

ФЕДЕРАЛЬНОЕ ГОСУДАРСТВЕННОЕ БЮДЖЕТНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ
НАУКИ «ИНСТИТУТ МИРОВОЙ ЛИТЕРАТУРЫ ИМ. А.М. ГОРЬКОГО
РОССИЙСКОЙ АКАДЕМИИ НАУК»

На правах рукописи

Крупенина
Мария Игоревна

ЭСТЕТИКА ФАНТАСТИЧЕСКОГО В РОМАНАХ ВОСПИТАНИЯ
Ч. ДИККЕНСА

10.01.03 – Литература народов стран зарубежья
(литература Европы и Америки)

Диссертация
на соискание ученой степени
кандидата филологических наук

Научный руководитель
доктор филологических наук,
ведущий научный сотрудник Халтрин-Халтурина Е.В.

МОСКВА 2021

СОДЕРЖАНИЕ

ВВЕДЕНИЕ.....	3
ГЛАВА 1. ЭСТЕТИКА ФАНТАСТИЧЕСКОГО В РОМАНЕ Ч. ДИККЕНСА «ДЭВИД КОППЕРФИЛЬД»	26
1.1. ЭКСЦЕНТРИЧНЫЕ ПЕРСОНАЖИ И МОТИВ ПРЕДЧУВСТВИЙ.....	30
1.2. СЦЕНЫ НА СМЕРТНОМ ОДРЕ И ВИКТОРИАНСКИЕ СУЕВЕРИЯ.....	48
1.3. СИМВОЛ ВОДЫ И ОБРАЗ БУРИ.....	62
1.4. ВЫВОДЫ	72
ГЛАВА 2. ЭСТЕТИКА ФАНТАСТИЧЕСКОГО В РОМАНЕ Ч. ДИККЕНСА «ХОЛОДНЫЙ ДОМ».....	75
2.1. МЕТАФОРА ТУМАНА И ЭКСЦЕНТРИЧНЫЕ ПЕРСОНАЖИ	82
2.2. ПОИСК ПУТИ: МОМЕНТЫ ПРОЯВЛЕНИЯ ИНТУИЦИИ И ЛОЖНЫЙ СЛЕД.....	100
2.3. СЦЕНЫ НА СМЕРТНОМ ОДРЕ И АТМОСФЕРА МИСТИКИ	113
2.4. МОТИВ ЗАГАДОЧНОГО ПОРТРЕТА	121
2.5. ВЫВОДЫ	135
ГЛАВА 3. ЭСТЕТИКА ФАНТАСТИЧЕСКОГО В РОМАНЕ «БОЛЬШИЕ НАДЕЖДЫ»	138
3.1. ЭКСТРАВАГАНТНЫЕ ПЕРСОНАЖИ И ДВА ПЛАСТА БЫТИЯ	144
3.2. МОМЕНТЫ ЛОЖНЫХ НАДЕЖД	159
3.3. СЕНСАЦИОННЫЕ СЦЕНЫ НА СМЕРТНОМ ОДРЕ.....	168
3.4. СКАЗОЧНОЕ ОПИСАНИЕ ПОКОЕВ МИСС ХЭВИШЕМ	175
3.5. ВЫВОДЫ	180
ЗАКЛЮЧЕНИЕ.....	183
СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ.....	194

ВВЕДЕНИЕ

Творчество английского писателя Чарльза Диккенса (Charles Dickens, 1812–1870), получившее мировую известность в XIX веке, продолжает волновать читателей нашей эпохи, а его изучение остается **актуальным**. На устойчивый интерес к творчеству писателя, как в России, так и на Западе, указывает постоянно пополняющийся ряд биографических, научных и критических исследований, посвященных различным аспектам его жизни и творчества¹. Кроме того, произведения писателя порождают многочисленные отголоски в современной массовой культуре: диккенсовскую манеру письма — с эксплицитными отсылками к имени писателя — воскрешают авторы неовикторианского романа, современные киносценаристы, создатели романов-фэнтези.

К примеру, критики, говоря о недавно вышедшем романе Сары Перри «Эссекский змей» (“The Essex Serpent”, 2016),² часто упоминают Диккенса в связи с соответствующими реминисценциями, ощущающимися в этом тексте. Говорят не только о приеме использования «двойного начала» (ср. диккенсоновскую «Повесть о двух городах», 1859), но также и об особом сочетании реального и фантастического, создающем в романном нарративе неповторимую полузагадочную атмосферу. Аналогичным образом диккенсоновские парадоксальные интонации, сочетающие грусть и юмор, чувство вины и ностальгию, а также непременно овеванные ароматом тайны,

¹ О причинах неиссякаемого интереса к Диккенсу в России см., например, рассуждения авторов следующей статьи: *Palievsky J., Urnov D.A.* Kindred Writer: Dickens in Russia, 1840-1990 // *Dickens Studies Annual*. 2012. Vol. 43. P. 209. См. также библиографические перечни научных новинок, регулярно публикуемые в журнале “Dickens Studies”.

² Роман Сары Перри получил в 2017 г. премию «лучшая книга года в Великобритании» (Overall Book of the Year and Fiction Book of the Year at the British Book Awards 2017). На русском языке об этом романе см., например: *Муратова Я.Ю.* А был ли змей? (О границах реального и фантастического в романе Сары Перри «Эссекский змей») // Бестиарий как *ars combinatorica*: сб. статей / Сост. А. Львова, ред. О. Довгий. Тула: Аквариус, 2020. С. 179–188. См. также: *Муратова Я.* Опыт реконструкции викторианского мира в произведениях А.С. Байетт // *Английская литература от XIX века к XX, от XX к XIX: Проблема взаимодействия литературных эпох* / Отв. ред. А.П. Саруханян, М.И. Свердлов. М.: ИМЛИ РАН, 2009. С. 507–549.

обнаруживаются в популярном романе Донны Тартт «Щегол» (“The Goldfinch”, 2013; в 2019 г. роман был экранизирован)³.

Примечательны также переключки с Диккенсом, звучащие у авторов литературы-«фэнтези». Нил Гейман в романе «Звездная пыль» (“Stardust”, 1999), поясняя, на фоне каких исторических событий происходит действие его фантастического романа, пишет:

“Mr Charles Dickens was serializing his novel *Oliver Twist*; Mr Draper had just taken the first photograph of the moon, freezing her pale face on cold paper; Mr Morse had recently announced a way of transmitting messages down metal wires. Had you mentioned magic or Faerie to any of them, they would have smiled at you disdainfully, except, perhaps for Mr Dickens, at the time a young man, and beardless. He would have looked at you wistfully.”⁴

«<В те годы> Мистер Чарльз Диккенс выпускал отдельными частями свой роман «Оливер Твист» <1837–1839>, Мистер <Генри> Дрейпер впервые, через телескоп, сделал снимок луны <1840>, заставив ее бледный лик застыть на холодной бумаге, а мистер Морзе только-только огласил новейший способ передавать сообщения по металлическим проводкам. Стоило бы вам заговорить с этими господами о чем-либо волшебном и связанным с Феями, они бы снисходительно улыбнулись — за исключением, возможно, мистера Диккенса, который был тогда молод и не носил бороды. Он бы вперил в вас свой мечтательный взор».⁵

Мечтательность Диккенса-рассказчика, его тяга к таинственному, сказочному, фантастическому продолжает находить отклики у современных англоязычных писателей. Одни писатели при этом вспоминают раннего Диккенса, автора «Оливера Твиста», другие — зрелого и позднего Диккенса, автора «Холодного дома» и «Больших надежд». Однако в восприятии всех них Диккенс предстает человеком с богатейшей фантазией и автором, увлеченным чудесными, паранормальными явлениями.

Заметим, что в приведенных материалах речь идет о том самом Чарльзе Диккенсе, которого в нашем отечественном литературоведении — и не без основания — долгие годы было принято причислять к ярким представителям критического реализма (см., например, известные труды И.М. Катарского). В

³ О переключках романа «Щегол» с «Холодным домом» и «Большими надеждами» Диккенса см., например: Jacklosky R. “The Thing and Not the Thing”: The Contemporary Dickensian Novel and Donna Tartt’s *The Goldfinch* (2013) // *Dickens after Dickens* / Ed. E. Bell. York: White Rose University Press, 2020. P. 117–139.

⁴ Gaiman N. *Stardust*. L.: Headline Publ., 1999. Electronic Kindle Edition. Loc. 181.

⁵ Здесь и далее, если не указано иначе, приводятся наши переводы. — М.К.

начале XXI века на русском языке начали чаще писать о других видах реализма, включая «сенсационный реализм», хотя к последнему все-таки причисляли не Диккенса, а Теккерея. Так, в одной из кандидатских диссертаций 2004 г. было сказано: «два типа реализма первой половины XIX века, “диккенсовский” и “теккереевский”, нашли свое продолжение в таких разновидностях реалистического метода, как “обыденный и сенсационный реализм”»⁶.

В западной литературной традиции, особенно начиная с последней трети XX в., ученые выделяют наряду с обыденным (“domestic”) другие типы реализма: психологический (“psychological”), викторианский (“Victorian”), романский (“novelistic”), сценический (“scenic”), театральный (“spectacular”), литературный (“literary”), сенсационный (“sensational”), социальный (“social”), прозаический (“prosaic”), миметический (“mimetic”), живописный (“pictorial”), реализм «пре-рафаэлитов» (“the Pre-Raphaelite”), реализм с элементами мелодрамы, стилизованный (“stylized”) и др.

В отношении Диккенса высказывались разные точки зрения. Так, Дж. Левин отмечал, что в своем творчестве Ч. Диккенс выходит за границы (“transcending limits”) реализма в сознательном стремлении создать эпистемологическую связность, отсутствующую в подлинной действительности (с. 13)⁷. Любопытное суждение высказал Терри Иглтон, охарактеризовав реализм Диккенса как «гротескный», ибо этот реализм проявляет себя в «стилистическом искажении, служащем истине, в своего рода астигматизме» (“Dickens’s grotesque realism is a stylistic distortion in the service of truth, a kind of astigmatism”)⁸.

⁶ Нацпок Б.Р. Роман Дж. Элиот «Миддлмарч» в контексте английской литературы второй половины XIX века: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.01.05. М., 1997. С. 6. См. также: Шевелева Т.Н. Христианские мотивы в творчестве Ч. Диккенса: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.01.03. Нижний Новгород, 2004. – 21 с.

⁷ В частности, Дж. Левин утверждает, что авторы-реалисты, сознавая проблему репрезентации, пытаются преодолеть существующий разрыв с реальностью с помощью стиля и восприятия, «общего сознания читательской аудитории» (“the shared consciousness of a community of readers”). По этому поводу ученый пишет, что «реализм как литературный метод представляет собой сознательное усилие автора создавать видимость подлинной действительности для возбуждения сочувствия читателей или с нравственной целью». Более подробно об этом см. Levine G. The Realistic Imagination: English Fiction from Frankenstein to Lady Chatterley. Chicago: University of Chicago Press, 1981. P. 18, 8.

⁸ Eagleton T. The English Novel: An Introduction. L.: John Wiley & Sons, 2013. P. 149.

Современные англоязычные диккенсоведы нередко относят писателя к представителям так называемого сенсационного реализма, возвращаясь к мысли, высказывавшейся на родине писателя еще в начале XX века⁹ (Нам эта мысль тоже близка). Временами, отдавая должное фантастическому началу, ярко выраженному в произведениях Диккенса, западные диккенсоведы употребляют еще термин «магический реализм», как, например, в следующей цитате из «Кембриджского руководства к Диккенсу», которая отдается эхом на разных страницах этого научного издания:

“Realism in Dickens’s time was magical, for the city was a fairy-tale come to life, grim, exhilarating, and transformative. To describe this urban world was to create a new Bible, encompassing heaven and earth, and all that lies between, the keynote struck at the beginning of *Bleak House*”¹⁰.

«Реализм во времена Диккенса был магическим, потому что сам город являлся овеществлением некой сказки: мрачной, приводящей в возбуждение, творящей перемены. Чтобы описать это урбанизированное бытие, требовалось создать некую новую Библию, охватывающую небеса, землю и всё существующее между ними — эта нота, этот мотив и звучит в начале “Холодного дома”».

В самом деле, в творчестве Ч. Диккенса сочетаются, казалось бы, несочетаемые, разножанровые элементы¹¹: биография, повесть, сказка, готические произведения, сенсационный роман, литература «мистери» и др., а также подчеркивается переплетение реального и фантастического, вероятного и невероятного, документального и магического.

Хотя отечественные и зарубежные ученые отмечали присутствие фантастических мотивов у Ч. Диккенса, специальных трудов, где было бы представлено подробное и систематичное освещение эстетики фантастического в творчестве писателя, до настоящего времени ни в отечественном, ни в зарубежном литературоведении не существует.

⁹ Bragg T. Charles Reade // A Companion to Sensation Fiction / ed. by P. K. Gilbert. UK: Wiley-Blackwell, 2011. P. 297; Wynne D. Critical Responses to Sensation // A Companion to Sensation Fiction / Ed. P.K. Gilbert. UK: Wiley-Blackwell, 2011. P. 393-394; Knight M. Sensation Fiction and Religion // A Companion to Sensation Fiction / Ed. P.K. Gilbert. UK: Wiley-Blackwell, 2011. P. 459; Phillips W.C. Dickens, Reade, and Collins: Sensation Novelists. N.Y.: Columbia University Press, 1919; rpr. Russell & Russell, 1962. 230 p.

¹⁰ Baumgarten M. Fictions of the city // The Cambridge companion to Charles Dickens / Ed. J.O. Jordan. N.Y.: Cambridge: Cambridge University Press, 2006. P. 106.

¹¹ Meckier J. Bleak House to Great Expectations: Turnings, Catastrophes, Secrets. Dickens Studies Annual. 2016. Vol. 47. P. 107-125.

Подробное исследование данной стороны диккенсовского творчества позволяет высветить особенности его литературного стиля и открывает новые ракурсы восприятия творчества не только самого писателя, но и его последователей. Такому исследованию и посвящена эта диссертация.

Объектом нашего исследования являются романы «Дэвид Копперфильд» (1849–1850); «Холодный дом» (1852–1853) и «Большие надежды» (1860–1861), принадлежащие перу зрелого Диккенса. В этих романах писательский стиль Диккенса устоялся и проявился с особой отчетливостью¹². Необходимо подчеркнуть, что диккенсоведы традиционно относят названные романы к жанру «роман воспитания» (ср. “Bildungsroman”), а также к сродным жанрам — «роман становления личности» и «биография творческой души» (ср. “growth of mind” и “Kunstlerroman”), то есть к тому типу литературы, которая ближе мемуарам и серьезным биографиям нежели волшебным повестям и сказкам¹³. В англоязычных романах воспитания XIX века ценилась реалистичность повествования и психологизм¹⁴. Ценилась также «журналистская и документальная точность», которой славился Диккенс (ср. “the journalistic and documentary side of his work”)¹⁵.

Каким же образом вписывается в схему английской творческой биографии середины XIX века, насыщенной реалистическими чертами, эстетика фантастического? Отвечая на этот вопрос, следует прежде обратиться к творческим биографиям периода расцвета романтизма.

¹² Elton O. Charles Dickens, Wilkie Collins, Charles Reade / A Survey of English Literature, 1830-1880: In 2 vol. Vol. 2. L.: Edward Arnold, 1920. P. 212.

¹³ Об особенностях жанра «роман воспитания» в XIX в. см., например: Pfau T. Bildungsroman // The Encyclopedia of Romantic Literature: In 3 vol. Vol. 1 (A–G) / Ed. F. Burwick. Chichester (UK): Blackwell Publishing, 2012. P. 124–132; Knox J. Biography // The Encyclopedia of Romantic Literature: In 3 vol. Vol. 1 (A–G) / Ed. F. Burwick. Chichester (UK): Blackwell Publishing, 2012. P. 132–139.

¹⁴ Сомова Е.В., Маслова М.А. Жанр «истории» в английской литературе XIX века. Вестник Мининского университета. 2015. Вып. 3. № 1. 9 с.

¹⁵ Jordan J.O. Preface // The Cambridge Companion to Charles Dickens / Ed. J.O. Jordan. Cambridge: Cambridge University Press, 2006. P. xix. Об этом также см. Половинкина О.И. «Субстантивация» современного (“modern”) в поздневикторианской литературе и викторианский либерализм // Вопросы литературы. 2015. № 2. С. 148–171.

В эпоху английского романтизма творческая биография строилась вокруг рассуждений о психологии творчества¹⁶. Виднейшим образцом романтической биографии души является поэма «Прелюдия, или становление сознания поэта» У. Вордсворта, начатая им в 1790-х гг. и опубликованная посмертно, в 1850 г., когда Диккенс уже завершил журнальную публикацию романа «Дэвид Копперфильд». В качестве главной творческой способности человеческого ума старшие английские романтики рассматривали воображение (“*imagination*”), позволявшее расцветивать обыденный мир яркими красками, не отрываясь от реальности и не увлекаясь эскейпизмом¹⁷. Воображению Вордсворт и Колридж, вслед за британскими теоретиками эстетики XVIII в., противопоставляли фантазию (“*fancy*”) — способность человеческого ума полностью забывать о действительности, уносясь мыслями в призрачные мечтания. Иными словами, английское понятие «воображение» (*imagination*) являлось той эстетической доминантой, которая задавала тон в творчестве старших английских романтиков. Вот почему, в своей творческой автобиографии «Прелюдия» У. Вордсворт в качестве основных вех своего становления описал моменты ярких вспышек воображения (в терминологии поэта это “*spots of time*” — «места времени»).

С течением времени английская увлеченность эстетикой воображения, чуждого иллюзиям, постепенно угасала. В позднеромантический, а также в пост-романтический периоды, во времена правления королевы Виктории, английские поэты и писатели начали отдавать предпочтение иной способности ума — фантазии (“*fancy*”), подпитывающей всевозможные

¹⁶ Тертерян И.А. Романтизм // Тертерян И.А. Романтизм // История всемирной литературы: В 8 т. / АН СССР: Институт мировой литературы им. А.М. Горького. М.: Наука, 1983-1994. Т 6. 1989. С. 15-27.

¹⁷ Халтрин-Халтурина Е.В. «Воображение, что к истине вело...»: Традиции британской эстетики и «Прелюдия» Вордсворта // Вордсворт У. Прелюдия 1805 / Изд. подгот. А.Н. Горбунов, Е.В. Халтрин-Халтурина, Т.М. Стамова: Ладомир; Наука, 2017. С. 708-767; Халтрин-Халтурина Е.В. «Поэзия воображения» в Англии конца XVIII – начала XIX в. (стилевая динамика в эпоху романтизма): дис. ... д-ра филол. наук. М.: ИМЛИ РАН, 2012. 462 с.; Нарский И.С. Пути английской эстетики XVIII века // Из истории английской эстетической мысли XVIII века: Поп; Аддисон; Джерард; Рид / Сост., вступ. статья и общ. ред. И.С. Нарского; комм. А.Ф. Грязнова, Б.В. Мееровского, А.Л. Субботина. М.: Искусство, 1982. С. 7-39; Abrams M.H. Natural supernaturalism: tradition and revolution in Romantic literature. N.Y.: Norton, 1971. 550 p.; Sandner D. The Fantastic Sublime: Romanticism and Transcendence in Nineteenth-Century Children's Fantasy Literature. Westport (CT): Greenwood Press, 1996. 168 p. См. также ниже раздел «Степень изученности вопроса».

иллюзии¹⁸. Викторианские авторы стали чаще, чем английские романтики, обращаться к сказочным, фантастическим, магическим и оккультным темам. Увлеченность викторианцев данными темами отразилась и в серьезных биографических текстах, куда интенсивнее, чем в раннеромантическую эпоху, проникали элементы фантастического, нереального, сказочного, паранормального. Не избежали такой судьбы и романы воспитания, созданные Диккенсом.

Здесь следует отметить еще одну особенность западноевропейской литературы (и шире — западноевропейского художественного сознания) XIX века: в начале «XIX века поэтика жанров сменяется, в сущности, поэтикой устойчивых стилей. При всей устойчивости стили становятся теперь гораздо более дробными, дифференцированными, гибкими, чем в XVIII веке»¹⁹. Применительно к романам воспитания Диккенса это означает, что поиск доминирующей жанровой модели может оказаться менее успешным, чем выявление авторского литературного стиля, формировавшегося не только в пределах его романов воспитания (имеющих также черты сенсационного романа), но и в других произведениях писателя. Поэтому в процессе исследования мы также обращались к отдельным эссе и рассказам Ч. Диккенса, к его избранной корреспонденции. К сожалению, трактатов, посвященных философско-эстетической проблематике своего времени и популярным концептам английской эстетики Диккенс (в отличие от Шефтсбери, Бёрка, Вордсворта, Колриджа, Карлайла и др.) не оставил. Для более точного уяснения культурного и литературного фона изучаемого периода, мы привлекаем произведения других английских писателей XIX-начала XX веков.

Материалы исследования. Все тексты Ч. Диккенса мы цитируем по текстологически выверенным изданиям. В частности, романы «Дэвид

¹⁸ *Robinson J.C. Unfettering Poetry: The Fancy in British Romanticism. N.Y.: Macmillan, 2006. X+301 p.*

¹⁹ *Гинзбург Л.Я. О лирике. 2-е изд., дополн. Л.: Советский писатель, 1974. С. 24–26. См. также: Аверинцев С.С., Андреев М.Л., Гаспаров М.Л., Гринцер П.А., Михайлов А.В. Категории поэтики в смене литературных эпох // Историческая поэтика. Литературные эпохи и типы художественного сознания / Отв. ред. П.А. Гринцер. М.: Наследие, 1994. С. 3–38.*

Копперфильд», «Холодный дом» и «Большие надежды», с вариантами и разночтениями, представлены в научной серии “Norton critical editions”, которой мы пользуемся в диссертации. Русские переводы цитируем преимущественно по собранию сочинений Диккенса в 10 т. (1984). В случае сильных расхождений с оригиналом, мы приводим свои подстрочники.

Основным **предметом** нашего исследования является литературный стиль Ч. Диккенса, отмеченный интересом к эстетике фантастического, но в то же время воплотившийся в художественных текстах, предполагающих наличие документально-реалистического повествования. В данном исследовании стиль рассматривается как литературоведческая категория, некое «известное целое, выражающееся в особенностях художественной речи, композиции, сюжета и т. п. (но не сводимое к ним), как единая устремленность, проникающая все частности»²⁰.

Цель исследования — изучить динамику становления авторского литературного стиля Диккенса, эстетической доминантой которого послужило фантастическое — “fanciful”, категория английской эстетики, широко обсуждаемая в эстетических трактатах XVIII–XIX веков.

Достижение поставленной цели предполагает решение следующих **задач**:

- определить, в каких случаях Диккенс обращался к терминам “fancy” и “fanciful” в исследуемых текстах, а также какие синонимы и квазисинонимы «фантастического» фигурируют в его романах;
- понять, какая связь существует между фантастическими элементами повествования и сенсационно-реалистическим стилем в романах Диккенса;
- выделить структурные элементы литературного стиля Ч. Диккенса, следуя научным трудам о теории литературных стилей;

²⁰ Кожин В.В. Введение // Смена литературных стилей. На материале русской литературы XIX–XX вв. / Институт мировой литературы им. А. М. Горького АН СССР. М.: Наука, 1974. С. 13.

– выявить, как видоизменяются эти структурные элементы (а стало быть, и сам авторский стиль Диккенса) от «Дэвида Копперфильда» к «Холодному дому», а затем и к «Большим надеждам»;

– понять, какие элементы диккенсовского литературного стиля, вдохновленного фантастическими темами и образами, получили широкое распространение в поздневикторианской и поствикторианской английской литературе.

Методологической и теоретической основой исследования являются труды по исторической поэтике (П.А. Гринцер, М.Л. Гаспаров, А.В. Михайлов, М.Л. Андреев, О.Б. Вайнштейн, Ю.В. Манн и др.), по истории английской литературы XVIII–XX вв. (А.М. Горбунов, А.Е. Махов, И.А. Тертерян, А.А. Елистратова, Е.П. Зыкова, И.И. Бурова, М.Р. Ненарокова, К.А. Чекалов, Н.Т. Пахсарьян, О.И. Половинкина, М.Г. Меркулова, А.П. Саруханян, Я.Ю. Муратова и др.), по теории литературных стилей Нового и Новейшего времени (В.В. Кожин, П.В. Палиевский, И.Ю. Подгаецкая, Е.В. Халтрин-Халтурина и др.); по истории художественно-эстетических идей (И.С. Нарский, М. Эбрамс, Д. Сэнднер, Ц. Тодоров, Т. Иглтон и др.), по творчеству Ч. Диккенса (Х. Стоун, Э. Уилсон, Г.К. Честертон, Б. Харди, В.Б. Шкловский, Т.И. Сильман, И.М. Катарский, Д.М. Урнов, В.А. Рогов, Е.Ю. Гениева, Е.В. Сомова и др.).

Основные методы исследования: историко-литературный, культурно-исторический, биографический, сравнительно-текстологический.

Положения, выносимые на защиту:

– Категория фантазии и фантастического (“fancy” и “fanciful”), широко известная английской эстетике XVIII–XIX веков, является эстетической доминантой сенсационно-реалистического стиля Ч. Диккенса. Идея фантастического, курьезного, иллюзорного (fanciful) воплотилась в исследуемых романах Диккенса на различных уровнях текста: языковом (употребление писателем терминов fancy, fanciful и др.), образном (эксцентричные персонажи, сказочные мотивы), тематическом (мотив

суеверий и т.д.), композиционном (опорные моменты повествования связаны с ошибочными уопостроениями, с фантазиями главных героев).

– В качестве основных структурных компонентов, фигурирующих в романе «Дэвид Копперфильд», можно выделить «моменты предчувствий». Здесь описаны предчувствия, которые посещают заглавного героя произведения. Большинство предчувствий основаны на фантазиях, суевериях и страхах Дэвида Копперфильда. Некоторые предчувствия героя оказываются верными и увенчиваются, если употребить термин Шкловского, радостью «узнавания». Однако многие предчувствия главного героя романа — ложные. Умение преодолевать ложные предчувствия приходит к герою вместе с жизненным опытом, в процессе его личностного становления. Серия предчувствий главного героя и составляет основу данного романа воспитания.

– В качестве основных структурных компонентов, фигурирующих в романе «Холодный дом», мы выделяем «моменты интуиции», в которых самым невероятным образом проявляется проницательность героини романа — Эстер Саммерсон. Кроме того, в «Холодном доме» представлена череда особых моментов «наведения на ложный след» (ср. англ. “red herring”). У Диккенса эти моменты торжества иллюзии над реальным положением дел описаны не только в связи с детективной линией расследования убийства и пропажи человека, но и в других сюжетных линиях романа. К концу романа Эстер Саммерсон начинает доверять своей чудесной интуиции и отказывается от многих заблуждений рассудка, которые долго мешали ей найти свое место в обществе и выбрать свой собственный жизненный путь.

– В качестве основных структурных компонентов, фигурирующих в романе «Большие надежды», можно назвать «моменты ложных надежд». Преодолевая тягу к ложным надеждам, герой романа познает окружающий мир и формируется как личность. Вместе с тем, далеко не все ложные надежды и иллюзии рассеиваются в романе. Диккенс уберегает некоторые фантазии героя от полного развенчания и создает для своего романа две концовки: прозаичную и счастливую, осуществляющую мечты героя.

Научная новизна и теоретическая значимость исследования определяется тем, что эстетика фантастического впервые рассматривается как доминанта литературного стиля Ч. Диккенса, причем с опорой на отечественные труды о теории стиля.

Степень изученности вопроса

Творчеству Ч. Диккенса посвящено большое количество работ, как в России, так и за рубежом. В нашей стране за последние годы научный интерес для исследователей представляли различные аспекты творческого наследия писателя в восприятии его русских современников (Аствацатурова В.В.). Привлекалось внимание к видам художественной условности в прозе писателя – снам, представлениям и «демоническим образам» (Якименко А.А.), разновидностям и приемам воплощения маски (Сомова Е.В.) и роли лейтмотивов и символов в произведениях писателя (Шувалова О.О.). Рассматривались традиции рождественских повестей в русском святочном рассказе (Бондаренко М.И.) и проза Ч. Диккенса в контексте поэтики социально-криминального романа (Угрехелидзе В.Г.). Прослеживались связи между викторианским романом и становлением «магического реализма», в основе которого лежит творческое воображение, в современной британской литературе (Шамсутдинова Н.З.). В совсем недавних исследованиях творчества Диккенса в центре внимания оказывалась малая проза писателя (Еремкина Н.И.), а также традиции готической литературы в произведениях английского романиста (Черномазова М.Ю), «внетекстовые» явления в структуре рождественских повестей автора и многое другое²¹.

²¹ *Аствацатурова В.В.* Чарльз Диккенс в творческом сознании Л. Н. Толстого: дис. ... канд. филол. наук. Л., 1990. 218 с.; *Якименко А.А.* Проблема художественной условности в романах Ч. Диккенса 60-ых годов: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.01.03. Нижний Новгород, 1994. 15 с.; *Сомова Е.В.* «Маска»: ее разновидности и приемы художественного воплощения в творчестве Ч. Диккенса: дис. ... канд. филол. наук. Нижний Новгород, 1998. 212 с.; *Шувалова О.О.* Структурообразующая роль лейтмотивов и символов в романах Ч. Диккенса: дис. ... канд. филол. наук. М., 2003. 238 с.; *Бондаренко М.И.* Традиции «Рождественских повестей» Диккенса в русском святочном рассказе 1840-1890-ых годов: дис. ... канд. филол. наук. Коломна, 2006. 190 с.; *Угрехелидзе В.Г.* Поэтика социально-криминального романа: дис. ... канд. филол. наук. М., 2006. 218 с.; *Шамсутдинова Н.З.* «Магический» реализм в современной британской литературе (Анжела Картер,

Несмотря на это, в русском литературоведении ранее мало говорилось о следовании писателя тенденциям фантастической прозы. В.Б. Шкловский рассматривал сочетание загадочного и реального в повествовании Диккенса, акцентируя внимание на особых моментах «узнавания», несущих в себе «раскрытие тайны». В то время как повествование в романе могло ввести читателей в заблуждение относительно будущих происшествий и словно подготавливало эту ошибку, факт случившегося «узнавания» расставлял все по местам, ибо «прозрение обладает этической стороной»²². Согласно Шкловскому, литературный метод Диккенса основывается на том, что он создал определенную формулу, «обновив роман с узнаваниями и тайнами»²³: «Мировоззрение писателя, умение его восстанавливать различие в обыденном, давать конкретные видения и добираться до сущности вещей у Диккенса останавливается на удивлении»²⁴.

И.М. Катарский, несмотря на свою приверженность поэтике реализма в отношении Диккенса, отмечал, что Диккенс умел создать «светлую, поэтическую идиллию со своей милой прихотливостью фантазии, со своим вполне человеческим взглядом на вещи, со своим юмором, трогающим до слез»²⁵. Раньше Катарского, в 1941 г., Т. И. Сильман указывала на характерное для произведений Диккенса двоемирие, заимствованное писателем у европейской романтической традиции, и раскрывающееся в «противопоставлении “прозы жизни” (т.е. реальности) вымышленному миру красоты, поэзии, искусства». Сильман указывает, что в своей прозе Диккенс «создает иную, противостоящую реальному миру фантастическую

Салман Рушди): автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.01.03. М., 2008. 22 с.; *Еремкина Н.И.* Становление и развитие жанра рассказа в английской литературе викторианского периода (на материале творчества Ч. Диккенса, У. М. Теккерея, Т. Гарди): дис. ... канд. филол. наук. Самара, 2009. 192 с.; *Черномазова М.Ю.* Традиции готической литературы в творчестве Чарльза Диккенса: дис. ... канд. филол. наук. М., 2010. 170 с.; *Чаплыгина О.В.* Структура Рождественского текста Чарльза Диккенса: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.01.03. Калининград, 2011. 22 с.

²² Шкловский В.Б. О теории прозы. М.: Федерация, 1929. С. 250.

²³ Шкловский В.Б. Избранное: В 2-х т. М.: Художественная литература, 1966. Т. 1. Повести о прозе; Размышления и разборы. С. 262.

²⁴ Там же. С. 323.

²⁵ Катарский И.М. Диккенс в России. М.: Наука, 1966. С. 140

действительность», «мир сказки и фантастики», помогающий писателю «в борьбе с “прозой жизни”»²⁶.

О наличии элементов фантастического в творчестве Диккенса писали литературоведы ИМЛИ во 2-ом томе академической «Истории английской литературы» (1955 г.), где третья глава полностью посвящена творчеству писателя²⁷. Позже на наличие некой театральности, неправдоподобности в произведениях английского романиста обратил внимание Д.М. Урнов, когда охарактеризовал стиль Ч. Диккенса как «эссеистический». Но во главу угла он поставил следующее суждение: «стилистическая традиция, на которую опирался Диккенс, — эссеизм, английский, умение “коснуться до всего слегка”, — традиция, малоразвитая в Германии и практически не существовавшая в России»²⁸.

Для организации своих произведений и тщательного изображения действительности Диккенс «ввел в свои романы образы-символы, образы-аллегии, одновременно реальные в своей соотнесенности с объективной действительностью Англии его времени и фантазмагоричные в их художественно-философском звучании»²⁹.

В Великобритании и США творчеством Ч. Диккенса наряду с литературоведами интересуются специалисты различных областей – и философы, и культурологи, и врачи-психиатры и др. Фокус научного интереса в отношении изучения жизни и творчества Ч. Диккенса в последние годы значительно сместился: последние исследования посвящены адаптации произведений Ч. Диккенса в медиапространстве (экранизации, театральные постановки, видеоигры), межтекстовым связям и интертекстуальности в

²⁶ Сильман Т.И. Чарльз Диккенс // Из истории английского реализма / Под ред. проф. Н.И. Анисимова. Изд. АН СССР, 1941. С. 191.

²⁷ Катарский И.М. Диккенс // История английской литературы / Под ред. И.И. Анисимова, А.А. Елистратовой, А.Ф. Иващенко, Ю.М. Кондратьевой. Изд. Академии Наук СССР, Москва, 1955. Т. 2, вып. 2. С. 169-255.

²⁸ Урнов Д.М. Предметность в стиле (Диккенс) // Типология стиливого развития Нового времени (Теория литературных стилей) / ИМЛИ РАН. М.: Наука, 1976. С. 489.; Подробнее об элементах театральности см. также Потанина Н.Л. Игровое начало в художественном мире Ч. Диккенса: дисс. ... д-ра филол. наук. Тамбов, 1998. 370 с.

²⁹ Гениева Е.Ю., Рогов В.А., Урнов М.В. Английская литература [второй половины XIX в.] // История всемирной литературы: В 8 томах / АН СССР; Ин-т мировой лит. им. А.М. Горького. М.: Наука, 1983—1994. — На титл. л. изд.: История всемирной литературы: в 9 т. Т. 7, 1991. С. 336.

произведениях последователей Ч. Диккенса в последующие эпохи, репутации писателя и его художественных биографий и др. В этом отношении внимания заслуживает вышедший совсем недавно коллективный авторский труд «Диккенс после Диккенса» (2020), в котором под одной обложкой собраны те отголоски из жизни и творчества Ч. Диккенса³⁰, которые, насыщают современную английскую литературу и культуру. Авторы труда пытаются разобраться, какие именно смыслы сегодняшние английские читатели вкладывают в понятие исконно «диккенсовского», когда основные тексты Диккенса, известные широкой аудитории, это «Оливер Твист» и «Рождественская песнь в прозе», которые чаще всего экранизировались и легко читаются в силу своего небольшого объема. Английские писатели, в свою очередь, опираются на диккенсовские протодетективы, так как в наше время детективы являются одним из самых популярных жанров массовой литературы.

Хотя эстетика фантастического детально не разбиралась в трудах зарубежных ученых, некоторые исследователи творчества писателя все же отмечали и признавали категорию фантастическое как важный аспект поэтики Ч. Диккенса. Таких работ в минувшие годы представлено немного: среди них исследование Б. Дж. Райта, где среди других викторианских авторов рассматривается герменевтика чудесного в качестве структурирующего субстрата в творчестве Ч. Диккенса, работа Б. Читвуда, которая хоть и не целиком посвященная поэтике Ч. Диккенса, затрагивает анализ его манеры письма, где переплетается реальное и нереальное, вероятное и невероятное. И.М. Остри в своей диссертации рассматривает сказочные отголоски в романах Ч. Диккенса и их роль в построении диккенсовского мира³¹, а А.Дж. Гренер расширяет границы диккенсовского реализма своей работой о

³⁰ Bell E. (Ed.) *Dickens after Dickens*. York: White Rose University Press, 2020. 260 p.

³¹ Wright B.J. "Of that transfigured world": Realism and Fantasy in Victorian literature. 2013. University of South Florida, PhD thesis. 246 p.; Chitwood B.A. *Victorian Christmas in Hell: Yuletide Ghosts and Necessary Pleasure in the Age of Capital*. 2009. Marquette University, PhD thesis. 277 p.; Ostry E.M. *Social Dreaming: Dickens and the Fairy tale*. 1998. University of Toronto, PhD thesis. 300 p.; Greener A.J. *Improbable Realism: Coincidence as Realist techniques from Fielding to Hardy*. 2011. Cornell University, PhD thesis. 195 p.

невероятных и сверхъестественных совпадениях, часто встречающихся на страницах произведений писателя.

Заслуживает внимания монография известного исследователя викторианской литературы и диккенсоведа Г. Стоуна, в которой ученый также указывает на сказочную манеру повествования писателя, на его умение создавать атмосферу загадочного и фантастичного, утверждая, что у Диккенса «знаки, чудеса, предсказания, чары и привидения – множество элементов и предзнаменований влиятельного невидимого мира играют ключевую роль»³². К категории сказочного, которая рассматривается как основа всего творчества писателя, ученый относил не только сказки как таковые, но и фольклор, мифы, легенды, сновидения, знаки и предзнаменования, которые часто появляются на страницах романов Ч. Диккенса. Исследователь выявляет аспекты сказочного в прозе писателя, изучает генезис и эволюцию сказочного в творческом наследии британского романиста. По замечанию Г. Стоуна в тяготении Ч. Диккенса к сказочному проявляется фундаментальная характеристика его искусства – «стремление к фантазии, трансформации, трансцендентности» (“fundamental characteristic of art: the impulse toward fantasy, transformation, transcendence”)³³.

Одной из недавних работ, посвященных Ч. Диккенсу и его литературному стилю, является исследование Дж. Рида «Диккенсовский гиперреализм», где автор фокусирует внимание на визуальном, а также на частом использовании Ч. Диккенсом метафоры и метонимии. Изучая стиль писателя, ученый приходит к выводу, что стиль Диккенса не является не столько реалистичным, сколько, если использовать терминологию У. Эко, гиперреалистичным. Гиперреализм для Дж. Рида «относится к способности Диккенса передавать ощущение обыденного мира и при этом волшебным образом преобразовывать его» (“refers to Dickens’s ability to convey a sense of the everyday world while at the same time almost magically transforming it”): «Я

³² Stone H. Dickens and the Invisible World: Fairy Tales, Fantasy and Novel-Making. Bloomington; L.: Indiana University Press, 1979. P. 194

³³ Ibid. P. xii.

не имею в виду не тот вид магии, который ассоциируется с магическим реализмом, а нечто более неуловимое и относящееся к стилю, нежели к содержанию» (“I don’t mean the kind of magic associated with magical realism, but something much more insidious that is rooted in style, not content”)³⁴. Дж. Рид исследует элементы стиля Диккенса, которые выводят его творческое наследие за пределы реализма в парадигму гиперреализма. В фокусе внимания исследователя оказываются такие проблемы стиля Диккенса, как именование персонажей, использование метонимии и метафоры, избыточность и др., которые рассматриваются преимущественно на словесном (лингвистическом) уровне. Ученый не углубляется в вопросы, касающиеся литературного стиля, определяющего систему художественных образов. Между тем, рассмотрение литературно-образной стороны творчества Диккенса через призму фантастического может высветить другие уровни диккенсовского текста и позволит понять, как фантастические элементы выполняют в его произведениях организующую функцию.

Литературоведы неоднократно подчеркивали, что Диккенс постоянно изображал повседневную реальность через посредство «фантастического», сказочного, неправдоподобного³⁵: «Все, что он написал, он пропустил через призму фантазии <...> именно так ему виделся мир действительно существующий — и вместе с тем трансформированный, по-мирски обыденный — и в то же время преображенный»³⁶. При этом в романах писателя «перемещения из реального мира в мир фантастического и обратно совершаются для читателя незаметно и, во всяком случае, естественным и занимательным образом»³⁷.

Поскольку специальных работ, посвященных эстетике фантастического в творчестве Ч. Диккенса нет, как в отечественном, так и в зарубежном литературоведении, проблема сосуществования реального и фантастического

³⁴ *Reed J.R.* Dickens’s Hyperrealism. Columbus: Ohio State University Press, 2010. P. 4.

³⁵ *Bradbury N.* Dickens and the Form of the Novel // *The Cambridge Companion to Charles Dickens* / Ed. J.O. Jordan. Cambridge: Cambridge University Press, 2006. P. 159.

³⁶ *Stone H.* Dickens and the Invisible World: Fairy Tales, Fantasy and Novel-Making. P. 70.

³⁷ *Урнов Д.М.* Предметность в стиле (Диккенс). С. 489.

в его творчестве продолжает оставаться актуальной и требует дальнейшей разработки. Здесь мы попытаемся обобщить и систематизировать многое, что прежде говорилось о фантастических сторонах диккенсовской прозы, опираясь на труды по истории интеллектуальной культуры и на детально разработанную теорию литературных стилей.

Как уже было сказано, в своих произведениях Диккенс часто обращается к понятию «фантазии» (“fancy”), которая в Великобритании XIX века обыкновенно противопоставлялась романтическому «воображению» (“imagination”).

В западном литературоведении размежеванию категорий воображения и фантазии, их роли и функций в романтическую и постромантическую эпохи посвящена монография Дж. Робинсона³⁸. Ученый утверждает, что в эпоху романтизма, когда происходит расцвет эстетической мысли, понятие творческого воображения соотносится с английским эквивалентом “imagination”, а фантазия – с “fancy”, подразумевающей в понимании романтиков нечто яркое и эротичное. Если в романтическую эпоху творческое воображение доминирует в творчестве писателей и поэтов, то в викторианскую эпоху категория воображения уступает место фантазии.

В российской истории эстетики также неоднократно говорилось об английском противопоставлении понятий «фантазия» и «воображение». Как отмечал И.С. Нарский, британскими мыслителями XVIII в. был намечен «эмотивистски-интуитивный подход», воплотившийся в творчестве романтиков. В результате дальнейшего развития британской эстетической мысли отчетливо проявилась дихотомия между категориями воображения и фантазии³⁹.

Е.В. Халтрин-Халтурина в докторской диссертации «“Поэзия воображения” в Англии конца XVIII – начала XIX в. (стилевая динамика в эпоху романтизма)» рассматривает концепт «воображение» как эстетическую

³⁸ *Robinson J.C.* Unfettering Poetry: Fancy in British Romanticism. X+301 p.

³⁹ *Нарский И.С.* Пути английской эстетики XVIII века. С. 7-39.

доминанту раннеромантического периода, отмечая при этом, что уже к концу XVIII в. в английском языке воображение (*imagination*) и фантазия (*fancy*) «оказались четко разведены в смысловом отношении», где под воображением понималась внутренняя творческая сила, а под фантазией – «умение создавать из старых впечатлений курьезные комбинации». В диссертации также показано, что «в первые десятилетия XIX в. термин <“воображение”> пережил трансформацию, вновь сблизившись с “фантазией” и “вдохновением”»⁴⁰.

Говоря о творчестве Диккенса, мы будем пользоваться русскими терминами «фантазия» и «фантастическое» (ср. *fancy*, *fanciful*), избегая термина «воображение», который в указанном контексте соотносится с английским “*imagination*”. Используя слова “воображение” и “фантазия” в качестве русских эквивалентов английских терминов XVIII–XIX вв. “*imagination*” и “*fancy*”, мы будем следовать обычаю, установившемуся в отечественной англистике.

