание своей красоты. Черные, блестящие глаза, белое лицо, широкие белые руки, «белая полная шея», из-под белой косынки «очевидно умышленно, были выпущены колечки вьющихся черных волос» (32, 5). Схожие элементы акцентируются и Элиот в описании Хетти: «Большие темные глаза скрывали под длинными ресницами нежное плутовство... вьющиеся волосы, хотя и зачесываемые назад под круглый чепчик во время работы, выскальзывали изящными темными кольцами на лоб и возле ее белых, как раковины, ушей». Упоминаются и «круглая белая шея» героини, и ямочки на ее округлых руках и щеках, и сравнение ее обаяния с очарованием телят, «обманывающих ложным видом невинности» [5].

Было бы преувеличением говорить о том, что образ Хетти оказал влияние на Толстого при создании им портрета Катюши Масловой. Близость героинь может объясняться тем, что оба автора пытались сделать их центром столкновения пасторальных и антипасторальных мотивов. Неслучайно в этой связи маргинальное положение обеих: так, Катюша, будучи дочерью скотницы (коровы, сливки, молоко в описании ее младенчества также являются незаметной отсылкой к образу Хетти), воспитывается в господском доме как «полугорничная, полувоспитанница» (32, 7). Хетти же, будучи работницей на молочной ферме своего дяди, после работы ходит в господский дом, где учится рукоделию. Утратив надежды на брак с Артуром, она желает стать горничной, чтобы хотя бы так быть ближе к высшему обществу.

Двойственность Хетти Соррел и Катюши Масловой проявляется и в их внешнем облике. С одной стороны, акцентируется чистота, невинность, свежесть героинь: чистый белый фартук Катюши, характеристика вещей, ее окружающих: «все это было одинаково чисто, свежо, нетронуто, приятно» (32, 52) – и розово-белая косынка Хетти на фоне ослепительной чистоты молочной: «само масло, кажется, сообщает, свежесть и очарование: так оно чисто, так благоуханно» [Там же]. С другой стороны, оба автора показывают чувственное, почти животное начало в обеих героинях – неслучайно Хетти постоянно сравнивается с различными животными, а ее мечты о любви всегда имеют эротический оттенок: «Капитан Донниторн очень близок к ней, он обнимает рукой ее стан, может быть, целует ее...» [Там же].

Страсть, чувственность – неотъемлемые части и характеристики Катюши, даже в «пасторальной» части романа; недаром в эпизоде протеста против откровенного предложения Нехлюдова «все взволнованное,

смущенное существо ее говорило другое» (32, 60), тот же контраст показан Толстым и в сцене соблазнения. В дальнейшем, в период полного нравственного падения Катюши, чувственность, эротизм становятся доминантой ее внешнего облика и поведения: она действует, смотрит, говорит всегда «с выражением готовности, выставляя свою высокую грудь» (32, 31–32).

Однако намеренное усиление чувственного начала в поведении и облике Катюши объясняется в большей степени ее положением: она публичная женщина и не стыдится этого. На деле же природная чувственность гораздо сильнее проявляется в Хетти: она постоянно пребывает в любовных мечтах. При этом Элиот подчеркивает, что Хетти не любит Артура – по сути, она готова подарить свою любовь кому угодно, поскольку она «мечтала только о роскоши... Она думала: если бы Адам был богат и мог дать ей эти вещи, то она полюбила бы его...» [5]. Все это свидетельствует о том, что Хетти вполне может повторить путь Катюши Масловой после того, как отвергнута людьми из своей среды. Планы Катюши после приговора являются своего рода сниженной копией представлений Хетти о жизни, ее стремления использовать мужчин для своих целей: «Думала она о том, что ни за что не пойдет замуж за каторжного, на Сахалине, а как-нибудь иначе устроится, – с каким-нибудь из начальников, с писарем, хоть с надзирателем, хоть с помощником» (32, 129).