Категория фантастического становилась фокусом исследования как в отечественных, так и в зарубежных исследованиях. Так, Ц. Тодоров в своей работе «Введение в фантастическую литературу» (1999)⁴¹ представил «фантастическое» как трансисторический жанр. Согласно Тодорову, этот жанр характеризуется особым восприятием, периодом «колебания, переживаемым человеком», когда он сталкивается с каким-либо явлением сверхъестественного порядка. Период неопределенности (при выборе естественных или сверхъестественных причин для объяснения сверхъестественного явления) порождает фантастический эффект. Наряду с фантастическим, ученый также выделяет такие категории, как «необычное в чистом виде» (ср. “*uncanny*”), когда некое явление рождается из бессознательной проекции и связано с чувствами героя; «фантастическое-необычное» (ср. “*fantastic-uncanny*”), когда в происхождение некоего явления

⁴⁰ Халтрин-Халтурина Е.В. «Поэзия воображения» в Англии конца XVIII-начала XIX в. (стилевая динамика в эпоху романтизма)». С. 361.

⁴¹ Тодоров Ц. Введение в фантастическую литературу / Пер. с фр. Б. Нарумова. М.: Дом интеллектуальной книги, 1999. 144 с.

вкладываются субъективные причины; «фантастическое-чудесное» (ср. “fantastic-marvelous”), когда некое явление объясняется сверхъестественными причинами; «чудесное» (ср. “marvelous”), характеризующееся полным разрывом с реальным.

Л. Пикетт предлагает иной подход к толкованию фантастического: исследователь утверждает, что фантастическое следует рассматривать не как жанр, а как стиль (“mode of representation”, “style”), который «воплощается во множестве различных жанровых форм в разные исторические периоды» (“assumes a variety of different generic forms at different historical junctures”). Фантастическое – это «все то, что недосказано, все не поддающееся выражению в реалистических формах» (“all that is not said, all that is unsayable, through realistic forms”). Исследователь сближает сенсационное и фантастическое, полагая, что обе эти стилевые тенденции призваны противостоять определенным запретам, табу: «они ассоциируются с излишеством, с иррациональным, необъяснимым и сверхъестественным, а также с карнавалом и беспорядком» (“they are associated with excess, with the irrational, non-rational and supernatural, and with carnival and misrule”)⁴².

Суждения Пикетт вызывают в памяти слова В. Соловьева: «В подлинно фантастическом всегда остается внешняя, формальная возможность простого объяснения обыкновенной всегдашней связи явлений, причем, однако, это объяснение окончательно лишается внутренней вероятности. Все отдельные подробности должны иметь повседневный характер, и лишь связь целого должна указывать на иную причинность»⁴³.

Привлекая внимание к «романтической стороне будничной жизни» (“the romantic side of familiar things”), Ч. Диккенс выводит на первый план самые, казалось бы, обыденные явления и образы, которые, тем не менее, предстают будто бы преувеличенными и в весьма необычном свете⁴⁴. Постоянное

⁴² Pykett L. Sensation and the fantastic in the Victorian Novel // The Cambridge Companion to the Victorian Novel / ed. by D. David. Cambridge: Cambridge University Press, 2001. P. 192.

⁴³ Соловьев В.С. Предисловие к «Упырю» Графа А.К. Толстого // Электронная Библиотека Одинцовского благочиния. 2020. URL: http://www.odinblago.ru/soloviev_9/ (дата обращения: 01.11.2020).

⁴⁴ Елистратова А.А. Наследие английского романтизма и современность. М.: Изд. АН СССР, 1960. С. 34.

обращение Ч. Диккенса к фантастическому на различных уровнях текста и в различных эпизодах позволяет говорить об особой манере письма писателя, о его индивидуальном литературном стиле. Способность писателя окрашивать повседневную реальность магическими красками позволяет рассматривать феномен фантастического как присущий ему способ видения, эстетическую доминанту, стилистическую тенденцию его творчества.

Согласно отечественной теории литературных стилей, стиль есть «подчиненность текста эстетической идее, которая сообщает единство всем компонентам произведения и окрашивает своим присутствием разные пласты художественной формы: от речевого (например, система опорных слов) до композиционного (опорные мотивы и формы изображения)»⁴⁵.

В западном литературоведении стиль, или индивидуальная манера письма автора, также понимается как внутреннее эстетическое единство⁴⁶ (“an aesthetic whole”), в котором присутствует четко организованная система композиционно-речевых форм (“connection between total form and sentence structure and word choices”) и постоянное развитие (“consistency of development”) определенных структурных единиц (“fictional units”). В исследовании, посвященном изучению стиля в художественных текстах викторианского периода, К. Кребер отмечает, что понятие стиль – значит понятие проявившуюся в нем художественную закономерность между различными элементами на различных уровнях текста (“relations between different elements of different structural levels”)⁴⁷.

⁴⁵ *Халтрин-Халтурина Е.В.* «Поэзия воображения» в Англии конца XVIII-начала XIX в. (стилевая динамика в эпоху романтизма): автореферат дис. ... д-ра филол. наук. М.: ИМЛИ, 2012. С. 13. См. также: *Палиевский П.В.* Постановка проблемы стиля // Теория литературы. Основные проблемы в теоретическом освещении: Стиль; Произведение; Литературное развитие / Институт мировой литературы им. А.М. Горького АН СССР. М.: Наука, 1965. С. 7–33; *Подгаецкая И.Ю.* «Свое» и «чужое» в поэтическом стиле: Жуковский – Лермонтов – Тютчев // Смена литературных стилей / ИМЛИ АН СССР. М.: Наука, 1974. С. 201-250; *Чичерин А.В.* Идеи и стиль. О природе поэтического слова. 2 изд-е, дополн. М.: Советский писатель, 1968. 374 с.; *Черных И.Б.* Стиль // Краткая литературная энциклопедия / Гл. ред. А. А. Сурков. М.: Советская энциклопедия, 1962-1978. Т. 7. 1972. Стб. 189.

⁴⁶ *Purton V.* The two voices: the divided style in Dickens and his contemporaries. *Prose Studies*. 1984. Vol. 7. № 1. P. 38.

⁴⁷ *Kroeber K.* Styles in fictional structure. *The Art of Jane Austen, Charlotte Brönte, George Eliot*. Princeton: Princeton University Press, 2015. P. 140.

Подобного взгляда придерживается исследователь творчества Ч. Диккенса и его современных адаптаций Л. Тсудамы, утверждая, что в произведениях автора обнаруживаются «необычные формальные стратегии» (“unusual formal strategies”), придающие тексту связное единство и составляющие диккенсовский стиль, «охватывающий много различных эстетических и социальных форм» (“style, comprised of many different aesthetic and social forms”)⁴⁸. Особая авторская манера письма Ч. Диккенса позволяет ему перемежать, казалось бы, фантастические, необычные стороны жизни с реалистичными и повседневными. Согласно этому исследователю, в рамках диккенсовских произведений превращать явления и объекты повседневного мира в фантастичные — это значит акцентировать сентиментальное, сенсационное и отчужденное (“is to sentimentalise, sensationalise, and alienate them”⁴⁹; ср. также «остраненное»).

Признавая наличие иных значений слова «стиль», распространенных как в отечественном литературоведении, так и в зарубежном, мы останавливаемся на определении стиля как литературоведческой категории. В рамках исторической поэтики эта категория освобождается от влияния жанра и обретает новую значимость уже в романтическую эпоху: «становление индивидуально-творческого сознания, определившее развитие западноевропейской литературы XVIII–XIX веков, сопровождалось переосмыслением сущности художественного стиля. От нормативных и надындивидуальных стилей (примета литературных эпох, ориентированных на поэтику стиля и жанра) совершался переход к индивидуальным стилям».⁵⁰ По этой причине реализм XIX века рассматривается как «этап эпохи авторской поэтики»: центральной категорией поэтики становится не стиль и жанр, а сам автор. Понятие стиля переосмысливается: оно перестает быть нормативным и становится индивидуальным.

⁴⁸ *Tsudama L. Dickensian Realism in “The Wire” // Dickens after Dickens / Ed. E. Bell. York: White Rose University Press, 2020. P. 161.*

⁴⁹ *Ibid. P. 171.*

⁵⁰ *Аверинцев С.С., Андреев М.Л., Гаспаров М.Л., Гринцер П.А., Михайлов А.В. Категории поэтики в смене литературных эпох. С. 4.*

Изучая индивидуально-авторский стиль Чарльза Диккенса, в главах диссертации мы будем исследовать, какие элементы фантастического обнаруживаются на разных уровнях текста: в словесном и речевом пласте, в образной системе, в общей композиции произведения⁵¹. В каждой главе мы обратим внимание на то, как фантастическое начало проявляется на уровне мотивов, образов, символов. Мы поговорим о сценах, ситуациях, событиях, повторяющихся в пределах того или иного романа воспитания, и сравним эти серии повторов с чередой сцен и ситуаций из других текстов Диккенса.

В частности, представляют интерес сцены на смертном одре, помещенные Диккенсом в контекст суеверий и обычаев Англии того времени. Кстати говоря, как отмечает К. Кребер, «трудно найти британского романиста, предшествующего Диккенсу, который также тщательно и значимо упорядочил бы свою прозу с помощью повторяющихся образов» (“it is difficult to find a British novelist before Dickens who organizes his fiction so pervasively and significantly by means of recurrent imagery”)⁵².

Что касается персонажей Диккенса, то практически все они описаны в фантастическом ключе. Зачастую в описание своих героев писатель вкладывает сказочные, театральные черты, отчего персонажи кажутся эксцентричными и напоминающими театральные маски.

Практическая значимость заключается в возможности использования результатов исследования в дальнейшем изучении истории литературы и конкретно тех литературных процессов, которые связывают викторианский роман с современным неовикторианским романом⁵³. Приемы анализа текстов и теоретические выводы могут применяться при разработке литературных курсов по специальностям «филология» и «культурология», а также

⁵¹ Ср. замечания по поводу того, в каких компонентах текста проявляется литературный стиль: *Соколов А. Н.* Теория стиля. М.: Искусство, 1968. С. 62.

⁵² *Kroeber K.* Styles in fictional structure. P. 140.

⁵³ Несмотря на наличие работ о неовикторианском романе (см., например обзорную монографию, где приводится историография вопроса: *Скороходько Ю.С.* Неовикторианский роман младшего поколения: поэтика и жанровые разновидности. М.: Флинта; Наука, 2018. 376 с.), наше исследование посвящено не освещенным в тех трудах сторонам литературного процесса. А именно: мы фокусируем внимание на компонентах индивидуально-авторских литературных стилей разных викторианских и неовикторианских писателей. Кроме того, в центре нашего внимания — литературный стиль Диккенса.

учитываться при подготовке научных переводов викторианской и неовикторианской прозы.

Апробация научной работы. Материалы, основные положения и научные выводы исследования были представлены автором на всероссийских и международных научных конференциях и опубликованы в ведущих рецензируемых изданиях, рекомендованных ВАК РФ.

Структура работы. Исследование состоит из введения, трех глав, заключения и библиографического списка, включающего более 170 наименований.

ГЛАВА 1.

ЭСТЕТИКА ФАНТАСТИЧЕСКОГО В РОМАНЕ Ч. ДИККЕНСА «ДЭВИД КОППЕРФИЛЬД»

Роман Диккенса «Дэвид Копперфильд» (май 1849 – ноябрь 1850) – это роман воспитания (Bildungsroman)⁵⁴, который является автобиографией заглавного героя и во многом является автобиографией самого автора. В нем зафиксированы не только этапы становления Дэвида как «человека, вырабатывающего характер» (“training to be himself a man of character”), но и этапы его становления как писателя, проникающего характеры других людей и способного создать ярких героев⁵⁵.

Кроме того, «Дэвид Копперфильд» – это еще и роман-фельетон, где прерывистость фельетонной формы сочетается с жанром романа, запечатлевшем «длящуюся историю». Для того чтобы сохранить интерес читателей, каждый ежемесячный выпуск должен был оставаться привлекательным и интригующим, что требовало от писателя использования особых приемов повествования и особого литературного стиля. В российском литературоведении Д. М. Урнов характеризовал этот стиль как «эссеистический»⁵⁶. Английские и американские исследователи творчества Диккенса указывают также на сказочную манеру диккенсовского повествования, на умение писателя создавать атмосферу загадочного и фантастического⁵⁷. Диккенсовскую фантастичную декоративность отмечали и наши отечественные исследователи: «диккенсовский «мир» - декоративен, как сценическая площадка, отражающая действительность и вместе с тем совершенно отграниченная от нее»⁵⁸.

⁵⁴ Камардина Ю.С. Тема воспитания в романе Ч. Диккенса «жизнь и приключения Дэвида Копперфильда». Вестник Челябинского государственного педагогического университета. 2015. Вып. 9. С. 142-145.

⁵⁵ Saville J.S. Eccentricity as Englishness “David Copperfield” // Studies in English Literature, 1500-1900. 2002. Vol. 42. № 4. P. 784.

⁵⁶ Урнов Д.М. Предметность в стиле (Диккенс). С. 489.

⁵⁷ Stone H. Dickens and the Invisible World: Fairy Tales, Fantasy and Novel-Making. 370 p.

⁵⁸ Урнов Д.М. Предметность в стиле (Диккенс). С. 483.

Таким образом, реалист-Диккенс уделял немалое внимание «фантазии» (“fancy”) как эстетической категории, которая в английской эстетике обрела особую популярность в XVIII в., затем была отодвинута на второй план романтиками, отдававшими предпочтение «менее иллюзорному» «воображению» (“imagination”), а затем была снова оживлена сказочниками и поэтами викторианской эпохи⁵⁹.

Литературоведы неоднократно подчеркивали, что все свои произведения Диккенс писал с налетом фантазии, и повседневную реальность он изображал через посредство фантастического, сказочного, неправдоподобного: «Все, что он написал, он пропустил через призму фантазии <...> именно так ему виделся мир действительно существующий – и вместе с тем трансформированный, по-мирски обыденный – и в то же время преображенный»⁶⁰.

В.Б. Шкловский рассматривал сочетание загадочного и реального в повествовании Диккенса, акцентируя внимание на особых моментах «узнавания», несущих в себе «раскрытие тайны». В то время как повествование в романе могло ввести читателей в заблуждение относительно будущих происшествий и словно подготавливало эту ошибку, факт случившегося «узнавания» расставлял все по местам, ибо «прозрение обладает этической стороной»⁶¹. В частности, Шкловский отмечал: «ложная разгадка – истинная разгадка и составляет технику организации тайны; момент перехода от одной разгадки к другой есть момент развязки»⁶². Согласно Шкловскому, литературный метод Диккенса основывается на том, что он создал определенную формулу, «обновив роман с узнаваниями и тайнами»⁶³: «Мировоззрение писателя, умение его восстанавливать различие в

⁵⁹ *Robinson J.C.* Unfettering Poetry: The Fancy in British Romanticism. X+301 p.

⁶⁰ *Stone H.* Dickens and the Invisible World: Fairy Tales, Fantasy and Novel-Making. P. 70.

⁶¹ *Шкловский В.Б.* О теории прозы. С. 250.

⁶² Там же. С. 150.

⁶³ *Шкловский В.Б.* Избранное: В 2 т. С. 262.

обыденном, давать конкретные видения и добираться до сущности вещей у Диккенса останавливается на удивлении»⁶⁴.

Здесь, исследуя стиль Диккенса, мы будем отталкиваться от английской эстетики фантастического, которая окрашивает многие эпизоды романа «Дэвид Копперфильд», связанные с суевериями, приметами и предчувствиями героев. В центре нашего внимания – моменты предчувствий. С одной стороны, это переживания и мысли героев романа, пытающихся предвосхитить будущее (образный уровень). С другой стороны, это фрагменты романа, в которых предчувствия описаны, подтверждены или опровергнуты (уровень текста). Если предчувствие героя оправдывается, то можно сказать, что герой получил опыт узнавания. Однако многие предчувствия в «Дэвиде Копперфильде» оказываются всего лишь заблуждениями, пустыми фантазиями героев, которые не оправдываются.

Описывая множество предчувствий – как верных, так и ошибочных, - Диккенс вырабатывает свою индивидуальную манеру повествования, свой стиль.

Что касается опорного термина «фантазии» (“fancy”) и однокоренных с ним слов (например, фантастический – “fanciful”), то в романе «Дэвид Копперфильд» они употребляются многократно (хотя в русских переводах часто заменяются иными словами или вовсе опускаются). Для наглядности приведем несколько примеров. «Они [книги] не давали потускнеть моей фантазии»⁶⁵ (гл. IV) (they [books] kept alive my fancy)⁶⁶; «мне почудилось, что этот человек похож на некое мстительное существо, которое перевешало всех своих врагов и теперь радуется и веселится»⁶⁷ (гл. XIII) (I fancied that he looked like a man of a revengeful disposition, who had hung all his enemies, and was enjoying himself)⁶⁸; «мне как будто помогала переносить созданная моей

⁶⁴ Там же. С. 323.

⁶⁵ Диккенс Ч. Жизнь Дэвида Копперфильда, рассказанная им самим // Собрание сочинений: В 10-и т. / Пер. с англ. В. Кривцовой и Е. Ланна; послесл. Н. Михальской; ком. Е. Ланна. М.: Худож. лит., 1984. Т. 6. С. 153.

⁶⁶ Dickens Ch. David Copperfield / ed. by J.H. Buckley. L., N.Y.: W.W. Norton & Company, 1990. P. 66.

⁶⁷ Диккенс Ч. Жизнь Дэвида Копперфильда, рассказанная им самим. С. 158.

⁶⁸ Dickens Ch. David Copperfield. P. 170.

фантазией картина – образ моей юной матери»⁶⁹ (гл. XIII) (I seemed to be sustained and led on by my fanciful picture of my mother in her youth)⁷⁰; «Но теперь вокруг была тьма, и от этого буря стала еще ужаснее»⁷¹ (гл. LV) (But there was now a great darkness besides; and that invested the storm with new terrors, real and fanciful)⁷².

Диккенс использует и синонимы слова фантастичный. Согласно Большому Оксфордскому словарю английского языка (“Oxford English Dictionary”), к синонимам слова «fanciful» (фантастичный) в XIX в. относились, как и в наше время, следующие слова: «whimsical» (причудливый); «dreamy» (сказочный); «daydreaming» (мечтательный); «chimerical» (несбыточный); «head in the clouds» (витающий в облаках); «fantastic» (фантастический); «romantic» (романтичный); «odd» (чужаковатый); «imaginary» (воображаемый); «unreal» (нереальный) и др. Многие из этих синонимов неоднократно фигурируют на страницах романа.

Частое обращение Диккенса к понятию «фантазия» сопровождается соответствующим образным рядом. Писатель описывает персонажей романа в сказочных тонах (малышка Эмли, Агнес Уикфилд⁷³), прибегая к элементам театральности (Стирфорт, мистер Микобер) и эксцентричности (Бетси Тротвуд, мистер Дик). При этом у Диккенса «перемещения из реального мира в мир фантастического и обратно совершаются для читателя незаметно и, во всяком случае, естественным и занимательным образом»⁷⁴. Действительно, в этом романе «знаки, чудеса, предсказания, чары и привидения – множество элементов и предзнаменований влиятельного невидимого мира играют ключевую роль»⁷⁵.

⁶⁹ Диккенс Ч. Жизнь Дэвида Копперфильда, рассказанная им самим. С. 165.

⁷⁰ Dickens Ch. David Copperfield. P. 177.

⁷¹ Диккенс Ч. Жизнь Дэвида Копперфильда, рассказанная им самим. С. 668.

⁷² Dickens Ch. David Copperfield. P. 12. Дословно: «еще реальнее и вместе с тем фантастичнее»

⁷³ Русское написание имен диккенсовских персонажей дается по переводу с англ. В. Кривцовой и Е. Ланна из собрания сочинений Ч. Диккенса.

⁷⁴ Урнов Д.М. Предметность в стиле (Диккенс). С. 489.

⁷⁵ Stone H. Dickens and the Invisible World: Fairy Tales, Fantasy, and Novel-Making. P. 194.

1.1. ЭКСЦЕНТРИЧНЫЕ ПЕРСОНАЖИ И МОТИВ ПРЕДЧУВСТВИЙ

Диккенс группирует сказочные и эксцентричные образы путем описания предчувствий, посещающих героев романа. Вереница эпизодов с предчувствиями составляет своеобразный стержень повествования, а сами мгновения предчувствий выступают как некая структурная составляющая, обнаруживающая увлечение рассказчика фантастическим. Таким образом, в тексте романа реализуется индивидуальная писательская манера Диккенса. Для иллюстрации сказанного, остановимся на примерах, где мотив предчувствий (оправдавшихся и неоправдавшихся) реализован в конкретных художественных образах и связан с эксцентричными портретами персонажей.

Как пишет Диккенс, дар «предчувствовать» дан Дэвиду Копперфильду от рождения, а момент его появления на свет окутан сказочным ореолом. Дэвид рождается в полночь. Приняв во внимание час рождения героя, не приходится удивляться, что ему было предсказано, что, во-первых, он будет несчастлив, а во-вторых, будет способен видеть привидения и духов. Дэвид-рассказчик сразу шутливо отмечает, что оно не сбылось. Однако скоро читателю станет ясно, что герой умеет «видеть духов» в переносном смысле слова: у него богатая интуиция, позволяющая «прозревать» истинную «сущность» окружающих его людей. Серии предчувствий, которые испытывает герой на своем жизненном пути, позволяют ему преодолеть иллюзии и стать зрелым человеком.

Оправдавшееся, доброе предчувствие Дэвида связано с образом его чудаковатой двоюродной бабушки Бетси Тротвуд. Во-первых, ее эксцентричность обусловлена ее сознательным отказом придерживаться общепринятых норм поведения среди викторианских женщин. В отличие, к примеру, от кроткой, мягкой и податливой матери Дэвида, Бетси Тротвуд представлена как «грозная особа» с весьма неуживчивым характером. Во-вторых, ее личность не лишена сказочных элементов: она внезапно появляется еще до рождения Дэвида и, как обиженная фея, также спонтанно исчезает,

узнав, что рождается не девочка, а мальчик. При данных обстоятельствах можно говорить, что Диккенс использует аллюзию к сказке «Спящая красавица». Однако в отличие от злой колдуньи, представленной в сказке, Бетси Тротвуд в действительности оказывается доброй феей.

Выброшенный во взрослую жизнь, потеряв мать и надежду на будущее, Дэвид, погружаясь в воспоминания, вспоминает, как при жизни мать рассказывала, что при единственной встрече с его двоюродной бабушкой ей «почудилось, будто мисс Бетси коснулась ее волос, коснулась ласковой рукою»⁷⁶ (гл. I) (“she had a fancy that she felt Miss Betsey touch her hair, and that with no ungentle hand”)⁷⁷. Именно это воспоминание вызывает у него «доброе» предчувствие относительно бабушки: «Я не мог забыть, что моей матери казалось, будто она почувствовала, как прикоснулась к ее прекрасным волосам моя бабушка, прикоснулась нежной рукой»⁷⁸ (гл. XII) (“I couldn’t forget how my mother had thought that she felt her touch her pretty hair with no ungentle hand”)⁷⁹. Более того, это «живое» воспоминание позволяет Дэвиду преодолеть все трудности в поисках бабушки: «Но и в эту беду, и все другие беды, с какими сталкивался я во время моего путешествия, мне как будто помогала переносить созданная моей фантазией картина – образ моей юной матери перед появлением моим на свет»⁸⁰ (гл. XIII) (“but under this difficulty, as under all the difficulties of my journey, I seemed to be sustained and led on by my fanciful picture of my mother in her youth before I came into the world”)⁸¹. Когда отыскав бабушку, Дэвид проводит первую ночь в своем новом доме, он описывает, как ему почудилось, будто она подошла к нему и ласково глядела на него: «Быть может, то был сон, порожденный фантазией (“fancy”), так долго занимавшей мои мысли, но проснулся я под впечатлением, будто бабушка подошла и наклонилась надо мной, откинула мне волосы с лица, поудобнее положила

⁷⁶ Диккенс Ч. Жизнь Дэвида Копперфильда, рассказанная им самим. С. 12.

⁷⁷ Dickens Ch. David Copperfield. P. 24.

⁷⁸ Диккенс Ч. Жизнь Дэвида Копперфильда, рассказанная им самим. С. 155.

⁷⁹ Dickens Ch. David Copperfield. P. 24.

⁸⁰ Диккенс Ч. Жизнь Дэвида Копперфильда, рассказанная им самим. С. 165.

⁸¹ Dickens Ch. David Copperfield. P. 177.

мою голову и постояла рядом с диваном, глядя на меня»⁸² (гл. XIII) (“it might have been a dream originating in the fancy which had occupied my mind so long, but I awoke with the impression that my aunt had come and bent over me, and had put my hair away from my face, and laid my head more comfortably”)⁸³. Впоследствии, предчувствие Дэвида оправдывается. Если изначально он и побаивается мисс Бетси в силу ее непредсказуемости, то со временем он переосмысливает свое первоначальное предубеждение и постигает, что эксцентричность бабушки – не что иное, как маска, под которой скрывается ее честная и добрая натура.

Оправдавшееся «недоброе» предчувствие связано у Дэвида с фигурами мистера и мисс Мэрдстон. С момента первой встречи со своим новым «отцом» Дэвид отмечает охватившее его чувство беспокойства. Поселившись в доме, мистер Мэрдстон привозит свою сестру и огромного черного пса, очень напоминавшего самого мистера Мэрдстона. Райская идиллия детства Дэвида разрушается, а в доселе пустой будке селится пес мистера Мэрдстона. С этого момента умиротворенное существование мальчика омрачается, а «райский» сад его детства становится ему чуждым, ибо каждый раз, когда он выходит, чтобы прогуляться в нем, его преследует яростный лай пса. Дэвид неосознанно отождествляет пса и мистера Мэрдстона, который постепенно превращает героя в «лишнего» человека. Занимаясь «воспитанием» Дэвида, мистер Мэрдстон отмечает, что «если имеет дело с упрямой лошадью или собакой», то «она дрожит [у него] от боли»⁸⁴ (гл. IV). Сравнивая метод воспитания с дрессировкой, необходимым условием которой является порка, мистер Мэрдстон приравнивает Дэвида к животному, в частности к «щенку». В одном из таких инцидентов мальчик прокусывает руку отчима, символически дополняя навязанное отождествление. В наказание Дэвида, будто опасное животное, подвергают изоляции в комнате на чердаке, а по истечению пяти дней отправляют в пансион, где в целях «исправления» ему вешают на спину

⁸² Диккенс Ч. Жизнь Дэвида Копперфильда, рассказанная им самим. С. 171.

⁸³ Dickens Ch. David Copperfield. P. 184.

⁸⁴ Диккенс Ч. Жизнь Дэвида Копперфильда, рассказанная им самим. С. 45.

плакат позора со словами «Осторожно, кусается». На этом фоне ребенок испытывает духовные страдания: «Припоминаю, что я положительно начал бояться самого себя, словно я был бешеный мальчик, который и в самом деле кусается»⁸⁵ (гл. V) (“I positively began to have a dread of myself, as a kind of wild boy who did bite”)⁸⁶. Возвращаясь во время каникул домой, Дэвид представлен «выдрессированным», о чем свидетельствуют его собственные слова: «Он мне приказывал, как собаке, и я повиновался, как собака»⁸⁷ (гл. VIII).

Образ мистера Мэрдстона также связывается в сознании ребенка со смертью. Где бы ни появлялись мистер и мисс Мэрдстон, Дэвид ссылается на неживую природу и обращается к символике металла. Например, «металлическая мисс» (“metallic lady”) Мэрдстон носила с собой «твердый стальной кошелек» (“hard steel purse”) «на мощной цепи» (“by a heavy chain”), а при беседах всегда «нанизывала стальные бусы» (“stringing steel beads”) (гл. IV). Символично и значение фамилии «Murd – stone», в переводе с английского подразумевающая «камень – твердость». В связи с этим Дэвид не раз отмечает, что при каждом удобном случае мистер и мисс Мэрдстон щеголяли твердостью и непреклонностью характера.

То, что Дэвид ощущает интуитивно и внутренне, мисс Бетси Тротвуд выражает открыто: обличая двуличную и лицемерную натуру мистера Мэрдстона, она открыто объявляет его «убийцей» (“a Murderer”) (гл. XIII), а мисс Мэрдстон «сестрой убийцы» (“murdering woman of a sister”) (гл. LVIII). При этом она отмечает, что именно путем обмана мистер Мэрдстон входит в доверие к матери Дэвида и подталкивает ее к замужеству: «Глупенькая, невинная бедняжка никогда и не видела такого мужчину. Он – воплощенная доброта. Он ею восхищается. Он любит ее ребенка, любит нежно, прямо до безумия»⁸⁸ (гл. XIV) (“The poor benighted innocent had never seen such a man. He was made of sweetness. He worshipped her. He doted on her boy – tenderly doted

⁸⁵ Там же. С. 73.

⁸⁶ *Dickens Ch. David Copperfield*. P. 86.

⁸⁷ *Диккенс Ч. Жизнь Дэвида Копперфильда, рассказанная им самим*. С. 108.

⁸⁸ Там же. С. 186.

on him”)⁸⁹. В силу невинности и добродушия матери Дэвида, она сравнивает ее с загнанной в ловушку птичкой. Мистер Мэрдстон вместе с сестрой «обучали ее петь только со [своего] голоса» и заставили ее «вести такую жизнь, от которой она зачахла»⁹⁰ (гл. XIV). Примечательно, что и в своих отношениях с мистером и мисс Мэрдстон Дэвид приравнивает себя к «птенцу», а отчима и его сестру называет коварными змеями: «Но Мэрдстоны зачаровывали меня взглядом, словно две змеи – жалкую птичку»⁹¹ (гл. IV) (“the influence of the Murdstones upon me was like the fascination of two snakes on a wretched young bird”)⁹².

После эпизода с Мэрдстонами бабушка, зная характер матери Дэвида, призывает его развивать «твердость духа» (“a cooler judgement”) (гл. XIX). В отличие от тиранической твердости Мэрдстонов, она подразумевает твердость, основанную на честности: «Никогда не веди себя недостойно, никогда не лги, никогда не будь жестоким!»⁹³ (гл. XV) (“Never, said my aunt, be mean in anything, never be false, never be cruel. Avoid those three vices, Trot, and I can always be hopeful of you”)⁹⁴. В данном случае с уверенностью можно сказать, что предчувствие Дэвида относительно мистера и мисс Мэрдстон полностью оправдывается, что к тому же подтверждается словами его бабушки.

Предчувствие совершенно иного толка связано у героя с образом Урии Хиппа, так как Дэвид сразу пронизает характер злодея и открыто выражает свое опасение. С самой первой встречи в отношениях с Урией у Дэвида зарождаются недобрые чувства, настороженность. Еще до того, как Урия явился взору Дэвида, герой отмечает, как увидел в окне первого этажа дома Уикфилдов некое мертвенное лицо: «в конце первого этажа <...> явилась и

⁸⁹ *Dickens Ch. David Copperfield*. P. 198.

⁹⁰ *Диккенс Ч. Жизнь Дэвида Копперфильда, рассказанная им самим*. С. 186.

⁹¹ Там же. С. 53.

⁹² *Dickens Ch. David Copperfield*. P. 65.

⁹³ *Диккенс Ч. Жизнь Дэвида Копперфильда, рассказанная им самим*. С. 195.

⁹⁴ *Dickens Ch. David Copperfield*. P. 207.

тотчас же исчезла физиономия, напоминавшая лицо мертвеца»⁹⁵ (гл. XV) (“I saw a cadaverous face appear at a small window of the ground floor”)⁹⁶. Непосредственно при встрече Дэвид описывает странный эпизод, будто ему показалось, как Хип «наводит порчу»: «дунул в ноздри пони и мгновенно прикрыл их рукой, словно наводил на него порчу»⁹⁷ (гл. XV).

Во всех последующих описаниях Дэвида, Урия представлен как дьявольское существо, «извивающееся» подобно змею. Отвратительность змеиных повадок Урии усугубляется характеристикой его глаз, напоминающих «два красных солнца»⁹⁸ (гл. XV). Дэвид описывает не только ненавистную внешность Хипа, но и свои физические ощущения от соприкосновения с ним. Например, при рукопожатии Дэвид отмечает, насколько рука Урии была липкой и неприятной на вид: «Ох, какая это была липкая рука! Рука призрака – и на ощупь, и на взгляд! Потом я тер свою руку, чтобы ее согреть и стереть его прикосновение!» (гл. XV)⁹⁹, а когда Хип навязывался Дэвиду в гости, последнему казалось, будто он «приютил какую-то нечисть» (гл. XXV)¹⁰⁰.

Дэвид чувствует вероломство Урии наяву и во сне. Находясь в состоянии бодрствования, герой выглядывает в окно и внезапно замечает в чертах архитектурного украшения здания, горгульи, сходство со знакомым ему лицом: «Я выглянул из окна и увидел, что одна из голов, вырезанных на концах стропил, искоса посматривает на меня; вдруг мне почудилось, будто это Урия Хип, попавший туда неведомо как, и я поспешил захлопнуть окно» (гл. XV)¹⁰¹. В сновидениях Хип, словно кошмар, преследует Дэвида в образе пирата: «Приснилось мне, между прочим, что, спустив на воду дом мистера Пегготи, он направился в пиратскую экспедицию, причем на верхушке мачты

⁹⁵ Диккенс Ч. Жизнь Дэвида Копперфильда, рассказанная им самим. С. 190.

⁹⁶ *Dickens Ch. David Copperfield*. P. 203.

⁹⁷ Диккенс Ч. Жизнь Дэвида Копперфильда, рассказанная им самим. С. 191.

⁹⁸ Там же. С. 193.

⁹⁹ Там же. С. 196.

¹⁰⁰ Там же. С. 330.

¹⁰¹ Там же. С. 196.

развевался черный флаг с надписью «Руководство Тидда», и под этим дьявольским флагом он увлекал меня и малютку Эмили к Испанскому морю, чтобы там утопить» (гл. XVI)¹⁰². Когда Урия объявляет Дэвида первым человеком, «заронившем искру честолюбия в [его] смиренную душу» (гл. XXV)¹⁰³, Дэвид, вспомнив старые беседы с Урией о юридической карьере и о прелестной Агнес, вдруг начинает понимать, какими амбициями живет Хип и какие планы вынашивает (гл. XXV). Подсознательная нелюбовь Дэвида к Урии, плохие предчувствия, не обманывают героя и в итоге оправдываются.

Не вполне оправдываются хорошие предчувствия Дэвида при встрече с Дорой Спенлоу, дочерью проктора, на учебу к которому Дэвид поступает по окончании школы. С первой встречи Дэвид воспринимает девушку в волшебном-сказочном ореоле: в его описаниях она представлена как «фея, сильфида, неземное существо». Свою влюбленность Дэвид метафорически сравнивает с погружением в море, описывая «захлестнувшие» его чувства и «растворение» в пучине любви¹⁰⁴ (“I was steeped in Dora”): «Я видел перед собой существо неземное. Это была фея, сильфида, не знаю кто - нечто, чего никто никогда не видел и о чем все мечтают. Во мгновение ока я погрузился в самую бездну любви»¹⁰⁵ (гл. XXIV). Свою любовь он метафорически сравнивает с «волшебством» (“enchantment”) (гл. XLIV).

Тем не менее, «растворение» в любви не приносит Дэвиду счастья. Образ Доры, влекущий, чудесный и ассоциирующийся у Дэвида с райским садом его детства (гл. XVI, XXXIII), постепенно омрачается. По ходу действия в описаниях Доры появляются отсылки к образу воды как к символу пагубной страсти: «Река, вдоль которой мы гуляем по воскресеньям, сверкает в лучах летнего солнца, но еще мгновение – и она покрывается рябью под зимним ветром, а вот уже плывут по ней ледяные глыбы. Быстрее, чем когда-либо,

¹⁰² Там же. С. 205-206.

¹⁰³ Там же. С. 326.

¹⁰⁴ Там же. С. 404.

¹⁰⁵ Там же. С. 335.

река стремится к морю, она вспыхивает, темнеет и катит свои воды»¹⁰⁶ (гл. XLIII). Вначале описывается сверкающая поверхность реки в лучах солнца, символизируя, вероятно, начало отношений Дэвида и Доры. Затем образ реки омрачается, она темнеет и «катит свои воды» все быстрее, символически указывая на неумолимую и разрушительную силу времени. Однако примечателен и другой факт: в самом начале Дэвид сравнивает свою любовь с «погружением» в морскую пучину и затем же добавляет, что «говоря метафорически, любовь, которую [он] испытывал, могла захлестнуть любого»¹⁰⁷ (гл. XXXIII) (“Enough love might have been wrung out of me, metaphorically speaking, to drown anybody in”)¹⁰⁸. Слово «захлестнуть» (в буквальном переводе «утопить» от английского «drown») символизирует пагубную страсть, которой герой не способен противостоять.

Несмотря ни на что Дэвид не желает верить своим подсознательным предостережениям: «Да, я горячо любил свою жену и был счастлив, но это было не то счастье, о котором я когда-то мечтал – и мне всегда чего-то не хватало...»¹⁰⁹ (гл. XLVIII) (“The old unhappy feeling pervaded my life. It was deepened, if it were changed at all; but it was as undefined as ever, and addressed me like a strain of sorrowful music faintly heard in the night. I loved my wife dearly, and I was happy; but the happiness I had vaguely anticipated, once, was not the happiness I enjoyed”)¹¹⁰. Не помогают и вполне четко произнесенное предостережение бабушки, считавшей Дору не лучшей парой для своего внука: бабушка сказала Дэвиду о его «слепоте» и вспомнила, что его родной отец с раннего детства бегал за «восковыми куклами» (гл. XIII)¹¹¹. Только безвременная смерть Доры, уже ставшей его законной женой, заставляет Дэвида признать, что причиной его неудавшегося брака послужил его собственный эгоизм, сделавший его глухим к своему внутреннему голосу.

¹⁰⁶ Там же. С. 533.

¹⁰⁷ Там же. С. 404.

¹⁰⁸ *Dickens Ch. David Copperfield*. P. 413.

¹⁰⁹ *Диккенс Ч. Жизнь Дэвида Копперфильда, рассказанная им самим*. С. 592.

¹¹⁰ *Dickens Ch. David Copperfield*. P. 599.

¹¹¹ *Диккенс Ч. Жизнь Дэвида Копперфильда, рассказанная им самим*. С. 172.

Не только с Дорой связаны детские ассоциации Дэвида, но и ее собакой Джипом, названной так из-за своего подобия «цыгану». Пес встречает Дэвида враждебно, но не вызывает у героя страха, как это было в случае с мистером Мэрдстоном и его собакой (гл. XXVI). Символично и то, что встреча с Дорой совпадает со встречей с мистером Мэрдстоном, а компаньонкой девушки оказывается сама «металлическая леди» Мэрдстон. Тем не менее, ни мистер и мисс Мэрдстон, ни как будто «трансформировавшийся» в маленькую черную собачку огромный черный пес Мэрдстонов не вызывают у героя былых страхов. Образ огромного черного пса, с которым у мальчика в детстве ассоциировался мистер Мэрдстон, «дрессировавший» его по своему подобию, метафорически перевоплощается в образ злой маленькой собачки Доры. Тем самым, это указывает на то, что Дэвид не только повзрослел, но и полностью преодолел свои детские страхи. По мере развития отношений с девушкой, пес принаравливается к Дэвиду, что свидетельствует об окончательной сублимации страхов Дэвида.

Не оправдывается предчувствие Дэвида, связанное с образом чудака – мистера Дика. При первой встрече в доме двоюродной бабушки Дэвида, мистер Дик объявляет ему, что мир – «бедлам» и различными способами отрицает свою принадлежность реальному миру. Это реализуется посредством двух способов: во-первых, мистер Дик отказывается от своего настоящего имени Ричарда Бебли, отрицая, таким образом, приписываемое ему места в этом символически беспорядочном мире – хаосе; во-вторых, его отказ проявляется в желании быть «над» миром. Для достижения этой цели он использует воздушного змея, посредством коего разносит по миру свои «знания». В повествовании неоднократно акцентируется «умалишенность» мистера Дика, однако мисс Бетси приписывает его эксцентричность своеобразному притворству, маске, за которой скрывается высокая нравственность и природная пронизательность героя. Она не раз обращается к нему с советом. Например, наблюдая за мистером и мисс Мэрдстон, герой начинает громко брэнчать монетами в кармане, указывая на их двуличность.

Полагаясь на негласный совет мистера Дика, мисс Бетси осознает, что приехавшие господа явились не с благими намерениями.

К непосредственному предчувствию, которое в итоге не оправдывается, относится эпизод, в котором мистер Дик рассказывает Дэвиду, будто видел при свете луны некоего человека, который сильно испугал мисс Бетси и которому она вручает деньги (гл. XVII). В силу чужаковости мистера Дика Дэвид приписывает его видение к игре фантазии. По окончании Дэвидом школы, находясь в Лондоне и проезжая в повозке вместе с бабушкой, он вдруг замечает какого-то оборванного человека, при виде которого бабушка сильно пугается и пытается уехать как можно быстрее (гл. XXIII). Тут впервые Дэвид вспоминает слова мистера Дика: «Вот тут-то я и вспомнил о рассказе мистера Дика, который в свое время показался мне фантастическим»¹¹² (гл. XXIII). В конце концов, Дэвид раскрывает тайну загадочного незнакомца: он оказывается мужем бабушки. Раскрытие тайны доказывает неоправдавшееся предчувствие Дэвида и свидетельствует о том, что за фасадом эксцентричности и твердости мисс Бетси скрывались ее финансовое банкротство и эмоциональное опустошение, которые она вкупе испытывает по вине своего беспечного мужа. Однако этот эпизод также свидетельствует и о наблюдательности и проницательности мистера Дика, а значит, не оправдывается предчувствие Дэвида относительно мистера Дика, только с первого взгляда казавшимся «умалишенным» героя.

Среди ложных, неоправдавшихся предчувствий Дэвида упомянем то, которое зародилось у героя еще в школьные годы, при посещении дома пожилого профессора Стронга и его юной супруги Анни. Мистер Стронг, как и Дик, представлен как чужак и между двумя героями в романе прослеживается четкое соответствие. К примеру, при первой встрече Дэвида с мистером Диком, он спрашивает, знает ли Дэвид, когда казнили короля Карла I – ого. Дэвид отвечает, что момент казни датируется 1649 годом. Когда же Дэвид впервые попадает в школу профессора Стронга, куда его определяет

¹¹² Там же. С. 301.

бабушка, старший ученик Адамс рассказывает, что доктор занимается составлением словаря, но дальше буквы «Д» его работа не продвигается. Символически, работа доктора Стронга замыкается на слове «смерть», которому в английском языке соответствует слово «death»: именно дальше буквы «D» не может продвинуться доктор. По подсчетам старшины Адамса, работа со словарем займет у Доктора Стронга ровно 1649 лет, отсчитывая от последнего, 62 дня рождения Стронга (гл. XVI). «Чудаковатость» мистера Стронга заключается в его исключительной доброте: во всех описаниях он представлен как «добрейший человек, наделенный простодушием и доверчивостью», «настоящая овца, которую каждый мог стричь»¹¹³ (гл. XVI). Поэтому не удивительно, что Дэвид, зная о беспредельной наивности и доброте, начинает сомневаться в добродетельности юной жены пожилого доктора Стронга. А происходит все следующим образом: каждый раз отправляясь туда в гости в сопровождении мистера Уикфилда и его дочери Агнес, Дэвид отмечал «странную, никогда не ослабевавшую напряженность»¹¹⁴ в отношениях Анни и Уикфилда, словно Уикфилд, будучи добрым другом профессора, не доверял его юной спутнице. С течением времени эта отстраненность превратилась в настоящую пропасть. Дэвид, любивший своего наставника Уикфилда и веривший ему, тоже проникается сомнениями относительно добродетельности прекрасной Анни и признает, что «не доверял непринужденности ее манер и ее обаянию» (гл. XIX)¹¹⁵. Дэвид утверждает в своей неприязни к юной жене Стронга, став свидетелем одной сцены: однажды Джек Мелдон, кузен Анни, отбывающий в Индию, незаметно забирает с груди молодой женщины вишневую ленту и уносит ее с собой – «с грохотом промчался мимо меня мистер Джек Мелдон, я отчетливо разглядел, что у него лицо взволнованное, а рука сжимает какой-то предмет вишневого цвета» (гл. XVI)¹¹⁶. У Дэвида зарождаются подозрения о супружеской

¹¹³ Там же. С. 207.

¹¹⁴ Там же. С. 208.

¹¹⁵ Там же. С. 244.

¹¹⁶ Там же. С. 212.

неверности Анни. Не имея верных тому доказательств, Дэвид не выражает открыто свои подозрения, однако отмечает, что не хотел бы видеть свою подругу детства Агнес в компании этой молодой женщины: «видя рядом с ней Агнес и думая о том, как добра и правдива Агнес, я начинал убеждаться, что эта дружба нежелательна» (гл. XIX)¹¹⁷. Годы спустя, когда Дэвид сделался взрослым юношей, всем недобрым подозрениям, связанным с Анни Стронг, внезапно приходит конец. Думы о ее супружеской измене полностью развеиваются. Плохие предчувствия оказываются заблуждениями. Все это выясняется в ходе дружеской и семейной беседы, инициатором которой выступил приятель бабушки – мистер Дик (гл. XIX). Выясняется, что у Джека Мелдона и Анни – полное «несходство характеров», и с ним Анни никогда не могла бы быть счастлива. Что касается мужа, профессора Стронга, то Анни его понимает и уважает – и потому ее супружеская «любовь крепка как скала и будет длиться вечно»¹¹⁸. Став свидетелем обнаружения истинных дум и переживаний Анни и преодолев свои старые недобрые предчувствия и подозрения, Дэвид начинает понимать, на каких чувствах зиждется настоящая любовь. Словно пелена спадает с глаз Дэвида, и он, наконец, прозревает, догадавшись, что душой и сердцем давно любит Агнес Уикфилд.

С образом второй жены Дэвида – Агнес – у героя связано «доброе» полностью оправдавшееся предчувствие. Уже само имя героини, переводящееся как «ясная и светлая» свидетельствует об ее ангельской натуре. Во всех описаниях Дэвида она неизменно представлена как «ангел» (“the better angel”, “my good angel”) (гл. XVIII, XXV) и «добрый дух» (“good, calm spirit”) (гл. XV). Не раз называет ее Дэвид своей путеводной звездой, ведь там, где она – там для него «свет и добро». Действительно, то, что Дэвид, в конце концов, осознает ее значение в своей жизни, только подтверждает его оправдавшееся предчувствие. При их первой встрече герой отмечает, что неосознанно для себя образ девочки вызвал в нем ассоциацию с издающим яркий и льющийся

¹¹⁷ Там же. С. 244.

¹¹⁸ Там же. С. 564.

свет «витражом в церкви». Отныне там, где появлялась она, у него возникала ассоциация с льющимся небесным светом: с той поры «[он] всегда связывал его мягкий и чистый свет [окно с цветными стеклами в церкви прим. наше] с Агнес Уикфилд»¹¹⁹ (гл. XV), а саму девушку герой представляет как небесного ангела, наблюдающего за ним «сверху» (гл. LIV). В конце концов, Дэвид полностью ассоциирует образ Агнес со светом и постигает его значение, когда говорит, что, когда «впервые связал ее образ с витражом в церкви, [он] пророчески предвидел (“a prophetic foreshadowing”), какую роль она сыграет в [его] жизни»¹²⁰ (гл. LIV). Когда Дэвид окончательно признает свои ошибки прошлого и выходит на новый уровень самосознания, когда признает, что «уроки» молодой женщины не прошли для него даром (гл. LXII). Таким образом, «доброе» предчувствие Дэвида относительно Агнес Уикфилд полностью оправдывается.

Не оправдывается «доброе» предчувствие Дэвида относительно друга его детства – Джеймса Стирфорта. Почти на протяжении всего периода их знакомства Дэвид представлен «зачарованным» Стирфортом и почти при каждом его описании упоминает его «животную магнетическую притягательность, приятный голос, красивое лицо, и фигуру»¹²¹ (гл. VII). Напротив, Стирфорт изначально пронизывает природную неискренность Дэвида, и в большинстве случаев обращается с ним как с забавной игрушкой, ласково называя его романтиком и Маргариткой (гл. XX). Свою пресыщенность жизнью Стирфорт выражает в произнесенном им тосте во время их повторной встречи: «Мы выпьем за полевых маргариток в честь тебя, и за полевые лилии, которые ни трудятся, ни прядут»¹²² (гл. XX) (“We’ll drink the daisies of the field, in compliment to you, and the lilies of the valley that toil not, neither do they spin, in compliment to me”)¹²³. Тем не менее, Дэвид не способен

¹¹⁹ Там же. С. 195.

¹²⁰ Там же. С. 651.

¹²¹ Там же. С. 94.

¹²² Там же. С. 255-256.

¹²³ *Dickens Ch. David Copperfield*. P. 265.

узреть и понять библейское выражение: где бы ни бывал Дэвид, вначале образ Стирфорта он неизменно связывал со светом. Например, входя в комнату Баркиса, он привнес в нее «свет»¹²⁴ (гл. XXI). Однако после их обоюдного визита в Ярмут, где происходит роковое знакомство Стирфорта с малюткой Эмли, у Дэвида зарождается смутное предчувствие. Это предчувствие ознаменовано появлением в описаниях Стирфорта символики воды, моря, как бушующей и непреодолимой стихии. Дэвид, подобно тому, как это происходило в его отношениях с Дорой, связывает образ Стирфорта с водой. К примеру, ссылаясь на страстную и беспокойную натуру Стирфорта, Дэвид сравнивает героя с природной стихией, когда говорит, что «неугомонная и отважная его натура всегда ищет какого-то исхода и находит его в тяжелом труде, в борьбе с ненастной погодой и вообще в любых волнующих впечатлениях»¹²⁵ (гл. XXII), а затем привлекает внимание к морскому пейзажу. Познакомившись с дочкой рыбака Эмли, Стирфорт задумывает вероломный план соблазнить девушку. Именно поэтому, размышляя перед камином о своем плане, Стирфорт называет Дэвида «ангелом-обличителем», когда тот кладет ему руку на плечо, желая пробудить от созерцания «картинок» в огне (гл. XXII). Когда тем же вечером после встреченных ими Хэма и Эмли при свете луны, мимо проходит женщина, Стирфорт восклицает, что за девушкой следует «черная тень». После «исчезновения тени», как предзнаменования чего-то дурного, Стирфорт говорит, что все зло «уходит вместе с ней». Сразу же после этого эпизода Стирфорт вновь обращает взор к морю, что указывает на его непреодолимую и роковую страсть (гл. XXII). Подобно тому, как бабушка указывает на «слепоту» Дэвида, когда тот собирается связать свою жизнь с Дорой, так и Агнес пытается обратить Дэвида к здравому смыслу, когда говорит, что Стирфорт – его «злой ангел» (“bad angel”) (гл. XXV). Хотя, и не разуверившись в «доброй» натуре старого друга, Дэвид все же отмечает, что после слов Агнес, образ Стирфорта несколько потускнел в его глазах (гл.

¹²⁴ Диккенс Ч. Жизнь Дэвида Копперфильда, рассказанная им самим. С. 267-268.

¹²⁵ Там же. С. 275.

XXV). Только когда Стирфорт совершает побег с Эмили, Дэвид способен признать свое заблуждение, и открыто признает, что впадает в роковой самообман, потому что предчувствие обмануло его: «Если бы тогда кто-нибудь мне сказал, что это только превосходная игра, которую он вел ради минутного развлечения, ради того, чтобы дать выход своей веселости, побуждаемый неосознанным стремлением властвовать, безотчетной потребностью покорять, завоевывать даже то, что не имело для него никакой цены, и тут же отбрасывать прочь, - если бы тогда кто-нибудь мне это сказал в тот вечер, не знаю, в какой форме выразилось бы мое негодование»¹²⁶ (гл. XXI). Таким образом, в итоге раскрывается двуличная натура друга, хотя он и так не смог осознать свое смутное предчувствие, которое было связано для него с символом беспокойной «воды».

В романе Дэвид – не единственный герой, который испытывает предчувствия. Одним из таких персонажей, испытывающих предчувствия, является эксцентричная мисс Маучер. Подобно другим чудаковатым героям Диккенса, эксцентричность мисс Маучер – не более чем маска, за которой скрывается богатый внутренний мир героини. Ее предчувствие напрямую связано со Стирфортом, который без ее ведома вовлекает ее в свой коварный план. При первом знакомстве мисс Маучер и Дэвида, Стирфорт заводит беседу об Эмили, называя ее «феей» (“little fairy”) (гл. XXII) и намекая, что она должна стать леди. Однако в силу своей природной притягательности и врожденному умению очаровывать, ни Дэвид, ни мисс Маучер не способны раскрыть «благие намерения» Стирфорта. Впоследствии именно мисс Маучер становится орудием Стирфорта к соблазнению девушки, ибо последняя передает ей письмо, думая, что является поверенной Дэвида. Только после побега Эмили и Стирфорта, мисс Маучер сокрушительно признает, что ее проницательность изменила ей и отмечает, что полагала, что именно Дэвид был влюблен в девушку и именно ему она содействует, передавая девушке роковое письмо (гл. XXXII).

¹²⁶ Там же. С. 268.

Подобно мисс Маучер, мистер Микобер испытывает смутное предчувствие относительно Урии Хипа. Знакомство обоих героев происходит при посредничестве Дэвида еще в юности героя: мистер Микобер случайно проходит мимо дома Хипов и замечает находящегося там Дэвида (гл XVII). На следующий день Дэвид замечает мистера Микобера, идущего рука об руку вместе с Хипом, что вызывает у героя значительную долю беспокойства (гл. XVII). Через некоторое время Дэвид узнает, что мистер Микобер становится поверенным Хиппа и в ходе своей «службы» добрый и жизнерадостный мистер Микобер совершенно меняется, становится мрачным и угрюмым. Как Дэвид, так и миссис Микобер начинают подумывать, а не продал ли душу Дьяволу мистер Микобер (гл. XLIX). В это же время Дэвид получает письмо от Микобера и отправляется с ним на встречу, терзаемый ложными сомнениями относительно добродетельности Микобера. Однако при встрече Микобер публично выводит Хипа на чистую воду: «Подлость – вот в чем дело! Низость – вот в чем дело! Обман, мошенничество, заговор – вот в чем дело! И называется вся эта гнусность – Хип!»¹²⁷ (гл. XLIX). Проницательность Микобера не только открывает замыслы Хипа, но и обнажает лицо героя, носящего маску фальшивой смиренности почти всю свою жизнь.

Таким образом, фактически все герои романа Диккенса «Дэвид Копперфильд» предстают в ореоле загадочной фантастичности. Они могут быть связаны со сказочными образами – это портреты Эмили и Доры в образах феи. Понятие «фантастический» также включает в себя синонимы эксцентричный и чудаковатый. Именно такими представлены в тексте романа мисс Маучер и Бетси Тротвуд (двоюродная бабушка Дэвида), мистер Дик и доктор Стронг. Их эксцентричность выступает как качество (их «английскости»)¹²⁸, необходимое для «утверждения [их] личной свободы» (“an assertion of individual liberty”)¹²⁹ и представляет собой маску, под которой

¹²⁷ Там же. С. 604.

¹²⁸ Более подробно об этом см. Меркулова М.Г. Теория английскости в контексте исследования творчества писателей-мультикультуралистов Великобритании. Язык и литература в проблематике современных гуманитарных наук. 2021. С.108-114.

¹²⁹ Saville J.S. Eccentricity as Englishness “David Copperfield”. P. 782.

скрыты их нравственность и честность. В моменты откровения проступает истинное благородство чудаков Диккенса.

Еще одна группа персонажей наделена импозантными театральными жестами. Это мистер Микобер и «байронический» Стирфорт. Впечатление театральности, произведенное позерством этих персонажей, усиливается аллюзиями на трагедии Шекспира – «Гамлета» и «Макбета». Писатель использует прямые цитаты из Шекспира. К примеру, словами Гамлета говорит мистер Микобер, стремясь разоблачить лицемерия и двуличность Урии Хипа: «А засим я стал чахнуть, бледнеть и увядать, если осмелюсь выразиться о себе словами Шекспира» (гл. LI)¹³⁰. Стирфорт, однажды созерцая огонь в камине, вдруг «как Макбет театрально восклицает»: «Уж нет его – и человек я снова» (гл. XXII)¹³¹. При описании Дэвида Копперфильда рассказчик использует имплицитные отсылки к трагедиям Шекспира. Опираясь на скрытые аллюзии, Диккенс создает атмосферу надвигающейся беды¹³².

Примечательно, что не только герои Ч. Диккенса наделены способностью «проникать» сущность других персонажей и предчувствовать надвигающиеся события, но и сам писатель в силу невероятных совпадений, можно сказать, испытывает различного рода смутные мистические предчувствия, которые затем в трансформированном виде описывается на страницах его произведений.

В этом отношении особенно любопытным представляется известная в истории железнодорожная авария в Стейплхерсте, произошедший 9 июня 1865 года: поезд, следовавший из Парижа в Лондон, в котором находился сам Ч. Диккенс, сошел с рельсов на мосту через приток реки Медуэй. В тот день там велись ремонтные работы, и предупреждающий знак был выставлен слишком близко: поезд было невозможно вовремя остановить. По счастливому стечению обстоятельств, только первый вагон, в котором

¹³⁰ Диккенс Ч. Жизнь Дэвида Копперфильда, рассказанная им самим. С. 635.

¹³¹ Там же. С. 228.

¹³² См. также о Шекспировской меланхолии – *Makarov V.S. Shakespeare, Burton and the Intellectual's Acedia. Knowledge. Understanding. Skill. 2015. Vol. 3. P. 400-407.*

находился писатель, уцелел и продолжительное время свисал с моста под крутым углом, пока остальные вагоны обрушивались в реку. Выбравшись из своего вагона, писатель помогал спасать других людей, страждущих, покалеченных и умирающих ту же, на глазах у Диккенса. Это крушение поезда оказало неизгладимое воздействие на впечатлительного Диккенса.

Весь ужас пережитого автор сообщает в письме к своему другу Т. Миттону 13 июня 1865 г.¹³³, а год спустя, в 1866 году, Диккенс издает короткую повесть «Сигнальщик» (“The Signal Man”), где железная дорога становится как бы символом судьбы, а железнодорожная авария – событием, которое предсказали являющиеся стрелочнику призраки. К теме «железной дороги» Ч. Диккенс обращался и в более ранних произведениях. Например, в романе «Домби и сын» (1848) злодея Каркера сбивает поезд, как будто сами силы прогресса, представителем которого он себя считал, в буквальном смысле разрушают его.

Тем не менее, после пережитой катастрофы 1865 г. писатель включает в описание железной дороги в «Стрелочнике» образы сверхъестественного. Сюжет повести сводится к следующему: стрелочника, работающего на железной дороге, преследует привидение. Каждое появление этого привидения предшествует какой-либо аварии. Трижды он получает предупреждения призрака об опасности посредством звонка, который способен услышать только он один, затем следует само появление призрака и страшная авария. Примечательно, что появление призрака в третий раз становится предвестием гибели самого сигнальщика¹³⁴.

Повесть явилась творческим выражением страха Ч. Диккенса и даже смутным предзнаменованием его собственной смерти, ведь Ч. Диккенс умирает спустя ровно 5 лет – день в день – после памятной аварии: 9 июня 1870 года. Таким образом, тема предчувствий волновала Диккенса не только как автора романов и повестей.

¹³³ *Dickens Ch. The Selected Letters of Charles Dickens. Oxford: Oxford University Press, 2012. P. 392-393.*

¹³⁴ Более подробнее об анализе повести см. *Cadwallader J. Death by Train: Spectral Technology and Dickens's Mugby Junction. Transport in British Fiction: Technologies of Movement, 1840-1940. 2015. P. 57-68.*

Упоминание этого биографического эпизода здесь представляется уместным потому, что роман Диккенса «Дэвид Копперфильд», являясь своего рода художественной автобиографией Диккенса (как полагают многие исследователи, начиная с первых биографов писателя), тоже построен на многочисленных — как правдоподобных, так и самых невероятных — предчувствиях героя.

1.2. СЦЕНЫ НА СМЕРТНОМ ОДРЕ И ВИКТОРИАНСКИЕ СУЕВЕРИЯ

В английской литературе зрелого Просвещения XVIII в. особой популярностью пользовались альковные сцены. За ширмой, скрытой от посторонних глаз, разыгрывались личные драмы героев, «хранились» их тайны и секреты. Впоследствии эти загадки раскрывались героями, которым удавалось как бы приоткрыть занавес. Так, к примеру, раскрывает герой одноименного романа Г. Филдинга Том Джонс загадку тайных отношений своей возлюбленной, дочери сторожа, Молли и ее учителя, философа Сквейра, когда случайно застаёт их за неожиданно упавшей простыней, закрывающей спальню девушки. Имеются пикантные альковные сцены у Т. Смолетта, подразумеваются они даже у Ричардсона.

В викторианскую эпоху писатели заглядывали в спальню своих героев с иной целью: особое значение в Великобритании XIX века приобретают сцены на смертном одре¹³⁵. Описание таких сцен встречается у многих викторианских романистов и зачастую представлены как своего рода испытание, в котором раскрываются истинные чувства героев, как умирающих, так и находящихся рядом с ними. В романе «Джейн Эйр» Ш. Бронте (1847) смерть Хелен Бернс производит неизгладимое впечатление в душе главной героини. У Дж. Элиот сцены на смертном одре отмечены сатирическими чертами. К примеру, в романе «Мидлмарч» (1872) богатый

¹³⁵ Bronfen E. *Over her Dead Body: Death, Femininity, and the Aesthetic*. N.Y.: Routledge, 1992. xvii+460 p.; Wheeler M. *Heaven, Hell, and the Victorians*. Cambridge: Cambridge University Press, 1994. xv+279 p.

скряга Питер Фезерстоун несколько недель проводит на смертном одре, играя чувствами своих родственников: меняя завещание и держа всех в неведении, он, то обнадеживает своих близких, то полностью лишает их всякой надежды, наблюдая за истинными чувствами своих родных.

В данном параграфе предлагается рассмотреть, какую смысловую нагрузку в композиции романов Ч. Диккенса несут сцены на смертном одре. Писатель «зациклен на теме смерти» (“abnormally sensitive about death”)¹³⁶ и часто обращается к сценам на смертном одре. Когда умирает малютка Нелл в «Лавке древностей» (1840) автор описывает, как ангелы уносят в рай душу девочки (гл. XVII). Пол Домби в романе «Домби и сын» (1846-1848) перед смертью видит свою «ожившую» мать, подзывающую его к себе (гл. XVI), а мусорщик Джо в «Холодном доме» (1853) умирает со словами «Отче наш» на устах (гл. XLVII). В основном герои, умирающие в юности (как пытается убедить читателя текст Диккенса), обретают бессмертие, вечную жизнь в Раю. В этом случае сцены смерти зачастую представлены в сентиментальном свете и связаны с протестантской традицией «хорошей смерти»¹³⁷. Что касается взрослых героев Ч. Диккенса, то в основном только герои с чистым сердцем могут умереть достойно в своей постели. Напротив, порочные и злые герои никогда не умирают так. Злодей Сайкс в романе «Оливер Твист» (1838) погибает путем случайного повешения, скрываясь от мстительной толпы (гл. L), а Ральф Никльби в романе «Николас Никльби» (1838) намеренно совершает суицид, испытывая угрызения совести (гл. LXII). Роман воспитания «Дэвид Копперфильд» не является исключением из правил. В нем также автор уделяет особое внимание описанию таких сцен. При этом восприятие смерти в этом романе неотделимо от английских верований и суеверий той эпохи¹³⁸.

Почти все такие сцены в романе можно условно отнести к типу смерти «с исповеданием и покаянием». Будучи англиканином, Ч. Диккенс в своих

¹³⁶ Holubetz M. Death-bed scenes in Victorian Fiction. English Studies. 1986. Vol. 67. № 1. P. 48.

¹³⁷ Correa D. The Nineteenth-Century Novel: Realisms. L., N.Y.: Routledge, 2000. P. 146.

¹³⁸ Pool D. What Jane Austen ate and Charles Dickens knew: From Fox Hunting to Whist – The Facts of daily Life in Nineteenth-Century England. N.Y.: Simon & Schuster, 1993. P. 252-255.

описаниях сцен смерти следует христианским традициям, согласно которым предсмертная исповедь является необходимой и важной ступенью в жизни человека, так как позволяет облегчить душу, выговориться, оставить свой завет живущим на этой земле¹³⁹. Исповедь сопровождает переход человека от земной жизни к небесной. В романе «Дэвид Копперфильд» такой смертью умирают мать Дэвида – Клара Копперфильд, мистер Баркис и первая жена Дэвида – Дора Спенлоу.

Сцена смерти матери Дэвида – Клары Копперфильд предваряется в повествовании другими смертями. Впервые мотив смерти появляется в романе в связи с воспоминаниями о покойном отце главного героя, связанного для него с покоем и ностальгией: «свет, падавший из окна комнаты, озарял последнее земное пристанище таких же путников, как я, и холмик над прахом кого, кто некогда был человеком и не будь которого, я никогда не явился бы в этот мир»¹⁴⁰. В дальнейшем при появлении в жизни мальчика отчима (нового мужа матери) мистера Мэрдстона мотив смерти обогащается новым смыслом: появляется символика холода – «Что-то, - не знаю, что и как, – какое-то губительное дуновение, связанное с могилой на кладбище и с появлением мертвеца, пронизывало меня»¹⁴¹. С окончательным поселением в доме мистера и мисс Мэрдстон символика холода и безжизненности полностью интегрируется в мотив смерти: «моему ребяческому воображению представилось, будто вместе с ними ворвался в дом холодный порыв ветра, который унес, как перышко, все старые, привычные чувства»¹⁴².

Через многочисленные намеки на безжалостную природу Мэрдстонов, автор показывает их разрушительную силу: дом после поселения Мэрдстонов лишается уюта и тепла, а природа в буквальном смысле «чахнет» от их холода и равнодушия. Кроме того, такое же разрушительное влияние они имеют и на

¹³⁹ Подобного мнения придерживается исследователь М. Холубец: «покаяние на смертном одре и окончательное духовное возрождение грешника были популярным и распространенным средством назидания читателя» (“the death-bed repentance and final moral rehabilitation of sinner was a popular and commonplace device for edifying the reader”). Подробнее об этом см. *Holubetz M. Death-bed scenes in Victorian Fiction. P. 17.*

¹⁴⁰ *Диккенс Ч. Жизнь Дэвида Копперфильда, рассказанная им самим. С. 18.*

¹⁴¹ Там же. С. 43.

¹⁴² Там же. С. 104.

окружающих людей: Дэвид становится «лишним человеком» в своем доме, а Клара Копперфильд, мать Дэвида, буквально тает на глазах из-за пагубного влияния героев. Если вначале героиня представлена цветущей молодой и жизнерадостной женщиной, то после «твердого воспитания» Мэрдстонов она становится беспокойной и безрадостной. Сам Дэвид отмечает произошедшую в матери перемену: «Я сразу увидел, что она изменилась. Она по-прежнему была очень хорошенькой, но казалась озабоченной и слишком слабой, а рука у нее была такая тонкая и белая, почти прозрачная. Но сейчас я имею в виду другую перемену: изменилась ее манера держать себя, в ней чувствовалось какое-то беспокойство, какая-то тревога»¹⁴³. Отправляясь в школу по настоянию Мэрдстона, Дэвид прощается с матерью в последний раз, хотя тогда еще не знает об этом. В эпизоде прощания он описывает свою мать, опираясь на библейскую аллюзию: мать напоминает Дэвиду Мадонну с младенцем на руках: «Я уже сидел в повозке, когда услышал, что она окликает меня. Я выглянул; она стояла одна у садовой калитки, высоко поднимая малютку, чтобы я посмотрел на него. Был холодный безветренный день, и ни один волосок на ее голове, ни одна складка ее платья не шевелилась...»¹⁴⁴ (гл. VIII). В безмолвном и безветренном, как будто «неживом» пейзаже его мать действительно подобна христианской мученице. Сама же безжизненность пейзажа позволяет предугадать дальнейший трагический ход событий. Действительно, впоследствии Дэвид уточняет значимость этой сцены: ему снится «безмолвная фигура» матери, все еще пристально смотрящей на него и высоко поднимающей над собой свое дитя. Сон Дэвида, как проявление его беспокойства и смутного предчувствия, можно интерпретировать как бессознательное предчувствие надвигающейся беды.

Обращаясь непосредственно к анализу самой сцены на смертном одре, стоит отметить, что для нее характерен ряд особенностей. Мать Дэвида

¹⁴³ Там же. С. 100.

¹⁴⁴ Там же. С. 109.

явственно признает приближение своей смерти заранее¹⁴⁵ и сознательно смиряется с мыслью о своей надвигающейся гибели: «Я никогда больше не увижу моего любимого, милого мальчика. Что-то подсказывает мне это, и я знаю – это так»¹⁴⁶. Несмотря на это, предчувствие собственной смерти не пугает ее: она принимает свою участь смиренно и спокойно при няне Дэвида – Пегготи, единственного близкого по духу ей человека: «Не покидайте меня, Пегготи. Оставайтесь со мной. Теперь, может быть, уже недолго ждать»¹⁴⁷.

Исповедуясь, Клара обретает способность облегчить свою душу и выразить свое последнее желание: «Теперь у меня на душе спокойно, Пегготи. За те несколько дней, которые остались, он, бедный, свыкнется с этой мыслью, а потом все уже будет кончено. Я очень устала. Если я засну, посидите возле меня, пока я буду спать; не уходите от меня. Господь да благословит обоих моих мальчиков! Господь да поможет моему сыну, потерявшему отца!». Оставив свой завет на этой земле, Клара Копперфильд умирает, «как засыпает дитя»¹⁴⁸. Смерть героини воспринимается как сон: кажется, что Клара возвращается к своим истокам, отправляется на небеса.

Смерть Клары Копперфильд приводится также в описании самого Дэвида. Известие об этом трагическом событии он получает в школе. Испытывая душевное потрясение, он становится на стул и смотрит на себя в зеркало: «Когда я остался один, я встал на стул и поглядел в зеркало, чтобы узнать очень ли покраснели мои глаза и очень ли грустное у меня лицо»¹⁴⁹ (гл. IX). Несмотря на то, что Дэвид уточняет, что делает это с целью посмотреть, переменилось ли его лицо от горя, этот эпизод также свидетельствует о том, что именно в этот момент герой впервые признает свою утрату. Более того, в момент осознания Дэвид метафорически сравнивает это трагическое событие с «высоким утесом в океане», так как смерть матери разделяет его жизнь на

¹⁴⁵ Более подробно о приметах и суевериях, связанных со смертью см. Харса Е., Коути Е. Суеверия Викторианской Англии. М.: Центрполиграф, 2011. С. 146.

¹⁴⁶ Диккенс Ч. Жизнь Дэвида Копперфильда, рассказанная им самим. С. 118.

¹⁴⁷ Там же. С. 100.

¹⁴⁸ Там же. С. 118-119.

¹⁴⁹ Там же. С. 111.

«до» и «после». В эпизоде, когда Дэвид отправляется домой, снова появляется символ «зеркала»: пока он направляется к повозке, его одноклассники наблюдают за ним из окон школы. Это также указывает на то, что «уход» матери, смерть которой становится поворотным моментом в жизни героя, приводит его к окончательному пониманию, что «золотые ворота детства» отныне закрыты для него навсегда. Впоследствии это подтверждается его словами о том, что ныне покойная мать – «это мать [его] детства», а умерший мальчик – его брат – это он сам, «каким [он] некогда был, уснувший навсегда у нее на груди»¹⁵⁰ (гл. IX). Этот эпизод, в котором жизнь героя разделяется на «до» и «после», также свидетельствует о том, что Дэвид стал немного взрослее¹⁵¹.

Через восприятие Дэвида описаны также похороны матери. В описании самой сцены смерти и последующей похоронной процессии автор часто приводит слово «solemn» в переводе с английского обозначающего «торжественный, величественный». Дэвид описывает чистоту и свежесть ее комнаты (“a beautiful cleanliness / freshness”), торжественность тишины (“the solemn stillness”), яркость огня в камине (“the bright condition of the fire”), чинную суету (“solemn hush”) и неподвижность времени (“stillness of the time”). Через описание окружающего интерьера мать Дэвида как бы «возвеличивается» перед лицом смерти, что отображает свойственную ей добродетельность и нравственность.

Со дня смерти матери Дэвид сохраняет лишь ее прекрасный образ с тех времен, когда он еще видел ее перед свершившейся с ней переменой: «С того самого мгновения я видел ее всегда только совсем молодой, в пору моего раннего детства <...> Скончавшись, моя мать унеслась ко дням своей спокойной, ничем невозмутимой юности и зачеркнула все остальное»¹⁵². Образ «Мадонны с младенцем на руках», некогда привидевшейся ему во сне,

¹⁵⁰ Там же. С. 119.

¹⁵¹ Westburg B. David Sees “Himself” in the Mirror // Charles Dickens’s David Copperfield / Ed. H. Bloom. Philadelphia: Chelsea House, 1987. P. 31-46.

¹⁵² Диккенс Ч. Жизнь Дэвида Копперфильда, рассказанная им самим. С. 119.

теперь приобретает для героя новую значимость: он становится для него путеводной звездой. Ее «живой» образ несет для него трансформирующее, жизнеутверждающее начало. В тяжелые времена своей жизни воспоминание о матери, ее словах и ее образ позволяют герою преодолеть все препятствия в поиске двоюродной бабушки (которая, если быть точными, приходилась теткой отцу Дэвида): «Я не мог забыть, что моей матери казалось, будто она почувствовала, как прикоснулась к ее волосам моя бабушка, прикоснулась нежной рукой»¹⁵³. Даже посещение могилы матери оказывает на Дэвида облагораживающее действие. В каждое из своих посещений юноша отмечает, как в его душе зарождаются надежды и честолюбивые помыслы, которые впоследствии воплощаются в жизнь: «В это время я всегда размышлял о том, кем стану я в будущем и какие великие дела совершу. И эхом этих мыслей отдавались мои шаги, упорно твердя все об одном и том же, словно я вернулся домой, чтобы строить воздушные замки подле матери, пребывающей среди живых»¹⁵⁴. Таким образом, смерть матери оказывает трансформирующее воздействие на его мировоззрение, а ее образ служит для Дэвида путеводной звездой.

К типу смерти «с исповедью» относится сцена на смертном одре возницы Баркиса, мужа доброй няни Дэвида – Пегготи. Баркис хоть и не предчувствует свою смерть, понимает, что кончина его близка, так как он болен. Как и в случае с матерью Дэвида, герой не испытывает страха перед смертью и принимает ее спокойно и смиренно в кругу близких людей. Однако описание Баркиса перед смертью не лишено отдельных карикатурных штрихов, придающих этой грустной сцене особую человечность и трогательность. В первую очередь, Диккенс подхватывает любимое выражение Баркиса: «Баркис не прочь»¹⁵⁵. Даже перед смертью Баркис успевает произнести эти слова. С грустной улыбкой Диккенс пишет о пристрастии Баркиса к материальным вещам. В повествовании Баркис,

¹⁵³ Там же. С. 155.

¹⁵⁴ Там же. С. 276.

¹⁵⁵ Там же. С. 381.

особенно в период, когда находится на смертном одре, неизменно предстает как «человек с сундучком»: «Когда я его увидел, мне это показалось маловероятным. Он лежал на кровати в такой неудобной позе, свесив голову и руки и привалившись к сундучку, который стоил ему стольких трудов и забот». Более очевидно связь Баркиса с материальным миром показана через его отождествление с сундучком, с которым он никогда не расстается: «Он оставался нем и недвижим, как сундучок, который один только и придавал его фигуре какую-то выразительность»¹⁵⁶.

Смерть Баркиса несколько «сверхъестественна», так как связана с древним верованием. Рыбак Пегготи фактически становится голосом бессловесного Баркиса и оглашает известное в народе поверье: «Он отойдет во время отлива, - сказал мне мистер Пегготи, прикрывая рот рукой»¹⁵⁷. Отлив как метафора смерти восходит к древности¹⁵⁸. Согласно Плинию одно из первых упоминаний отлива как метафоры смерти приписывается Аристотелю¹⁵⁹. В художественной литературе метафора отлива как символа смерти встречается во многих произведениях. Так, в пьесе Шекспира «Генрих V», Хозяйка, говоря о смерти Фальстафа, отмечает, что «скончался он между 12 и часом, как раз с наступлением отлива» (“just between twelve and o’ne, ev’n at the turning o’ th’ tide”) (Act 2, Scene 3)¹⁶⁰. Сохраняется значение отлива как метафоры смерти и в викторианскую эпоху. В стихотворении У. Теннисона «Пересекая отмель» (“Crossing the bar”) смерть ассоциируется с затиханием потока жизни, с отливом: «Прилив так тих, что, кажется, уснул. / Он слишком тих для звуков и для пены» (“But such a tide as moving seems asleep, / Too full

¹⁵⁶ Там же. С. 380.

¹⁵⁷ Там же. С. 381.

¹⁵⁸ Тема прилива и отлива основывается на суевериях. Полагалось, что прилив влиял на рождаемость, а отлив – на смерть. Об обоих случаях употребления см. *Opie I., Tatem M. Tide affects birth and death // A Dictionary of Superstitions. Oxford: Oxford University Press, 2003. P. 73. URL: <https://www.oxfordreference.com/view/10.1093/acref/9780192829160.001.0001/acref-9780192829160>. Accessed 01 November 2020.*

¹⁵⁹ Подробнее об истории метафоры см. *Cartwright D.E. On the origins of knowledge of the sea tides from antiquity to the thirteenth century. Earth Sciences History. 2001. Vol. 20. № 2. P. 107-108.* См. также *Aldersey-Williams H. The Tide: The Science and the Stories Behind the Greatest Force on Earth. N.Y.: W. W. Norton & Company, 2016. 368 p.*

¹⁶⁰ *Shakespeare W. The New Oxford Shakespeare: The Complete Works. Oxford: Oxford University Press, 2016. P. 1153.*

for sound and foam”). Прилив отождествляется с рождением, а поток – с течением жизни, который, в конце концов, возвращается в свое русло (“turns again home”) и возвращает поэта к истокам: «Но встречи жду с тобой, моя Невеста, / Когда мой ялик отмель перейдет» (“to see my Pilot face to face / When I have crossed the bar”)¹⁶¹ (пер. О. Кайдалова).

Иным смыслом обогащается метафора смерти у Ч. Диккенса: через нее Баркис, казалось бы, «маленький» человек, возвеличивается. Его жизнь подобна дыханию океана, что выражено через тесную связь человека с природой. В сущности, смерть Баркиса есть единение с природной стихией. Иначе говоря, Баркис и его жизнь протекают в полном согласии с ритмом Вселенной, с ритмами великого океана.

«Величие» картины смерти утверждается не только через ее прямую связь с народным суеверием, но и через специфический язык описания данной сцены. Своеобразие языка раскрывается посредством различных используемых в повествовании фигур речи, среди которых повтор и хиазм: «Он отойдет *во время отлива*, - сказал мне мистер Пегготи, прикрывая рот рукой. <...> – *Во время отлива?*» В данном случае повтор служит усилением эмоциональной окрашенности всей складывающейся картины: «Слезы стояли у меня на глазах, как и у мистера Пегготи». Еще один пример повтора доказывает и усиливает прочную связь смерти Баркиса с народным суеверием: «*Он отойдет во время отлива*. <...> Если он дотянет до начала прилива, то, стало быть, продержится, пока вода не начнет опять спадать, и *отойдет, когда снова начнется отлив*»¹⁶². В тексте оригинала повтор выделяется лучше: «He’s going out with the tide. <...> ... go out with the next tide».

Для речи мистера Пегготи свойственно также использование хиазмов, в основе которых лежит перестановка слов (инверсия) и сочетание разнотипной изобразительности при помощи прибавления и антитезы: «Здесь, на берегу, *народ не помирает, покуда не сойдет вода*, - сказал мистер Пегготи. – *A*

¹⁶¹ Tennyson A. Selected Poems. L.: Phoenix Poetry, 2002. P. 118-119.

¹⁶² Диккенс Ч. Жизнь Дэвида Копперфильда, рассказанная им самим. С. 380.

*рождаются здесь только во время прилива – рождаются на свет, когда вода стоит высоко»*¹⁶³. В этом случае хиазм способствует концентрации внимания, усилению эмоционального воздействия и ритмико-мелодической выразительности, то есть служит передаче экспрессивного и эмотивного содержания, конкретизируя и передавая непрерывность в передаче образа Баркиса. Благодаря этому речь Пегготи подобна поэзии в прозе, а потому вызывает эффект дрящейся мелодии, приближающей ее к гимну человеку и вторящей единению героя с ритмом природной стихии. В таком контексте Баркис предстает уже не как маленький человек, а выписывается в контексте как человек с большой буквы. В этом «поэтизированном гимне» обнажается лицо настоящего героя, добродетельность и нравственность которого доселе была скрыта под трогательно-карикатурной маской.

Первая супруга Дэвида – Дора, подобно другим героям, тоже предчувствует приближение своей смерти. Когда Дэвид убеждает ее в том, что она поправится, Дора уверенно утверждает, «что этого никогда не будет»¹⁶⁴ и говорит о себе в прошедшем времени. Думая о приближающейся смерти Доры, Дэвид пытается заглушить свой внутренний голос, свои предчувствия. И все-таки эти предчувствия его посещали: «...гудевшие колокола грустно напоминали, что ничто не остается неизменным; напоминали они о собственной своей старости, и молодости Доры, и о тех бесчисленных людях, которые жили, любили и умирали молодыми и терялись в воздухе, - песчинки в бездне Времени»¹⁶⁵. Дэвид выражает приближение смерти Доры через связь ее образа с образом вечности – Временем, как трансцендентной силой.

Несмотря на то, что в течение своей жизни Дора представлена как «девочка-жена», совершенно не смыслящая в хозяйстве и семейной жизни, перед лицом смерти открывается ее удивительный светлый и сильный характер. Ее «маска» спадает, она прекращает свою «игру в детство» и раскрывает свое прекрасное лицо: «Боюсь, дорогой мой, я была слишком

¹⁶³ Там же.

¹⁶⁴ Там же. С. 647.

¹⁶⁵ Там же. С. 628.

молода, и имею в виду не только возраст, но и мой опыт, мысли и все остальное. Я была такой маленькой и глупой. Боюсь, было бы лучше, если бы мы любили друг друга только как дети, а потом забыли бы об этом. Я начинала подумывать, что не гожусь быть женой»¹⁶⁶. Как и в предыдущих случаях, Дора принимает свою смерть спокойно: героиня не испытывает страха перед лицом смерти и доверяет тайну исповеди близкой ей по духу Агнес Уикфилд.

Примечательно, что смерть молодой женщины сопровождается смертью ее верного пса Джипа. По мере того, как «чахнет» Дора, умирает и ее верный спутник – пес Джип: «Сам Джип как будто внезапно очень постарел. Может быть, он утратил, как и его хозяйка то, что его оживляло и делало моложе. Как бы там ни было, но он хандрит, зрение ему изменяет, и лапки его слабеют, а бабушка моя горюет, что он больше не сердится на нее, но, напротив, подползает к ней, лежа на постели Доры (когда бабушка сидит у изголовья) и кротко лижет ей руку»¹⁶⁷. Сама героиня и ее верный спутник Джип умирают одновременно и через эту тесную связь, или, можно сказать, единение Доры с природой (в частности, с животным миром), ее смерть «возвеличивается»: «Не знаю, долго ли тянется время. Но вот старый друг моей девочки-жены заставляя меня очнуться. Он не находит себе места, он выползает из своей пагоды, смотрит на меня, тащится к двери, повизгивает – он хочет подняться вверх. <...> Очень медленно он возвращается ко мне, лижет мою руку и смотрит на меня тусклыми глазами. <...> Он ложится у моих ног, вытягивается, как будто собираясь заснуть и, жалобно взвизгнув, умирает. <...> Все кончено. Туман застилает мне глаза, и на время все выпадает из моей памяти»¹⁶⁸. В поведении и гибели пса Дэвид верно прочитывает и смерть близкого человека, Доры.

К идее смерти как «возрождающего» или перерождающего начала Ч. Диккенс обращается не только в романе «Дэвид Копперфильд», но и в других произведениях. К примеру, в повести «Рождественская песнь в прозе» (1843).

¹⁶⁶ Там же. С. 648.

¹⁶⁷ Там же. С. 646.

¹⁶⁸ Там же. С. 650.

Ч. Диккенс интересуется, в первую очередь, установлением морального порядка¹⁶⁹. Так как для творчества Ч. Диккенса характерна борьба «добра» и «зла», что также проявляется в этой рождественской повести, «христианский гуманизм [здесь] соединяется с мрачными мотивами жертвоприношения, с тягой к мистике, к теме призраков и вместе с тем к “языческому” веселью, получившему в Англии своё театральное воплощение в жанре рождественской пантомимы»¹⁷⁰.

Главному герою Скруджу встреча с тремя рождественскими Духами позволяет переосмыслить свою жизнь, открыть в себе положительные нравственные стороны и достичь нравственной зрелости. Основная ошибка Скруджа – его неспособность понять мир через призму воображения, которая и оживляет духовность и нравственность. Осознание Скруджа, или его «перерождение» (“conversion”), как это называет С. Прикетт, является основной проблемой повести. Однако то, что вызывает особый интерес здесь – так это обращение автора к фантастическому, благодаря которому совершается волшебное перерождение Скруджа. Как отмечает С. Прикетт «где-нибудь еще эта тема требовала бы самого длительного и тщательного анализа <...> в этом случае новая среда, обозначенная Теккереем как “поэмой в прозе”, позволила Диккенсу лаконично и тщательно сконцентрироваться на ярких и захватывающих образах» (“Elsewhere this was to be a theme demanding some of the most lengthy and subtle analyses <...> here the new medium, constituting what Thackeray called a ‘prose poem,’ enabled Dickens to work by a hitherto impossible concentration and compression by a series of powerful and emotionally compelling images”)¹⁷¹.

Все события в повести происходят в канун Рождества и город, в котором по описанию рассказчика не было света весь день, сам по себе представлен как

¹⁶⁹ Безкоровая Г.Т., Глишкая Л.Н., Пахсарьян Н.Т. Семантика праздника в «Рождественской песни в прозе» Ч. Диккенса. Вестник Российского университета дружбы народов. Серия: Литературоведение. Журналистика. 2020. Т. 25. № 2. С. 305-314.

¹⁷⁰ Чаплыгина О.В. Структура Рождественского текста Чарльза Диккенса. С. 10.

¹⁷¹ Prickett S. Victorian Fantasy. Waco, Tex.: Baylor University Press, 2005. P. 54.

место обитания призраков. У дома главного героя все покрыто туманом, и он настолько густой, что даже соседние дома, находящиеся поблизости, и те казались призраками. Туман символизирует «духовную слепоту» жестокого и равнодушного ко всему героя. В это волшебное время Рождества к Скруджу и является призрак его ныне покойного компаньона Марли, который предупреждает его о предстоящей встрече с тремя духами Рождества, после чего в прямом смысле улетает. Ничего не понимающий и испуганный Скрудж вглядывается в небо и видит там вереницу призраков тех, кого некогда знал при жизни.

Впоследствии Скрудж, как некогда шекспировский Макбет, погружается в видения, предназначенные только для него. То, что показывает Скруджу первый из призраков – призрак Прошлого, пробуждает чувства Скруджа, который уже много лет как ожесточился сердцем. Призрак Настоящего раскрывает герою, уже давно закрывшему свое сердце для добрых чувств, глаза на те социальные и нравственные проблемы, которые волновали Диккенса: нищета, скупость, людское равнодушие.

Весьма примечательна и внешность призраков: тут есть и ребенок-старик в образе Прошлого, с ветвью остролиста, украшенного летними цветами; огромный призрак Настоящего, который будто стареет на глазах по мере приближения видения к концу; и таинственный, мистический «темный» призрак Будущего в образе самой Смерти. После видений, представленных ему последним духом – вестником смерти, Скрудж «перерождается» и оживает душой, навсегда забывая о прежней своей скупости и жестокости. Так, среди его видений особенно выделяется сцена на собственном смертном одре, а полное «перевоплощение» Скруджа, по словам самого автора, происходит на кладбище, где Дух указывает ему на его собственную могилу. Потрясение перед лицом смерти «раскрывает» Скруджу глаза и в силу этого он уже способен признать свои ошибки и покаяться: «Я не забуду их памятных уроков, не затворю своего сердца для них. О, скажи, что я могу стереть

надпись с этой могильной плиты!»¹⁷². Преобразившийся Скрудж выражает ключевую идею христианской кончины: нечего бояться смерти тому, кто творил при жизни добрые дела и жил, руководствуясь своими добрыми чувствами – «О Смерть, Смерть, холодная, жестокая, неумолимая Смерть! Воздвигни здесь свой престол и окружи его всеми ужасами, коими ты повелеваешь, ибо здесь твои владения! Но если этот человек был любим и почитаем при жизни, тогда над ним не властна твоя злая сила, и в глазах тех, кто любил его, тебе не удастся исказить ни единой черты его лица! <...> И ты увидишь, как добрые его деяния – семена жизни вечной – восстанут из отверстий раны и переживут того, кто их творил»¹⁷³.