Оба образа – и Хетти, и Катюши – сопровождает мотив младенческой смерти. В «Адаме Биде» убийство ребенка становится кульминацией сюжета и одновременно точкой разрыва пасторального и антипасторального миров, однако некоторые авторские замечания задолго предвосхищают это событие. Так, Элиот указывает на неприязнь Хетти к детям, знакомым является и упоминание о смерти первых детей миссис Пойзер.

В «Воскресении» смерть родившегося ребенка не становится значительной сюжетной деталью, однако сам мотив младенческой смерти приобретает здесь даже большее значение, чем в романе Элиот. Упоминание о смерти младенцев возникает на первых же страницах «Воскресения», когда Толстой рассказывает историю Катюши. Писатель намеренно преуменьшает значение происходящего, говоря о сознательном убийстве матерью Катюши собственных детей: «как это обыкновенно делается по деревням, ребенка крестили, и потом мать не кормила нежеланно появившегося ненужного и мешавшего работе ребенка, и он скоро умирал от голода» (32, 6). Толстой подчеркивает повсеместность преступления, за которое никто и не думает судить крестьянок, как в Англии. Смерть ребенка Катюши также входит в этот ряд «обыденных» в крестьянской среде преступлений – это видно из рассказа тетки Катюши об «умной женщине» Маланье, которая неделями «накапливала» у себя дома ненужных родителям младенцев, а затем отвозила их в воспитательный дом.

При всем том в образах Хетти и Катюши есть и очевидные различия. В героине Толстого своеобразно живут два человека: «мертвая женщина», по определению Нехлюдова (и этот эпитет также связывает во едино преступления Хетти и Катюши: одна убивает

ребенка, другая – нравственное начало в себе), и живая, отзывчивая душа, способная к возрождению. Нестановително в разные периоды ее жизни Толстой по-разному называет героиню: то Катюша, то Маслова. В Катюше есть нравственное ядро, которое только на время затемняется озлоблением и неверием в добро. В Хетти такого ядра нет – она, по меткому определению миссис Пойзер, все равно что «вишня с твердой, как камень, косточкой внутри» [5]. Ее невинная красота и внешнее добродушие – только видимость, маска, которая, как подчеркивает Элиот, обманывает практически всех героев.

Моральная однозначность Хетти объясняется тем, что Элиот в своем романе вводит два образа, нравственно взаимодополняющих друг друга, – Хетти и ее кузины Дины Моррис, воплощающих полное себялюбие и абсолютное самоотречение. «Воскресения» Хетти не происходит, однако в «антипасторальной» части романа эта героиня, центральная в пасторальном мире, все больше отодвигается на второй план, события перестают описываться автором с ее позиции. На первый план постепенно выдвигается Дина. В финале она неожиданно оказывается главной романной героиней, скрепляя своим браком с Адамом разорванное пасторальное единство романа. За счет этого в финале вновь возникает пейзаж пасторальной георгии, только написанный в нехарактерных элегических тонах.

То же «раздвоение» наблюдается в «Адаме Биде» и в случае с образом героя: если в Нехлюдове одновременно живут «духовный человек» и «животный человек», доминирующие в разное время, то в романе Элиот даны два героя – малодушный Артур Донниторн и честный, цельный Адам Бид. Один из них приводит Хетти к преступлению, второй, будучи не виноватым, проходит путь страданий и морального очищения, признавая, что был слишком нетерпимым к людским слабостям и ошибкам. Раскаяние Артура также дано в романе, но не играет существенной роли: герой выполняет больше сюжетную задачу, сходную с действиями Нехлюдова: он уезжает, чтобы добиться помилования для Хетти, но устраивает лишь замену казни ссылкой.