«Рождественскую песнь в прозе» можно рассматривать «не только как сказочную повесть-сказку, но и как сжатую (или “ускоренную”) версию воспитательного романа в условно-альтернативном варианте: автор ставит эксперимент с обратимостью времени и перемещения героя в прошлое, настоящее и будущее»¹⁷⁴. Здесь фантазия для Диккенса имеет первостепенное значение. Как отмечает Г. Стоун, «Диккенс больше всего ценил в литературе способность воспитывать воображение. Без воображения (или «фантазии» как сам часто это называл Диккенс) люди просто не могут быть людьми в полной мере» (“What Dickens most valued in that literature was its ability to nurture the imagination. Without imagination (or ‘fancy,’ as Dickens often called it) human beings could not truly be human”)¹⁷⁵.

Аналогичным образом Г. Стюарт отмечает значимость фантазии для Ч. Диккенса не только в силу ее, так сказать, «терапевтического» эффекта, но и в силу ее способности оживлять движения души: «обычно бывает, что самые суровые обвинения он выдвигает в романах в отношении угнетающих социальных структур, имеющих пагубное влияние на человеческий дух,

¹⁷² Диккенс Ч. Рождественская песнь в прозе / перевод Т. Озерской и К. Атаровой, вступ. статья Г.К. Честертон. М.: Центр книги Рудомино, 2012. С. 195.

¹⁷³ Там же. С. 188.

¹⁷⁴ Чаплыгина О.В. Структура Рождественского текста Чарльза Диккенса. С. 10-11.

¹⁷⁵ Stone H. Dickens and the Invisible World: Fairy Tales, Fantasy, and Novel-Making. P. 3.

способность любить и удивляться» (“it is usually the case that the most damning accusations he makes in the novels about oppressive social structures have to do with their crippling effect on the human spirit, on our capacities for love and wonder” (с. xx)¹⁷⁶. В творчестве Ч. Диккенса предсмертные сцены и связанные с ними чудесные явления нередко приводят героя, а иногда и его окружение, к пересмотру своей прежней жизни и в этом смысле являются трансформирующими событиями.

1.3. СИМВОЛ ВОДЫ И ОБРАЗ БУРИ

Глава LV романа «Дэвид Копперфильд», где описана сцена бури, является одной из самых запоминающихся во всем произведении. Не случайно биограф Ч. Диккенса Дж. Фостер заметил, что описание бури в этом произведении «выдерживает сравнение с самыми впечатляющими описаниями, когда-либо созданными на английском языке» (“is a description that may compare with the most impressive in the language”)¹⁷⁷. Сцена бури занимает в романе целую главу LV, отмечая собой кульминацию всего повествования.

Описание бури в романе «Дэвид Копперфильд» - не единственное обращение автора к теме природных катаклизмов. В своих ранних произведениях Диккенс прибегает к использованию театральных эффектов при описании каких-либо природных явлений, чтобы подчеркнуть и усилить напряженность, неопределенность ситуации и создать угрожающую атмосферу. Описание таких сцен носит зачастую сценический и мелодраматический характер. В романе «Оливер Твист» (1839), к примеру,

¹⁷⁶ Фантазия, по замечанию Г. Стюарт, – это способ вдохнуть жизнь в людей перед лицом общества, которое все больше и больше обесценивает человеческие отношения. Как он пишет: «Диккенс остается великим писателем современного индустриального общества. Его богатый язык создавал особый стиль, необходимый для описания современного общества. В нем нашла свое воплощение и его фантазия с ее гротескным подтекстом, неистощимой энергией и переменчивостью» (“Dickens remains the great writer of modern industrial society. Page by page, his fertile language created the idiom need to describe the new society, while the antic contrivance of his fancy, its dauntless power and caprice, kept a viable way out”). См. *Stewart G. Dickens and the Trials of Imagination*. P. 225.

¹⁷⁷ *Forster J. The Life of Charles Dickens: In 2 vol. Vol. 2. L.: Dent, 1969. P. 120.*

когда мистер Бамбл отправляется на встречу с Монксом «тучи <...> предвещали сильную грозу» (“the clouds <...> seemed to presage a violent thunderstorm”)¹⁷⁸ (гл. XVIII). Подобным образом в романе «Лавка древностей» (1840) Диккенс использует образ неутихающей бури, показывая на ее фоне угрожающую опасность для Нелл и ее деда в трактире «Храбрый вояка», куда дед отправляется играть в карты (гл. XXIX).

Описание природных явлений такого толка в театральном свете тесно связано с более ранней английской традицией, в частности с творчеством Шекспира. Во многих пьесах Шекспира появляются отсылки к различным природным катаклизмам, однако в основном среди них преобладают описания бури и шторма. Разумеется, из шекспировских трагедий Диккенс извлекает гораздо больше, чем просто театральные эффекты: следуя английской традиции, писателю удается представить природную стихию не только как фон, отражающий сумятицу чувств героя, но и выделить ее в отдельный «микрокосм», действующий по собственным, не зависящим от человека законам. Уже в произведении Диккенса «Барнаби Радж» (1841) «бурная» атмосфера трагедий Шекспира приобретает новые оттенки. В нем мир человека прочно связан с природным миром и действует по жестоким законам природных сил. Писатель описывает, что люди, «когда разбушуются стихии» (“the elements being in unusual commotion”), зачастую ощущают загадочную близость с «мятежной стихией» (“the tumult of nature”)¹⁷⁹ (гл. II). В XXXIII главе этого же романа автор обращается к образу «разбушевавшейся» природы, описывая как все вокруг содрогается «словно при землетрясении» от «сильного урагана» (“bitter storm”)¹⁸⁰, а в XLIX главе в таком же ракурсе «неистовства» показаны люди, которые были подобны «разъяренному чудовищу» (“a mad monster”)¹⁸¹. «Стихийная сила» природы обретает человеческий облик (гл. LV). Иными словами, происходит полное слияние

¹⁷⁸ *Dickens Ch. Oliver Twist / with an introduction and notes by J. Muller. N.Y.: Barnes & Noble Classics, 2003. P. 382.*

¹⁷⁹ *Dickens Ch. Barnaby Rudge. Herts: Wordsworth Editions Ltd., 1998. P. 40*

¹⁸⁰ *Ibid. P. 272.*

¹⁸¹ *Ibid. P. 400.*

природного катаклизма и «человека» в единой цели разрушения: «Чем сильнее трещало и бушевало пламя, тем яростнее и неистовее становились люди; будто разбушевавшая стихия превращала их в бесов, лишая их естественного облика и наделяя дьявольскими качествами» (“The more the fire crackled and raged, the wilder and more cruel the men grew; as though moving in that element they became fiends, and changed their earthly nature for the qualities that gave delight in hell”)¹⁸² (гл. LV).

Если в более ранних произведениях Диккенс обращался к теме природных катаклизмов фрагментарно, то в романе «Дэвид Копперфильд» он посвящает описанию этапов нарастающей бури целую главу LV, которая и называется «Буря». Первичное описание строится на символике темноты и по мере «затемнения» пейзажа, природная стихия как будто превращается в свирепого «бога», вершащего рок над судьбами простых смертных: «Плывущие сумрачные облака (“murky confusion”), испещренные пятнами, похожими по цвету на дым (“smoke”) от сырых домов, громоздились одно на другое, образуя гигантские тучи, и так высоко вздымались облака, что глубочайшие пропасти на земле не могли бы дать об этой высоте никакого представления, а обезумевшая луна (“the wild moon”) ныряла в них отчаянно и стремительно, словно потеряла направление от такого попрания законов природы (“in the dread disturbance of the laws of nature”) и была охвачена ужасом. Прошел час, он еще больше окреп, вой нарастал, а небо еще больше потемнело. <...> Приближалась ночь, облака сгустились, раскинувшись по всему небу, теперь уже совсем черному, а ветер все крепчал (“blow, harder and harder”). Наши лошади еле-еле двигались против ветра. Не раз в ночной тьме (был конец сентября, и ночи были уже длинные) передняя пара сворачивала в сторону или останавливалась как вкопанная, а мы всерьез опасались, что карета опрокинется (“blown over). Дождевые потоки (“sweeping gusts”), опередившие бурю, низвергались, как стальной ливень (“showers of steel”), и если встречалось какое-нибудь прикрытие, вроде деревьев или стены, мы

¹⁸² Ibid. P. 449.

останавливались не имея никакой возможности продолжать борьбу (“the struggle”)¹⁸³. Автор начинает описание с «беспокойного неба»: в темной неразберихе и дыму видна лишь «обезумевшая луна», указывая на «возмущение» природы и на «попрание» ее законов. Картина усиливается описанием все нарастающего ветра, представленного как «оживший» спутник разбушевавшейся стихии. Он «бьет» путников, обрушивая на них «дождевые потоки» и «стальной ливень», так что человек не способен противостоять и бороться с силами природы. В образе яростной природы отчетливо слышится эхо страшного предзнаменования – предчувствия надвигающейся беды, которое также сеет «неразбериху» в мыслях и внутреннем мире персонажей, в частности главного героя романа – Дэвида Копперфильда.

Описание этой ключевой сцены бури в романе «Дэвид Копперфильд» получило немало восхищенных откликов. Как вспоминали современники и друзья Л.Н. Толстого, Лев Николаевич восторженно отзывался об этом диккенсовском описании бури и говорил: «Просейте мировую прозу – останется Диккенс, просейте Диккенса – останется «Дэвид Копперфильд», просейте «Копперфильда» - останется *описание бури на море*»¹⁸⁴. Действительно, в отличие от романа «Барнаби Радж», в котором автор «фрагментарно» сосредотачивает внимание на напряженном и пугающем образе толпы, олицетворяющей жестокую природную стихию, в романе «Дэвид Копперфильд» открывается иная значимость природного явления: автор отдаляется от фрагментарных описаний ярких и пугающих образов и сосредотачивает внимание на описании бушующей стихии, сила которой все нарастает и нарастает. При этом Ч. Диккенс следует английской традиции, но и по-своему преобразовывает ее.

Бушующая природа сеет неразбериху, хаос, как в физическом смысле, так и в переносном – в мыслях героев, наделяя их при этом «недобрым»

¹⁸³ Диккенс Ч. Жизнь Дэвида Копперфильда, рассказанная им самим. С. 665.

¹⁸⁴ Цит. по Мураткина Е.Л. Традиции «метельного хронотопа» в прозе Толстого // Литературоведческий журнал № 27: к 100 -летию ухода Л. Н. Толстого / РАН ИНИОН; Секция языка и литературы РАН; Ред. кол. Николоюкин А. Н., гл. ред., и др. М.: ИНИОН, 2010. С. 27.

предчувствием. В частности, сцена бури Ч. Диккенса является отчетливой аллюзией на трагедию Шекспира «Король Лир», где в третьем акте король Лир попадает в страшную бурю, которая, с одной стороны, частично перекликается с растущим безумием и сумятицей чувств героя, представляя собой почти физическое, бурное отражение внутреннего замешательства короля из-за предательства собственных дочерей. В то же время шторм воплощает собой безудержную силу самой природы, которая заставляет героя не только признать собственную смертность и слабость перед лицом неумолимой стихии, но и впервые ощутить смирение перед природными законами. С другой стороны, буря также символизирует некую божественную справедливость: природа выступает как живое существо, которое вмешивается в человеческие деяния и, подобно живому существу, проявляет свое негодование по поводу происходящих событий. Материализовавшийся хаос также свидетельствует об общем политическом беспорядке, охватившем лировскую Великобританию.

Подобным образом выстроена композиция в романе «Дэвид Копперфильд» при описании бури. Однако Ч. Диккенс все же уходит дальше: фрагмент «описания бури» представляет собой ряд последовательных изображений природного катаклизма, данных в восприятии героя, наблюдающего за бурей издали. Герой предпринимает опасное путешествие в Ярмут, прорываясь сквозь шторм и приближаясь к заведомо опасному пункту: «Мы еле-еле подвигались к морю, и сила ветра, дувшего оттуда, становилась все более чудовищной. Моря мы еще не видели, но брызги его ощущали на губах, и соленый дождь обрушивался на нас»¹⁸⁵. Кульминацией «цельного образа» становится разбушевавшееся море в свирепой игре ветра. Само море, открывшееся взору героя, предстает как видение из потустороннего мира, образ природы, превращающейся в новую и ужасающую форму: «Море меня потрясло (“the tremendous sea”), когда, улучив момент, я взгляделся в него, - оно бушевало, с громовыми раскатами вздымая тучи песка и камней (“agitation of

¹⁸⁵ Диккенс Ч. Жизнь Дэвида Копперфильда, рассказанная им самим. С. 666.

blinding wind”). Катились и катились гигантские валы и, достигнув предельной высоты, рушились с такой силой, что казалось, прибой поглотит город (“engulf the city”). С чудовищным ревом (“the awful noise”) отпрядывали волны, вырывая в береге глубокие пещеры, словно для того, чтобы взорвать сушу (“undermine the earth”). Когда увенчанный белым гребнем вал, не дойдя до берега, с грохотом рассыпался, каждая волна, обуянная той же яростью, рвалась вперед, чтобы слиться с другими в новом чудовищном валу (“another monster”). Превращались в долины сотрясенные горы, сотрясенные долины взметались на высоту гор, меж которых вдруг взмывала одинокая птица; с раскатистым воем били в берег огромные массы воды, поднимаясь и сникая, бурлили, крутились и вскипали все новые и новые гряды волн, меняя форму, меняя место, чтобы уйти снова и снова вернуться; вырастал и погибал призрачный город на горизонте с его домами и башнями, низко плыли непроницаемые облака, и казалось мне, я вижу перед собой возникновение и распад вселенной (“a rending and upheaving of all nature”)¹⁸⁶.

Приведенные описания детальны, эмоциональны и несколько метафоричны. Их цель – достичь точности в описании исключительного природного явления. Яростный ветер и сумерки открывают «зловещего монстра» в лице опустошающей и неумолимой природной стихии. Масштаб разыгравшейся бури усиливается прилагательными со значениями «масштабный, огромный, величайший». Сама же она представлена как одушевленное существо, задача которого, как подчеркивает автор несколько раз по тексту, разрушить и поглотить «призрачный город».

Даже на следующий день, когда, казалось бы, буря должна была поутихнуть, герою открывается новая перспектива: «Казалось, будто оно [море] чудовищно разбухло, невероятной высоты валы вскидывались, перекатывались друг через друга без конца и без края, как неисчислимая рать, наступали на берег и рушились со страшной силой»¹⁸⁷. Очевидно, буря в таком

¹⁸⁶ Там же.

¹⁸⁷ Там же.

размахе имеет апокалиптический эффект: она влечет за собой «распад и возникновение вселенной» и в этом угадывается также аллюзия на библейские мотивы. Ни в одном романе, как только в этом, Ч. Диккенс не достигает большего чувства полнейшей беспомощности человека перед лицом всеобщего хаоса.

Описанная таким образом, буря дает ощущение «сверхъестественности», потусторонности: застигнутый врасплох герой как будто попадает в другое измерение, и является не более чем игрушкой в руках жестокой природной стихии. Такая непривычная обстановка «погружает» героя в пограничное состояние: буря не только в физическом отношении опасна, она проникает и «бушует» и во внутреннем мире героя.

Море здесь представлено как сверхъестественный враг, с которым Дэвид, и как оказывается в дальнейшем – два его друга – Стирфорт и Хэм, вступают в «смертельную» схватку не на жизнь, а на смерть. Природный катаклизм рассматривается как нечто, имеющее огромное влияние на человеческую судьбу. Казалось бы, Дэвид гиперболизирует свои эмоции и чувства, наблюдая за неистовством разыгравшейся бури, и, тем не менее, все же отмечает ее роковую значимость в своей судьбе. Дэвид говорит, что даже «незначительное упоминание морского берега» (“the lightest mention of a seashore”) вызывает в нем с тех пор ужас и призывает вихрь воспоминаний: «Достаточно мне услышать вой штормового ветра или упоминание о морском берегу – и оно всплывает в моем сознании»¹⁸⁸. Буря рождает предчувствие-предзнаменование надвигающейся беды и, тем самым, способствует усилению напряженности драматической сцены смерти Хэма и Стирфорта, попавших в объятия стихии.

Диккенс-рассказчик подготавливает эту сцену гибели героев в пучине моря с самого начала романа, разбрасывая едва незаметные намеки по канве повествования. Прямо перед началом шторма Дэвид говорит, что «подходит к событию в [его] жизни, столь неизгладимому, столь неразрывно связанными о

¹⁸⁸ Там же. С. 663.

всеми предшествующими событиями жизни, что <...> оно вырастает на моих глазах <...> словно огромная башня на равнине, и бросает тень даже на дни моего детства»¹⁸⁹. Еще в первой главе романа герой иронически шутит, что «родился в рубашке». Согласно викторианскому суевию, рожденные «в рубашке» люди никогда не смогут утонуть. Уже начиная с этого эпизода и заканчивая эпизодом смерти Доры, в момент которой Дэвид чувствует себя словно «путник, вернувшийся домой после кораблекрушения»¹⁹⁰ (“like a shipwrecked wanderer”), в повествовании повсюду разбросаны намеки на трагическую развязку в LV главе. Даже взгляд Хэма, обращенный к морю, и его слова о том, что беда придет «оттуда», а также слова мистера Пегготи о том, что он бы утопил Стирфорта, если бы «имел представление, что тот замышляет» совратить юную Эмили¹⁹¹ (“had had one thought of what was in him”), (гл. XXXI) незаметно подготавливают читателя к появлению этой сцены.

Море в романе зачастую ассоциируется как со смертью (мотивом смерти), так и с ужасом самой действительности. Дэвид говорит, что воспоминание о смерти его матери представляется ему «как высокий утес в океане» (“stands like a high rock in the ocean”) (гл. IX), а смерть Доры возникает как будто «из моря воспоминаний» (“from the sea of my remembrance”) (гл. LIII), многие из которых связаны у героя с понятиями ужаса. Символическая связь между морем и «темнотой жизни» многочисленны. Например, в момент бури Дэвид метафорически сравнивает море с «врагом», однако и другие «темные периоды жизни» героя символически связаны с морем: при первой встрече с Мэрдстоном они отправляются в гостиницу на берегу моря¹⁹² (“an hotel by the sea”) (гл. II), а когда Мэрдстон пытается «выдрессировать» Дэвида, он только и успевает, что «бросить» на страницу «последний взгляд

¹⁸⁹ Там же.

¹⁹⁰ Там же. С. 661.

¹⁹¹ Там же. С. 388.

¹⁹² Там же. С. 27.

утопающего»¹⁹³ (“a last drowning look at the page”) (гл. IV). После смерти матери ему кажется, что море «нахлынуло... и затопило [его] родной дом»¹⁹⁴ (“had risen... and drowned [his] happy home”) (гл. X). Даже после ужасающих событий детства символ «воды/моря» проявляется в повествовании в мелких деталях: когда Дэвид засыпает после своего первого кутежа, ему кажется, будто кровать является «бурным морем, не утихавшим ни на минуту»¹⁹⁵ (“a rocking sea”) (гл. XXIV); при встрече с Дорой Дэвид чувствует себя, как «матрос, корабль которого ушел под воду». Напротив, редко символ воды предстает в положительном свете: например, Дэвид отмечает, что морской воздух обладает для него восстанавливающей и освежающей силой и в нем «чувствуется благоухание цветов»¹⁹⁶ (“mixed with the perfume of flowers”) (гл. XIII). Когда, отыскав бабушку, он ложится спать, ему кажется, будто он плывет в мир сновидений по «лучезарной» морской тропе. Однако в этих описаниях присутствуют отсылки лишь к морской глади, в то время как негативная значимость проявляется при описании «погружения» в морскую пучину.

Казалось бы Ярмут, где происходит знакомство Дэвида с Хэмом и Эмили, становится для героя местом любви и духовного покоя, приютом от зловещего мира, представленного для него, к примеру, семьей Мэрдстонов. Тем не менее, только на «поверхности» Ярмут кажется местом, лишенным зловещих ассоциаций. В символическом смысле подобно тому, как болота в романе «Большие надежды» для Пипа, Ярмут становится для Дэвида местом постоянного возвращения, в каждое из которых он открывает для себя нечто новое.

При своем первом визите он узнает, что отец Эмили, как и отец Хэма утонули в море и в первый же вечер слышит вой ветра, «который с такой яростью мчался над равниной, что «[он] стал опасаться, не разверзлась ли

¹⁹³ Там же. С. 51.

¹⁹⁴ Там же. С. 127.

¹⁹⁵ Там же. С. 312.

¹⁹⁶ Там же. С. 170.

пучина морская». А при последующей прогулке с малюткой Эмли, Дэвиду чудится, будто она «летит навстречу своей гибели (так мне тогда показалось), взгляд устремлен в открытое море, а выражение ее лица [ему] никогда не забыть». В будущем Дэвид осознанно связывает этот эпизод с ее «благостным тяготением к опасности», с «соблазном уйти к своему покойному отцу»¹⁹⁷. В сознании Дэвида, в отношении девушки, море ассоциируется с роковой и пагубной страстью, не зря он отмечает, что для нее было бы лучше, если бы она умерла еще тогда – в детстве, когда они играли на берегу и собирали морские ракушки.

Подобным образом Дэвид внутренне ощущает грозящую Хэму опасность. Прибыв в Ярмут во время страшной бури, герой постоянно испытывает по мере нарастающей бури нарастающее беспокойство за Хэма. В XXXI главе, когда Дэвид вновь появляется в Ярмуте и слышит ужасную новость о побеге Эмили со Стирфортом, отчаяние Хэма тоже в некотором роде предвосхищает «надвигающуюся бурю» как символ беды: «Его лицо, обращенное к затянутому облаками небу (“troubled sky”), его крепко стиснутые дрожащие руки, его страдальческий вид (“agony of his figure”) остаются и по сей день в моих воспоминаниях (“in my remembrance to this hour”) неразрывно связанными с этим пустынным берегом»¹⁹⁸.

Образ Стирфорта тоже прочно связан с морем. Для него оно, как и для малютки Эмли в сознании Дэвида, выступает, как символ роковой и непреодолимой страсти и мятежности. Уже в XXI главе, к примеру, когда Дэвид впервые приводит Стирфорта в Ярмут, в описании преобладает мрачная и угрожающая атмосфера, и Дэвид отмечает, что в тот день «ветер вздыхал и жаловался еще печальней»¹⁹⁹. Уже в XXII главе под руководством мистера Пегготти, он учится ходить под парусом. Впоследствии Стирфорт становится своего рода «демоническим» мореходом, прожигаящим свою «неистоющую

¹⁹⁷ Там же. С. 36, 38.

¹⁹⁸ Там же. С. 386.

¹⁹⁹ Там же. С. 268.

энергию» в плавании по «бурному морю и в борьбе с непогодой»²⁰⁰ (“buffeting of rough seas, and braving of hard weather”) (гл. XXVIII). Его смерть в LV главе – логическое завершение его безрассудства.

Хотя, быть может, Дэвид и не полностью осознает свое предчувствие, когда он видит друга, выброшенного на берег, в позе, которую хорошо запомнил еще в детстве, он понимает значение запомнившегося его в школьные годы «предзнаменования»: он увидел его «в той позе, какую [он] часто видел когда-то в школе, - подложив руку под голову»²⁰¹. Буря на море оценивается героем Ч. Диккенса как Божье наказание: творец иногда пробует вмешаться в человеческие деяния и по-своему их решить. Стирфорт только потому погибает в море, что получает свое «высшее наказание». Такого же взгляда придерживается исследователь творчества Ч. Диккенса А. А. Якименко: «в образном ряду человеческого подсознания водная стихия традиционно является метафорически обозначением опасности или угрозы <...> Водная стихия служит орудием кары грешников»²⁰².

Диккенс больше нигде не предпринимал попытки описать природную стихию в таком масштабе и с такой бушующей силой. Шторм, куда менее впечатляющий, бушует в романе «Большие надежды» (1860-1861), когда Пип встречается с Мэгвичем, а тихий туман спокойно окутывает весь город в романе «Холодный дом» (1853).

1.4. ВЫВОДЫ

Диккенсовский роман становления «Дэвид Копперфильд» примечателен своей внутренней организацией, обнаруживающей литературную манеру автора. Продуманное единство содержания и формы позволяет говорить о присутствии в этом романе-фельетоне общих структурных компонентов, отмеченных фантастичностью и придающих особый интригующий тон всему

²⁰⁰ Там же. С. 365.

²⁰¹ Там же. С. 672.

²⁰² Якименко А.А. Проблема художественной условности в романах Ч. Диккенса 60-ых годов. С. 7.

произведению.

Среди этих компонентов – «моменты предчувствий», переживаемые персонажами. Предчувствия, какими бы невероятными они не казались при первом упоминании, нередко оправдываются по ходу действия. Анализ эпизодов, связанных с предчувствиями героев – как реализовавшимися, так и ложными, – а также содержащих «фантастические» (сказочные, эксцентричные, театрализованные) портреты, позволяют продемонстрировать в чем конкретно состоит индивидуальная манера диккенсовского письма: автор перемежает биографию главного героя фантастическим содержанием театральных сюжетов и сказочных элементов, а его предчувствия совмещают реальное и фантастическое. В этом и состоит одна из особенностей художественного стиля Ч. Диккенса.

Сцены на смертном одре, составляющие один из интересов автора в представленном романе, также отражают его писательскую манеру. При описании эпизодов смерти своих героев автор обращается к старинным суевериям и народным поверьям. Примешивая элементы фантастического, автор как бы «возвеличивает» их перед лицом смерти.

Подобным образом сцена бури, представленная в романе, отражает манеру письма Диккенса. Диккенс вплетает описание бури фантастические элементы: буря буквально на глазах одушевляется и превращается в «свирепого бога», вершащего суд над людьми. При этом фантастичность этого эпизода усиливается от того, что опыт Дэвида перемежается с его давними предчувствиями и сновидениями.

Проверяя свою интуицию, Дэвид Копперфильд методом проб и ошибок достигает духовной зрелости на своем жизненном пути. Иногда рассказчик использует шекспировские аллюзии, как, например, при сравнении доктора Чилиппа с «призраком из Гамлета» (гл. I). Мотивы шекспировского «Гамлета» появляются и в следующих главах, в которых описываются образы слабохарактерной матери юноши и злого отчима.

Диккенс насыщает повествование отсылками к различного рода

театральным и сказочным сюжетам и при этом описывает повседневную действительность юноши викторианской эпохи и его становление. Наиболее ярко перемежаются пласты реального и фантастического при описании предчувствий персонажей романа. В этом частично заключается особая манера письма Диккенса.

ГЛАВА 2.

ЭСТЕТИКА ФАНТАСТИЧЕСКОГО В РОМАНЕ Ч. ДИККЕНСА «ХОЛОДНЫЙ ДОМ»

Роман-фельетон «Холодный дом» (1852-1853)²⁰³ является девятым по счету произведением Ч. Диккенса и открывает новый период художественной зрелости писателя. Ч. Диккенс не только применяет в нем новые повествовательные техники (например, техника двойного повествования), но и наделяет этот роман воспитания²⁰⁴ другими жанровыми признаками: «Холодный дом» обогащается чертами социального, психологического и детективного романа.

Это многоплановость отражается уже в оригинальном названии романа «Bleak House», которое в русском языке звучит как «Холодный дом». Согласно многотомному Оксфордскому словарю английского языка, или словарю Мюррея (“Oxford English Dictionary”), у слова «bleak» множество значений, среди которых «бесцветный» (“deficient in colour”), «бледный» (“pale”), «болезненный» (“wan”), «невеселый» (“cheerless”), «оголенный» (“bare of vegetation”), «холодный» (“cold”), «псевдо (кажущийся, мерещащийся)» (“quasi”). Все эти смыслы, или оттенки смыслов, передают атмосферу романа, которая одновременно туманная, неудобная, таинственная и даже фантастическая.

«Холодный дом» воспринимался в свое время как популярная массовая литература. Отчасти за счет фельетонной формы Ч. Диккенсу удавалось поднимать в романе множество злободневных вопросов своего времени. Среди них «социальный вопрос и связанные с ним противоречия»²⁰⁵ занимает

²⁰³ При написании данной главы мы руководствовались научным изданием романа «Холодный дом», версия 1853 г., дополненная списком разночтений, встречающихся в других прижизненных изданиях романа: *Dickens Ch. Bleak House* / Ed. G. Ford, S. Monod. L., N.Y.: W.W. Norton & Company, 1977. 985 p.

²⁰⁴ *Ousby I. The Broken Glass: Vision and Comprehension in Bleak House* // *Dickens Ch. Bleak House*. L., N.Y.: W.W. Norton & Company, 1977. P. 981.

²⁰⁵ *Сильман Т.И.* Чарльз Диккенс. С. 190.

особое место. Такие темы, как судебная система, преступность, поиск справедливости и др. выделяются в отдельные переплетающиеся по ходу романа сюжетные линии. Занятность в его произведениях сочеталась с документальностью и потому произведения Диккенса расходились большими тиражами, были известны очень широкому читателю, покупавшему не очень дорогие книги. Сходным образом во Франции получили распространение грошовые «романы-фельетоны» – «продолжающиеся издания, в которых публиковались истории, полные всяких ужасов, основанные как на выдумке, так и на фактах. Основным содержанием этих изданий были описания преступлений»²⁰⁶. В «Холодном доме» историки литературы тоже усматривают детективные черты, о чем мы еще скажем.

На фоне порочной и зловещей социальной системы в романе показано личностное и психологическое становление Эстер Саммерсон²⁰⁷, главной героини «Холодного дома». Девушка-сирота, не знающая, кто ее родители и какая у нее родословная, излагает события своей жизни от детства к зрелости и пытается узнать свои корни и определиться со своим местом в обществе. Хотя некоторые историки литературы отмечают, что роман не является романом воспитания потому, что Эстер фактически не меняется на протяжении всего повествования²⁰⁸, мы придерживаемся иной точки зрения и в этой главе постараемся проследить становление главной героини, которое связано с поиском ее настоящего имени и предназначения.

Соединение обеих линий – социальной и личной – происходит за счет особой манеры повествования: в этом романе Ч. Диккенс опирается сразу на двух рассказчиков, чьи голоса звучат поочередно. Прерывистое изложение автора перемежается последовательно разворачивающимся рассказом о своей жизни самой Эстер Саммерсон. Повествование автора не позволяет

²⁰⁶ *Ненарокова М.Р.* Вторая жизнь «грошовых ужасиков»: детективные рассказы Дика Донована // Поэтика зарубежного классического детектива / Коллективный сборник. Ответственные редакторы: К.А. Чекалов, М.Р. Ненарокова; Институт мировой литературы им. А.М. Горького РАН, 2019. С. 94.

²⁰⁷ *Brimley G.A.* Review of *Bleak House* in the *Spectator* // *Dickens Ch. Bleak House*. L., N.Y.: W.W. Norton & Company, 1977. P. 986.

²⁰⁸ *Harvey W.J.* The double Narrative of *Bleak House* // *Dickens Ch. Bleak House*. L., N.Y.: W.W. Norton & Company, 1977. P. 965.

проникнуть в мысли и чувства героев: голос рассказчика описывает предметы и людей как бы со стороны. И напротив, когда рассказчиком становится Эстер, то мы слышим ее внутренний голос и видим мир глазами самой героини. Хотя авторский тон и «голос» героини различаются, они вторят друг другу: когда автор прибегает к иронии и сатире или негодует по тому или иному поводу, Эстер будто бы непредвзято повторяет авторские мысли по-своему.

Обличительные интонации рассказчика «Холодного дома», где представлена запутанность британской судебной системы первой половины XIX в., вызвали одобрение многих литературных критиков того времени²⁰⁹. При этом с помощью двух линий повествования Ч. Диккенсу удается создать эффект «пульсации»²¹⁰, задать роману определенный темп: автор то расширяет перспективу видения, охватывая панораму города, то, наоборот, фокусируется на детальном описании какого-либо события или героя. Так создается многомерное изображение мира «Холодного дома».

Такой эффект «пульсации» достигается также за счет постоянно повторяющихся и перетекающих друг в друга метафор, при помощи аналогии и пародии²¹¹. Например, канцлерский суд, метафорически описанный как состоящий из грязи и тумана, является отражением лавки Крука, в которой все заполнено паутиной и грязью: «Над всем этим юридическим миром, покрытым ржавчиной, безделье и сонная одурь долгих каникул нависли как гигантская паутина»²¹² (гл. XIX). Таким же образом автор описывает категорию адвокатов Канцлерского суда, только в их образах «соединяющим» символом становится пыль: в офисе Талкингхорна – «унылый склад пыли»²¹³, а в офисе Воулса, кажется, будто «пепел где-то сыплется на пепел и прах сыплется на прах»²¹⁴. Эту особенность писательской манеры Диккенса в

²⁰⁹ *Brimley G.A.* Review of *Bleak House* in the *Spectator*. P. 933-937.

²¹⁰ *Harvey W.J.* The Double narrative of *Bleak House*. P. 964.

²¹¹ *Deen L.W.* Style and Unity in “*Bleak House*”. *Criticism*. 1961. Vol. 3. № 3. P. 209.

²¹² *Диккенс Ч.* Холодный дом // *Собрание сочинений: В 10 т. / Пер. с англ. М. И. Клягиной-Кондратьевой; комм. М. Урнова, Б. Томашевского, Д. Шестакова. М.: «Художественная литература», 1985. Т. 7. С. 234.*

²¹³ Там же. С. 274.

²¹⁴ Там же. С. 486.

«Холодном доме» отмечал и Г. К. Честертон, чьи книги способствовали новому всплеску популярности диккенсовских текстов в Англии начала XX века²¹⁵.

Наряду с темой становления героини, вырисовывается важная для романа тема сверхъестественных тайн и загадок, на фоне которой предстает детективная сторона романа. Широкому читателю может показаться сильным преувеличением акцентирование детективных черт в романе «Холодный дом». Между тем, именно в детективном ключе характеризуют это произведение Диккенса, предшествующее «Тайне Эдвина Друда», современные британские литературоведы. Так, авторы кембриджского руководства к викторианскому роману (2001) прямо называют «Холодный дом» «первым детективным романом Ч. Диккенса» (букв. “Dickens’s first detective novel”)²¹⁶. Сходных взглядов придерживаются и известные диккенсоведы, такие как Н. Брэдбери, который отмечает, что созданием романа «Холодный дом» Диккенс внес «значительный вклад в развитие детективной литературы» (букв. “In *Bleak House* Dickens makes an important contribution to the development of detective fiction”)²¹⁷. И вклад этот не сводится к простому набору элементов детективного повествования — обнаружение трупа Талкингхорна и появление полицейского инспектора Баккета. В «Холодном доме», наряду с сенсационными линиями повествования (связанными, в частности, с темами незаконнорожденности, предательства, смены общественного статуса за счет выгодного брака и др.)²¹⁸ весьма тщательно разработана связная детективная линия — загадочное преступление (убийство) влечет за собой тщательное расследование, осложненное новыми проступками персонажей. Эта детективная линия

²¹⁵ Chesterton G.K. Characters in Bleak House / Dickens Ch. Bleak House. L., N.Y.: W.W. Norton & Company, 1977. P. 944.

²¹⁶ Thomas R.R. Detection in the Victorian Novel // The Cambridge Companion to the Victorian Novel / Ed. D. David. Cambridge: Cambridge University Press, 2001. P. 172. См. также: Walton J. Conrad, Dickens, and the Detective Novel. Nineteenth-Century Fiction. 1969. Vol. 23. № 4. P. 455.

²¹⁷ Bradbury N. Dickens and the form of the novel. P. 160.

²¹⁸ Langland E. The Woman in White and the New Sensation // A Companion to Sensation Fiction / Ed. P.K. Gilbert. UK: Wiley-Blackwell, 2011. P. 196-208, 202; Pykett L. Mary Elizabeth Braddon // A Companion to Sensation Fiction / Ed. P.K. Gilbert. UK: Wiley-Blackwell, 2011. P. 131.

неоднократно становилась предметом подражания в литературе и кинематографе XX–XXI вв., а также предметом изучения литературоведов²¹⁹.

Роман включает в себя несколько героев, выступающих в роли следователей. Среди них – один из первых когда-либо описанных в литературе профессиональных сыщиков: следователь Баккет (“the first appearance of the police detective in English fiction”)²²⁰, а также своего рода любители частного сыска — судебный клерк Гаппи и адвокат Талкингхорн. Все они находятся в поисках «истины», пытаясь разгадать различные тайные интриги, обыгрываемые в романе, не всегда связанные с убийством – классической темой детективного сюжета, но всегда связанные с неприглядными загадками и тайнами. По мере развития повествования герои, проводящие собственные расследования, раскрывают скрытые мотивы, двойные жизни, предосудительное прошлое различных героев.

Добиться согласия разных сюжетных линий, протодетективной и биографической, связанной с романом воспитания, Ч. Диккенсу удастся опять-таки с помощью привлечения эстетики фантастического. Следуя за идеей Р. Ньюсома, оглашенной в книге «Диккенс о романтической стороне знакомых вещей: Холодный дом и романная традиция» (1977), мы полагаем, что здесь Ч. Диккенс предоставляет читателю двойную перспективу (“dual perspective”), где, с одной стороны, все представляется в знакомом свете, а с другой – в фантастическом²²¹. Хотя исследователь фокусирует свое внимание на «романтической» (как он сам говорит) стороне вопроса, изучая эпизоды, в которых описаны сновидения, мы направим наше внимание на элементы фантастического, присутствующие на разных уровнях текста.

Именно фантастическое, на наш взгляд, имеет в виду Ч. Диккенс, когда в предисловии к роману говорит о своем намерении «подчеркнуть романтическую сторону будничной жизни» ([dwelling] upon the romantic side

²¹⁹ *Tsudama L.* Dickensian Realism in the Wire. P. 159-176.

²²⁰ *Collins Ph.* Dickens and Crime, L: Macmillan, 1962. P. 204.

²²¹ *Newsom R.* Dickens on the Romantic Side of Familiar Things: Bleak House and the Novel Tradition. N.Y.: Columbia University Press, 1977. P. 9.

of familiar things”)²²². Согласно Ф. Мендльсону, в этом намерении раскрывается стремление автора в использовании фантастического, чтобы достичь главную цель реалистического романа, а именно: «понять мир с нравственной точки зрения» (“make the world understandable in moral terms”)²²³. Исследуя категорию фантазии в Викторианскую эпоху, Б. Харди также утверждает, что фантазия напрямую связана со своего рода нравственным мифотворчеством²²⁴.

На образном уровне фантастичность проявляется в том, что все герои, так или иначе, представляются эксцентричными. Однако в отличие от «Дэвида Копперфильда», где эксцентричность персонажей создается за счет включения в их образы сказочного и театрального, в романе «Холодный дом» Ч. Диккенс использует особый прием²²⁵: он метафорически нагнетает атмосферу туманности и неясности, начиная и заканчивая свой роман подробной зарисовкой города, погруженного в густой туман. Туман в романе выступает как метафора всеобщей неразберихи и «акцентирует фантастическое разрушение общества» (“emphasizes the fantastic deformation of society”²²⁶). Туман свидетельствует об искажении мировосприятия героев и как бы «вырисовывает» эксцентричность персонажей, по-своему проявляющуюся у каждого из героев. По мере того, как рассеивается туман, «рассеиваются» неразбериха и личные заблуждения героев, а также открываются их истинные лица.

Опорными моментами повествования служат здесь моменты интуиции главной героини романа Эстер Саммерсон. Эти структурные единицы повествования базируются на природном даре девушки – ее обостренных чувствах. Не случайно поэтому литературоведы подмечают, что «отношение Диккенса к Эстер лишено иронии» (“Dickens’s treatment of Esther is devoid of

²²² *Dickens Ch. Bleak House* / Ed. G. Ford, S. Monod. L., N.Y.: W.W. Norton & Company, 1977. P. 4.

²²³ *Mendlesohn F. Rhetorics of Fantasy*. Middletown, (CT): Wesleyan University Press, 2008. P. 233.

²²⁴ *Hardy B. The moral art of Dickens*. N.Y.: Oxford University Press, 1970. 115 p.

²²⁵ *Chesterton G.K. Characters in Bleak House*. P. 942-946; *Hillis Miller, J. The World of Bleak House* // *Dickens Ch. Bleak House*. L., N.Y.: W.W. Norton & Company, 1977. P. 952.

²²⁶ *Cromton L. Satire and Symbolism in Bleak House*. *Nineteenth-Century Fiction*. 1958. Vol. 12. № 4. P. 303.

irony”) и она служит в романе «пробным камнем», которым проверяются нравы других персонажей²²⁷.

Серия таких моментов проявления интуиции обнаруживает сложный процесс становления характера девушки. В большинстве случаев интуиция Эстер ее не подводит, в отличие от Дэвида Копперфильда, чьи предчувствия могли увенчаться и разочарованием: у Дэвида не было такого обостренного чувства интуиции, как у Эстер.

Аналогом ошибочных предчувствий Дэвида Копперфильда в «Холодном доме» служат особые моменты «наведения на ложный след» (“red herring”)²²⁸, особенно часто появляющиеся в эпизодах, в которых расследующая инстанция теряет след и обращается к ложным догадкам. С помощью этого приема автору удается сплести вместе сенсационную (представленную тайной героини) и детективную (базирующуюся на расследовании) сюжетные линии романа.

Атмосфера мистики свойственна также и сценам на смертном одре: фантастическое начало романа проявляется в целом ряде символов и предзнаменований, позволяющих автору создать определенную атмосферу при описании смерти героев. В фантастическом свете описан также мистически оживающий в игре света и теней портрет миледи Дедлок. Рассказчик описывает портрет так, что тот предстает свидетелем предосудительной тайны и предвестником нового преступления. Портрет

²²⁷ Harvey W.J. The Double Narrative of Bleak House. P. 965-968.

²²⁸ Во времена Ч. Диккенса еще не было устойчивого термина, закрепившегося в литературе в современном понимании «наведения на ложный след». Однако само выражение “red herring”, согласно Оксфордскому словарю Мюррея, вошло в обиход еще в 1420 гг. и имело значение «сеledка, приобретающая при копчении рыжий оттенок», и позже употреблялось применительно к охоте и рыбалке. Например, в «Руководстве по отдыху для джентльменов» (1686) это выражение использовалось в значении приема в охоте с применением копченой сельди для тренировки собак, которых с помощью запаха сельди пытались сбить с верного следа. Только с 1884 г. это понятие распространилось и вошло в употребление уже, как известно, после выхода романа «Холодный дом» в свет. Сегодня термин “red herring” напрямую связан с детективной литературой (см., например: *Bhattacharjee R. Performing Murder and Metaphor: Red Herrings and the Knowledge of the World in The Hound of Baskerville and The Murder of Roger, and Interdisciplinary Studies (LLIDS). 2017. Vol. 1. №1. P. 21.*) Р. Батачарджи, исследуя детективную прозу XIX-XX веков, отмечает, что прием наведения на ложный след служит там не только как «отвлекающий маневр» (“not mere distractions”), но и как языковой знак, позволяющий придать особое значение отдельным элементам повествования (“signifying processes”) и направляющим мысль читателя на поиск определенной информации. При анализе диккенсовского романа мы используем фразу “red herring” в том значении, в котором она вошла в литературу о детективах. Применяя данный термин к роману «Холодный дом», мы говорим о наличии в нем протодетективных черт.

хранит ключ к тайне загадочного родства Эстер Саммерс и миледи Дэдлок, а постепенно сгущающиеся на портрете тени предвещают трагическую кончину леди Дэдлок, которая при этом выступает как безмолвная и неспособная ничего изменить свидетельница собственной судьбы²²⁹.

2.1. МЕТАФОРА ТУМАНА И ЭКСЦЕНТРИЧНЫЕ ПЕРСОНАЖИ

Весь роман с начала и до конца, образно говоря, пронизан туманом: с первых строк Лондон рисуется как «туманная преисподняя», где не только грязно и душно, но и совершенно ничего не видно. Ясности нет ни в чем: не только невозможно увидеть что-либо на расстоянии вытянутой руки, но и невозможно понять, что происходит в душах людей, как переплетаются их судьбы. Все начинается с, казалось бы, самой обычной пейзажной зарисовки:

«Туман везде. Туман в верховьях Темзы, где он плывет (“flows”) над зелеными островками и лугами; туман в изголовьях Темзы, где он, утратив свою чистоту, клубится между лесом матч и приближенными отбросами большого (и грязного) города. Туман на Эссекских болотах, туман на Кентских возвышенностях. Туман ползет (“creeping into”) в камбузы угольных бригов; туман лежит (“lying out”) на ряях и плывет (“hovering in”) сквозь снасти больших кораблей; туман оседает (“drooping on”) на бортах баржей и шлюпок. Туман слепит глаза и забивает глотки (“in the eyes and throats”) престарелым гринвичским пенсионерам, хрипящим у каминов в доме презрения; туман проникает в чубук и головку трубки, которую курит после обеда сердитый шкипер, засевший в своей тесной каюте; туман жестоко щиплет (“pinching”) пальцы на руках и на ногах его маленького юнги, дрожащего на палубе. На мостах какие-то люди, перегнувшись через перила, заглядывают (“peering over”) в туманную преисподнюю и, сами окутанные туманом, чувствуя себя на воздушном шаре, повисшем среди туч (“hanging in

²²⁹ Pritchard A. The Urban Gothic of Bleak House. Nineteenth-Century Literature. 1991. Vol. 45. № 4. P. 447.

the misty clouds”»²³⁰.

Эта символичность тумана усиливается по ходу романа. Так, «туман напускают» даже судебные инстанции, где, казалось бы, должна торжествовать ясность и справедливость. Диккенсоновский туман зловещ, так как способствует затуманиванию умов, когда «внешнее зло порождает зло внутри» (“the evil without calls out to the evil within”²³¹). Именно поэтому на фоне тумана автор вырисовывает слепых и глухих ко всему присяжных Канцлерского суда, который является одновременно эмблемой и причиной всеобщего нравственного и физического нездоровья.

В этом суде уже много лет рассматривается дело «Джарндисы против Джарндисов», в которое так или иначе вовлечены все герои романа – наследники, их слуги, юристы и помощники, оспаривающие права друг друга на наследство, частью которого является поместье «Холодный дом». Так как были найдены только черновые варианты завещания, а итоговое, как оказалось впоследствии, находилось в пыльных и затянутых паутиной сундуках скупщика старья – Крука. Судебная волокита продолжается на протяжении всего романа, а когда она заканчивается, то выясняется, что наследства уже и в помине нет, потому что все деньги ушли на судебные издержки.

Подобно «спотыкающимся и поскользывающимся» в грязи и тумане (“slipping and sliding”) горожанам, адвокаты Канцлерского суда занимаются лишь «жульничеством и вымогательством» (“shirking and sharking”). Они тоже лишь «туманно» (“mistily”) разбираются во всем происходящем, «подставляя ножку друг другу на скользких прецедентах, по колению увязая в технических затруднениях» (“tripping one another up on slippery precedents, groping knee-deep in technicalities”)²³².

Параллели между Канцлерским судом и туманом усиливаются с помощью приема аллитерации. В самом начале повествования автор

²³⁰ Диккенс Ч. Холодный дом. С. 9.

²³¹ Cockshut A.O.J. Order and Madness in Bleak House / Dickens Ch. Bleak House. L., N.Y.: W.W. Norton & Company, 1977. P. 962.

²³² Диккенс Ч. Холодный дом. С. 10.

обращается к словосочетанию «soft black drizzle» в значении «мутный смог», смешанный с грязью. Он сгущается по ходу повествования и обволакивает плутающих в тумане животных, пешеходов, обывателей. Впоследствии слово «drizzle» становится нарицательным «Drizzle» и представляет всех впутанных в туманные сети Канцлерского суда героев. Работники суда, которых автор попросту называет «Чизл, Мизл» (“Chizzle, Mizzle”), подчеркивая их пустоту, «привыкли давать себе туманные обещания (“vaguely promising”) «разобраться» в затянувшихся делах, чтобы хоть как-то отделаться от Дризла (“Drizzle”). «Дризл, Чизл, Мизл» рифмуются между собой не без комического эффекта.

Во главе этого туманного царства суда восседает лорд-канцлер с «туманным ореолом вокруг головы», как высшее олицетворение и тумана, и грязи, и слепоты, и всеобщей неразберихи (“in the midst of the mud and at the heart of the fog”). Даже за окнами, в которые, казалось бы, должен был бы струиться дневной свет, виден «туман и только туман» (“nothing but fog”). Подразумевается, что судебная деятельность лишена направляющего, ведущего света и все действия героев и работников суда «размыты» и неопределенны.

Всепоглощающая неразбериха является внешним проявлением более глубокого, морального беспорядка и указывает на потерю жизненной силы ряда героев. Способы борьбы персонажей, направленные на понимание этой беспорядочной среды, выражены через их неясное восприятие действительности: хоть они и пытаются целю и ясно видеть мир, туман препятствует этому и делает их видение фрагментарным. В большинстве случаев персонажи могут лишь «заглянуть» (“peer”) в суть: «На мостах какие-то люди, перегнувшись через перила, заглядывают в туманную преисподнюю (“sky of fog”)», окутанные туманом (“with fog around them”)²³³.

В слепящем тумане герои сбиваются с «истинного пути», так как не видят его. Для некоторых туман символизирует «духовную слепоту», для

²³³ Там же. С. 10-12.

других – заблуждения, для третьих – одержимость какой-либо идеей или чувством. С помощью метафоры тумана автор также пытается формировать читательское ожидание: герои как бы «вырастают» из тумана и их черты лишены ясности, об их истинных характерах можно только догадываться. Многие герои похожи друг на друга, и почти все кажутся эксцентричными. Ч. Диккенс использует особый прием: самые выразительные черты его персонажей проступают «сквозь туман». При этом выявляются не обязательно их истинные черты, так как затуманенное восприятие может быть обманчивым. Только по мере рассеивания тумана появляются проблески ясности в жизни героев.

Обратимся к эксцентричным героям, «выступающим» из этого тумана. В отличие от романа «Дэвид Копперфильд», эксцентричность героев «Холодного дома» зачастую обозначается одной доминирующей чертой, характеризующей всю личность. При описании героев автор прибегал к приему «карикуры», к искажению образа путем гиперболизации какой-либо черты героя так, что они «приобретают» некоторую экстравагантность²³⁴. Выразительные черты героев позволяют условно разбить их на группы.

К группе идеализированных героев, жизнь которых обрамлена туманом, относятся Эстер Саммерсон, Ада Клейр и Джон Джарндис. Все они совершают добрые и самоотверженные поступки по «влечению своего сердца, повинувшись искреннему желанию делать добро по мере сил»²³⁵, зачастую забывая при этом о самих себе. Например, благородному Джарндису, меряющему всех меркой своей добродетельности, трудно «разглядеть» истинные черты капризного и ребячливого Скимпола, которого он не раз спасает от долговой тюрьмы. Эстер Саммерс, однако, интуитивно чувствует, что Скимпол не так прост и хорош, как кажется. Эстер более прямолинейна, чем старый Джарндис: если он и осуждает чьи-либо поступки, то не умеет сказать об этом открыто, а лишь ссылается на ниоткуда возникающий «восточный ветер», чтобы «прикрывать»

²³⁴ Bove A. The "Unbearable Realism of a Dream": On the Subject of Portraits in Austen and Dickens. ELH. 2007. Vol. 74. № 3. P. 663.

²³⁵ Диккенс Ч. Холодный дом. С. 184.

свою горечь и никого не обидеть.

Туман также «затуманивает» восприятие Эстер и Ады. Например, при первом прибытии обеих девушек в Лондон описывается смог. По этому поводу, Эстер отмечает, что все они – она сама, Ричард и Ада – были «словно дети, которые заблудились в лесу»²³⁶, а сама девушка не переставала удивляться, «как можно здесь [в туманном Лондоне] не потерять головы»²³⁷.

Зрительная неразбериха отражает и внутреннюю, духовную путаницу Эстер, которая отчетливо проявляется на фоне тумана и символизирует о ее неведении о себе самой. Туман препятствует четкому видению и как бы возвращает ее к воспоминаниям, как, например, в случае, когда она впервые прибывает в поместье «Холодный дом»: «По мере того как вид, открывавшийся из окна, постепенно становился все более отчетливым и передо мной вставали просторы, над которыми ветер блуждал во мраке (“wandered in the dark”), как в памяти моей блуждали мысли о моем прошлом, а я с удовольствием обнаруживала незнакомые предметы, окружавшие меня во сне. Сначала их едва можно было различить в тумане (“faintly discernible in the mist”), и утренние звезды еще мерцали (“glimmered”) над ними»²³⁸.

Как известно, героиня обращается в воспоминаниях к чувству внутреннего долга, навязанного ей ее родной теткой мисс Барбери. Испытывая вину за свое незаконное рождение, не зная своего настоящего имени и своей родословной, девушка решает идти путем смирения. Почти на протяжении всего повествования в сознание Эстер врывается «голос долга»: «Эстер, Эстер, Эстер! Помни о своем долге, дорогая!»; «Ну, Эстер, смотри же, - сказала я себе, - повторяю опять: помни о своем долге, помни»²³⁹. Этот внутренний голос Эстер, пробивающийся через все повествование, звучит как заклинание. Именно чувство ложного долга побуждает Эстер сжечь когда-то подаренные ей цветы доктором Вудкортом и принять предложение руки и сердца своего

²³⁶ Там же. С. 36.

²³⁷ Там же. С. 33.

²³⁸ Там же. С. 88.

²³⁹ Там же. С. 78, 472.

опекуна Джарндиса: «Я могу скромно идти путем долга, а он [Вудкорт] – путем доблести»²⁴⁰. Из того же чувства ложного долга Эстер, узнав тайну своего рождения, хоронит эту тайну в своем сердце, чтобы сохранить репутацию матери.

Впоследствии Джарндис раскрывает сущность заблуждений Эстер: «Ваши детские воспоминания, дорогая моя, помогут вам представить себе, в каком мрачном свете эта особа видела и выражала все это и как затуманивала ей ум ее извращенная религия, учившая, что дитя должно искупать чужую вину, в которой оно совершенно неповинно»²⁴¹. Поэтому Эстер была «готова пожертвовать своей любовью из чувства долга и привязанности и принес[ти] эту жертву полно, безоговорочно и свято»²⁴². Лишь с постепенным рассеиванием тумана Эстер обретает свое место в жизни.

Если для Эстер туман символизирует чувство ложного долга, то для добродетельной Ады – «слепую» любовь к Ричарду. Как и Эстер, Ада идет по ложному пути самопожертвования ради спасения своего возлюбленного Ричарда из пучины нескончаемой тяжбы. Она тайно выходит за него замуж, чтобы преподнести ему в дар свое небольшое состояние и покрыть его долги. Сам же герой не способен по достоинству оценить ее шаг и все так же уповает на какие-то «туманные возможности, с которыми были связаны столь долго не сбывающиеся надежды»²⁴³. По мере развития повествования Ада все больше погружается в туманную пучину любви так, что, казалось, будто эта любовь к Ричарду все больше «ослепляет ее, и она просто не видит, что он идет к гибели»²⁴⁴. Лишь ближе к концу романа, когда туман Канцлерской тяжбы рассеивается, Ада постигает несбыточность своих «туманных надежд» изменить Ричарда, в чем она признается Эстер. Несмотря на все перенесенные страдания, девушка все же отмечает, что нисколько не жалеет о принесенном

²⁴⁰ Там же. С. 442.

²⁴¹ Там же. С. 214.

²⁴² Там же. С. 748.

²⁴³ Там же. С. 211.

²⁴⁴ Там же. С. 714.

самопожертвовании, так как изначально предвидела то, что ожидает ее возлюбленного.

Напрямую связаны с «туманной» тяжбой эксцентричные жертвы, одержимые поиском правды. Эти герои объединены тем, что принимают безнадежность и неразбериху, как неотъемлемую часть своей жизни и уже «поддались искушению и беспринципно махну[ли] рукой на все дурное вообще и, предостав[или] ему идти все тем же дурным путем»²⁴⁵. К таким героям, к примеру, относится эксцентричный Гридли, попросту прозванный «человеком из Шропшира». Этот человек, растративший все надежды и средства в тяжбе, до того заражается волокитой, что «заваливает бумагами» все свое жилище и до конца своей жизни только и делает, что ходит в суд для его посрамления. Из-за этой «туманной» несбыточной мечты, он буквально «чахнет» на глазах, превращаясь в призрака.

Несмотря ни на что, Гридли не считает себя «зараженным», какой, например, считает полоумную старушку мисс Флайт, еще одну эксцентричную жертву нескончаемой тяжбы: «я не могу не горячиться, когда обижен. Или кипеть гневом, или вечно улыбаться, как та несчастная полоумная старушонка, что не вылезает из суда, а середины тут нет. Смирись я хоть раз, и мне несдобровать – рехнусь!»²⁴⁶ Однако параллели между героями все же имеются: как и Гридли, мисс Флайт каждый день является в Верховный суд о своими полуистлевшими документами, давно утратившими ценность. Как и ее «полуистлевшие» вещи, сама она описана «как живой труп»²⁴⁷. Попав в западную Канцлерского суда, мисс Флайт так и не смогла выпутаться из него: «В суде есть что-то ужасно манящее <...> В суде есть что-то манящее беспощадно. Расстаться с ним нет сил». По замечанию старушки, из-за суда, в котором привыкли давать «туманные обещания», «очень большая путаница получается в голове»²⁴⁸.

²⁴⁵ Там же. С. 12.

²⁴⁶ Там же. С. 194.

²⁴⁷ Там же. С. 10.

²⁴⁸ Там же. С. 439.

Образ мисс Флайт не только отражает всю безнадежность тяжбы, но и служит своего рода недобрым предупреждением для других героев, которые загораются несбыточной надеждой о том, что волокита вот-вот завершится. Поэтому не случайно мисс Флайт, встретив новых подопечных дела «Джарндисы против Джарндисов» Аду, Ричарда и Эстер у Канцлерского суда в густом тумане, обращается к ним следующим образом: «Зайдите, пожалуйста, ко мне. Это будет для меня добрым предзнаменованием. Молодость, надежда и красота бывают у меня очень редко»²⁴⁹. Дело в том, что именно этих качеств, по мнению старушки, юные герои могут лишиться из-за волокиты, так как суд, по меткому замечанию мисс Флайт, вытягивает из своих «подопечных» все хорошее – «Вытягивает разум. Красоту. Хорошие качества»²⁵⁰. Это также является причиной весьма странного увлечения пожилой женщины: она без конца заводит новых птиц в клетках и дает им символические имена. Так, на момент встречи с юными героями у мисс Флайт насчитывалось более двадцати птиц, среди которых были «Надежда, Радость, Юность, Мир, Покой, Жизнь, Прах, Пепел, Мотовство, Нужда, Разорение, Отчаяние, Безумие, Смерть, Грабеж, Прецедент, Тарабарщина и Чепуха»²⁵¹. Самой себе героиня дает зарок выпустить птичек только по окончанию нескончаемой волокиты.

Символические имена, которыми нарекает новых подопечных мисс Флайт, могут рассматриваться как качества, которые могут утратить люди, ввязавшись в волокиту. Действительно, в повествовании именно Ада представлена самой юной и именно к ней обращается мисс Флайт, когда говорит «Молодость»; в свою очередь, Ричард описан как герой, у которого надежды быстро загораются и так же быстро гаснут и к нему относится символическое обращение «Надежда». Что касается Эстер, то она лишается именно красоты, переболев впоследствии оспой. Подтверждением сбывшегося предзнаменования служит и то, что ближе к концу повествования

²⁴⁹ Там же. С. 52.

²⁵⁰ Там же. С. 439.

²⁵¹ Там же. С. 181.

мисс Флайт заводит еще две птички, называя их «Подопечные тяжбы Джарндисов» и подразумевает, вероятно, Аду и Ричарда, уже на тот момент утративших все свои надежды и растративших свою молодость на Канцлерский суд, так и не сумев выйти из порочного круга суда. Да и сама мисс Флайт, подобно другим жертвам волокиты, напоминает птичку в клетке, о чем свидетельствует само имя героини, которое в переводе с английского обозначает «полет» (flight).

Помимо этого, к эксцентричной пронизательности мисс Флайт добавляется некоторая сказочность, подобно тому, как в «Дэвиде Копперфильде» сказочные интонации сопровождали портреты двоюродной бабушки Дэвида. Описания мисс Флайт зачастую сопровождаются характеристикой «mysterious»: и говорит она «загадочно» (“mysterious way”) и вид у нее весьма таинственный, если не сказать «мистический» (“mysterious look”)²⁵².

Такой же жертвой канцлерской службы становится Ричард Карстон, история которого, по замечанию Г. К. Честертон, «одна единственная великая трагедия, написанная Диккенсом. Она подобна трагедии Гамлета» (“It is strictly the one and only great tragedy that Dickens wrote. It is like the tragedy of Hamlet”)²⁵³. Ричард единственный герой, который, курьезным образом, превращается из нормального и жизнерадостного юноши в жертву тяжбы. На начало повествование он описан как «беззаботный мальчик» с «веселым взглядом» и приятным смехом²⁵⁴. Еще до того, как он «заражается» тяжбой, Эстер осторожно замечает, что «жизнерадостность, оптимизм и почти неиссякаемая веселость сочетается в характере Ричарда с какой-то беспечностью»²⁵⁵, которую он воспринимал за благоразумие. Позже слова Эстер совпадают со словами Джарндиса, подметившего, что Ричард «никогда не умел самостоятельно разобраться в своих способностях, лишенный

²⁵² Там же. С. 437.

²⁵³ *Chesterton G.K.* Characters in Bleak House. P. 944.

²⁵⁴ Диккенс Ч. Холодный дом. С. 34.

²⁵⁵ Там же. С. 305.

руководства, увлекался всяким новым предложением, радуясь возможности избавиться от необходимости думать»²⁵⁶. В описании Ричард неизменно одержим «легкомыслием» (“carelessness”), «туманными возможностями» (“vague things”), «обманчивыми надеждами» (“delusive hopes”), неизменно связанными с «долго не сбывающимися мечтами» (“long-deferred dreams”).

Ввязавшись в тяжбу, он постепенно меняется в худшую сторону и становится измученным и раздражительным. В итоге Ричард заболевает, и волокита высасывает из него все соки: «это у него болезнь, – ведь тонкому яду этих злоупотреблений свойственно порождать подобные болезни. Кровь у Ричарда отравлена, и он уже не может видеть вещи такими, каковы они в действительности»²⁵⁷. Сам же Ричард, подобно помешанному, не способен понять своей роковой ошибки: «Но это не помешательство – у меня есть одна-единственная цель, и к ней я стремлюсь»²⁵⁸. По его словам, выходило, что он «разгадал все ее тайны <...> и дело близится к счастливому концу»²⁵⁹.

На фоне растущей одержимости Ричарда проводится очевидная параллель между ним и полоумной старушкой мисс Флайт, «роковую связь» которых подмечает Эстер. В данных обстоятельствах, встреча с мисс Флайт действительно становится для героя своего рода предзнаменованием, ведь, в конце концов, Ричард лишается и красоты, и надежды, и молодости и все больше напоминает «призрака» Гридди: «Он снова опустил блуждающий взгляд на бумаги и провел обеими руками по голове, и я [Эстер] заметила, как ввалились и какими большими стали его глаза, как сухи его губы, как обкусаны ногти»²⁶⁰.

К еще одной группе людей, вырастающей из тумана, относятся мошенники, одержимые постоянной жаждой наживы. Эти гротескные и фантастичные персонажи живут лишь для наживы, подстрекаемые

²⁵⁶ Там же. С. 153.

²⁵⁷ Там же. С. 434.

²⁵⁸ Там же. С. 544.

²⁵⁹ Там же. С. 287.

²⁶⁰ Там же. С. 608.

неиссякаемой жаждой обогащения, тщательно прикрываясь лицемерными моральными сентенциями. К такого рода героям относятся, к примеру, все члены семейства Смоллуид, всю свою жизнь посвятившие накоплению денег. И дети, и породившие их старики – все на одно лицо и никогда не знали детства. Поэтому неудивительно, что «малышка» Джудит «так стара и так похожа на дедушку, словно безразлично, к кому из них обоих обращаться», а младший Смоллуид вообще всегда казался очень «эксцентричным» (“eccentric – he was very eccentric”)²⁶¹, «странным подменышем» (“a weird changeling”)²⁶², так как, казалось, родился «старым». Подобно другим мошенникам, у Смоллуидов весьма говорящая фамилия. Смоллуид может переводиться как «мелкий сорняк» от англ. «small weed», а метафорически слова могут означать «подлость, мелочность, что-либо отвратительное и мерзкое». Не случайно в описаниях автора весь род Смоллуидов сравнивается с «обезьяньим племенем» (“ogreish”)²⁶³, а самого деда Смоллуида автор сравнивает со «старой безобразной птицей вороньей породы»²⁶⁴.

К этой группе персонажей можно отнести еще два весьма похожих друг на друга образа. Это адвокаты Талкингхорн и Воулс. Оба фактически представляют собой тип «человека в футляре». Из повествования известно, что «сухарь» Талкингхорн «состарился, не изведав веселой юности, и так давно привык вить свое тесно гнездо в тайниках и закоулках человеческой души, что начисто забыл о ее прекрасных просторах»²⁶⁵. Он был всегда «одет в поношенный костюм», а лицо его было будто прикрыто «занавесом»²⁶⁶. Подобным образом Воулс был всегда, казалось, «застегнут[ый] на все пуговицы как телесно, так и душевно»²⁶⁷. К тому же оба героя как бы лишаются человеческих свойств и уподобляются животным. Так, Воулс

²⁶¹ Там же. С. 410.

²⁶² Там же. С. 247.

²⁶³ Там же. С. 425.

²⁶⁴ Там же. С. 328.

²⁶⁵ Там же. С. 512.

²⁶⁶ Там же. С. 334.

²⁶⁷ Там же. С. 714.

приравнивается к змее, зачаровывающей свою жертву и высасывающей из нее все соки, подобно вампиру, а бесчувственный Талкингхорн, как и старик Смоллуид, сравнивается с вороной или грачом (“rook”). В случае с Талкингхорном автор применяет иронию: сам герой лишь намеками уравнивается с хищной птицей. В первой части X главы мы читаем о «молве, которая, словно летучая мышь, носится над Кукс-Кортом» – там, где живет мистер Снегсби; затем через несколько абзацев «метафорическое» создание буквально обращается в «ворону, которая мчится на запад по кусочку неба, принадлежащего Кукс-Корту» в направлении Линкольновых полей, где живет Талкингхорн. Невообразимым способом птица трансформируется в самого Талкингхорна, опасного и замкнутого: «[Мистер Снегсби] выглянул на улицу и увидел запоздавшую ворону»²⁶⁸. Прилет вороны совпадает с прибытием самого Талкингхорна.

Примечательно, что у обоих героев говорящие фамилии, значение которых раскрывается в их отношениях с другими персонажами, тесно с ними связанными. Фамилия Талкингхорн взывает к ассоциации с горном, сигнальным инструментом в виде рожка, который использовался для передачи сообщений. Это не случайно: Талкингхорн шантажирует леди Дедлок и намеревается публично разоблачить ее и пустить молву по ветру.

Воулс известен в романе в основном в роли представителя интересов Ричарда Карстона в нескончаемой волоките. По признанию самого юноши, адвокат окончательно вовлек его в бесконечную тяжбу, заставляя крутить «колесо Иксиона». Даже мисс Флайт отмечает, что Воулс «опаснейший человек», а Эстер и вовсе казалось, будто под холодными перчатками адвоката не было рук и сам он был «ни дать ни взять тень»²⁶⁹. В этой связи раскрывается говорящая фамилия Воулса от англ. «vholes – vole» – «грызун». Прикрываясь чувством долга и врожденной справедливости, мошенник подтачивает и без того слабого характером Ричарда, вытягивая из него деньги.

²⁶⁸ Там же. С. 122.

²⁶⁹ Там же. С. 541.

Даже жилища героев отражает их разрушительную для окружающих сущность. В местах, в которых проживает Воулс и его семья, все дома построены «из старых строительных материалов, к которым легко пристают пыль и грязь, все, что гниет и разрушается»²⁷⁰. Ричард, из которого Воулс постепенно высасывает всю волю к жизни, также начинает жить «в полном беспорядке», где «валялись костюмы, жестянки, книги, сапоги, щетки, чемоданы»²⁷¹. Так и место жительства Талкингхорна представлено мрачным и темным, отражая его эмоциональную пустоту и черствость. Не зря в повествовании сказано, что «жилище [мистера Талкингхорна] смахивает на него самого»²⁷². Единственным украшением дома Талкингхорна служит аллегорическая фигура римлянина, нарисованная на потолке предыдущим жильцом. Как правило, аллегория всегда выражает какую-то мысль, но римлянин Талкингхорна так же символически безмолвен и закрыт. В конце романа это изображение наделяется особой аллегоричностью: указательный палец римлянина превращается в указательный знак: он направлен в сторону мертвого тела Талкингхорна — и вся описанная рассказчиком картина тем самым призвана служить в назидание потомкам. Любопытно вспомнить в этой связи указующий перст третьего Духа Рождества, которым он привлек внимание Скруджа к мрачной могиле («Рождественская песнь в прозе»). Любопытно также сравнить этот жест, это немое свидетельство с еще одним портретом-свидетелем, где изображена леди Дэдлок (о ее портрете мы поговорим особо).

В общей туманной атмосфере романа многие персонажи похожи друг на друга также тем, что, как отмечают исследователи, живут, «в попытке отвергнуть всякую ответственность» (“in attempted denial of their responsibilities”²⁷³). Среди таковых мать главной героини Леди Дэдлок, иронически названная автором «женщиной бездетной, «сосуд обжорства»

²⁷⁰ Там же. С. 481.

²⁷¹ Там же. С. 543.

²⁷² Там же. С. 121.

²⁷³ *Ousby I. The Broken Glass: Vision and comprehension in Bleak House. P. 977.*

мистер Чедбенд, чудаковатая миссис Парадигл, которая «набрасывалась на бедняков и напяливала на них свою благотворительность, как смирительную рубашку»²⁷⁴, подобно тому, как миссис Джеллиби упрекала людей в близорукости, если они чем-то другим, а не «Бориобула-Гха». К примеру, для непроницаемой леди Дедлок туман выступает как, своего рода, щит, так как она «давно привыкла подавлять свои чувства и скрывать истину <...> сознательно перевоспитывала себя в той пагубной школе, которая учит людей заглушать свои естественные душевные побуждения, хоронить их в своем сердце»²⁷⁵. Только увидев однажды семейную пару с ребенком, миледи, как сказано в повествовании, утратила душевный покой, а встретившись с родной дочерью, которую считала погибшей, эта «железная леди» все же проявляет истинные нежные чувства.

По-иному метафора тумана раскрывается в связи с другими героями, скрывающимися за масками и личинами²⁷⁶. Автор показывает их на фоне тумана, прикрывающего их тщеславие, равнодушие и эгоизм за маской добропорядочности, и подчеркивает их эксцентричность как самовольный отказ от ответственности и нравственного долга в отношении своих семей. Казалось бы, «благопристойный» мистер Чедбенд, пышущий здоровьем и способный «проповедовать часа по четыре кряду»²⁷⁷, должен был бы открывать людям путь к божественной истине. Он, однако, лишь выдает себя за праведного человека. Главным занятием мистера Чедбенда является, как оказывается впоследствии, постоянное насыщение своего жирового капитала, выражаясь словами самого автора. Маска благопристойности спадает с героя при противопоставлении его с мальчиком-сиротой Джо, которому он «по доброте душевной» советует «питаться» словом Божьим.

Очень сходной позиции придерживаются мнимые благодетельницы

²⁷⁴ Диккенс Ч. Холодный дом. С. 473.

²⁷⁵ Там же. С. 654.

²⁷⁶ Подробнее о разных вариантах масок в произведениях Диккенса см.: Сомова Е.В. «Маска»: ее разновидности и приемы художественного воплощения в творчестве Ч. Диккенса. 212 с.

²⁷⁷ Диккенс Ч. Холодный дом. С. 237.

романа «Холодный дом» – миссис Джеллиби и миссис Парадигл, в описании которых существуют определенные аналогии: обе энергично предаются «хищной благотворительности» и одержимы «мощным влечением к переписке»²⁷⁸. Они только и делают, что напускают, наводят туман на все свои действия. Образ миссис Джеллиби, к примеру, с самого начала предстает в ореоле тумана. Место, в котором она живет, попросту представляет собой «узкую улицу с высокими домами, похожую на длинную цистерну, до краев заполненную туманом»²⁷⁹. По всеобщему признанию она представляет собой добродетельную особу, всецело посвятившую свою жизнь разрешению общественных вопросов. Энергичной и сильной характером миссис Джеллиби противопоставляются ее собственные дети: неотесанный ребенок-дикарь по прозвищу Пищик и ее изможденная дочь Кедди, которая «была одета так неряшливо, что, кажется, ни одна принадлежность ее туалета, начиная с булавок, не была в должном порядке и на своем месте»²⁸⁰. При этом и все хозяйство Джеллиби все больше «утопает» в грязи и неразберихе, пока намерения героини привести в порядок всё общество только растут.

Наиболее ярко контраст между показным и истинным лицом миссис Джеллиби раскрывается автором в эпизоде, когда Эстер, занимаясь детьми и приводя в порядок домашнее хозяйство, выслушивает от Джеллиби упреки в своем легкомыслии. «Маска» добродетельности миссис Джеллиби говорит не только о ее скрытом равнодушии и эгоизме, но и о ее духовной «слепоте», неспособности и нежелании видеть ничего ближе Африки.

И миссис Джеллиби, и миссис Парадигл, несмотря на очевидную неопрятность и безалаберность, обладают «необычайно сильным характером»²⁸¹, неиссякаемой энергией и бодростью для достижения своих высоких и жизненно важных целей. Как и в случае с мисс Джеллиби, образу энергичной, бодрой и упитанной миссис Парадигл противопоставляются ее

²⁷⁸ Там же. С. 373.

²⁷⁹ Там же. С. 39.

²⁸⁰ Там же. С. 41.

²⁸¹ Там же. С. 38.

собственные «несчастливые» дети, казавшиеся «маленькими старичками»²⁸². Однако самый разительный контраст, раскрывающий под маской истинный эгоизм и безразличие миссис Парадигл, показан в ее разговоре с бедняками. Во-первых, напускной тон миссис Парадигл был «отнюдь не дружественный, а какой-то слишком уж деловой и педантичный». Во-вторых, сами бедняки выражают свое открытое негодование по поводу навязываемой «помощи» миссис Парадигл. Мисс Парадигл, по словам Эстер, лишь «рисовалась, хотя это отнюдь не подобает тем, кто занимается оптовой благотворительностью и филантропией на широкую ногу»²⁸³. Через очевидные контрасты Ч. Диккенс критикует тип женщин, сознательно отказывающихся выполнять свой нравственный долг и семейные обязанности.

Таким образом, туман в романе как бы обрамляет жизнь всех героев, которые словно вырастают из него и насквозь им пропитаны. При этом туман позволяет ярко проявиться какой-либо пагубной характеристике, определяющей характер и судьбу того или иного героя. Для мнимых благодетелей, как миссис Парадигл и Джеллиби, и для внешне непроницаемой леди Дедлок туман служит своего рода завесой, позволяющей им скрыться от выполнения своих прямых, в частности материнских, обязанностей. Миссис Парадигл думает о себе как о подвижнице, когда разносит церковные трактаты по домам, где сидят без хлеба. Миссис Джеллиби, совершенно забросившая своих детей, разочаровывается в миссионерстве в Африке и вступает в борьбу за женские права, а мистер Чедбенд думает только о своем голосе. Если для жертв тяжбы мисс Флайт, Гридли, Ричарда туман выступает как олицетворение одержимости в погоне за недостижимой правдой, то для мошенников в лице Смоллуидов, Крука, Воулса или Талкингхорна туман выступает как фон, позволяющий «затуманивать» всё истинное, скрывать свое корыстолюбие и притворство и, выдавать себя за тех, кем они в действительности не являются. Так, Смоллуид метафорически сравнивается

²⁸² Там же. С. 98.

²⁸³ Там же. С. 100-101.

со стервятником, Талкингхорн с хищной вороной, Воулс – с вампиром, сосущим соки других людей ради своей выгоды. Из тумана вырастают и образы идеализированных, сугубо положительных героев – это Эстер, Ада, Джарндис, которые зачастую жертвуют своими интересами ради интересов и выгоды других. Ада жертвует собой и своим состоянием в угоду Ричарду, Джарндис – в угоду Скимполу, Эстер теряется в заблуждениях из-за зародившегося в ней чувства ложного долга.

Примечательно, что сквозь туман проступают не только черты героев, но и поместья. Среди них примечательны поместье Дедлоков, друга Джарндиса – Лоуренса Бойторна и «Холодный дом». Любое жилище, описанное в романе, так или иначе, отражает внутренний мир героев, которые в них живут. К примеру, в лавке Крука всегда «пребывает» туман: «Туман еще не рассеялся, а на улице было полутемно, к тому же доступ света в лавку преграждала стена Линкольнс-Инна, стоявшая в нескольких ярдах»²⁸⁴. А вот в старинном живописном доме Бойторна всегда царит свет и жизнерадостность. Туманы обходят его стороной, ведь «все здесь радовало глаз зрелостью и полнотой жизни»: это был «очаровательный дом с лужайкой перед входом, с пышным цветником сбоку и превосходным фруктовым садом»²⁸⁵.

Совершенно иным образом представлено в описании поместье Дедлоков: оно постоянно пребывает в тумане и напоминает «тело, покинутое жизнью»²⁸⁶, а сама миледи видит все в «свинцовых красках» из-за постоянной скуки. В этом случае туман как бы символизирует неизбежность рока, нависшего над героиней²⁸⁷. Сама ее фамилия Дедлок (Deadlock) может переводиться с английского как «тупик», или «замкнутый круг». И в самом деле, тайна леди Дедлок вынуждает ее скрываться от мира по причине своего «темного» прошлого. Замыкаясь в своем узком мирке, ни она, ни Лестер

²⁸⁴ Там же. С. 53.

²⁸⁵ Там же. С. 223.

²⁸⁶ Там же. С. 354.

²⁸⁷ *Polloczek D.P.* The Marginal, the Equitable, and the Unparalleled: Lady Dedlock's Case in Dickens's "Bleak House". *New Literary History*. 1999. Vol. 30. № 2. P. 453-478.

Дедлок ничего внешнего и постороннего не допускают в свой круг. Даже к концу романа туман и промозглость не покидают поместья: «Туман и морозящий дождь, пришедшие на смену снегопаду, сгущаются вместе с сумерками, и пламя камина бросает все более яркие блики на стены и мебель»²⁸⁸. После смерти миледи дом обращается в призрак-«пустын[ю] с коридорами и лестницами, по которым не ходят люди», покуда она сама покоится в «родовом мавзолее под темной сенью деревьев»²⁸⁹.

Подобным образом описывается поместье «Холодный дом», которое напрямую связано с судебной волокитой, так как является частью оспариваемого наследства. Джон Джарндис, став наследником дома, отмечает, что дом был настолько разрушенным и холодным, что, казалось, будто дом, как и его бывший хозяин, тоже «пустил себе пулю в лоб». Несмотря на то, что в доме все как будто переменялось с помощью Джона Джарндиса, все равно казалось, что бывший «хозяин оставил в нем следы своих несчастий»²⁹⁰. Символично и то, что Эстер прибывает в дом в темное время суток, а на следующее утро наблюдает из окна за медленно рассеивающимся туманом. Только с момента, когда она начинает хозяйничать в доме, поместье полностью преобразуется, становится светлым и уютным. Не случайно в этом случае и то, что фамилия героини «Summerson», символизирующая ее светлую и добрую натуру, указывает также на ее способность рассеивать тьму, представляя собой в метафорическом смысле «свет солнца».

Мы привели достаточно примеров, иллюстрирующих метафоричность тумана, описанного Диккенсом в романе «Холодный дом». Туманная атмосфера задает тон всем событиям романа, туман застилает глаза героям, пробивающимся сквозь него в непонятном для них самих направлении. Туман мешает рассмотреть лица персонажей, заставляя их казаться загадочными, эксцентричными и весьма фантастичными.

²⁸⁸ Диккенс Ч. Холодный дом. С. 695.

²⁸⁹ Там же. С. 760.

²⁹⁰ Там же. С. 91.

2.2. ПОИСК ПУТИ: МОМЕНТЫ ПРОЯВЛЕНИЯ ИНТУИЦИИ И ЛОЖНЫЙ СЛЕД

Дж. Хилис Миллер в своей статье «Моменты принятия решений в романе “Холодный дом”» определяет поиск героями их жизненного пути посредством вычленения из диккенсовского повествования череды особых моментов — «моментов принятия решений» (“moments of decision”)²⁹¹. Согласно Миллеру, эти моменты можно рассматривать как структурные элементы диккенсовского нарратива. Одни решения, по мнению ученого, могут приниматься официально и приводить к составлению того или иного документа. Другие решения — весьма неформальные, соотносящиеся с понятием «речевые акты» (ср. теорию речевых актов). В последнем случае они обязательно связаны с выполнением героями какого-либо важного действия.

На наш взгляд, в «Холодном доме» можно обнаружить и другие моменты, структурирующие повествование. Если мы обратим внимание на то, как проявляет себя в повествовании фантастическое начало, то надлежит обратить внимание на серию предчувствий главной героини «Холодного дома» — Эстер Саммерсон. В английском оригинале эти предчувствия маркируются разными словами: “fancy”, “undefinable impression” и др. Кроме того, Диккенс отмечает особый дар своей героини — умение «читать чужие души», т.е. Эстер обладает обостренным чувством интуиции. Именно поэтому ей не только удастся видеть истинные мотивы поступков многих персонажей и читать, так сказать, их характеры, но и раскрыть тайну своего рождения и своей родословной. В условиях, так сказать, плохой, «затуманенной» видимости, Эстер пытается «нащупать» свой собственный путь. И этот путь становления ее личности предполагает определение собственных корней и нахождение пригодного для себя жизненного пути.

Хотя цель предчувствий Эстер, как и Дэвида Копперфильда, состоит в познании себя и своего места в обществе, отличия между ними все же

²⁹¹ Hillis Miller J. Moments of decision in Bleak House // The Cambridge Companion to Charles Dickens / Ed. J.O. Jordan. Cambridge: Cambridge University Press, 2006. P. 49.

имеются. Поэтому в этой части главы мы попытаемся раскрыть сущность предчувствий главной героини романа «Холодный дом» и понять, чем они отличаются у обоих героев.

Как и в «Дэвиде Копперфильде», предчувствия в романе «Холодный дом» могут быть верными и ложными. На протяжении всего повествования героиня Эстер Саммерсон испытывает множество предчувствий разного толка. Первый тип – оправдывающиеся предчувствия Эстер, которые основаны на ее интуитивном умении проникать в сущность характера многих героев. Если она и высказывает вслух догадку относительно чего-либо, то та непременно оказывается верной. С развитием событий такие предчувствия перерастают в моменты «узнавания»²⁹²: Эстер узнает о чем-то намного раньше других героев романа или читателя. В этом отношении она выступает как путеводная звезда для некоторых героев: там, где появляется Эстер – там появляется свет и порядок. Таких верных предчувствий в «Холодном доме» много (гораздо больше, чем их было в романе «Дэвид Копперфильд»), так как у Эстер сильно развита женская интуиция.

Полностью оправдывается предчувствие Эстер по отношению к мистеру Тарвидропу-старшему. В описаниях окружающих, в первую очередь, Кедди и Принца, мистер Тарвидроп – «настоящий джентльмен», «необычайно чувствительный человек» с «исключительно хорошим тоном». При их первой встрече Эстер часто ссылается на слово «фальш». Это не случайно: все в мистере Тарвидропе было фальшивым – и чувства, и наружность²⁹³. Первому впечатлению Эстер соответствуют слова ее собеседницы, пожилой дамы, которая отмечает, что мистер Тарвидроп-старший лишь «рисует» перед обществом и «подло обманывает сына, но говорит с ним так благосклонно, что его можно принять за самого любящего из отцов». Свой нравственный долг мистер Тарвидроп-старший видит только в том, чтобы «показываться в обществе» и наводить «лоск»²⁹⁴. Пренебрегая своими отцовскими

²⁹² Шкловский В.Б. Избранное: В 2 т. С. 262-271.

²⁹³ Диккенс Ч. Холодный дом. С. 170, 172.

²⁹⁴ Там же. С. 175.

обязанностями, мистер Тарвидроп – избалованный иждивенец. Он настаивает, чтобы его выросший сын обязательно опекал его. Отношение мистера Тарвидропа к жизни очень схоже с жизненной позицией Скимпола – оба желают жить лишь за счет других. Автор раскрывает суть характера истинного эгоиста, иронически отмечая, что мистер Тарвидроп «исполнил свой долг» перед женой, когда загнал ее в могилу. Контраст обнаруживается и в сравнении отца и сына: «У сына не было часов. У отца были прекрасные золотые часы...»²⁹⁵

Впервые интуитивное предположение Эстер об истинном характере героя появляется в разговоре Эстер с Кедди и строится на приеме повтора: «...и он необычайно чувствительный человек. – Разве так, милая моя? – Необычайно чувствительный. Так говорит Принц»²⁹⁶. Впоследствии Эстер открыто винит Тарвидропа в сознательном отказе выполнять свой отцовский долг по отношению к сыну и невестке. Другие герои, в частности Принц и Кедди, не способны «прочитать» истинную натуру героя и, наоборот, видят в возможности потакать всем его капризам «необычайную щедрость». В этом случае можно утверждать, что Эстер с самого начала распознает истинную натуру героя и понимает, что скрывается за маской «образца хорошего тона»²⁹⁷.

Оправдываются интуитивные предчувствия Эстер и в отношении Ричарда Карстона. По мере развития событий и вовлечения Ричарда в тяжбу, Эстер с грустью признает многозначную переключку между «дряхлостью» мисс Флайт и «молодостью» Ричарда. Ричард ввязывается в тяжбу как «беспечный игрок» большой игры. Причину всех бед Ричарда Эстер обнаруживает в его воспитании, которое только лишь усилило его «впечатлительность, чувствительность, воображение»²⁹⁸. В результате этого Ричард, по мнению Эстер, так и не научился управлять своими желаниями и

²⁹⁵ Там же. С. 176.

²⁹⁶ Там же. С. 292.

²⁹⁷ Там же. С. 298.

²⁹⁸ Там же. С. 520.

лишается как мужества, так и духовной стойкости. Джон Джарндис также предчувствует грозящую Ричарду опасность, когда говорит о тяжбе, как «о страшном призраке»: «Ради бога, не возлагайте никаких надежд и ожиданий на это родовое проклятье»²⁹⁹. Выражает свои опасения и Эстер: «И я думала, чем это все может кончиться, если и мужество его, и стойкость были так рано и так неисцелимо подорваны роковым недугом, который губит всех, кто им заражен»³⁰⁰. Даже признав оскверняющее влияние тяжбы, Ричард все же посвящает ей всего себя и делает ее целью всей своей жизни: «все доброе, что было в душе, разъело ее и разъедено само; вся жизнь испорчена»³⁰¹. Несмотря на это он все равно «остается слеп и глух ко всему»³⁰². Предчувствие Эстер относительно судьбы Ричарда также перерастает в «узнавание»: в отличие от Ады, Эстер быстро проникает в суть проблемы героя и неоднократно предупреждает его о пагубных последствиях его увлечения тяжбой.

Оправдывается интуитивное предчувствие Эстер в отношении мистера Скимпола. Опекун Эстер называет Скимпола «сущим ребенком», но тут же признается, что он взрослый человек, который просто не смыслит в житейских делах. При первой встрече Эстер описывает его, как необычайно «обаятельного человека»³⁰³, который очаровывает всех. Уже после первой встречи Эстер начинает сомневаться в добропорядочности Скимпола и постепенно догадка ее только подтверждается. Сначала его сущность раскрывается в презрении к людям. Когда агент судебного исполнителя Ковинса, некто Неккет, однажды приходивший арестовывать Скимпола за долги, умирает, Скимпол измывается над оставшимися без отца сиротами, которые «по заслугам» живут из рук вон плохо. В противовес маленькой девочке Чарли, взвалившей на свои хрупкие плечи обязанности взрослой женщины, раскрывается фальшь «сущего ребенка» Скимпола, только

²⁹⁹ Там же. С. 302.

³⁰⁰ Там же. С. 289.

³⁰¹ Там же. С. 489.

³⁰² Там же. С. 489.

³⁰³ Там же. С. 71.

притворяющегося беспомощным и не способным нести свой отцовский крест, помогая трем дочерям. Несмотря на свою притворную бескорыстность и беззаботность, Скимпол вовсе не так уж безобиден: он разрушает судьбу Джо, вмешивается в жизнь Ричарда и сбивает его с правильного пути.