В характерах Артура Донниторна и Нехлюдова также есть общая доминанта: им обоим необходимо довольство собой и одобрение окружающих. Так, Нехлюдов после своего поступка с Катюшей «знал, что поступил так скверно, подло, жестоко, что ему, с сознанием этого поступка, нельзя... считать себя прекрасным, благородным, великодушным молодым человеком, каким он считал себя. А ему нужно было считать себя таким для того, чтобы продолжать бодро и весело жить» (32, 65). Артуру также «было необходимо собственное одобрение», и до случая с Хетти «он еще никогда не утрачивал этого одобрения и был полон уверенности в собственной добродетели» [5].

Артур Донниторн, как и Нехлюдов, весьма органичный для авторской концепции герой (его можно, например, сопоставить с образом Лидгейта из романа «Миддлмарч»). Адам Бид, напротив, не слишком характерный для Джордж Элиот образ, более того, как верно подмечает Н.В. Маслова, это «фигура абсолютно условная, он является воплощением основных характеристик того мира, к которому принадлежит» [6. С. 92].

С этой точки зрения всю концепцию романа можно воспринимать как аллeгорию: Адам как символ пасторального Хэйслоупа любит Хетти, воплощение природного, чувственного начала, но женится в итоге на Дине, символизирующей духовный, религиозный путь самосовершенствования. Роман Элиот тоже повествует, таким образом, о «воскресении», о возрождении духовности в сельской общине, где нравственный идеал заключается лишь в материальном благополучии, и тем самым допускается возможность греха.

Такое символическое прочтение позволяет увидеть в пасторальном Хэйслоупе своеобразную модель социума. В осмыслении социальной действительности ряд особенностей также сближает роман «Адам Бид» с «Воскресением» Толстого, где одной из главных задач писателя было подвергнуть критическому осмыслению существование практически всех общественных институтов и сословий.

Так, уже в начале романа Элиот легко заметить, что гармоничное распределение социальных ролей нарушается методисткой Диной Моррис, которая организует публичную проповедь на лугу, невзирая на приверженность большинства хэйслоупцев к традиционной религии. В романе Элиот нет открытого противопоставления официальной церкви и методистской общины, однако внутреннее различие между официальной и неофициальной религией все-таки есть – и это особенно бросается в глаза в главе «Церковь». Служба здесь дана как развернутое описание картины, в котором полностью отсутствует звуковое сопровождение. Сельская церковь изображается Элиот абсолютно в традициях георгии: перед нами своего рода инструкция по обустройству храма с обилием деталей, которые в совокупности дают легкий эффект дeсакрализации. Божий дом распадается на «дубовые скамьи», «желтокоричневые стены», «подушки из красивой малиновой ткани» на скамейках для семьи сквайра, «старинные окна из беспорядочно расположенных кусочков желтого, красного и синего стекла» [5]. Толстой в «Воскресении» доводит этот процесс «овеществления» церковной службы до крайности: его острожная церковь точно так же «вся блестела яркими красками и золотом» (32, 134), бросаются в глаза «парчовая одежда» священника, золотые чаша и крест.

Эпизод, посвященный проповеди Дины, в противоположность немому пейзажу в церкви, почти полностью состоит из прямой речи героини и до предела наполнен звуковыми эпитетами: помимо описания голоса Дины, автор дает читателю услышать ответные звуки со стороны слушателей, кульминацией которых становятся громкие рыдания дочери кузнеца Бесси Крейнидж. Реакция Бесси усиливает контраст между проповедью Дины и службой в церкви: исследователи неоднократно замечали, что дочь кузнеца является своеобразным двойником Хетти Соррел. Бесси потрясена вопросом Дины, как она ответит перед Спасителем за свои суетные желания, – Хетти же во время службы в церкви думает только об отсутствии Артура Донниторна: «Она составляла про себя короткие речи, исполненные негодования», «тем временем она машинально поднялась с колен, так как все остальные встали», «между тем, как в ее душе происходило это

гоистическое волнение, ее глаза были опущены на молитвенник, и веки, окаймленные темными ресницами, казались такими же восхитительными, как и всегда» [5].