Вскоре также выясняется, что Скимпол сущий эгоист, живущий за счет других и не интересующийся делами своей семьи. Эстер и Джарндису он рассказывает о своих трех дочерях и при этом называет их аллегорически, подобно тому, как мисс Флайт называет своих птичек: «Надо вам познакомиться с моими дочерьми. У меня их три: голубоглазая дочь – Красавица, вторая дочь – Мечтательница, третья – Насмешница»³⁰⁴. Подобно самому мистеру Скимполу, его дочери немножко рисуют и немножко сочиняют музыку, и понятия не имеют ни о времени, ни о деньгах. Сравнение с птицами обнаруживается также, когда он говорит, что в один прекрасный день они приведут своих мужей домой и сошьют себе гнезда наверху, где будут воспитывать своих маленьких птенчиков. Становится очевидным, что мистер Скимпол не воспринимает своих дочерей как личностей, а относится к ним как к забавным игрушкам: «Было совершенно ясно, что все три дочери росли без присмотра, а учили их чему попало, и как попало – лишь с той целью, чтобы отец мог забавляться ими, как игрушками»³⁰⁵. Несмотря на то, что Скимпол просто очаровал всех вокруг, Эстер быстро раскрывает его истинную сущность: «Если вначале я слушалась, безуспешно пытаюсь примирить его признание со своими собственными взглядами на нравственный долг и ответственность, я не могла понять, почему этот человек свободен от ответственности и от нравственного долга»³⁰⁶. Интуиция Эстер снова не подводит ее.

Еще одно оправдавшееся предчувствие героини связано с мистером Джарндисом. Между Эстер и Джарндисом сразу же устанавливается некоторая духовная связь. Впервые это описано в эпизоде, когда они оба наблюдают за Адой и Ричардом и у Эстер в памяти «запечатлевается» взгляд

³⁰⁴ Там же. С. 522.

³⁰⁵ Там же. С. 525.

³⁰⁶ Там же. С. 68.

Джарндиса. Тут же Эстер ссылается на зародившееся у нее «фантастическое предчувствие» (“fancy”): лишь на мгновение взгляд Джарндиса остановился на Эстер, и она «почувствовала, что в этот миг мистер Джарндис признается [ей]» в том, что между Ричардом и Адой установится некая близость³⁰⁷.

Впоследствии Эстер снова замечает на себе его «странный» взгляд. Как и прежде ее «осеняет неожиданная догадка», которую она, по ее собственным словам, сможет раскрыть в будущем. Умение читать в душах героев, позволяет девушке раскрыть не только доброту Джарндиса, но и его нежные чувства к ней. Причиной такой перемены Джарндиса является «бесконечная доброта» Эстер. Когда опекун делает ей предложение руки и сердца и предлагает стать хозяйкой Холодного дома, Эстер вспоминает о своем долге и рассматривает в замужестве возможность «опровергнуть суровое предсказание, омрачившее [ее] детство», посвятив свою жизнь его счастью. И все же, хотя она признает, что предвидела признание Джарндиса, оно не доставляет ей должной радости: «Я чувствовала, что безвозвратно утратила что-то, чему нет названия и что неясно для меня самой»³⁰⁸. Оправдавшееся предчувствие Эстер относительно Джарндиса еще раз подтверждает ее интуитивную способность проникать в характеры героев. В случае с Джарндисом уместно будет сказать, что она даже в некотором роде способна читать его мысли.

Предчувствие иного толка, с очень смутным значением, приходит к Эстер, когда она отправляется посетить заболевшего оспой сироту Джо. Еще на своем пути Эстер описывает небо в зловещих оттенках: «На севере и северо-западе, там, где три часа назад зашло солнце, по небу тянулась полоса бледного, мертвенного света, и прекрасного и какого-то зловещего, а на ней лежали волнистые угрюмые гряды туч, словно бурное море (“heaving”) <...> необычайно торжественным казался контраст между его яркостью и гаснущим светом зари <...> алое зарево – отблеск какого-то неземного (“unearthly fire”) огня». В момент «неземного» предчувствия (“fancy”) Эстер отмечает, что ей

³⁰⁷ Там же. С. 72.

³⁰⁸ Там же. С. 535-536.

почудилось (“an undefinable impression”), «будто она не совсем такая, какой была» раньше³⁰⁹. С тех пор воспоминание об этом ощущении мысленно уносило ее к этому месту и к этому времени. Это зародившееся предчувствие, в отличие от других примеров предчувствия как «узнавания» является несколько смутным: девушка хоть и чувствует в себе некую перемену, все равно не способна объяснить ее причину.

С поиском настоящего имени и фамилии связан процесс становления Эстер³¹⁰: как предсказывает ее тетка мисс Барбери, она, вероятно, останется «одинокой, без друзей, без имени»³¹¹, пока не раскроет тайну своей семьи и своего рождения. Хотя у Эстер нет подлинного имени, данного ей матерью, зато много прозвищ: «С этого дня меня стали называть то Старушкой, то Хлопотуньей, то Паутинкой, а не то – именами разных персонажей из детских сказок и песен – миссис Шиптон, матушка Хабберд, госпожа Дарден, - и вообще надавали мне столько прозвищ, что мое настоящее имя совсем затерялось среди них»³¹². Поиск своего настоящего имени – вот путь становления Эстер³¹³. Хотя процесс становления Эстер происходит медленно, в повествовании все же возможно найти опорные пункты этого процесса.

Например, в один своих из визитов к Бойторну, другу мистера Джарндиса, Эстер встречает леди Дедлок в церкви. Девушка еще не знает, что эта женщина ее мать, однако мысленно приходит к внутренней догадке о родстве, основанной на интуиции: «странное дело, во мне всколыхнулось нечто связанное с моей одинокой жизнью у крестной; да, именно с теми далекими днями, когда я, кончив одевать свою куклу и одеваясь сама, становилась на цыпочки перед зеркальцем». Взгляд леди Дедлок буквально приковал Эстер и, как только, с нее, по ее образному выражению, «сняли оковы», образ миледи всколыхнул в ней воспоминания о прошлом, которые

³⁰⁹ Там же. С. 378.

³¹⁰ *Ragussis M.* The Ghostly Signs of Bleak House. Nineteenth-Century Fiction. 1979. Vol. 34. № 3. P. 258.

³¹¹ *Диккенс Ч.* Холодный дом. С. 214.

³¹² Там же. С. 93.

³¹³ *Salotto E.* Detecting Esther Summerson’s Secrets: Dickens’s Bleak House of representation. Victorian Literature and Culture. 1997. Vol. 25. № 2. P. 333-349.

представились ей как осколки «разбитого зеркала». Неосознанно и произвольно Эстер уравнивает себя и миледи: «И все же я – я, маленькая Эстер Саммерсон, девочка, которая когда-то жила одиноко, девочка, чей день рождения не праздновали, - казалось, вставала перед моими собственными глазами, вызванная из прошлого какой-то силой, таившейся в этой светской даме»³¹⁴. Здесь интуиция Эстер сродни «зову крови».

Такое же воздействие на Эстер оказывает голос миледи. Он заставляет всплывать в памяти девушки «бесчисленные образы прошлого»³¹⁵. Вероятно, он напоминает Эстер голос ее родной тетки мисс Барбери, которая, как известно, является близкой родственницей леди Дедлок. Через некоторое время после этих двух коротких встреч — неожиданных столкновений с неузнанной и не узнавшей ее матерью — девушка подходит к разгадке тайны своего рождения.

Этот переходный процесс, как и во многих других романах Диккенса, происходит в сложный для героини период, когда, тяжело заболев, она балансирует на краю жизни и смерти: «После того как я несколько дней пролежала в четырех стенах моей комнаты, весь мир словно отошел от меня на огромное расстояние, и в этой дали различные периоды моей жизни почти слились друг с другом (“no separation”), тогда как в действительности их разделяли годы. С самого начала болезни я как будто поплыла по какому-то темному озеру (“crossed a dark lake”), а все события моего прошлого остались на том берегу, где я жила, когда была здорова, и смешались где-то вдали»³¹⁶. Эстер почти ослепла, а на ее лице остались отметины оспы. При этом мотив слепоты на фоне неразберихи и тумана может интерпретироваться как в буквальном, так и в переносном смысле. Девушка действительно теряет зрение на время болезни, но в то же время она слепа и потому, что не видит своего истинного пути, а только «нащупывает» его.

Ослепнув физически, девушка начинает прозревать духовно. Она с

³¹⁴ Там же. С. 225.

³¹⁵ Там же. С. 229.

³¹⁶ Там же. С. 430.

особой ясностью припоминает разные этапы своей жизни, начиная с детства. Процесс ее взросления как личности включает в себя не только отделение прошлого, но и созидание настоящего. Именно поэтому этап болезни символизирует необходимость в поиске и обретение своей настоящей личности, что подтверждается символичным сновидением героини: «мне чудилось, будто я с огромным трудом карабкаюсь по каким-то гигантским лестницам, неотступно стараясь во что бы то ни стало добраться до верхушки, но, как червяк, которого я когда-то видела на садовой дорожке, непрестанно отступаю перед каким-нибудь препятствием и поворачиваю назад, а потом снова силюсь подняться наверх»³¹⁷. Вероятно, подъем Эстер может символизировать поиск своей настоящей личности, своего имени, своего места в жизни³¹⁸.

В то время сновидение о пылающем ожерелье свидетельствует о росте самосознания героини, осознании самой себя и своего отношения к миру. С одной стороны, она начинает воспринимать себя как часть мира, общества. С другой – она заново устанавливает связь со своим воображением: «в огромном темном пространстве мне мерещился какой-то пылающий круг – не то ожерелье (“a flaming necklace”), не то кольцо, не то замкнутая цепь звезд (“starry circle”), одним из звеньев (“beads”) которой я была!» Новое понимание, которого она достигает, говорит о том, что ее мировидение меняется, не остается детским. О ее личностном росте говорит также ее новообретенная эмоциональная сила: «[Я] чувствовала себя не менее счастливой, чем когда была здоровой <...> ко мне вернулись интерес и любовь к жизни»³¹⁹. Оставшиеся шрамы после оспы представляют собой визуальный символ того, как изменилась девушка. Но главная перемена касается ее духовного состояния: она признается, что болезнь отделила ее прошлую личность от настоящей. Преодолев болезнь, она «перерождается» и становится более зрелой личностью, уже морально готовая к встрече со своей матерью (гл.

³¹⁷ Там же. С. 430.

³¹⁸ *Ousby I. The Broken Glass: Vision and Comprehension in Bleak House. P. 974-984.*

³¹⁹ *Диккенс Ч. Холодный дом. С. 430-432.*

XXXVI).

Так, когда Эстер была в гостях в поместье у мистера Бойторна, друга Джарндиса, ей приглянулось одно живописное и таинственное место, а также примыкающая к нему терраса, прозванная «Дорожкой призрака». Это были соседние уголья, куда вход был не запрещен. Эстер отправляется в сторону «Дорожки призрака» и, как ей чудится, видит «призрак женщины, будто бы бродившей там»³²⁰. «Призраком» оказывается сама леди Дедлок, живая и настоящая, прогуливающаяся около своего собственного поместья.

Совмещение видения призрака (иллюзия зрения) с воскрешением призраков прошлого – характерный для Диккенса прием сплавления фантастического и реального. В самом деле, леди Дедлок до встречи с дочерью живет, как призрак, скрывающий от других свою тайну. И вдруг тайна раскрывается: к моменту этой встречи леди Дэдлок уже знает, что Эстер и есть ее потерянная дочь, которую она почитала погибшей. Во время встречи с дочерью на «Дорожке призрака» с миледи спадает маска бесчувственности и на короткое мгновение она предстает как женщина, способная горячо любить. Эстер (чье лицо к этому времени уже было обезображено оспой) отмечает, что всегдашняя сдержанность у красавицы леди Дэдлок пропала и она предстала как глубоко горюющий и раскаивающийся человек: «но вот я увидела ее у своих ног на голой земле, подавленную беспредельным отчаянием, и, уже тогда, в смятении чувств подумала в порыве благодарности провидению»³²¹, что никакая тень сходства не сможет теперь сказать о кровном родстве красавицы-матери и обезображенной дочери. Получив впоследствии от матери письмо, Эстер возвращается домой и, испытывая угрызения совести, снова отправляется на Дорожку призрака, но уже в темное время суток. Услышав, как эхом отдаются ее шаги на Дорожке призрака, она впервые подумала, что предание о Дорожке призрака полно грозного и зловещего значения. Интуиция девушки подсказывала ей, что ее мать преследует злой

³²⁰ Там же. С. 447.

³²¹ Там же.

рок.

Хотя Эстер представляется более сильной и эмоционально зрелой после болезни, письмо матери, в котором та проясняет обстоятельства ее рождения, заставляют девушку впасть в отчаяние: «ведь для многих людей было бы лучше, думала я, если бы я и в самом деле родилась мертвой»³²². Ее чувства обусловлены тем, что с самого детства носит в себе чувство вины за свое, так сказать, незаконное рождение. Письмо матери пробуждает старое в ней чувство вины за грех, который она не совершала. Несмотря на период отчаяния, девушка все же узнает обстоятельства своего рождения и приходит к разгадке тайны. Ее последующее чтение писем Ады и Джарндиса, полные любви, позволяют ей справиться с внутренним отчаянием. С их помощью она способна пересмотреть свое прошлое и осознать, что «провидение не желало ее смерти»³²³.

Однако бывали моменты, когда Эстер утрачивала интуитивное понимание происходящего. Так случилось во время поисков ее сбежавшей матери, позорная тайна которой, из-за злых усилий Талкингхорна, должна была вот-вот раскрыться. В этот период в повествовании снова появляется мотив слепоты. Если ранее он был связан с дезориентацией Эстер в тумане, а затем с ее болезнью, то теперь – с неразберихой, фрагментарным восприятием действительности, когда вместе со следователем Баккетом девушка мчится по лабиринту улиц (“a labyrinth of streets”) так, «что в этом лабиринте [она] скоро потеряла всякое представление о том, где [они] находи[лись]»³²⁴.

Эта неразбериха, в которой ничего нельзя ни разглядеть, ни понять, отражает внутреннее беспокойство Эстер. Ей чудилось, будто «все призрачное сделалось более осязаемым, чем вещественное». Описание обогащается зловещим описанием «мертвенной и таинственной» реки, из которой, как чудилось Эстер, будто бледный отблеск фонаря выступал как чье-то лицо. Этим описанием реки автор как бы подготавливает читателя к трагической

³²² Там же. С. 452.

³²³ Там же. С. 454.

³²⁴ Там же. С. 674.

развязке. Как отмечают многие исследователи, символ воды зачастую ассоциируется в творчестве Ч. Диккенса со смертью.

Наконец, у ограды кладбища Эстер, как ей кажется, видит тело своей случайной и давней знакомой нищенки: «Я видела перед собой распростертую на ступеньке мать умершего ребенка. Она лежала там, обхватив одной рукой прут железной решетки и словно обнимая его»³²⁵. Из-за всей путаницы и неразберихи Эстер испытывает, одно «неузнавание» за другим. В действительности той погибшей женщиной оказывается ее собственная мать, переодетая в одежду нищенки Дженни: «Я подошла к железным воротам и наклонилась. Я подняла тяжелую голову, откинула в сторону длинные мокрые волосы и повернула к себе лицо. И увидела свою мать, холодную, мертвую!»³²⁶

Этот эпизод с затуманенным предчувствием примечателен тем, что он как бы сгущает сумерки перед новым рассветом. Так, Оусби подчеркивает, что с моментом обнаружения девушкой ее погибшей матери прошлое окончательно отступает в тень, а затем восстанавливается ясность видения и порядок: ночь отступает, лед начинает таять, а туман рассеивается³²⁷. Для Эстер эта сцена гибели матери предваряет новый жизненный этап, выраженный в названии главы «Начало мира» (“Beginning the World”).

Эпизоды общения девушки со следователем Баккетом и их совместные поиски интересны еще и тем, что в них притупившаяся интуиция Эстер оттеняется еще и логическими ошибками следователя, иногда сбивающегося в своем расследовании на ложный след. (ср. «red-herring»).

К ложным и преждевременным выводам относительно всего происходящего неоднократно приходят не только герои романа, но и читатели, которых ведет за собой рассказчик. В упомянутом только что эпизоде на кладбище данное автором описание заставляет читателя думать, что труп найденной женщины – мать умершего ребенка Дженни, а не леди Дедлок. Даже, когда в тексте открыто говорится, что женщины обменялись

³²⁵ Там же. С. 709.

³²⁶ Там же.

³²⁷ Ousby I. *The Broken Glass: Vision and Comprehension in Bleak House*. P. 984.

одеждой, Эстер продолжает думать о Дженни, что сбивает с мысли о леди Дедлок. В повествовании это не единственный пример наведения на ложный след. Так, например, убийство адвоката Талкингхорна побуждает читателя думать, что все это дело рук леди Дедлок, так как у нее есть мотив: заставить Талкингхорна замолчать, чтобы оградить себя от надвигающегося позора. Однако это не единственная причина, по которой вина падает на миледи: дело в том, что в ночь убийства она, облачаясь в черную мантилью, выходит в сад, чтобы прогуляться там некоторое время, а значит, находится на месте преступления в тот самый час, когда убивают адвоката.

Еще больше читателя сбивают с толку действия полицейского инспектора Баккета, который сразу же после убийства Талкингхорна принимается за расследование и, так сказать, по горячим следам находит «истинного преступника» – солдата Джорджа, ибо именно у него при обыске обнаруживают предположительное орудие убийства.

Между тем, по тексту Диккенса разбросаны и другие детали, которые складываются в стройную мозаику много позже. Также из текста следует, что сыщик Баккет – человек наблюдательный и проницательный, который ничего не упускает из виду, а значит, в итоге, найдет решение любой загадки. Не зря Снегсби казалось, будто у агента сыскной полиции было «столько глаз, что им счету нет». Действительно, вскоре выясняется, что Баккет самым первым раскрывает истинную личность убийцы, которой оказывается Ортанз, горничная миледи, убившая Талкингхорна из мести. Разгадать загадку сыщику помогает его проницательность: руки горничной, умело орудующие ножом, раскрывают ему тайну страшного убийства, которое, казалось, могли совершить только леди Дедлок или солдат Джордж. Этот прием наведения на ложный след (“red herring”), к которому в «Холодном доме» Диккенс постоянно прибегает, позволяет обогатить текст неожиданными поворотами, которые не только удерживают внимание читателя, но и погружают его в тонкости следствия.

Таким образом, очень многие предчувствия Эстер основываются на ее

природном даре – интуиции, которая ее не подводит. Предчувствия Эстер, касающиеся характеров разных персонажей, перерастают в «узнавание»: она быстрее других проникает во внутренний мир героев, скрывающих свое истинное лицо под маской. Более того, она помогает и другим героям разглядеть и усвоить нечто важное. Эстер также испытывает предчувствия, представленные как «зов крови». Иногда предчувствия девушки перемежаются со сновидениями, символика которых открывает ей смыслы, прежде ускользавшие от нее. Предчувствия такого толка косвенно свидетельствуют о ее взрослении: Эстер постепенно приходит к пониманию своего «я» и своего места в жизни, к нахождению своего истинного имени и разгадыванию своей родословной.

Однако есть в «Холодном доме» и иной вид предчувствий. Это, к примеру, предчувствие, которое можно назвать затуманенным, или ускользающим. Именно в этом, как нам кажется, моменте предчувствия смыкаются биографическая линия повествования, связанная с поиском Эстер своей родословной, и детективная, когда логические догадки окружающих персонажей сбиваются на ложный след.

2.3. СЦЕНЫ НА СМЕРТНОМ ОДРЕ И АТМОСФЕРА МИСТИКИ

Описание лондонского пейзажа в «Холодном доме» наполнено образами смерти, предполагающими затухание жизни на фоне неприглядного и равнодушного большого города. Некоторые лондонские улицы, на одной из которых, к примеру, проживает семейство Смоллуидов, «напоминают могилу» (“like a tomb”)³²⁸, а по ним движутся адвокаты Канцлерского суда, облаченные в черные одеяния, словно траурная процессия.

В романе умирают тетка Эстер мисс Барбери, судебный представитель Неккет, капитан Хоудон (более известный под именем Немо); погибают жертвы нескончаемой волокиты Гридли и Ричард; уходит в иной мир сирота

³²⁸ Диккенс Ч. Холодный дом. С. 258.

Джо; умирает старьевщик Крук, запойный пьяница, от самовозгорания; умирает миледи Дедлок, и насильственной смертью умирает адвокат Талкингхорн. В некоторых случаях смерть связана с фантастическими суевериями и предчувствиями, а иной раз происходит при загадочных и детективных обстоятельствах (например, кончины Талкингхорна и леди Дедлок). Самой необычной смертью, от паранормального самовозгорания, умирает Крук.

Как и в романе «Дэвид Копперфильд», в «Холодном доме» сцены на смертном одре таких героев, как, к примеру, мальчика-бродяги Джо, Гридли или Ричарда относятся к типу смерти с исповедью и покаянием: умирающие покидают этот мир в кругу близких, давая им напутствие на будущее. Однако, в отличие от других романов, в том числе и «Дэвида Копперфильда», в «Холодном доме» у смерти «своя мелодия»: в этом произведении смерть представлена множеством различных метафор.

Это очевидно на примере мальчика-сироты Джо. Его умирание сравнивается с замедляющимся ходом повозки: «Трудно мне дышать – говорит Джо, – ползет (“draws”) оно еле-еле, дыхание то... словно повозка тяжелая тащится (“as a cart”) <...> Нельзя мне задерживаться (“a-moving on”), сэръ»³²⁹. Метафора смерти рождается как случайная игра слов: необразованный сирота только и видел в этой жизни – дребезжащие на ходу повозки, которые равнодушно проносились мимо него, пока он мел улицы. Гонимый всеми Джо знает выражение «drawing breath» (букв. «дышать») только по аналогии с выражением «drawing cart» («тянуть ляжку») и угасающая жизнь выступает как метафора «еле двигающейся телеги». С этой метафорой связано еще одно привычное выражение Джо³³⁰ – «moving on», которое созвучно выражению, означающему уход из жизни (“passing on”). Вся «сущность и завершение [его] нелепого бытия на земле» (“the be-all and the end-all of your strange existence

³²⁹ Там же. С. 557.

³³⁰ В тексте представлено несколько крылатых выражений Джо, среди которых «помереть мне на этом месте» от англ. «wishermaidie», а также «ничего я не знаю»: «Я не знаю, - говорит Джо. – Ничего я не знаю» (ориг. “For I don’t, says Jo, I don’t know nothink”).

upon earth”), таким образом, заключается в выражении «Проходи, не задерживайся!»³³¹ (“moving on”). Сам мальчик выражает это следующим образом: «Никогда я ничего худого не делал, разве что задерживался на одном месте (“a-moving on”) <...> Ну а теперь уж я не задерживаюсь – все иду да иду. На кладбище иду – вот куда»³³².

Подобно благонаправленным героям в «Дэвиде Копперфильде», Джо кается, выражает свою последнюю волю и оставляет свое завещание на этой земле (название гл. XLVII «Завещание Джо») в кругу хоть и не близких, но добрых людей. Когда доктор Аллан Вудкорт учит его молитве «Отче наш», мальчику кажется, будто уже совсем темно и он лишь вопрошает, будет ли снова светло. Только лишь когда Джо умирает с застывшей на губах молитвой на него, как отмечает рассказчик, «проливается свет». Смерть, ассоциирующаяся с тьмой, и жизнь, связанная со светом, здесь словно меняются местами: со смертью Джо обретает настоящий свет.

Как и в случае с Джо, смерть мелкого фермера Гридли связана с яркими предметными и звуковыми образами. Свои последние дни «затравленный» фермер проводит в доме кавалериста Джорджа. Чувствуя, что «конец» близок, солдат Джордж говорит: «мне чудилось, будто я слышу бой барабанов, повязанных траурным крепом» (“I seemed to hear the roll of a muffled drums”)³³³. Так, смерть сопровождается метафорой «похоронного марша» (“his last march”).

Эта образность продиктована самой жизнью героя: он только и делал, что «маршировал» в суд и обратно. Как и Джо, Гридли предчувствует свою смерть. Он говорит, что «перед великим, вечным судом» подвернет обвинению служителей этой порочной системы. Его одержимость поиском правды приравнивает его к мисс Флайт, сравнение с которой он избегал до конца своих дней, говоря, что лучше «кипеть гневом», чем «вечно улыбаться,

³³¹ Диккенс Ч. Холодный дом. С. 239.

³³² Там же. С. 556.

³³³ Там же. С. 310.

как та несчастная полоумная старушонка, что не вылезает из суда»³³⁴. Однако в конце его пути дистанция между героями окончательно снимается. В эпизоде, описывающем последнее «свидание» мисс Флайт и Гридли, они представлены как одно целое – и он, и она призраки, блуждающие в ожидании развязки судебного разбирательства. Тень Гридли, все что осталось от него еще при жизни, покидает мир с заходом солнца: «Солнце зашло, свет постепенно соскользнул с крыши, а тени поползли вверх»³³⁵.

Сцена смерти Ричарда подобна смерти «человека из Шропшира» Гридли. В случае Ричарда смерть воплощается в метафору новой жизни, что очевидно из названия главы «Начало новой жизни» (“Beginning the World”). Суть названия раскрывается в предсмертном вопросе Ричарда: «Когда ж я уеду отсюда в те чудесные места, где все будет, как было в прежние годы?»³³⁶ Для Ричарда «те чудесные места» – лишь воспоминания о былых счастливых временах, которые он безвозвратно утратил. В конце жизненного пути к Ричарду возвращается благоразумие. По-прежнему смотря на будущее с надеждой и не теряя бодрости духа, он благословляет Эстер и Аллена, рассеивает все свои заблуждения и признает, что «придется теперь начать новую жизнь». При этом в глазах Ричарда появляется свет (“light in his eyes”) указывая на то, что он преодолел «внутреннюю темноту/слепоту». Не случайно поэтому все прожитые на земле годы Ричард сравнивает со сном: «Все это было как страшный сон!» Перед смертью Ричард обращается также к Джарндису с просьбой о прощении и просит его «забыть все это, как сон, простить и пожалеть спящего»³³⁷. «Заблудшая душа» Ричарда обретает новую жизнь только со смертью.

В отличие от романа «Дэвид Копперфильд», в «Холодном доме» есть одна совершенно необыкновенная смерть. Это кончина Крука от самовозгорания, поражающая воображение читателя. Смерть Крука не

³³⁴ Там же. С. 195.

³³⁵ Там же. С. 315.

³³⁶ Там же. С. 760.

³³⁷ Там же.

относится к смерти «с исповедью и покаянием»: как и гибель Стирфорта в романе «Дэвид Копперфильд», кончина Крука внезапна. Вместе с тем, в истории Крука больше фантастического, паранормального. Гибель Стирфорта – как месть свыше за поругание чести Эмили и ее близких. В этом есть доля волшебного, мистического: кара, которая настигает злодея. В случае Крука все гораздо нелепее и курьезнее. Кстати, многие читатели оспаривали тот факт, что смерть посредством самовозгорания представляется возможной, о чем Ч. Диккенс повествует в предисловии ко второму изданию романа. Тем не менее, писатель отстаивал возможность существования такого явления как самовозгорание человека, апеллируя к фактам, опубликованным в некоторых журналах³³⁸. Опора на факты, которые читатель должен принять на веру, характерна для диккенсовского литературного стиля.

В то время как сам писатель настаивает на реалистичности явления, его рассказчик придает ему фантастический смысл. Рассказчик Диккенса говорит, что смерть Крука была «врожденной»: порочность Крука разрушает его изнутри. Как отмечает Дж. Джордан в «Холодном доме» есть особый фантастический эффект, заключающийся в побуждении читателей воображать те события, которые могли бы, но никогда происходили в действительности³³⁹. Именно поэтому Г. Стюарт утверждает, что сцены смерти в «Холодном доме» «тщательно стилизованы» (“rigorously stylized”)³⁴⁰ повествующим с нравственной целью. Таким образом, «прежде, чем отнести необъяснимый элемент к категории необъяснимых, читатель может колебаться между двумя противоречивыми пониманиями событий и, следовательно, испытывать сомнения. Вопрос веры здесь становится центральным»³⁴¹.

Говоря о Круке, стоит заметить, что это герой, чья история полна символических иносказаний. Он владеет лавкой, которая, по меткому замечанию автора, является «чем-то вроде грязной приживалки и бедной

³³⁸ *Blount T.* Dickens and Mr. Krook's Spontaneous Combustion. *Dickens Studies Annual*. 1979. Vol. 1. P. 183-211.

³³⁹ *Jordan J.O.* “Supposing” Bleak House. Charlottesville: Virginia University Press, 2011. P. 147.

³⁴⁰ *Stewart G.* The New Morality of Bleak House. *ELH*. 1978. Vol. 45. № 3. P. 446

³⁴¹ *Шамсутдинова Н.З.* «Магический» реализм в современной британской литературе (Анжела Картер, Салман Рушди). С. 10.

родственницы юриспруденции», а сам ее хозяин Крук, прозванный в народе лорд-канцлером, занимается скупкой ненужного скарба, в том числе и костей бывших подопечных суда. Как замечает автор: «оставалось только вообразить <...>, что кости, сложенные в углу и обглоданные начисто, – это кости клиентов суда, и картина могла считаться законченной». Кроме того, Крук связан не только с мертвыми подопечными суда, но и с ныне живущими: в его лавке проживают мисс Флайт и переписчик судебных бумаг Немо, отец Эстер. Впрочем, все герои, так или иначе связанные с судебной волокитой, посещают его лавку.

Не лишен этот лорд-канцлер и эксцентричности: многие герои романа описывают его как «эксцентричную» и «очень странную» личность, а иногда попросту называют его «гоблином», у которого внутри «пылает огонь»³⁴². Упоминание огня в данном случае служит зловещим предвестием трагической гибели Крука.

Еще одно предвосхищение самовозгорания Крука дается в самом начале романа (гл. I) при описании Канцлерского суда, который, по Диккенсу, является увеличенным подобием лавки Крука: «Батарею синих мешков заряжают тяжелыми бумажными снарядам, и клерки тащат ее прочь; полоумная старушка удаляется вместе со своими документами; опустевший суд запирают. О, если б можно было здесь запереть всю им содеянную несправедливость, все горе, им принесенное и сжечь дотла вместе с ним как огромный погребальный костер, – какое это было бы счастье и для лиц, непричастных к тяжбе «Джарндисы против Джарндисов»!³⁴³ Из повествования известно, что этот «заряд», в метафорическом смысле, взрывается, когда Крук внезапно исчезает в дыму самовозгорания. В этом случае эта «кремация изнутри» выступает как неминуемый рок: «Лорд-канцлер» этого «Суда» <...> умер смертью, какой умирают все лорд-канцлеры во всех судах <...> и это – Самовозгорание, а не какая-нибудь другая смерть из

³⁴² Диккенс Ч. Холодный дом. С. 52-53.

³⁴³ Там же. С. 14.

всех смертей, какими можно умереть»³⁴⁴.

Примечательно символическое название главы «Назначенный срок» (“The Appointed Time”), в которой описана смерть Крука. Смысл «назначенного срока» раскрывает Тони Уивл, который вместе с Гаппи ожидает Крука: «А почему он вообще поступает так, а не иначе? Он и сам не знает. Сказал, что сегодня день его рождения и что передаст мне письма в полночь. К тому времени он будет мертвецки пьян». Незадолго до наступления этого момента Уивл слышит, как Крук поет «внизу – лучше сказать, воет, как ветер, - одну песню, - только ее он и знает... что-то насчет Бибо и старика Харона, и как этот Бибо умер в пьяном виде или что-то в этом роде»³⁴⁵. Получается, что Крук сам предсказывает свою судьбу. Само описание места как бы указывает на такой исход: с подчеркиванием бренности, тленности всего суетного мира зла, который неизбежно должен обратиться в пыль и прах.

Мистическая атмосфера нагнетается различными загадками, которые автор ставит перед читателем, чтобы создать особое напряжение (“suspence”). В лавке «воцаряется таинственная тишина», воздух «кишит призраками» и повсюду слышатся «странные потрескивания и постукивания, шорох невещественных одежд и шум зловещих шагов»³⁴⁶. В это же время Уивл и Гаппи замечают, что «запачканы какой-то густой желтой жидкостью»³⁴⁷. Любопытно, что Хиллис Миллер сравнил эту жидкость и запах – все, что осталось от Крука, с веществом, из которого «сделан» туман и грязь Лондона³⁴⁸: подразумевается, что Крук сам является как бы эссенцией тумана и грязи, которая пропитала насквозь Канцлерский суд.

Спускаясь в полночь в лавку Крука, товарищам не удастся никого и ничего найти, кроме кучки золы на полу: «Вот прожженное место на полу; вот небольшая пачка бумаги, которая уже обгорела, но еще не обратилась в пепел;

³⁴⁴ Там же. С. 402.

³⁴⁵ Там же. С. 397.

³⁴⁶ Там же. С. 398.

³⁴⁷ Там же. С. 400.

³⁴⁸ *Hillis Miller J. The World of Bleak House. P. 955.*

однако она не так легка, как обычно бывает сгоревшая бумага, и словно пропитана чем-то, а вот... вот головешка – обугленное и разломившееся полено, осыпанное золой; а может быть, это кучка угля? О, ужас, это он! И это все, что от него осталось»³⁴⁹. Изображая смерть Крука, лавка которого является символическим отражением Канцлерского суда, автор подводит нравоучительный итог всей тяжбы: «это вечно та же смерть – предопределенная, присущая всему живому, вызванная самыми гнилостными соками порочного тела»³⁵⁰.

Примечательно, что мы узнаем о смерти Крука постфактум, и то, что она остается «за кадром» также нагнетает атмосферу мистического. Загадка исчезновения Крука выводит на первый план детективную тематику³⁵¹. Диккенс несколько раз использует прием наведения на ложный след (“red-herring”), подталкивая своих персонажей, а вслед за ними и читателей, строить разные предположения относительно судьбы жулика Крука.

Сцены смерти у Ч. Диккенса наполнены глубоким смыслом: они позволяют выразить недосказанное и раскрыть «невидимое в культуре» (“the unseen of culture”)³⁵² (Jackson 1981: 4). Так, иногда смерть несет героям новую, духовную жизнь, возвращение к Господу, как в случае с мальчиком Джо. Для таких героев, как мисс Флайт, Гридли, Немо, Ричарда жизни и вовсе не существует: герои уже мертвы при жизни, и все их существование – лишь смерть при жизни. Мисс Флайт описана как «призрак», витающий в зале суда, как неупокоенная душа; Гридли в конце жизни напоминает лишь «тень» некогда здорового человека. Во всех случаях смерть порождает метафоры: для Джо его угасание – это «последний путь дребезжащей повозки», для Гридли – «похоронный марш», для Ричарда «начало нового пути в новом мире». Лишь для таких героев, как Крук, покаяние невозможно: все то зло, что хранилось, накапливалось и что он вбирал в себя, в конце концов, разрушает себя изнутри.

³⁴⁹ Диккенс Ч. Холодный дом. С. 402.

³⁵⁰ Там же.

³⁵¹ Epstein Kobayashi E. V. Detective or Defective Vision, a Matter of Breathing or Dying in “Bleak House”. Dickens Studies Annual. 2015. Vol. 46. P. 185-207.

³⁵² Jackson R. Fantasy: The Literature of Subversion. L., N.Y.: Methuen, 1981. P. 4.

Смерть Крука от самовозгорания также привносит элементы невероятного в повествование. Один из этих фантастических элементов – это смерть в день своего рождения, что может быть истолковано, как небытие при жизни или же исполнение своего предназначения, в случае Крука негативного. Сам по себе герой представлен как «паразит» при жизни: сам того не сознавая, он становится причиной разрушенных судеб ряда героев, среди которых мисс Флайт, Немо и Гридли.

Еще одна таинственная смерть, оставшаяся «за кадром» и окруженная атмосферой мистики, – это кончина леди Дедлок, которую Ч. Диккенс предвосхитил описанием ее «изменяющегося» портрета. Как именно это происходит, мы рассмотрим в следующем параграфе диссертации.

2.4. МОТИВ ЗАГАДОЧНОГО ПОРТРЕТА

Мотив мистического портрета хорошо известен в мировой литературе. Зачастую он связан с готической традицией. Для иллюстрации достаточно вспомнить произведения Э. Т. А. Гофмана, Н. В. Гоголя, Э. По, в которых мотив оживающего портрета перекликается с идеей вторжения темных, сверхъестественных сил в судьбу человека³⁵³.

Разумеется, художественные описания таинственных портретов присутствуют не только в готической литературе. В XIX столетии портрет обретает особое значение и в усадебном интерьере, и в художественной литературе³⁵⁴: нередко появление в повести или романе XIX в. чьего-либо портретного изображения позволяло персонажам по-новому взглянуть на старого знакомого, лучше узнать его характер. К примеру, у Дж. Остен героиня романа «Гордость и предубеждение» (“Pride and Prejudice”, 1813)

³⁵³ О перекличках между русской и английской традицией изображения мистических портретов неоднократно говорили известные ученые. См., например *Алексеев М.П.* Чарльз Роберт Метьюрин и русская литература // От романтизма к реализму. Из истории международных связей русской литературы / Отв. ред. академик М. П. Алексеев. Л.: Наука, 1978. С. 31; *Баль В.Ю.* Мотив «живого портрета» в повести Н.В. Гоголя «портрет»: текст и контекст: дис. ... канд. филол. наук. Томск, 2011. 203 с.; *Лившиц Е.И.* Английский контекст творчества Гоголя, Н.В. Гоголь и Ч.Р. Метьюрин: дис. ... канд. филол. наук. М., 2001. 221 с.

³⁵⁴ *Felber L.* The Literary Portrait as Centerfold: Fetishism in Mary Elizabeth Braddon’s “Lady Audley’s Secret”, *Victorian Literature and Culture*. 2007. Vol. 35. № 2. P. 471-488.

Лиззи Беннет по-новому видит мистера Дарси, когда рассматривает его портрет и слушает рассказ его экономки о славном характере хозяина. В этом случае портрет, не отмеченный никакими сверхъестественными чертами, побуждает героиню увидеть те особенности характера Дарси, которые были ранее скрыты от ее взора.

Английские авторы второй половины XIX в. (Р. Браунинг, М.Э. Брэддон и др.) вводили в свои произведения сцены рассматривания портретов еще с одной целью: навести наблюдательного персонажа на след таинственного преступника. Откровение, приходящее к персонажу, созерцающему портрет, у них связано не просто с идентификацией отдельных черт характера изображенного: роль портрета здесь гораздо значительнее. Рассматривание портрета проясняет для персонажа-«следователя» некую загадку: бросает свет на темное прошлое либо самого изображенного, либо на неприглядные деяния других героев. Таким образом портрет нередко включается в детективный контекст и, кроме того, оказывается наделен мистическими чертами. Так мотив портрета представлен в особом жанре викторианской литературы – в драматических монологах, основные образцы которых созданы Р. Браунингом (1812-1889) и А. Теннисоном (1809-1892). В центре любого драматического монолога, как определил это Р. Лангбаум, тщательно изучавший данный жанр, зачастую находится некий проступок (а иногда и преступление), о котором проговаривается тот, кто монолог произносит³⁵⁵.

К примеру, в драматическом монологе Р. Браунинга «Моя прекрасная герцогиня» (опубл. 1842 г.) автор монолога любит портретом своей бывшей жены и проговаривается о своей к ней ревности, которая стала причиной гибели женщины. В итоге рассказчик, казавшийся изначально образцом благородства и благочестия, предстает в ином свете: он оказывается ревнивым тираном. Читатель монолога вынужден выступить как своего рода

³⁵⁵ *Langbaum R.* The Poetry of Experience: The Dramatic Monologue in Modern Literary Tradition. N.Y.: Norton Library, 1971. 246 p.; *Martens B.* Dramatic Monologue, Detective Fiction, and the Search for Meaning. Nineteenth-Century Literature. 2011. Vol. 66. № 2. P. 195-218.

следователь³⁵⁶: проникнуть в мысли говорящего³⁵⁷, интерпретировать сказанное и то, что говорящий постарался умолчать³⁵⁸.

Обращался в сенсационном ключе к мотиву портрета и Ч. Диккенс, хорошо знакомый с Р. Браунингом³⁵⁹ и живший теми же заботами, что и всё викторианское общество³⁶⁰. Например, в романе «Дэвид Копперфильд» автор особое внимание уделяет зловещему портрету Розы Дартл, который висел в доме Стирфортов. Как казалось Дэвиду, портрет «преследовал его глазами». Все потому, что в взгляде изображенной на портрете женщины, по замечанию героя, мерцал «тлеющий огонь» (“some wasting fire within <...> her gaunt eyes”), отчего портрет производил недоброе, жуткое впечатление. В то же время «Сходство было удивительное (“a startling likeness”), а потому и взгляд был удивительный (“a startling look”)). Единственно, чего не было на портрете, так это шрама, которым было отмечено лицо настоящей Розы Дартл: «Художник не изобразил шрама, но я дописал его, и он, то появлялся, то исчезал: по временам; он выделялся только на верхней губе, как это было за обедом, а иногда растягивался во всю длину раны, нанесенной молотком, - таким я видел этот шрам, когда она приходила в страстное возбуждение»³⁶¹. Этот портрет в «Дэвиде Копперфильде» позволяет лучше выписать отдельные черты характера Розы.

В «Холодном доме» писатель отводит портрету леди Дэдлок гораздо большую роль: ее «живой» (т.е. меняющийся) портрет выступает как свидетель не одной предосудительной тайны и даже как очевидец готовящегося преступления. Этот портрет, как нам представляется, является местом пересечения биографических (сенсационных) и детективных линий

³⁵⁶ Warwick Slinn E. *Dramatic Monologue // A Companion to Victorian Poetry* / Ed. R. Cronin, A. Chapman, A.H. Harrison. UK: Wiley Blackwell, 2007. P. 81.

³⁵⁷ Gregory M.V. Robert Browning and the Lure of the Violent Lyric Voice: Domestic Violence and the Dramatic Monologue. *Victorian Poetry*. 2000. Vol. 38. № 4. P. 494.

³⁵⁸ Pearsall C.D.J. *The Dramatic Monologue // The Cambridge Companion to Victorian Poetry* / Ed. J. Bristow. Cambridge: Cambridge University Press, 2006. P. 67-88.

³⁵⁹ Stone H. Dickens, Browning, and the Mysterious Letter. *Pacific Coast Philology*. 1966. Vol. 1. P. 42-47.

³⁶⁰ Martens B. Death as Spectacle: The Paris Morgue in Dickens and Browning. *Dickens Studies Annual*. 2008. Vol. 39. P. 223-248.

³⁶¹ Диккенс Ч. Жизнь Дэвида Копперфильда, рассказанная им самим. С. 258.

романа.

Портрет выполняет важную роль и в сенсационной, и в детективной части повествования. Сочетание сенсационной и детективной тематики в одном произведении не является отклонением от английской литературной нормы того времени. Как отмечают исследователи, «В Англии середины XIX в. в результате скрещения готической литературы рубежа XVIII–XIX вв. <...> с так называемым нью-гейтским романом 1820–1840 гг. <...> появился новый вид романа — сенсационно-детективный, в котором сочетаются две поэтики: литературы “мистической” и литературы “криминальной”. Мастера классификаций дробят этот феномен на два жанра викторианской литературы: сенсационный роман и детективный роман. Найти четкий раздел между ними трудно, хотя теоретически возможно»³⁶².

Сенсационная тема связана с предосудительным прошлым благополучной дамы, которая принадлежит аристократическому кругу и носит фамилию своего знатного мужа — Дедлок. Леди Дедлок, иронично охарактеризованная рассказчиком как «женщина бездетная» (гл. II), на самом деле хранит тайну, которая может разрушить не только ее репутацию, но и репутацию всего клана Дедлоков, «чья знатность, по-видимому, зиждется лишь на том, что они и за семьсот лет ровно ничем не сумели отличиться»³⁶³. В юности эта дама полюбила капитана Хоудона, от которого родила внебрачную дочь — Эстер Саммерсон (главная героиня «Холодного дома»), которую вскоре утратила и долгое время считала погибшей. Тайной прошлого леди Дедлок активно и независимо друг от друга интересуются два персонажа (своего рода следователи-любители): судебный клерк Гаппи и адвокат Талкингхорн. Оба, с разными личными целями, пытаются отыскать улики для подтверждения своих доводов о забытых родственных связях миледи.