Точно так же показана Толстым и реакция Катюши Масловой на богослужение в острожной церкви: «Она, как и другие, испытывала во время богослужения смешанное чувство благоговения и скуки», «Маслова во время акафиста занялась рассматриванием его [Федосьино мужа] и перешептыванием с Федосеей и крестилась и кланялась, только когда все это делали» (32, 139).

Роль Дины как проповедницы неизмеримо возрастает во второй части романа «Адам Бид», когда она способствует раскаянию и утешению Хетти в тюрьме. Именно в этой сцене Дина наиболее отчетливо противопоставлена официальной церкви: Хетти не желает говорить с пастором Ирвином, и на нее не оказывает никакого влияния «резкий», «безучастный и сухой» тюремный священник. Только после прихода Дины Хетти признает свою вину и начинает стремиться к тому, чтобы «Бог простил ее» [5].

Заметно, что с переосмыслением пасторальных ценностей после преступления Хетти в романе появляются совершенно не характерные для пасторали социальные институты – тюрьма и суд. Тюрьма в романе Элиот показана как конечное пространство тьмы, одиночества и безысходности, полной разорванности человеческих связей. Одинокая камера, где заключена Хетти, символично соотносится с гробом, отсылая читателя к началу романа. Тюрьма показана как место небытия: неслучайно во время прихода Дины в камере гаснут последние огни, неслучайно и Адаму, пришедшему к своей бывшей невесте накануне казни, кажется, что ее глаза «напоминают прежнюю Хетти... как если бы она вернулась к нему из мира усопших» [Там же].

Эпитет «темный» сопровождает всю сцену свидания Дины и Хетти в тюрьме: «мрак» высоких стен, «темный коридор» становятся еще и отражением души Хетти, которая чувствует, что «погружается в темную бездну». Дина, напротив, олицетворяет собой свет: «...становилось все темнее и темнее, пока на противоположной стене не осталось одно-единственное бледное пятно света – все вокруг поглотила тьма. Но она все сильнее ощущала присутствие Бога...» [Там же]. Сострадание, участие Дины становится спасением для Хетти не только от страха смерти, но и темноты безверия, нравственной пустоты.

Судебный процесс над Хетти, в свою очередь, передается глазами Адама Биды: он смотрит на Хетти, как мать на «своего нежно любимого ребенка». Его слова перед уходом в суд становятся подлинным призывом к всепрощению, ниспровергающим справедливость судебного процесса: «Мы все поминаем Божье милосердие, а своего-то у нас и нет!» [Там же]. Мысли и поступки Адама и Дины полностью соотносимы с финальными выводами Нехлюдова о том, что «общество и порядок вообще существуют не потому, что есть эти узаконенные преступники, судящие и наказывающие других людей, а потому, что, несмотря на такое развращение, люди все-таки жалеют и любят друг друга» (32, 443). Сама ситуация встречи героя и героини в су-

де имеет одинаковое психологическое содержание в романах Толстого и Элиот. Нехлюдов точно так же, как Адам, видит в сильно изменившейся Катюше ее прежний облик, «ту исключительную, таинственную особенность, которая отделяет каждое лицо от другого, делает его особенным, единственным, неповторяемым» (32, 32). Как и Адам, который «сначала не мог без содрогания смотреть на Хетти, а затем не мог отвести от нее глаз» [5], Нехлюдов, «несмотря на охвативший его ужас... не мог отвести и своего взгляда от этих косящих глаз с ярко-белыми белками» (32, 67).

Апогеем бесчеловечности происходящего в зале суда в обоих романах становится полный отчаяния крик осужденных героинь. Элиот завершает внешне нейтральное описание судебной процедуры «пронзительным криком» Хетти после вынесения смертного приговора. Эту деталь использует и Толстой: «Не виноватая, не виноватая! – вдруг на всю залу вскрикнула она... И, опустившись на лавку, она громко зарыдала» (32, 86).

Противоестественность и аморальность судебной системы, тюрьма как узаконенное надругательство человека над человеком – эти убеждения Толстого являются ведущими в романе «Воскресение». Ключевым образом-символом, сопровождающим все сцены в тюрьме, становится здесь не метафорическая тьма, а дурной воздух, сопровождаемый целым рядом эпитетов – удручающий, отвратительный, вонючий, тифозный. Толстой указывает на атмосферу, в которой невозможно жить, дышать, чувствовать себя человеком. Наиболее явно эта авторская мысль выражена в начале романа, где отвратительному тюремному воздуху противопоставляется «свежий, живительный воздух полей, принесенный ветром в город» (32, 4), ликование весенней природы.

Если начало «Адама Биды» демонстрирует гармонию трудящегося человека и природы, то первые строки «Воскресения» говорят о полном их разъединении. Труд человека здесь уничтожает природу: «Как ни старались люди... изуродовать ту землю, на которой они жались, как ни забивали камнями землю, чтобы ничего не росло на ней...» (32, 3). Природа имеет и разное символическое наполнение в романах. В «Воскресении» она, безусловно, этична и противопоставляется социуму как идеальное, одухотворенное начало. В «Адаме Биде» природа, хоть и находится в гармонии с человеком, представлена как языческая, аморальная стихия. Так, роща, в которой происходили свидания Хетти и Артура, сама способствует их грехопадению: «то и дело длинными солнечными бликами мелькают среди ветвей обнаженные руки и ноги» нимф, «узкие земляные тропки» открывались перед влюбленными, «казалось, по воле деревьев» [5]. В сцене соблазнения Катюши природа, напротив, становится предвестником беды: «...На реке, в тумане, шла какая-то неустанная, медленная работа, и то сопело что-то, то трещало, то обсыпалось, то звенели, как стекло, тонкие льдины» (32, 61).

Характерны отличия и природных образов в описании главных героинь «Адама Биды» и «Воскресения». Все сравнения Хетти с животными (цыплятами, котятами, телятами) указывают на ее мнимую доброту, символический сбор героиней вишни вкупе со словами

миссис Пойзер о Хетти как о спелой вишне с твердой косточкой внутри становится характеристикой ее бездушия. Иное дело – Катюша: ее черные, «как мокрая смородина» (32, 45), глаза говорят о внутренней, природной чистоте. Символично соотнесена героиня и с голубем, которого она задевает ногой по дороге в суд: птица, как и Катюша, принадлежит к живому, естественному миру, противопоставленному мертвому миру социальных учреждений.

Еще более явным различием романов Элиот и Толстого становится изображение простого народа, крестьянской среды. Если сельские фермеры Хейслоупа имеют все основания надеяться на благоденствие, которое наступит с приходом образованного молодого хозяина, то крестьяне Кузминского и Панова, где пытаются переустроить земельные отношения Нехлюдов, относятся к его идеям с подозрением и враждебностью: «...Если помещик призывает их и предлагает что-то новое, то, очевидно, для того, чтобы как-нибудь еще хитрее обмануть их» (32, 221).

Наиболее же поразительным отличием самосознания крестьян в романах Элиот и Толстого является их отношение к поступкам Артура Донниторна с Хетти и Нехлюдова с Катюшей. После известия о преступлении Хетти и его причинах Пойзеры отказываются жить далее на земле молодого сквайра: для них это «несчастье, которое было хуже, чем смерть» [5]. Тетка Катюши Матрена, напротив, не только не осуждает барина, но и удивляется, отчего Катюша отказалась и далее вести такую же легкую, необременительную жизнь у господ: «Кто, батюшка, богу не грешен, царю не виноват? Дело молодое... Кабы ты ее бросил, а ты как ее наградил: сто рублей отвалил. А она что сделала. <...> Я ведь ее после к какому месту хорошему приставила: не хотела покориться, обругала барина» (32, 214).