Детективная тема романа берет начало с расследования нескольких

³⁶² Халтрин-Халтурина Е.В. От готики к детективу (Джейн Остен и британские иронические расследования) // Поэтика зарубежного классического детектива / Коллективный сборник. Ответственные редакторы: К.А. Чекалов, М.Р. Ненарокова; Институт мировой литературы им. А. М. Горького, 2019. С. 14.

³⁶³ Диккенс Ч. Холодный дом. С. 84.

преступлений и проступков разных лиц, причудливым образом связанных между собой. Расследование ведет профессиональный сыщик Баккет. Среди осмотренных им трупов — тело Талкингхорна (гл. XLVIII) и тело леди Дедлок (гл. LIX). Причем в гл. LV леди Дедлок фигурирует еще и среди подозреваемых по делу убийства, шантажировавшего ее Талкингхорна. Как сообщает рассказчик, по мере действий, предпринимаемых клерком Гаппи и адвокатом Талкингхорном, все глубже проникающим в историю леди Дедлок, ее портрет, висящий в особняке, преображается: то предстает в игре света, то погружается во тьму. Как это происходит?

Первое «любительское» расследование старой семейной тайны начинается в седьмой главе романа «Дорожка призрака». «Завеса тайны» миледи впервые приподнимается, когда судебный клерк Гаппи приезжает в поместье Чесни Уолд по долгу службы и сталкивается с фамильными портретами Дедлоков. Портрет хозяйки дома приковывает к себе особое внимание: Гаппи заворожен им (“fascinated by it”)³⁶⁴. Разглядывая портрет миледи, Гаппи неожиданно для себя признает ее внешнее сходство с юной Эстер Саммерсон и догадывается о тайной родственной связи между женщинами.

Вот как портрет, внимание к которому привлечено любопытным Гаппи, предстает глазам читателей: «Холодный, ясный, солнечный свет... проникает в окна и кладет на портреты предков яркие полосы и блики, которые вовсе не входили в замыслы художников. На портрет миледи, висящий над огромным камином, он бросает широкую полосу, скошенную влево, как перевязь на гербе внебрачных детей, и полоса эта, изламываясь, ложится на стенки каминной ниши, словно стремясь рассечь ее надвое»³⁶⁵ (гл. XII). Однако голос, описывающий портрет, принадлежит не юному клерку, а рассказчику. Именно рассказчик расставляет здесь смысловые акценты и, опираясь на игру светотени, выявляет скрытую внебрачную связь миледи — связь, которая уже

³⁶⁴ Там же.

³⁶⁵ Там же. С. 140.

почти физически, изломами и рассечениями, проникает в домашнюю атмосферу.

Гаппи не столь красноречив, как рассказчик. Он всегда рад любой личной выгоде, но шантажировать кого-либо — не в его правилах. Вот почему он обещает миледи «служить в ее интересах»: «Ваша милость, могу вас уверить, что образ мисс Саммерсон запечатлен в моем сердце <...> я тогда увидел столь разительное сходство между мисс Эстер Саммерсон и портретом вашей милости, что был прямо-таки ошарашен»³⁶⁶ (гл. XXIX). Несмотря на эти откровения клерка, Миледи Дедлок остается внешне непроницаемой. Невозмутимой, как кажется, остается и окружающая ее обстановка. Никакие действия Гаппи, казалось, не могли «заставить даже деревья в Чесни-Уолде всплеснуть узловатыми ветвями, даже портреты нахмуриться, даже доспехи пошевелинуться»³⁶⁷.

Гаппи видит портрет только один раз и затем несколько раз появляется в поместье Чесни Уолд (всегда при свете дня). Больше портрет миледи не упоминается и никакой особой «зловещей» тени пока на нем нет. Меткое и пронизательное замечание Гаппи позволяет обеим героиням задуматься о загадочной случайности. В таком контексте клерк становится первым героем, «проливающим свет» на тайну родственной связи героинь.

По-иному представлена линия расследования адвоката Талкингхорна, который в один из своих визитов подмечает волнение леди Дедлок, когда та, просматривая принесенные им документы, приходит в необъяснимое волнение при виде почерка ее бывшего возлюбленного капитана Хоудона (гл. II). У поверенного это вызывает подозрение, и он решает предпринять собственное расследование. Только цель у него, в отличие от Гаппи, иная: Талкингхорн, желает добыть информацию, чтобы шантажировать леди Дедлок и, в конце концов, предать ее позору и публичному осуждению. Все его появления в доме происходят в темное время суток, что указывает на его

³⁶⁶ Там же. С. 359.

³⁶⁷ Там же. С. 362.

нечестивые помыслы. Вот, например, одно из описаний портрета перед появлением в Чесни-Уолд Талкингхорна: «Ночью издалека сквозь просветы между деревьями видны освещенные окна продолговатой гостиной, где над огромным камином висит портрет миледи, и эти окна – как цепь из драгоценных камней в черной оправе»³⁶⁸.

По мере расследования Талкингхорна начинают происходить весьма странные и даже фантастические события. Хотя Талкингхорн, в отличие от Гаппи, не рассматривает портрет хозяйки дома, с визитами адвоката на портрете каждый раз сгущаются тени. Замышляя раскрыть свои коварные помыслы, портрет уже представлен почти полностью во власти рук Талкингхорна (гл. XL): на «портрет миледи, висящий над огромным камином, падает вещая тень какого-то старого дерева, и портрет бледнеет, трепещет, и чудится, будто чья-то огромная рука держит не то покрывало, не то саван, ожидая случая набросить его на миледи. Все темнее становится тень, все выше она поднимается по стене... вот уже потолок окутан красноватым сумраком... вот огонь погас»³⁶⁹. Когда же Талкингхорн признается леди Дедлок в том, что знает ее страшную тайну и собирается разоблачить миледи публично, общая атмосфера «накаляется» и ее портрет преобразуется еще больше: «поднимаются легкие туманы, падает роса, и воздух тяжел от сладостных благоуханий сада. Мерещатся страшные головы. Но из всех теней в Чесни-Уолде тень на портрете миледи в продолговатой гостиной ложится первой и уползает последней. В этот поздний час, при лунном свете, тень походит на зловещие руки, поднятые вверх и с каждым дуновением ветра, угрожающие прекрасному лицу»³⁷⁰. Как замечает рассказчик, тени, лежащиеся на портрет, постепенно окутывают героиню в буквальном смысле: «а может быть, еще более густой мрак окутал душу миледи, но лицо ее потемнело»³⁷¹. Из этого следует, что Талкингхорн стремится не столько побыстрее разоблачить

³⁶⁸ Там же. С. 145.

³⁶⁹ Там же. С. 497.

³⁷⁰ Там же.

³⁷¹ Там же. С. 501.

миледи, сколько «держать» ее судьбу в своих руках, отчасти чтобы сорвать с нее маску эмоциональной непроницаемости. В момент, когда Талкингхорн все-таки разоблачает леди Дедлок, но не называет открыто ее имени, в комнату льется лишь тусклый свет луны: «При свете луны угасающего огня видно, как он повернулся к потоку лунного света. При свете луны видна леди Дедлок, замершая у окна»³⁷². По окончанию истории сэра Лестера все-таки просит принести зажженные свечи, чтобы хоть как-то рассеять тьму, которую принес с собой Талкингхорн.

Расследование Талкингхорна «возрождает» также старое поверье, связанное с поместьем Чесни Уолд, о котором впервые упоминается в начале романа (гл. II). На тот момент загадочное название «Дорожка призрака» не вызывает никаких зловещих ассоциаций: «всю ночь слышно, как она [вода прим. наше] переливается через край и падает тяжелыми каплями – кап-кап-кап – на широкий настил из плитняка, исстари прозванный «Дорожкой призрака»³⁷³. Немногом позже оказывается, что такое название эта аллея получила не без причины. Согласно преданию, из-за семейных недомолвок прежняя леди Дедлок прокляла весь род и зареклась, что на этой террасе будут слышны ее шаги, когда [роду] будет грозить беда и позор»³⁷⁴. Оказывается, иногда на этой дорожке слышны звуки, подобные шагам, когда у кого-то из Дедлоков неприятности.

Тем не менее, только миледи слышит их постоянно, что говорит о присущем ей чувстве вины за свое «темное» прошлое, которое она тщательно скрывает от других. Вероятно, именно поэтому с начала повествования описание леди Дедлок дается в метафорах смерти: она почти всегда представлена как «скучающая до смерти» (“bored to death”), а когда она видит почерк бывшего возлюбленного, ей становится дурно «до смерти». Куда бы она ни отправилась, ее сопровождает «смертельная» тоска и скука, которые на более глубоком уровне свидетельствуют о ее «угрызениях совести»

³⁷² Там же. С. 504.

³⁷³ Там же. С. 16.

³⁷⁴ Там же. С. 87.

(“conscience-stricken remorse”) (XXXVI). Ноша этого проклятья памяти порождает в ней чувство вины, которое также становится определяющим в неотвратимости и неизбежности изначально нависшего над ней злого рока³⁷⁵. Однако по мере коварных действий Талкингхорна шаги становятся все отчетливее и теперь их слышат уже и другие персонажи в романе. Так, например, когда (гл. XVI) леди Дедлок решается предпринять собственное расследование и покидает поместье, чтобы выяснить, что случилось с капитаном Хоудоном и где он похоронен, миссис Раунсуэлл, горничная Дедлоков, отмечает, что «за все эти годы ни разу так ясно не слышала шагов на Дорожке призрака, как нынче вечером»³⁷⁶.

Все эти события – перемены на портрете и шаги на «Дорожке призрака» – предвосхищают коварное нападение Талкингхорна на миледи. Своим видом портрет свидетельствует о приближающейся беде. Разумеется, никто из героев не видит зловещих перемен, случающихся с портретом: о них знают лишь рассказчик и внемлющий ему читатель. Так, разоблачив миледи публично, хоть, и не называя ее имени, Талкингхорн, как отмечает рассказчик, «одерживает свою победу»: «Он победил ее. Она пошатнулась, вздрогнула и в замешательстве схватилась за голову»³⁷⁷. Подобным образом, отчетливые и приближающиеся шаги на террасе предупреждают героиню о надвигающемся позоре. Не случайно после состоявшейся беседы с Талкингхорном «неизменные шаги на Дорожке призрака»³⁷⁸ уже фактически настигают миледи. Все это говорит о том, что Талкингхорн окончательно «завладевает» судьбой миледи и окончательно погружает все в мрак: «Вклинившись между нею и меркнувшим светом дня на утихшей улице, он отбрасывает свою тень на миледи и погружает во мглу все, что она видит перед собой. Вот так он потопил во мраке и всю ее жизнь»³⁷⁹.

³⁷⁵ Polloczek D.P. The Marginal, the Equitable, and the Unparalleled: Lady Dedlock's Case in Dickens's "Bleak House". P. 453-478.

³⁷⁶ Диккенс Ч. Холодный дом. С. 205.

³⁷⁷ Там же. С. 508.

³⁷⁸ Там же. С. 511.

³⁷⁹ Там же. С. 571.

Вероятная причина, по которой Талкингхорн до последнего не решается публично назвать имя миледи Дедлок, – его предположение, что супруг миледи Лестер Дедлок может простить свою жену. Мысль о последствиях этого прощения пугает его³⁸⁰. Действительно, как и в случае с леди Дедлок, внешнее аристократическое равнодушие сэра Лестера было лишь «маской», его публичным лицом. В страданиях по жене обнаруживается его истинная личность, как человека нравственного и способного любить несмотря на то, что их род Дедлоков опорочен. Люди с чистой душой, под которыми Диккенс, безусловно, понимает людей нравственных, «излучают», по мнению автора, «одинаково яркий свет»³⁸¹. Подобным образом свет сопровождает и действия Гаппи, который, хоть и не является сугубо положительным героем, не предаст тайну миледи огласке. Напротив, образ Талкингхорна связан с изначальной тьмой, и своими действиями поверенный погружает во тьму не только леди Дедлок, но и ее окружение.

Даже после загадочной и насильственной гибели Талкингхорна (здесь из сенсационной модальности роман переходит в детективную) — гибели, к которой миледи не имела никакого отношения, ей казалось, что его рука «палача» качается ее. Миледи всем сердцем желает, чтобы «эта тень сошла с ее пути»³⁸², но понимает, что публичного разоблачения ее внебрачной тайны ей не избежать — и поэтому предпринимает бегство, ведь «от этого преследователя – живого или мертвого, окостенелого и бесчувственного при жизни <...> нельзя спастись иначе как смертью»³⁸³.

С момента бегства миледи комната с ее портретом погружается во мрак, который уже не рассеет никакой свет. Портрет замирает, лишается игры теней и света, становится похож на неподвижный памятник, вокруг которого тесно расставлены свечи. Вот последняя сцена с портретом уже погибшей леди Дедлок: «Большая часть дома заперта, и посетителям его уже не показывают;

³⁸⁰ *Crompton L. Satire and Symbolism in Bleak House. Nineteenth-Century Fiction. 1958. Vol. 12. № 4. P. 287.*

³⁸¹ *Диккенс Ч. Холодный дом. С. 695.*

³⁸² Там же. С. 572.

³⁸³ Там же. С. 665.

но сэр Лестер, как и встарь, поддерживая свое одряхлевшее достоинство, возлежит на прежнем месте, перед портретом миледи. По вечерам свечи в гостиной горят только в этом углу, огороженным широкими экранами, но кажется, будто круг света мало-помалу сужается и тускнеет, и недалеко то время, когда и здесь воцарится тьма»³⁸⁴. Со смертью миледи исчезают и шаги на дорожке призрака. Даже день «возникает как призрак», символически указывая, что, что ни день, что ни ночь – все «тьма».

Таким образом, портрет леди Дедлок в «Холодном доме» выступает не только как хранитель сенсационной тайны миледи, ее сходства с незаконнорожденной дочерью, ее клейма «внебрачности», но и как свидетель шантажа, жертвой которого сделалась эта бедная женщина. Сенсационную тайну портрет «выдает» любопытным соглядатаям наподобие Гаппи. Однако тайну, связанную с детективной стороной дела (преступное преследование со стороны адвоката Талкингхорна), а также тайну судьбы (близящаяся гибель хозяйки портрета) не может постичь никто из персонажей: это знание доступно лишь рассказчику и следящему за его повествованием читателю. В таком контексте мотив мистического портрета как свидетеля порочных тайн и преступлений — свидетеля, способного открыть улики другим персонажам, разработан весьма детально. Портрет является ключевым звеном, скрепляющим цепь событий, связанных с преступлениями и расследованиями. Можно сказать, что Ч. Диккенс в своем романе, отмеченном сенсационно-детективными чертами, предвосхитил появление портретов в качестве «мистических свидетелей» в более поздней сенсационной и детективной литературе.

Так как портрет предназначался для публичного осмотра или оказывался в зоне наблюдения каких-либо героев, он представлял собой визуальное отражение внутренних качеств человека, его истинной сущности. Так представлен мотив портрета в прозе М. Э. Брэддон или О. Уайльда: их портреты выражают идею разрушительного самолюбования и

³⁸⁴ Там же. С. 762.

самовлюбленности – «нарциссизм», и представляют не столько целостный образ героя, сколько некую пагубную черту, приводящую героя к разрушению³⁸⁵. Например, в сенсационном романе М. Э. Брэддон «Тайна леди Одли», или «Секрет леди Одли» (1862), в котором портрет играет первостепенную роль в «разоблачении» героини и становится причиной последующей семейной драмы. Как и в «Холодном доме», в этом романе детективная линия подключается во многом благодаря портрету: Джордж Толбойз, первый муж леди Одли, увидев портрет своей бывшей возлюбленной в доме друга Роберта Одли, начинает подозревать, что его бывшая жена вовсе не умерла, а живет под чужим именем в богатом поместье. Когда Джордж бесследно исчезает, Роберт решает разгадать загадку таинственного исчезновения и его «расследование» приводит в итоге к полному разоблачению леди Одли.

Сам портрет появляется в романе несколько раз: в самом начале произведения в неоконченном виде и к концу романа уже полностью заверченный. В центре внимания оказывается «зловещая красота» леди Одли, ведущая ее по пути порока, обмана и интриг (подобная линия прослеживается и в романе «Портрет Дориана Грея» О. Уайльда). «Дьявольская» сущность леди Одли проявляется не столько в идее ее роковой красоты, сколько в осознании этой красоты, которой она умело пользуется. Первое описание портрета дается в восприятии Роберта Одли, сына сэра Одли, и бывшего мужа леди – Джорджа Талбойза и изображает «красивую дьяволицу»: «Да, художник, безусловно, был прерафаэлитом. Только прерафаэлит мог с такой тщательностью – волосок к волоску – изобразить эти легкие воздушные локоны, не поступившись ни единым золотистым пятнышком (“glimmer of gold”), ни единой бледно-коричневой тенью (“shadow of pale brown”). Только

³⁸⁵ Bove A. The “Unbearable Realism of a Dream”: On the Subject of Portraits in Austen and Dickens. P. 655-679; Marck N.A. Narrative Trasference and Female Narcissism: The Social Message of Adam Bede. Studies in the Novel, Denton. 2003. Vol. 35. № 4. P. 447. Об экфрасических приемах романистов, изображающих портреты героев, см.: Бурова И.И. От портрета мистера Дарси к портрету Дориана Грея (о живописном экфрасисе в английском романе начала – середины XIX века) // Аналогии, связи, влияния. Межвузовский сборник научных статей. Сер. “Comparativistica Petropolitana” Санкт-Петербургский государственный университет. Санкт-Петербург, 2019. С. 42-59.

прерафаэлит с таким нечеловеческим усердием мог проработать каждый дюйм этого прекрасного лица, стремясь придать мертвенно-бледный оттенок (“a lurid lightness”) его белизне и странный зловещий оттенок (“a strange, sinister light”) этим пронзительно-голубым глазам. Только прерафаэлит мог искривить эти милые пухлые губки в недоброй – почти порочной (“wicked look”) – улыбке, с какой миледи взирала в ту минуту с живописного полотна. <...> Может, это было так, а может, и не так; впечатление картины оставляла зыбкое: будто кто-то поднес к лицу миледи источник света, расцветенный самыми необычными огнями (“strange-coloured fires”), и свет этот придал ее лицу новое выражение и новые черты (“new lines and new expressions”), каких прежде в нем не видел никто и никогда. Сходство и колорит не вызывали ничего, кроме восхищения, но было такое чувство, словно вначале художник понаторел в измышлении фантастических средневековых чудовищ, и к портрету миледи приступил лишь потом, когда мозги уже съехали набекрень, и он, сообразно их перемещению, изобразил молодую женщину в виде прекрасного злого духа (“a beautiful fiend”)³⁸⁶. В таком контексте портрет намеками, высветленными или затушеванными «мазками» кисти обнаруживает свойственные героине истинные черты. В сенсационном романе М. Э. Брэддон на портрете высвечивается то, что скрывается за поверхностью, казалось бы, ангельской внешности героини³⁸⁷.

Законченный портрет леди тоже достоин упоминания. Казалось бы, он должен был бы открыто отобразить то роковое зло, которое скрывается в леди, и лишь намеками было представлено в неоконченной работе. Однако и здесь истинный образ передается лишь через игру света: вместо тусклых оттенков появляется многоцветие. Это производит эффект живого портрета. К примеру, Роберту кажется, будто леди Одли с портрета лукаво улыбается ему (“a mocking smile”)³⁸⁸. Это игра цвета и света на портрете, свидетельствует о том,

³⁸⁶ *Braddon M.E.* Lady Audley's Secret. Ware, Hertfordshire: Wordsworth Editions, 1997. P. 57.

³⁸⁷ *Casteras S.P.* Pre-Raphaelite Challenges to Victorian Canons of Beauty. *Huntington Library Quarterly*. 1992. Vol. 55. № 1. P. 13-35; *Leighton M.E., Surridge L.* Sensation and Illustration // *A Companion to Sensation Fiction* / Ed. P.K. Gilbert. UK: Wiley-Blackwell, 2011. P. 551.

³⁸⁸ *Braddon M.E.* Lady Audley's Secret. P. 171.

что хотя портрет закончен и представляет живописную копию леди Одли, ее истинная сущность и характер все же остаются неуловимыми для окружающих ее героев: они могут лишь догадываться, но не знают наверняка. Не случайно поэтому женщина также изображена в темно-красном платье, которое, по замечанию автора, создавало впечатление, будто леди охвачена языками пламени (“looked like flames”)³⁸⁹. Иными словами, ее портрет так и остается «экраном», на который проецируются воображаемые автором и другими героями черты героини. Настоящие же черты остаются скрытыми: их роль преуменьшается за счет акцентированного через выражение лица и стиль картины дьявольского зла.

Роль портрета сводится не только к физическому описанию героини и ее «ангельской» внешности, за которой скрываются зловещие подтексты. Для автора было важно представить героиню именно такой неуловимой, чтобы вызывать различные реакции у читателя. О неуловимости истинной сущности Люси говорит также множество имен, за которыми она скрывается, и которыми ее называют. В романе она и Элен Молдон, Элен Толбойз, Люси Грэхем, Люси Одли, леди Одли, мадам Тейлор. Ее личность, таким образом, представляет собой множество фальшивых индивидуальностей. Посредством такого изображения М. Э. Брэддон удается вызывать различные реакции у читателя, который, не имея доступа к мыслям героини, может лишь строить догадки относительно ее мотивов к тому или иному поступку. Читатель на протяжении всего повествования в буквальном смысле «лавирует» между несколькими ролями: от роли пассивного наблюдателя до «соучастия» с самой леди и полной идентификации с ней, что «открывает возможность по-разному прочитывать роман» (“which opens a space for oppositional readings and the subversion of dominant discourses”³⁹⁰).

Роман «Секрет леди Одли» вышел через 10 лет после романа Диккенса «Холодный дом»: за эти 10 лет не угас интерес викторианцев к портретам

³⁸⁹ Ibid. P. 57.

³⁹⁰ Pykett L. The “Improper” Feminine: The Women’s Sensational Novel and the New Woman Writing. L., N.Y.: Routledge, 2003. P. 80.

красивых женщин, как бы оживающих в игре светотени и открывающих внимательным глазам созерцателей разные предосудительные тайны. Диккенс, несомненно, внес значительный вклад в разработку мотива мистического портрета, дающего ключ к разгадке какой-либо тайны прямо в руки расследующей инстанции. Впоследствии многие писатели, включая Конан Дойля (ср. портрет Хьюго Баскервиля в «Собаке Баскервилей»), обращались к мотиву «портрета–свидетеля» уже в русле детективной прозы.

2.5. ВЫВОДЫ

В романе «Холодный дом» Диккенс использует множество фантастических элементов, которые трансформируются на протяжении повествования, составляя своеобразные смысловые цепочки. Это позволяет автору придать повествованию не только определенный шарм, но и раскрыть перед читателем скрытые подтексты и соединить, казалось бы, совершенно не связанные друг с другом сюжетные линии и вследствие этого – персонажей. Для этого, среди прочего, он применяет метафору тумана, чтобы высветить эксцентричные черты персонажей. При помощи этой метафоры автору также удается создать атмосферу неясности, таинственности и фантастичности. От описания туманного Лондона, автор переходит к описанию заблудившихся в тумане горожан, не способных различить, где пролегает их истинный путь. Только с рассеиванием тумана смысл жизни многих персонажей проясняется.

Фантастический ореол окружает предчувствия Эстер Саммерсон, которые представляют для нее способ «пробиться» через жизненный туман, опираясь лишь на интуицию. Предчувствия девушки и ее поиск своей родословной составляют биографическую сюжетную линию романа воспитания. Череда ее предчувствий выступает как костяк истории о ее становлении. С помощью своих предчувствий, подпитанных интуицией, ей также удастся раскрыть истинные черты ряда героев, скрытых под маской, а также раскрыть глаза другим героям, не способным проникнуть в суть каких-

либо вопросов.

О сочетании романа воспитания с детективной прозой говорит тема тайны, напрямую связанная с мистическим портретом леди Дедлок. Портрет играет в романе двойную роль: через него раскрывается сенсационная (связанная с биографией героини) и детективная сюжетные линии. С помощью обнаруженного портретного сходства леди Дэдлок и Эстер рассказчик раскрывает тайну их загадочного родства, а постепенно поглощающие портрет тени сулят трагичное будущее для леди Дедлок, которая при этом выступает как безмолвная и неспособная ничего изменить свидетельница собственной судьбы³⁹¹.

Часто в повествовании фигурирует популярный викторианский мотив: изображение персонажей на смертном одре. В романе «Холодный дом» Диккенс сочетает мистику с нравоучением, с жизнеутверждающим юмором, приправив реалистичное фантастичным.

Отдельного внимания заслуживает еще один структурный компонент диккенсовского стиля. В отличие от «Дэвида Копперфильда», в «Холодном доме» Ч. Диккенс прибегает к особому приему наведения на ложный след (“red herring”). К примеру, этот прием применяется при описании фантастической кончины Крука. Так как смерть героя остается «за кадром», у читателя, как и у героев произведения, возникают различные предположения о случившемся. И практически все догадки оказываются ложными, а выводы преждевременными. Подобным образом убийство Талкингхорна порождает подозрение, что это дело рук леди Дедлок, что наводит читателя на ложный след. Этот прием обыгрывается также профессиональным сыщиком Баккетом: он сам применяет этот метод для поимки настоящей убийцы – горничной Дедлоков Ортанз.

Сказанное позволяет говорить о том, что в данном романе воспитания (описывающем становление Эстер Саммерсон) присутствуют элементы протодетектива: Ч. Диккенс приправляет расследования, проводимые в

³⁹¹ Pritchard A. The Urban Gothic of Bleak House. P. 447.

романе как любителями в лице Гаппи и Талкингхорна, так и профессиональным сыщиком Баккетом, фантастическими и порой даже мистическими элементами (ср. “mystery”). Другие расследования, ведущиеся в романе — «расследование», предпринятое леди Дедлок, разыскивающей своего давнего возлюбленного и отца Эстер (миледи выступает в этой линии как расследующая инстанция, а затем как жертва). Эстер Саммерсон тоже уподобляется следователю, когда разгадывает загадки своей родословной. Не случайно в историях английской литературы «Холодный дом» относят к ранним образцам детективных романов, так называемым протодетективам, которые предшествовали, в том числе, и таким массово читавшимся произведениям, как «Тайна Ноттингхилл» (1862-1863) Ч. Филликса³⁹².

³⁹² О последнем подробнее см.: *Зыкова Е.П.* Тайна Ноттинг-Хилл – первый английский детективный роман // *Поэтика зарубежного классического детектива* / Сост. К.А. Чекалов, М.Р. Ненарокова. М.: ИМЛИ РАН, 2019. С. 86-93.

ГЛАВА 3.

ЭСТЕТИКА ФАНТАСТИЧЕСКОГО В РОМАНЕ «БОЛЬШИЕ НАДЕЖДЫ»

Роман-фельетон Ч. Диккенса «Большие надежды» (1860-1861) является романом воспитания, в котором от первого лица ретроспективно излагается история становления главного героя – Филлипа Пиррипа (Пипа). Повествование разделено на три части, последовательно описывающих три стадии жизни героя. Каждая из них длится примерно одинаковое количество лет, завершается отдельным примечанием автора и знаменует окончание определенного жизненного этапа.

В этом отношении особую значимость приобретает название романа. В русском переводе оно звучит, как «Большие надежды» и предполагает некое «ожидание блага, осуществление желаемого». В оригинальном варианте выражение “Great Expectations” включает в себе двойственность и в переводе с английского языка может означать «великие ожидания, вероятности, чаяния» (possibility, apprehension), которые могут или же, наоборот, не могут осуществиться.

Двойственность названия романа имеет некоторое отношение и к использованному Диккенсом приему написания двойного окончания романа. Этот прием Ч. Диккенс применяет впервые в «Больших надеждах», что существенно выделяет его среди других произведений писателя. Ранее писатель использовал прием двойного начала. К этому способу изложения он прибегл в «Повести о двух городах» (1859), проводя сравнение между Лондоном и Парижем в эпоху Французской революции. Основываясь на методе контраста и таких фигурах речи, как анафора и парадокс, Ч. Диккенс на страницах своего произведения поднимал множество злободневных тем своего времени: противопоставление добра и зла, света и тьмы, верхов и низов общества и др.

В «Больших надеждах» Ч. Диккенс, как кажется, преследует иную цель – показать иллюзорность, фантастичность ожиданий главного героя. Именно поэтому изначально Ч. Диккенс наделяет роман «Большие надежды» несчастливой концовкой. В ней Пип не обретает счастья с Эстеллой, бессердечной воспитанницей мисс Хэвишем. Согласно такой концовке, Пип вместе с Гарджерри, маленьким сыном кузнеца Джо, прогуливается по Пикадилли и встречает Эстеллу, проезжающую мимо в своей повозке. Из короткой беседы Пип выясняет, что девушка совершенно не изменилась и уже второй раз в браке с неким врачом из Шропшира. На прощание она целует маленького мальчика и навсегда исчезает из жизни героя.

Многие современники писателя поддерживали именно такой исход повествования, полагая, что он согласуется с общим смыслом и логикой всего произведения³⁹³. Здесь «большие надежды» героя на любовь Эстеллы действительно оказываются иллюзорными и несбыточными.

Тем не менее, перед выходом романа в свет в 1861 г. Ч. Диккенс меняет окончание романа. Это желание было продиктовано советом близкого друга Ч. Диккенса, писателя Э. Булвера-Литтона³⁹⁴, который посчитал, что после всех трагических событий в жизни Пипа и Эстеллы, оба героя, пройдя жизненные испытания, совершенствуются и обретают право на совместное счастье. В этом случае «большие надежды» героя оправдываются и воплощаются в жизнь.

С началом публикации романа и вплоть до 1937 г. английские издатели имели обыкновение игнорировать несчастливую концовку романа и выпускали произведение исключительно с предложенным автором счастливым исходом. Только в 1937 г. в издании «Жизнь Фостера» было приведено оригинальное окончание романа, а уже после 1940-ых гг. публиковать оба финала романа стало традиционным³⁹⁵.

³⁹³ Rosenberg E. Putting an End to Great Expectations // Dickens Ch. Great Expectations: authoritative text, backgrounds, contexts, criticism / Ed. E. Rosenberg. L., N.Y.: W.W. Norton & Company, 1999. P. 513.

³⁹⁴ Ibid. P. 510.

³⁹⁵ Ibid. P. 505.

Как же модифицируется литературный стиль Диккенса к моменту написания романа «Большие надежды»? Некоторые литературоведы отмечали, что в данном романе писатель «от сенсационного реализма продви[гается] к трагикомическому модусу»³⁹⁶, в котором наиболее ярко воплощается психологизм и фантастическая подоплека. Наряду с событиями, полными фантастических загадок и тайн, которые раскрываются в ходе повествования, читателю удастся проследить внутреннее духовное становление героя.

Здесь мы исследуем фантастическую составляющую сенсационно-реалистического стиля Ч. Диккенса на образном уровне текста, где присутствуют эксцентричные персонажи. Чудаковатость героев, особенно тех, кто имеет наибольшее влияние на жизнь главного героя, проявляется в том, что их образы окружены ореолом таинственности и загадочности. Из-за окружающих их тайн и интриг главному герою долгое время не удастся проникнуть в сущность характеров из-за чего в его восприятии они предстают как фантастические эксцентрики.

В данной главе мы остановимся на двух, наиболее влиятельных для становления героя фантастических персонажах – это богатая леди мисс Хэвишем и беглый каторжник Абель Мэгвич. В отличие от многих других «карикатурных» героев Ч. Диккенса, эти персонажи проходят своеобразную эволюцию в восприятии героя. Так как сказочные сюжеты рассматриваются писателем как неотъемлемая часть его произведений, и роман «Большие надежды» не является исключением, то с помощью этих двух героев Диккенс переплетает в повествовании два фантастических пласта бытия. С одной стороны, это мир чудовищной реальности (*the monstrous*), связанный в сознании героя с Абелем Мэгвичем, с другой – сказочно-готический мир, ассоциируемый у него с мисс Хэвишем (*fairy-tale*). Сам же Пип не принадлежит ни к одному из этих миров и оказывается, как бы в зазеркалье. Из этого зазеркалья Пип находит выход только когда, действуя как

³⁹⁶ *Meckier J. Bleak House to Great Expectations: Turnings, Catastrophes, Secrets. P. 107.*

следователь, он разгадывает тайны героев и собирает все кусочки мозаики, складывая из них более-менее полную картину их прошлого.

Нахождение героя между мирами Мэгвича и Хэвишем приводит его к тому, что он время от времени переживает моменты различного рода ложных надежд – еще один опорный компонент сенсационно-реалистического стиля Ч. Диккенса (наряду с предчувствиями, интуитивными прозрениями и моментами наведения на ложный след). Условно моменты ложных надежд мы подразделяем на три категории. Первая – моменты искаженного восприятия, которые связаны у героя с беглым каторжником Абелем Мэгвичем. Со времени первой встречи с ним мальчик начинает искаженно воспринимать действительность. Трансформация реальности проявляется в фантазиях ребенка, при помощи символов-лейтмотивов и психологических ассоциаций. Виной тому – два глубинных чувства Пипа, вины и страха, которые постоянно с ним в ходе долгого повествования.

Вторая категория – это моменты иллюзорных ожиданий-предчувствий, которые связаны у Пипа с миром искусственных фантазий и мисс Хэвишем. Все дело в том, что мир мисс Хэвишем для Пипа – это фантастический мир сказки, в котором может случиться даже невозможное. Эта фантастичность усиливается в сознании юноши за счет его неспособности понять сущность и истинные намерения героини: она представлена то, как злая колдунья, то, как добрая фея³⁹⁷. В таком ракурсе и сам Пип предстает в повествовании как принц, призванный восстановить порядок в заброшенном доме, растопить сердце холодной красавицы Эстеллы и жениться на ней. При этом предчувствия героя представляют собой ожидания («anticipation»), которые, в отличие от прежних романов, уже не направлены на интуитивное выявление истинных сущностей героев, а тесно связаны с желаниями самого Пипа – его «большими надеждами», которые в итоге оказываются лишь пустыми фантазиями и несбыточными иллюзиями.

³⁹⁷ Buckley J.H. *Season of Youth: The Bildungsroman from Dickens to Golding*. Cambridge (MA): Harvard University Press, 1974. P. 48.

Если мир Мэгвича – это лишенное фантастической привлекательности земное измерение, в котором царят нужда и преступность, то мир мисс Хэвишем, наоборот, переносит героя в волшебное измерение, в котором, как Пипу кажется, может исполниться всё самое несбыточное и прекрасное. Казалось бы, эти два измерения никак не связаны и не соприкасаются друг с другом. Тем не менее, их условная связь проявляется с помощью третьей категории опорных моментов повествования – моментов наведения на ложный след (“red herring”). Эти протодетективные элементы, можно сказать, если мы применим выражение Е.Ю. Гениевой и др., служат средством «внутреннего детерминизма повествования» и несут художественно-содержательную функцию, позволяя «организовать сложнейший психологический материал»³⁹⁸.

Моменты наведения на ложный вводят в роман серии тайн и загадок, которые предстоит разгадать герою. Постепенно обе стороны зазеркалья Пипа рушатся, и Пип возвращается на твердую почву реальности. Это происходит за счет произведенных им в качестве следователя-любителя открытий. Это позволяет говорить о наличии в романе элементов жанра «мистери» («mystery»), который «предполагает вовлеченность в расследование сыщика (профессионального, частного или любителя), красивые логические построения, но также не исключает и элемент мистики»³⁹⁹. С помощью ряда открытий, зачастую совершенно неожиданных, герою удастся не только стать на твердую почву, но и изменить свое отношение к жизни, что также свидетельствует о его становлении. В результате вся дотоле существовавшая фантастичность пропадает: из чудовища страшный каторжник Мэгвич волшебным образом превращается в человека с золотым сердцем, мисс Хэвишем из доброй феи обращается в обманутую и несчастную старую деву, а холодная Эстелла с заводным механизмом вместо сердца оказывается вовсе не принцессой, а дочерью беглого каторжника и преступницы.

³⁹⁸ Гениева Е.Ю., Rogov В.А., Урнов М.В. Английская литература [вторая половина XIX в.]. С. 340.

³⁹⁹ Халтрин-Халтурина Е.В. От готики к детективу (Джейн Остен и Британские иронические расследования). С. 13.

Эстетика фантастического пронизывает и описание Диккенсом сцен на смертном одре, которые в отличие от других романов автора, представляются более сенсационными. В отличие от романа «Дэвид Копперфильд», где почти все сцены на смертном одре относятся к типу смерти «с исповедью и покаянием», по-доброму оттененные викторианскими суевериями, в романе «Большие надежды» описаны две необычные смерти – это трагическая кончина мисс Хэвишем, которая несколько напоминает гибель Крука в «Холодном доме», и смерть родной сестры Пипа миссис Джо Гарджери, произошедшей в результате совершенного на женщину нападения. Описание этих сцен представляется таинственным и фантастичным: при представлении смерти миссис Джо Гарджери автор включает в повествование прием наведения на ложный след, а смерть мисс Хэвишем «приправлена» необычными видениями Пипа, происходящими с ним наяву и являющихся предзнаменованием ее трагической кончины.

Исследуя эстетику фантастического, мы также останавливаемся на сказочном описании покоев мисс Хэвишем. Сказочность, которую автор берет за основу, выступает в повествовании как синоним фантастического. В тексте романа обнаруживается множество отсылок к таким словам, как нереальный, сверхъестественный, мистический, таинственный, сказочный и др. Постоянное обращение к фантазии при описании мрачного особняка Сатис Хаус и покоев «волшебницы» позволяет говорить о двух вещах. Во-первых, сказочное является одним из проявлений человеческой фантазии. Во-вторых, фантастическое в романе проявляется уже не в отдельных элементах и эпизодах, а перерастает в одну из главных сюжетных линий романа: линию мисс Хэвишем.

Превалирование фантастического в этом романе проявляется даже на лингвистическом уровне. В отличие от других произведений, в «Больших надеждах» Ч. Диккенс полностью отказывается от понятия «воображения» (“imagination”) и фокусирует внимание исключительно на словах «фантазия / фантастический» (“fancy / fanciful”) и их близких эквивалентах. Приведем

несколько примеров: «в моей жалкой юной фантазии» (“in my pitying young fancy”), «тревожная фантазия» (“an alarming fancy”), «моя беспокойная фантазия» (“my anxious fancy”), «в моей фантазии» (“in m fancy”), «воплощение всех моих грез» (“the embodiment of every graceful fancy”), «моя дикая фантазия» (“my wild fancy”), «это была фантазия» (“it was a fancy”), «ночные фантазии» (“night-fancies”). Такое частое появление на страницах «Больших надежд» слова «фантазия» неудивительно: роман в большей степени повествует о фантазиях, иллюзиях, заблуждениях главного героя, которые он, взрослея и совершенствуясь как личность, постепенно преодолевает.

3.1. ЭКСТРАВАГАНТНЫЕ ПЕРСОНАЖИ И ДВА ПЛАСТА БЫТИЯ

На стилевую особенность Ч. Диккенса совмещать в своем творчестве пласты реального и фантастического обращали внимание многие литературоведы⁴⁰⁰. В этом отношении роман «Большие надежды» не исключение. Фантастическая подоплека ярко проявляется в данном произведении, в частности на образном уровне⁴⁰¹.

В повествовании присутствует много эксцентричных персонажей. К примеру, это адвокат мистер Джаггерс. Описание героя практически всегда приводится с отсылкой к криминальному миру через «оживающие» слепки некогда повешенных преступников, которые, как замечает рассказчик, то безобразно раздуваются и строят гримасы, то застывают в судорожной усмешке (гл. XX, XXXVI). Казалось, что эти слепки выражали эмоции адвоката, лицо которого всегда оставалось непроницаемым. Подобным образом за него «говорили» его скрипящие, сухо и подозрительно

⁴⁰⁰ *Ginsburg M.P.* Dickens and the Uncanny: Repression and Displacement in Great Expectations // Dickens Ch. Great Expectations: authoritative text, backgrounds, contexts, criticism / Ed. E. Rosenberg. L., N.Y.: W.W. Norton & Company, 1999. P.698-704; *Hallam C.* The Structure of “Great Expectations” in respect to style and artistry. Dickens Studies. 1966. Vol. 2. № 1. P. 29.

⁴⁰¹ В данной главе мы руководствуемся самым авторитетным на сегодняшний день изданием романа в серии Norton Critical Editions, где представлен выверенный автором текст романа, вышедший в 1861 г.

посмеивающиеся сапоги, каждый раз, когда он опускал на них глаза (гл. XXIV, XXXVI, XL, XLIII). Не менее эксцентричен герой романа, служащий конторы Джаггерса – человек-маска Уэммик, добрый и отзывчивый у себя дома, и неэмоциональный, непроницаемый на работе, рот которого напоминает главному герою щель от почтового ящика (гл. LV). В образе чудака представлен в повествовании мистер Покет, отец друга Пипа – Герберта, который при принятии пищи время от времени зачастую откладывал нож и вилку, запускал себе обе руки в растрепанную шевелюру и «пробовал нечеловеческим усилием приподнять себя за волосы»⁴⁰² (гл. XXIII); и его жена Белинда Покет, грезящая о своем выдуманном знатном родстве настолько, что забывала заботиться о собственных детях и только воображала себя хорошей матерью (гл. XXIII, XXXIII). Есть в данном романе персонажи, полностью лишенные нравственности и духовности. Поэтому они метафорически отождествляются с животными. Так представлен герой Бентли Драмл, напоминающий «противную земноводную тварь»⁴⁰³ (гл. XXV). Он также часто сравнивается с пауком и занимается лишь тем, что «не спеша подстерега[ет] свою добычу»⁴⁰⁴. Присутствует в романе и театральный персонаж Мистер Уопсл, который когда-то был церковным служителем, но затем подался в актеры, увидев в этом свое истинное предназначение. Жестокая и бессердечная Эстелла, девушка-звезда, лишенная сердца, тоже весьма эксцентрична: она предстает в повествовании просто как кукла с заводным механизмом вместо сердца. А добрая маска дядюшки Памблчука, рассказывающего всем подряд, что своим счастьем Пип обязан только ему, в итоге, слетает, обнаруживая под собой лицемера, когда тот узнает о безденежье Пипа (гл. XXXV).

Однако в этой обширной веренице экстравагантных фигур самыми яркими являются две – беглый каторжник Абель Мэгвич и богатая леди мисс

⁴⁰² Диккенс Ч. Большие надежды // Собрание сочинений: В 10-и т. / Послесл. Н. Михальской; комм. А. Парфенова, М. Лорие. М.: Художественная литература, 1986. Т. 8. С. 501.

⁴⁰³ Там же. С. 510.

⁴⁰⁴ Там же. С. 591.

Хэвишем. Эти герои имеют наибольшее влияние на жизнь Пипа и оказывают влияние на его воспитание и мировосприятие. Абель Мэгвич порождает у мальчика страшные фантазии и поэтому связан в его сознании с преувеличенно чудовищной реальностью. А богатая мисс Хэвишем, ассоциируемая у главного героя с волшебным, фантастическим миром, наоборот, пробуждает в нем красочные иллюзии.

Так как в романе первым из этих персонажей Пип встречает беглого каторжника Абеля Мэгвича, мы начнем анализ именно с него. Встреча героев происходит уже в первой главе романа. Пип, сидя на могильной плите своих родителей, фантазирует (“fancied”) о том, как они могли бы выглядеть в реальной жизни. Находясь в плену своих невеселых фантазий, мальчик неожиданно отвлекается, когда рядом с ним как будто из самих могильных плит «вырастает» странный человек. Это был «страшный человек в грубой серой одежде, с тяжелой цепью на ноге! Человек без шапки, в разбитых башмаках, голова обвязана какой-то тряпкой. Человек, который, как видно, мок в воде и полз по грязи, сбивал и ранил себе ноги о камни, которого жгла крапива и рвал терновник»⁴⁰⁵. В первичном представлении Мэгвич показан как страшный и кровожадный персонаж. Он пугает ребенка и говорит, что вырвет у него «сердце с печенькой», если тот не принесет подпилки и «жратвы». Мальчик в ужасе убегает домой.

Вторая встреча героев описана в третьей главе, когда Пип приносит каторжнику подпилку и еду и наблюдает за ним, пока тот ест. Здесь в восприятии Пипа Мэгвич уже представлен как затравленный зверь. Приведем следующее описание: «Он ел торопливо и жадно – ни дать ни взять собака: глотал слишком быстро и слишком часто и все озирался по сторонам, словно боясь, что кто-нибудь подбежит к нему и отнимет пащтет»⁴⁰⁶. Несмотря на то, что ребенок испытывает страх, ему не чуждо чувство жалости к каторжнику. Это связано с тем, что и самого мальчика часто сравнивают со зверем.