Неудивительно после этого, что в первой редакции романа «Воскресение» Нехлюдов и Катюша, поженившись, уезжают жить в Лондон, узнав о недовольстве властей их деятельностью и опасности ссылки. Сама эта сюжетная ситуация целиком взята Толстым из собственной жизни: в 1872 г. в Ясной Поляне бык убил пастуха, и писатель месяц находился под следствием, будучи фактически обвиненным в этом убийстве. Подпиской он был обязан не покидать усадьбы под угрозой быть посаженным в острог. Толстой был настолько оскорблен происходящим, что серьезно собирался уехать в Англию – «навсегда или до того времени, пока свобода и достоинство каждого человека не будет у нас обеспечено» (61, 314). В другом письме Толстой так

объясняет причину выбора нового места жительства: «Уехать в Англию, потому что только там свобода личности обеспечена – обеспечена для всякой уродливости и для независимой и тихой жизни» (61, 319).

Эти высказывания Толстого весьма показательны – они указывают на то, что Англия была для писателя определенным гражданским и нравственным идеалом. Англия в финале первого варианта «Воскресения» – это абсолютно пасторальный хронотоп, «locus amoenus» – «приятное место», где герои обретают счастье и покой. Неудивительно, однако, что Толстой отказывается от такого идиллического финала: он стремился к достижению не столько личного счастья героев, сколько наступления «золотого века» в социальной реальности России. По верному наблюдению А. Кокобобо, роман не просто ведет нас в новый прекрасный мир, но предполагает возможность существования такового [1].

Традиции пасторали оказались необходимы Толстому в его последнем романе как раз для того, чтобы доказать «возможность существования» некоего противовеса злу, «торжествующему» в социальном мире. Устремленность писателя в будущее, его проповедь деятельного нравственного преобразования жизни, отраженная в «Воскресении», неизбежно должна была иметь опору в прошлом – и наиболее органичной конструкцией для такой связи прошлого и будущего была пасторальная идея золотого века и сама идеология пасторального жанра георгики. На протяжении всего повествования Нехлюдов *трудится* для того, чтобы вернуть свое идеальное прошлое: он реализует юношескую мечту и отдает землю крестьянам, он стремится к браку с Катюшей как естественному следствию его первой невинной любви. Роман о воскресении становится фактически романом о *возвращении* к изначальной нравственности человека и гармонии мира в юности. И только в свете этой идеи возвращения, по контрасту с ней, становится возможно остраненное, гротесковое изображение всех социальных институтов.

Роман «Адам Бид», таким образом, стал для Толстого примером активного переосмысления эстетических и жанровых установок пасторали. В своем последнем романе Толстой, как и раньше, чуток к жанровой традиции, поэтому опыт Джордж Элиот оказывается чрезвычайно ценным для писателя, ниспровергающего романские ценности и одновременно не оставляющего надежды на возрождение пасторального золотого века.

ЛИТЕРАТУРА

1. Кокобобо А. Роман Толстого «Воскресение» как антироман // Лев Толстой и мировая литература : материалы Междунар. науч. конф. Тула, 2012. В печати.
2. Зыкова Е.П. Пастораль в английской литературе XVIII века. М., 1999. 256 с.
3. Толстой Л.Н. Полное собрание сочинений : в 90 т. М. ; Л., 1928–1958.
4. Carroll D. George Eliot and the conflict of interpretations: a reading of the novels. Cambridge, 2006. 333 p.
5. Eliot G. Adam Bede. URL : <http://www.gutenberg.org/files/507/507-h/507-h.html>
6. Маслова Н.В. Региональный роман в творчестве Джордж Элиот : дис. ... канд. филол. наук. СПб., 2001. 186 с.

Статья представлена научной редакцией «Филология» 22 декабря 2011 г.