⁴⁰⁵ Там же. С. 360.

⁴⁰⁶ Там же. С. 371.

Сравним, в третьей главе Пип уподобляет Мэгвича собаке: «я часто смотрел, как ест наша большая дворовая собака, и теперь вспомнил ее, глядя на этого человека»⁴⁰⁷. А уже в четвертой главе Пип сам сравнивается с животным: миссис Джо Гарджери приглашает родственников на ужин, где, как представляется Пипу, все смотрят на него с укором, и он чувствует себя, как «бычок на арене испанского цирка»⁴⁰⁸.

С первой встречи героев образ Мэгвича как бы вращается в пейзаж, окружающий ребенка. Вплоть до поимки арестанта их встречи описаны на фоне мутного и расплывчатого пейзажа: «болота тянулись предо мною длинной черной полосой; и река за ними тоже тянулась полосой, только позже и посветлее; а в небе длинные кроваво-красные полосы перемежались с густо-черными»⁴⁰⁹. На более глубинном уровне Диккенс, следуя романтической традиции, представляет болотистый край как своего рода отражение жизни героя: «Я помню, что в последующие месяцы не раз стоял на кладбище воскресными вечерами, когда на землю опускалась темнота, и, глядя на овечьи ветром болота, улавливал в них какое-то сходство с моей жизнью: и тут и там все ровно и скучно, а где-то вдали – неведомая дорога, и туман, и море»⁴¹⁰. С одной стороны, мутный, свинцовый, расплывчатый пейзаж отражает знание Пипа о мире и самом себе. На начало повествования мальчику только и известно, что все его родственники мертвы, за исключением его сестры миссис Джо Гарджери, воспитывающей его «своими руками». С другой стороны, пейзаж свидетельствует об отсутствии блестящих перспектив, радужных надежд в жизни героя.

Не случайно на фоне этого безрадостного пейзажа выделяются два символа – виселица и маяк: «маяк, и виселица, и холм с батареей – все одинакового мутно-свинцового цвета»⁴¹¹. Эти образы обозначают в сознании

⁴⁰⁷ Там же.

⁴⁰⁸ Там же. С. 375.

⁴⁰⁹ Там же. С. 362.

⁴¹⁰ Там же. С. 437.

⁴¹¹ Там же. С. 382.

героя связь с криминальным миром. Отныне в сознании Пипа бесперспективный пейзаж его жизни начинает отождествляться с чудовищной реальностью, представленной для него арестантом Мэгвичем. Например, в самом начале в восприятии ребенка это проявляется так: убегая домой, Пип оборачивается и представляет Мэгвича в образе пирата, который «воскрес из мертвых и, прогулявшись, теперь возвращался, чтобы прицепить себя на старое место (виселицу)»⁴¹². Совершив кражу из дома, мальчик уже сам мыслит себя преступником: «Призрак пирата кричал мне в трубу, чтобы я выходил на берег, так как меня уже давно пора повесить»⁴¹³.

О зародившейся связи героев говорит также специфическое обращение Пипа к каторжнику в своих мыслях. Не раз в повествовании он называет его «своим» арестантом. Только когда Мэгвича арестовывают и увозят, Пип отмечает, что теперь их связи приходит конец. И, тем не менее, уже став подростком, Пип впоследствии часто возвращался в места их встречи и поневоле «вспоминал его (каторжника), оборванного, дрожащего, с толстым железным кольцом на ноге»⁴¹⁴. Повзрослев, юноша уезжает в Лондон, чтобы превратиться в идеального джентльмена⁴¹⁵, так как у него появился тайный благодетель. До своего отъезда он решает для себя, что каторжник умер для него навеки и с его символической смертью пришел «конец нашим болотистым низинам, конец дамбам, и шлюзам, и жующим коровам, – впрочем, они казалось, глядели теперь более почтительно, насколько это совместимо было с их коровьей тупостью»⁴¹⁶.

Несмотря на то, что Мэгвич надолго исчезает из жизни героя, связь между ними сохраняется на протяжении всего повествования вплоть до их непосредственной встречи в 39-ой главе. К примеру, еще до своего отъезда Пип описывает, как вместе с Джо встречается в кабаке «Три веселых матроса»

⁴¹² Там же. С. 362.

⁴¹³ Там же. С. 368.

⁴¹⁴ Там же. С. 468.

⁴¹⁵ *Вайнштейн О.Б.* Денди: мода, литература, стиль жизни. М.: Новое Литературное Обозрение, 2005. 640 с.

⁴¹⁶ Там же.

какого-то таинственного незнакомца. Герою казалось, будто этот странный человек «целится в него из своего невидимого ружья», а затем достает из кармана подпилек и помешивает им свой ром⁴¹⁷. Из этого действия Пип заключает, что этот человек является посланником «его каторжника». Оказывается, в благодарность за некогда содеянный ребенком добрый поступок, каторжник через своего знакомого передает ему деньги. Однако у Пипа вновь возникает чувство страха: «страх мой был безотчетным и смутным, но мне было очень страшно»⁴¹⁸. Страх обусловлен тем, что через такие моменты в своей жизни он чувствует свою принадлежность к чудовищной реальности, к криминальному миру.

В дальнейшем связь сохраняется за счет различного рода случайностей и предзнаменований. Так, в 32-ой главе Пип, будучи молодым человеком, перед встречей с Эстеллой упоминает Ньюгейтскую тюрьму: «я не переставал думать о том, как странно, что преступный мир снова и снова протягивает ко мне свои лапы; я впервые столкнулся с ним в детстве, зимним вечером, на наших пустынных болотах; дважды после этого он вновь возникал передо мной, как выцветшее, но не исчезнувшее пятно; и теперь моя жизнь в новом, светлом своем течении тоже омрачена его близостью»⁴¹⁹. Это не первое обращение героя к тюрьме как к символу криминального мира: вскользь автор упоминает о ней и в двадцатой главе романа.

Непосредственно перед встречей героев Пип описывает более «таинственные знамения» и вспоминает, «что за последний месяц мне попадались на улице люди, в которых я находил сходство с ним. Что эти случаи учащались по мере того, как он приближался к берегам Англии»⁴²⁰. Нарращивание таких разбросанных по канве повествования намеков на криминальный мир и образ каторжника представляют собой своего рода ритмическое «крещендо», которое вот-вот должно воплотиться в нечто

⁴¹⁷ Там же. С. 414.

⁴¹⁸ Там же. С. 530.

⁴¹⁹ Там же. С. 557.

⁴²⁰ Там же. С. 602.

значительное. Действительно, все эти эпизоды, по собственному замечанию героя, предшествуют «событи[ю] огромной важности, поворотн[ой] точк[е] всей [его] жизни»⁴²¹.

Встрече сопутствует и зловещая атмосфера. По воспоминаниям Пипа в тот день были «бури и дождь, бури и дождь, и грязь, грязь, грязь по щиколотку на всех улицах», а «в вое ветра, в шуме дождя» ему «то и дело чудилась погоня»⁴²². Повторы, к которым прибегает автор, позволяют усилить эмоциональный зачин всей последующей сцены. На фоне бушующей природы в памяти героя возникает символ его детства – маяк. Он отмечает, что в тот день чувствовал себя словно «на маяке, среди бушующего моря» (“fancied myself in a storm-beaten lighthouse”). Он также описывает баржу: «а искры от разведенных на баржах костров летят по ветру, как докрасна раскаленные брызги дождя» (“the coal fires in barges / red-hot splashes in the air”). Зловещей атмосфере вторит и шум ветра, который «диковинно искажал бой часов» так, что молодому человеку казалось, что время и вовсе остановилось⁴²³. В этот же момент он слышит звук призрачных шагов на лестнице и его охватывает необъятный страх – одно из центральных чувств, характеризующих отношения между Пипом и каторжником. Еще в самом начале повествования упоминается чувство страха Пипа: «много раз с того далекого дня я задумывался над этой способностью детской души глубоко затаить в себе что-то из страха, пусть совершенно неразумного»⁴²⁴.

Молодой человек выходит на лестничную площадку и к своему удивлению и ужасу замечает там какого-то «мускулистого мужчину, с загорелым, обветренным лицом». Странный человек просит разрешения войти и спустя некоторое время Филлип Пиррип узнает в незнакомце каторжника с болот: «Если бы ветер и дождь развеяли годы, отделявшие меня от прошлого, смели все предметы, заслонившие прошлое, и унесли нас на кладбище, где мы

⁴²¹ Там же. С. 584.

⁴²² Там же. С. 593.

⁴²³ Там же. С. 594.

⁴²⁴ Там же. С. 368.

впервые встретились при столь непохожих обстоятельствах, я и то не признал бы моего каторжника с такой уверенностью, как сейчас, когда он сидел у моего камина. Ему не было нужды доставать из кармана подпилочек»⁴²⁵. В таком контексте получается, что Мэгвич снова «вырастает» в жизни героя, но уже совершенно в иной ипостаси. В данном эпизоде он представлен уже как inferнальная, дьявольская сущность. Не случайно Пип называет его «страшным чудовищем» (*terrible beast*), одним из ликов дьявола. В этот период времени Мэгвич неизменно предстает то, как «жуткий постоялец» (“*dreadful burden*”), то, как «грозный благодетель» (“*terrible patron*”), то, как «жуткое чудовище» (“*the misshapen creature, wild beast*”)⁴²⁶.

Некоторое время спустя Мэгвич раскрывает герою цель своего визита и признается ему в том, что является его истинным благодетелем. Страшная, чудовищная реальность снова открывается перед Пипом, как «яркая вспышка», озарившая его жизнь (“*came flashing on me*”). За этим моментом откровения последовало «столько разочарований, унижений, опасностей, всевозможных последствий», которые нахлынули на него, что, «захлестнутый их потоком (“*rushed in such a multitude*”), я едва мог перевести дыхание». Свои чувства герой метафорически сравнивает с кораблекрушением: «мне постепенно стало ясно, что я погиб и что корабль, на котором я плыл, разлетелся в щепы»⁴²⁷. Образ Мэгвича рождает у героя определенные чувства: «Отвращение, которое я испытывал к этому человеку, ужас. Который он мне внушал, гадливость, которую вызывало во мне его присутствие, не были бы сильнее если бы я видел перед собой самое страшное чудовище»⁴²⁸. Отвращение героя растет от того, что его «угнетала страшная тайна» прошлого этого ужасного человека и так же от чувства ответственности за него. Не случайно впоследствии Мэгвич лишается своей inferнальности и снова

⁴²⁵ Там же. С. 595.

⁴²⁶ Там же. С. 602, 608, 612.

⁴²⁷ Там же. С. 601.

⁴²⁸ Там же. С. 599.

предстает в описании героя как собака: «он был до ужаса похож на голодную старую собаку»⁴²⁹.

Когда Мэгвич рассказывает Пипу и его другу Герберту Покету о своей жизни, страшная тайна его прошлого рассеивается. Хотя сам герой не упоминает произошедших с ним перемен в отношении к каторжнику, об этом свидетельствует несколько важных моментов. Во-первых, герой больше не упоминает о своем отвращении к Мэгвичу. Во-вторых, он снова называет его «своим» арестантом и боится за него: «я вечно дрожал от страха за отчаянного человека»⁴³⁰. Именно поэтому он впоследствии во что бы то ни стало решает помочь Мэгвичу выбраться из Англии, и даже последовать вместе с ним. Вместе со своим другом Гербертом и служащим адвокатской конторы Уэммиком герои продумывают план побега. При переправе через реку, герой снова сравнивает речной пейзаж с местами своего детства, где все «застыло в неподвижности». Пейзаж служит своего рода предзнаменованием ожидающей героев неудачи. Такая перемена в восприятии Пипа свидетельствует также о недобром предчувствии героя. При посредстве внутреннего чутья Пипу даже удается в какой-то степени спрогнозировать будущее, когда ему казалось, что любая черная точка на поверхности реки может быть «погоней, которая приближается к нему быстро, бесшумно и уверенно, чтобы настигнуть его и схватить»⁴³¹.

Когда Мэгвича арестовывают и трагический исход становится неизбежным, Пип окончательно осмысливает произошедшую в нем перемену к Мэгвичу: «садясь в лодку рядом с Мэгвичем, я почувствовал, что, пока он жив, тут теперь и будет мое место. Ибо от моего отвращения к нему не осталось и следа, и в загнанном, израненном, закованном арестанте, державшем мою руку в своей, я видел только человека, который вознамерился стать моим благодетелем и в течение долгих лет хранил ко мне добрые,

⁴²⁹ Там же. С. 606.

⁴³⁰ Там же. С. 614.

⁴³¹ Там же. С. 644.

благодарные, великодушные чувства»⁴³². Тем временем Мэгвич тяжело заболел. На смертном одре открывается истинное лицо героя, полного человечности и пожертвовавшим своей жизнью для благополучия «своего мальчика» Пипа, ведь только он, когда еще был ребенком, видел в нем «не одно только дурное». В конце концов, сердца обоих героев смягчаются. Это и позволяет им увидеть истинное и лучшее друг в друге.

В таком контексте Мэгвич действительно проходит своеобразную эволюцию в восприятии и сознании Пипа. Вначале он предстает в воображении ребенка лишь как страшный и кровожадный монстр, подобно тому, как в романе «Дэвид Копперфильд» представлен дьявольский старик, которому Дэвид пытается продать свою курточку, дабы выручить немного денег и благополучно добраться до дома своей двоюродной бабушки. Звериное начало усиливается уподоблением Мэгвича собаке. Когда Пип становится взрослым, образ Мэгвича повсюду преследует его. Это позволяет говорить о том, что каторжник превращается в некое inferнальное существо, которое завладевает судьбой героя. Только с течением времени, когда Пип узнает историю жизни Мэгвича, его образ лишается загадочной фантастичности и в нем раскрываются человеческие черты. В конце концов, Пип совершенно переосмысляет образ героя: для него он становится человеком с золотым сердцем. В этом отношении примечательна и значение имени героя. Фамилию Абеля – Мэгвич условно можно разделить на английские наименования “mag” и “witch”. Согласно Оксфордскому английскому словарю (“Oxford English Dictionary”), слово “mag” часто употреблялось в выражении “mag’s tales”, обозначающее в переводе «бабушкины сказки, чепуха, выдумка» в то время, как слово “witch” звучит в переводе как «ведьмак, колдун». В такой связи имя героя представляется обманчивым и говорит о способности героя исказить действительность. Действительно, со встречи с Мэгвичем Пип погружается в страшные фантазии и только со временем в восприятии героя Мэгвич из страшного колдуна

⁴³² Там же. С. 694.

превращается в доброго самаритянина и даже в мецената. Это «превращение» влечет за собой преодоление героем его чувств вины и страха.

Рассмотрев, как эволюционирует образ Мэгвича в восприятии главного героя и как через образ каторжника проявляется связь Пипа с преступным миром, обратимся ко второму влиятельному для жизни Пипа персонажу – мисс Хэвишем. Образ мисс Хэвишем так же поступательно строится в сознании героя и связан у него с другим измерением реальности – с «заставшим во времени миром фантазии» (“timeless world of fantasy”)⁴³³

Первое упоминание мисс Хэвишем происходит в седьмой главе, когда мальчику сообщают, что при посредничестве дядюшки Памблчука, его отправляют играть к некоей странной леди. Хозяйка дома производит на Пипа неизгладимое впечатление. Он отмечает, что диковиннее леди никогда не видел (“the strangest lady”): «Она была одета в богатые шелка, кружева и ленты – сплошь белые. Туфли у нее тоже были белые. И длинная белая фата свисала с головы, а к волосам были приколоты цветы померанца, но волосы были белые»⁴³⁴.

В описании мисс Хэвишем и общей обстановки Диккенс прибегает к приему «замедленной съемки» и повествовательному приему монтажа⁴³⁵. Западные литературоведы отмечали эту особенность диккенсовского повествования: Пип вначале замечает одну деталь, затем приводит описание второй и так, по нарастающей, собирается общий образ героини. Так, он отмечает: «Все эти подробности я заметил не сразу, но и с первого взгляда я увидел больше, чем можно было бы предположить. Я увидел, что все, чему надлежало быть белым, было белым когда-то очень давно, а теперь утратило белизну и блеск, поблекло и пожелтело. Я увидел, что невеста в подвенечном уборе завяла, так же как самый набор и цветы, и ярким в ней остался только

⁴³³ *Hallam C.B.* The Structure of “Great Expectations” in respect to style and artistry. P. 28.

⁴³⁴ *Диккенс Ч.* Большие надежды. С. 398.

⁴³⁵ *Eisenstein S.* Dickens, Griffith, and the film today // *Film Form: Essays in Film Theory* / Ed. and translated by J. Leyda. N.Y., L.: Harcourt Brace Jovanovich, 1977. P. 195-256.

блеск ввалившихся глаз»⁴³⁶. Подметив обветшалое состояние наряда и самой мисс Хэвишем, мальчик теперь видит в ней «восковую фигуру» или даже «скелет», который обрел глаза (“wax work / skeleton”). Иными словами, Пип сравнивает мисс Хэвишем с «живым трупом»: «Даже это подвенечное платье на иссохшем теле не было бы так похоже на гробовые пелены, а длинная белая фата – на саван. Словно вот-вот рассыплется в прах от первого луча дневного света»⁴³⁷.

В следующих описаниях героя образ мисс Хэвишем наполняется еще более зловещими оттенками. Пожилая леди настолько сильно внушала своим видом и поведением ужас юному герою, что в его восприятии она предстает как колдунья, страшная хозяйка здешних мест. Примечательно, что описание героини сопровождается соответствующими характеристиками: таинственный, странный, эксцентричный и др. Это усиливает некоторую потусторонность ее образа.

Исключительная способность старой колдуньи заключается в ее умении менять свой облик. Например, впадая в заблуждение о добрых намерениях героини, Пип наделяет ее сказочными свойствами, называя ее доброй феей-крестной. Тем не менее, наиболее часто она предстает в восприятии Пипа как призрак. В образе «поблекшего призрака» он видит ее в темной комнате в кресле перед зеркалом каждый раз, когда отправляется туда «играть». Такой же показана она и многим позже. К примеру, в тридцать восьмой главе, повзрослевший Пип, еще не зная истинной личности своего благодетеля, отправляется навестить мисс Хэвишем. В этот визит он особенно замечает ее растущую по отношению к своей приемной дочери Эстелле одержимость: «Ее страшная нежность к Эстелле еще возросла с тех пор, как я в последний раз видел их вместе; я не случайно употребил это слово: в ее ласках и нежных взглядах было что-то положительно страшное. Она упивалась красотой Эстеллы, упивалась каждым ее словом, каждым движением и, глядя на нее,

⁴³⁶ Диккенс Ч. Большие надежды. С. 399.

⁴³⁷ Там же.

все захватывала губами свои дрожащие пальцы, словно пожирая прекрасное создание, которое сама взрастила»⁴³⁸. Пип описывает, что пока мисс Хэвишем выпытывала у Эстеллы имена покоренных ею мужчин, «ее выцветшие глаза, устремленные на меня, горели, словно у призрака», а старое платье и кружева «уже почти распались на части».

Пип остается ночевать в доме мисс Хэвишем, но не может заснуть. Его преследуют странные и таинственные видения: «Сотни мисс Хэвишем не давали мне покоя. Она мерещилась мне то справа от меня, то слева, то в изголовье, то в ногах кровати, за полуотворенной дверью в туалетную комнату, в туалетной, под полом, над головой – словом, повсюду»⁴³⁹. Убегая от своего призрачного видения, Пип выходит из комнаты, но и там замечает, как «тень» мисс Хэвишем бродит по дому и плачет.

Ключевым моментом перемены восприятия Пипа становится раскрытие страшной тайны мисс Хэвишем. Об этом рассказывает ему Мэгвич – его истинный благодетель. Мэгвич повествует, что некогда свел знакомство со страшным человеком Компесоном, который впоследствии и разрушил его жизнь. До этого Компесон и его друг Артур «сыграли скверную шутку» с одной женщиной. Мэгвич также добавляет, что перед смертью Артуру везде грезилась женщина в белом: «Она, говорит, вся в белом, и в волосах белые цветы, и очень сердится, держит в руках саван и грозит, что наденет его на меня в пять часов утра <...> А там, где у нее сердце разбито <...> там капли крови». Впоследствии друг Пипа, Герберт Покет расставляет все на свои места, когда поясняет, что «брата мисс Хэвишем звали Артур», а «Компесон – это тот человек, который считался ее женихом»⁴⁴⁰.

Если в начале повествования герой упоминает, что ему казалось, что «вся она, внутренне и внешне, душою и телом, поникла под тяжестью какого-то страшного удара»⁴⁴¹, то теперь завеса тайны спадает и при этом обнажается

⁴³⁸ Там же. С. 585.

⁴³⁹ Там же. С. 589.

⁴⁴⁰ Там же. С. 619.

⁴⁴¹ Там же. С. 402.

истинное лицо героини. Она предстает уже как несчастная и одинокая женщина, лишенная фантастических свойств. С этого момента вплоть до самого окончания романа Пип больше не рисует образ мисс Хэвишем в зловещих оттенках. Например, когда Пип признается в любви Эстелле и пытается, тем самым, предотвратить ее брак с аристократом Бентли Драмлом, Пип также обращает внимание на мисс Хэвишем. Взгляд ее, в отличие от предыдущих описаний, становится «осмысленным», а на лице появляется «странная маска скорби и отчаяния». Теперь, лишившись своих зловещих свойств, она кажется герою человеческой и бесконечно одинокой: «И мог ли я не сострадать ей, не усмотреть возмездия в том, какой жалкой тенью она стала, в ее полной непригодности для этой земли, где ей положено было жить, в этом тщеславии, рожденном скорбью и владевшем несчастной женщиной безраздельно»⁴⁴².

Перемена в восприятии героя сопряжена и с переменной в самой мисс Хэвишем. Так, он замечает слезы раскаяния на ее глазах, хотя до этого никогда не видел, чтобы мисс Хэвишем плакала. При этом в ее голосе появляется мягкость, а в лице – некое новое выражение, полное осмысленности и проясненного сознания. Само имя старой леди свидетельствует о том, что то, что мы видим изначально – не всегда есть суть. Так, в фамилии женщины (имя героини так и остается неизвестным на протяжении всего повествования) можно выделить два слова: “heavy” («тяжелый») и “sham” («подделка»). Это говорящее имя: мисс Хэвишем «искусственная донельзя». Текстологи отмечали, что в черновых набросках Диккенс сокращал имя мисс Хэвишем как Navish, обозначающее в переводе с немецкого «хищную птицу» или «алчную душу» (“soul of avarice”)⁴⁴³. Учитывая значение имени, можно полагать, что мир Хэвишем – это пространство, в котором видимость принимается за реальность.

⁴⁴² Там же. С. 655.

⁴⁴³ Rosenberg E. *Writing Great Expectations / Dickens Ch. Great Expectations: authoritative text, backgrounds, contexts, criticism / Ed. E. Rosenberg. L., N.Y.: W.W. Norton & Company, 1999. P. 463.*

Итак, образ мисс Хэвишем эволюционирует в сознании и восприятии Пипа. В начале повествования она представлена как сказочное существо, как восковая фигура и даже живая покойница. В дальнейшем Пип наделяет ее зловещими инфернальными свойствами, она предстает как призрак. Только в самом конце повествования ее образ трансформируется в сознании героя, и она уже показана как несчастная, одинокая женщина, хоть и не лишенная некоторой эксцентричности, но зловещие и сверхъестественные оттенки исчезают в ее последующих описаниях.

Примечательно, что, если для читателя мисс Хэвишем представляется фантастической особой, то для самого писателя она являет собой образ, взятый из повседневности (“construction of everyday events”)⁴⁴⁴. Вполне возможно, что Диккенс рассматривал «паранормальное» как явление повседневного, обыденного порядка. Этот факт также примечателен тем, что сам Диккенс взял образ мисс Хэвишем из своих воспоминаний: эксцентричную даму в белом писатель упоминал на страницах своего эссе «Где мы перестали расти» (от ориг. “Where we stopped growing”) в издаваемом им журнале «Домашнее чтение» (Household Words, 1853). По замечанию Г. Стоуна еще одним прототипом образа может служить мисс Майлдью – героиня театральной постановки «Дома» (“At homes”, 1831) режиссера Ч. Мэтьюза, которую Ч. Диккенс посещал в театре Адельфи в Лондоне⁴⁴⁵. По сюжету мисс Майлдью, уже престарелая женщина, сорок лет назад была обманута и покинута своим возлюбленным и с тех пор одевалась только в белое.

Таким образом, на фоне калейдоскопа диккенсовских эксцентриков в «Больших надеждах» самыми видными, безусловно, являются Абель Мэгвич и мисс Хэвишем, которые напрямую связаны с судьбой Пипа. С первым героем связано у Пипа зародившиеся и развивающиеся по мере повествования чувство страха, толкающие его к искаженному толкованию образа героя (“misinterpretation”). Подобным образом эксцентричный образ мисс Хэвишем

⁴⁴⁴ Stone H. The Genesis of a Novel: Great Expectations / Dickens Ch. Great Expectations: authoritative text, backgrounds, contexts, criticism / Ed. E. Rosenberg. L., N.Y.: W.W. Norton & Company, 1999. P. 556.

⁴⁴⁵ Ibid. P. 557.

и тайна ее прошлого приводит героя к искажению героем ее истинного образа. Эксцентричность и фантастичность этих персонажей обусловлена также тем, что при столкновениях с ними главный герой переживает серию ложных обольщений, анализ которых является предметом исследования следующего параграфа.

3.2. МОМЕНТЫ ЛОЖНЫХ НАДЕЖД

Эксцентричные герои Ч. Диккенса в романе «Большие надежды» примечательны не только тем, что некоторые из них проходят своеобразную эволюцию в восприятии и сознании героя, но и тем, что они порождают у героя в ходе его жизненного пути серию встреч с фантастическим, а также ложных надежд. Первые из них – моменты искаженного восприятия напрямую связаны с беглым каторжником Абелем Мэгвичем. В первую очередь, мы остановимся именно на них.

Образно говоря, мировосприятие Пипа впервые получает «встряску» и как бы переворачивается «с ног на голову», когда беглый каторжник Абель Мэгвич переворачивает главного героя вверх-тормашками, чтобы проверить содержимое его карманов. Пипу чудится, будто не столько он сам, как окружающие его предметы переворачиваются вверх дном: «Когда церковь стала на место – а он был до того ловкий и сильный, что разом опрокинул ее вверх тормашками, так что колокольня очутилась у меня под ногами, - так вот, когда церковь стала на место, оказалось, что я сижу на высоком могильном камне, а он пожирает мой хлеб»⁴⁴⁶. С этого момента он как будто переносится в зазеркалье. При этом у Пипа так кружилась голова, что, казалось, «церковь перескочила через свою флюгарку»⁴⁴⁷. Его восприятие окружающей среды меняется и искажается. Пип начинает рассматривать действительность через призму своей фантазии⁴⁴⁸.

⁴⁴⁶ Диккенс Ч. Большие надежды. С. 360.

⁴⁴⁷ Там же. С. 361.

⁴⁴⁸ Dobie A.B. Early Stream-of-Consciousness Writing: Great Expectations. Nineteenth-Century Fiction. 1971. Vol. 25. № 4. P. 408.

Страх, вселенный в Пипа угрозами страшного человека, приводят к совершению ужасного поступка – кражи из собственного дома. За тем следуют мучительные укоры совести: героя начинает мучить чувство вины. Именно это чувство впоследствии подпитывает те фантастические моменты, в которые ярко проявляется искаженное восприятие юного героя⁴⁴⁹. В основном укоры совести Пипа пробиваются наружу при помощи психологических ассоциаций. Например, он одушевляет неживые предметы и наделяет животных способностью думать, подобно человеку. Ему чудилось, будто заяц хитро подмигивал у него за спиной, а «каждая половица и каждая щель в половице кричала мне вслед: “Держи вора!”, “Проснитесь, миссис Джо!”», а «шлюзы, плотины и дамбы выскакивали <...> из тумана и явственно кричали: “Держи его! Мальчик украл свиной паштет!”» (с. 368)⁴⁵⁰.

После произошедшего Пип ощущает себя «малолетним преступником». Часто в повествовании встречаются отсылки к церкви. Так, герой думает, сможет ли церковь оградить его от мщения «ненасытного» приятеля⁴⁵¹. Отсылки к церкви усиливают и подтверждают искаженное восприятие героя: он усматривал сходство с пастором в быке (“something of a clerical air”), который, казалось, укорял его за содеянное преступление. А при непосредственном посещении церкви герою чудилось, будто окружающие его люди знают о его проступке: «один тихий, благожелательный на вид старичок даже сунул мне тоненькую книжку... исповедь арестанта»⁴⁵². Даже когда каторжников разыскивают, и полицейские являются в дом сестры Пипа, мальчику кажется, будто они пришли, чтобы арестовать его самого.

⁴⁴⁹ Hennessee D. Gentlemanly Guilt and Masochistic Fantasy in “Great Expectations”. Dickens Studies Annual. 2004. Vol. 34. P. 314.

⁴⁵⁰ Описанные чувства героя вызывают в памяти эпизод кражи ялика в «Прелюдии» У. Вордсворта. Вспоминая свое детство, поэт рассказывает, как однажды похищает чужой ялик и отправляется в плавание, однако неожиданно чувствует за собой погоню: так проявляются укоры совести юного поэта. Подробнее об этом см. Халтрин-Халтурина Е.В. Поэтика «озарений» в литературе английского романтизма: Романтические суждения о воображении и художественная практика. Институт мировой литературы им. А.М. Горького РАН. М.: Наука, 2009. С. 49-51.

⁴⁵¹ Диккенс Ч. Большие надежды. С. 374.

⁴⁵² Там же. С. 435.

Мысли героя постоянно крутятся вокруг значимых, символических образов и предметов. В третьей главе, когда герой приносит каторжнику подпилоч, описывается эпизод, который врезается в память Пипа: «он уже сидел на спутанной мокрой траве и, как одержимый, пилил железное кольцо <...> Я оглянулся на него напоследок – низко пригнувшись, он продолжал, что есть силы пилить железное кольцо, вполголоса ругая и его и собственную ногу»⁴⁵³. С этого эпизода скрежет подпилка начинает преследовать мальчика. Когда он покидает каторжника, ему казалось, что скрежет подпилка по-прежнему доносится до него из тумана. В пятой главе, прослышав, что каторжников разыскивают солдаты, снова явственно представляется, что он слышит скрежет подпилка. В восьмой главе Пип также вспоминает скрежет подпилка и фантазирует, будто «баржа закована в кандалы, подобно арестантам»⁴⁵⁴. Хотя Пип пытается подавить воспоминания о каторжнике, они оживают вновь, как только он вспоминает подпилоч. Эта деталь не «давала ему покоя» и поэтому он не раз испытывает терзания из-за того, «какое [он] грубое, низкое существо, раз мог войти в тайные сношения с каторжниками»⁴⁵⁵.

Символ подпилка появляется и в сновидениях Пипа: «Но мне приснилось, что в комнату входит подпилоч, а кто его держит – не видно, и я закричал так громко, что снова проснулся»⁴⁵⁶. Свое состояние Пип объясняет тем, что он попал под воздействие чародейства. Это не удивительно, ведь со встречи с Мэгвичем он как бы погружается в перевернутый мир, в зазеркалье: «снова и снова я спрашивал себя, не следует ли наконец разрушить чары, с детства тяготевшие надо мной, и все рассказать Джо». Однако мальчик тут же признается, что хранил тайну «так давно, <...> что просто не в состоянии был вырвать ее из своего сердца»⁴⁵⁷. В таком контексте становится, очевидно, что

⁴⁵³ Там же. С. 375.

⁴⁵⁴ Там же. С. 368.

⁴⁵⁵ Там же. С. 416.

⁴⁵⁶ Там же.

⁴⁵⁷ Там же. С. 448.

Пип, хоть и «хоронит» страшную тайну в своем сердце, не избавляется от чувства вины.

Момент освобождения Пипа из зазеркалья, из мира, расположенного «вверх тормашками», отмечен эпизодом, в котором происходит повторная встреча героев спустя много лет в 39-ой главе романа. Когда каторжник открывает герою тайну своего прошлого и выясняется, что он является истинным благодетелем Пипа, мир героя в метафорическом смысле переворачивается, и он снова обеими ногами становится на твердую почву. Так, Пип отмечает, что комната начала вращаться перед его глазами (“the room began to surge and turn”), а после он и вовсе чуть не упал в обморок (“I had been nearly fainting”), если бы Мэгвич не успел его вовремя подхватить. Этот момент может рассматриваться как возвращение Пипа из мира искаженной реальности.

С этого момента и далее, когда Мэгвич рассказывает Пипу историю своей жизни, в повествовании больше нет рассуждений по поводу чувства вины героя за содеянный в прошлом проступок. Пипа более не тревожит искаженное, как бы «перевернутое» видение действительности.

Что касается ложных, иллюзорных надежд, связанных у Пипа с мисс Хэвишем и Эстеллой, то, в сущности, Пип сознательно их подпитывает своими желаниями⁴⁵⁸.

Пип обращает внимание на то, как часто мисс Хэвишем говорит о своем разбитом сердце. Она повторяет об этом «горячо, настойчиво, с загадочной, точно горделивой улыбкой»⁴⁵⁹. Пережитые страдания мисс Хэвишем компенсирует воспитанием жестокой и высокомерной Эстеллы, с помощью которой намеривается отомстить мужской половине человечества, в том числе и Пипу. Однако юноше не удастся постичь истинных помыслов мисс Хэвишем, так как она использует «заклинания», которые кружат голову Пипу.

⁴⁵⁸ *Moynahan J. The Hero's Guilt: The Case of Great Expectations // Dickens Ch. Great Expectations: authoritative text, backgrounds, contexts, criticism / Ed. E. Rosenberg. L., N.Y.: W.W. Norton & Company, 1999. P. 662.*

⁴⁵⁹ *Диккенс Ч. Большие надежды. С. 400.*

Во время каждой встречи мисс Хэвишем внушает Пипу влюбленность в Эстеллу, которая, однако, не испытывала к мальчику ничего, кроме презрения. Не случайно из «безжизненного призрачного скелета» мисс Хэвишем превращается в восприятии Пипа в «колдунью, страшную хозяйку этих мест» (“the Witch of the place”)⁴⁶⁰. «Колдунья» внушает мальчику любовь к Эстелле, а девочку, наоборот, призывает покорять и разбивать сердца: «Разбивай их сердца, гордость моя и надежда, разбивай их сердца без жалости!»⁴⁶¹. Эти же слова она повторяет и при Пипе. Подобным образом она заклинает Пипа безраздельно любить Эстеллу. Часто она расспрашивает его об Эстелле, побуждая героя все время думать о ней: «Какого ты о ней мнения? <...> По-моему, она очень гордая, - сказал я шепотом. – А еще? – По-моему, она очень красивая. – А еще? По-моему, она очень злая»⁴⁶². Впоследствии не раз мисс Хэвишем снова и снова спрашивала Пипа: «Не правда ли, Пип, она все хорошеет и хорошеет?» Когда же Пип в который раз отвечал утвердительно, «это, казалось, доставляло ей какую-то хищную радость»⁴⁶³.

Мисс Хэвишем наряжает Эстеллу как куклу, подчеркивает ее привлекательность блеском драгоценных камней. Так, при своем первом визите Пип запоминает следующее: «Мисс Хэвишем поманила к себе Эстеллу и, взяв со стола какое-то блестящее украшение, любовно приложила его сначала к ее круглой шейке, потом к темным вьющимся волосам»⁴⁶⁴. Вновь и вновь она «предлагала мне любоваться Эстеллой и прикладывала драгоценности к ее шее и волосам, чтобы красота ее выступила еще ярче»⁴⁶⁵. Пип настолько «околдован» происходящим, что вскоре и сам признает, что «перемена совершилась»: он влюбился в Эстеллу.

Заклинание страшной колдуньи продолжает действовать на Пипа и за пределами Сатис-Хаус и преследует его. Пипу мерещатся лица мисс Хэвишем

⁴⁶⁰ Там же. С. 420.

⁴⁶¹ Там же. С. 428.

⁴⁶² Там же. С. 402.

⁴⁶³ Там же. С. 428.

⁴⁶⁴ Там же. С. 401.

⁴⁶⁵ Там же. С. 424.

и Эстеллы повсюду: то в огне, то в парусах кораблей. Так, стоило Пипу увидеть «паруса бегущих по реке кораблей», как пере ним возникали «призраки мисс Хэвишем и Эстеллы» (“fancied”)⁴⁶⁶. Из-за своей болезненной чувствительности Пип остро осознает свою бедность и необразованность на фоне Эстеллы. Он решает во что бы то ни стало «выйти в люди», чтобы соответствовать Эстелле по положению. В результате усилий мисс Хэвишем, Пип начинает «бесконечно стыдиться своего дома», своего происхождения⁴⁶⁷.

И все-таки Пип сбивается на ложный след, когда ему сообщают о тайном благодетеле, решившем вывести мальчика в джентельмены. «Злая колдунья» мисс Хэвишем вновь обретает в его фантазиях черты «крестной феи»: «Моя мечта сбылась; трезвая действительность превзошла мои самые необузданные фантазии; мисс Хэвишем решила сделать меня богачом!»⁴⁶⁸. Казалось бы, слова верного друга Пипа, кузнеца Джо Гарджери, о том, что, чтобы «стать необыкновенным», нужно добиваться всего правдой, а не кривдой, должны были вернуть Пипа к реальности. Однако ложные надежды приятны, и Пип не спешит с ними расставаться, ретроспективно объясняя свое состояние той силой внушения, какую имела над ним мисс Хэвишем: «внезапно какое-нибудь непрошеное воспоминание о днях, прожитых под тенью мисс Хэвишем, поражало меня, подобно смертоносному снаряду, и все мои благие помыслы оказывались развеянными по ветру»⁴⁶⁹. Сила мисс Хэвишем над Пипом не уменьшается и при его пребывании в Лондоне. Она напоминает ему о себе, посылая Пипу письма с просьбами о визите.

Однажды посетив дом мисс Хэвишем, повзрослевший Пип встречается там очень похорошевшую Эстеллу. И «дурманящее влияние» общей атмосферы мрачного «замка» Сатис-Хаус вновь кружит ему голову. Речи мисс Хэвишем действуют на Пипа сильнее прежнего. Так же, как и раньше она сначала спрашивает героя о красоте девушки и затем закликает его любить

⁴⁶⁶ Там же. С. 453.

⁴⁶⁷ Там же. С. 436.

⁴⁶⁸ Там же. С. 461.

⁴⁶⁹ Там же. С. 457.

Эстеллу. Пипа потрясает страшная сила, с которой мисс Хэвишем произносит свое заклинание: «Она без конца повторяла это слово, усомниться в его значении было невозможно, но если бы вместо слова «любить» она твердила: «ненавидеть – мстить – терзать – предать страшной смерти», - в ее устах это едва ли звучало бы большим проклятьем»⁴⁷⁰. Оставшись ночевать в доме мисс Хэвишем, он теперь и сам без конца думал об Эстелле и твердил в подушку: «Я люблю ее, люблю ее, люблю!»⁴⁷¹.

Под влиянием своих фантазий Пип отрекается от прежних истинных друзей и теперь считает их недостойными, а свидания с ними – неуместными. Кроткую Бидди он считает глупой, а добряка Джо – невеждой: «С сильным беспокойством, некоторой досадой и острым сознанием неуместности нашего свидания. Если бы я мог откупиться от него деньгами, я бы, несомненно, это сделал»⁴⁷². Несбыточность иллюзий отражается в сновидениях героя. Например, в 31-ой главе описан сон, приснившийся Пипу: «я видел во сне, что все мои надежды пошли прахом и я должен не то обвенчаться с Гербертовой Кларой, не то играть Гамлета, причем духа играет мисс Хэвишем и на нас смотрят двадцать тысяч человек, а я не знаю и двадцати слов своей роли»⁴⁷³. Аллюзия к шекспировской трагедии предопределяет несбыточность фантазий Пипа. При этом он начинает задумываться о своем поведении: «я терзался мыслью, что мог бы стать и лучшим и более счастливым человеком, если бы никогда не видел мисс Хэвишем»⁴⁷⁴.

Иллюзии Пипа рассеиваются, когда он узнает о запланированном браке Эстеллы с безнравственным аристократом Драмлом. В связи с этим образ мисс Хэвишем сразу же меняется в восприятии героя: теперь она снова представляется ему то «любопытной колдуньей», то «живой покойницей».

⁴⁷⁰ Там же. С. 538.

⁴⁷¹ Там же. С. 540.

⁴⁷² Там же. С. 522.

⁴⁷³ Там же. С. 553.

⁴⁷⁴ Там же.

Свое состояние герой описывает, вспоминая восточную сказку: «В одной восточной сказке тяжелую каменную плиту, которая должна была в час торжества упасть на ложе владыки, долго, долго высекали в каменоломне; длинный туннель для веревки, которая должна была удерживать плиту на месте, долго, долго прорубали в скале, плиту долго поднимали и вделывали в крышу, веревку закрепили и через многомильный туннель долго тянули к большому железному кольцу. Когда после бесконечных трудов все было готово и нужный час настал, султана подняли среди ночи, в руки ему вложили острый топор, который должен был отделить веревку от большого железного кольца; он взмахнул топором, разрубил веревку, и потолок обвалился». Так случилось и с Пипом: один взмах топора и «крыша его твердыни, рухнув, погребла его под обломками»⁴⁷⁵. Герой навсегда прощается с тем сказочным миром, в котором он восхищался поместьем мисс Хэвишем и строил ложные надежды в отношении красавицы Эстеллы и их совместного блестящего будущего. Теперь прежние «большие надежды» Пип называет «болезненными фантазиями» (“*sick fancies*”)⁴⁷⁶.

Скажем несколько слов о том, как представлены в «Больших надеждах» моменты наведения на ложный след. Западные литературоведы обращали внимание на умение Диккенса разбрасывать по канве повествования множество ложных и правдивых подсказок (“*false and true leads*”), но с приемом “*red herring*” их не связывали⁴⁷⁷.

Эффектным образом этот прием внушения логической ошибки используется в 18-ой главе. Адвокат мистер Джаггерс объявляет Пипу о том, что у него появился некий тайный благодетель, желающий заняться воспитанием молодого человека, подающего большие надежды. Герой (а за ним и читатель) заинтригован: кто бы это мог быть? Пип делает неверное

⁴⁷⁵ Там же. С. 593.

⁴⁷⁶ Ср.: *Ginsburg M.P.* Dickens and the Uncanny: Repression and Displacement in Great Expectations. P. 698.

⁴⁷⁷ *Rosenberg E.* Launching Great Expectations / Dickens Ch. Great Expectations: authoritative text, backgrounds, contexts, criticism / Ed. E. Rosenberg. L., N.Y.: W.W. Norton & Company, 1999. P. 405.

предположение, основанное на том, что ранее в доме мисс Хэвишем он уже видел этого же адвоката.

Момент наведения на ложный след влечет за собой серию различных загадок, связанных с поведением других героев романа. Например, с Мэгвичем, которого по его возвращению в Англию Пип укрывает у себя дома. На следующий день Пип отправляется навестить мисс Хэвишем. Еще не успев подойти к порогу дома, он получает таинственное письмо от Уэммика, служащего конторы адвоката Джаггерса. В нем только одна единственная фраза: «Не ходите домой». Пип отправляется в гостиницу, но и там не находит себе покоя. Таинственное послание вызывает у него чувство большой тревоги. Герою всюду мерещится злое предостережение «Не ходите домой». Пип вспоминает, как «стал различать диковинные голоса, какими обычно полнится молчание ночи»⁴⁷⁸. Затем ему казалось, что даже «шкафчик в углу что-то нашептывал, камин вздыхал, а в комодке изредка начинала звенеть гитарная струна». Только пережив полную ужаса и терзаний ночь, Пип узнает, что Уэммик видел у дома юноши странного человека, который следил за домом, по всей вероятности, с целью разоблачения Мэгвича. Впечатление от этого эпизода усиливается еще одной загадкой. В 47-ой главе Пип отправляется в театр, чтобы посмотреть выступление своего знакомого мистера Уопсла. В какой-то момент в разгар представления Пип замечает, что мистер Уопсл «с видом величайшего изумления» смотрит в его сторону. После представления мистер Уопсл поясняет Пипу, что видел еще кого-то за его спиной. Мысль о том, что некто, точно призрак, притаился за его спиной, заставляет героя в страхе озираться по сторонам. Некоторое время спустя мистер Уопсл говорит, что это был каторжник. Пип решает как можно скорее вывезти Мэгвича из Англии.

Пытаясь найти верное решение многочисленных проблем и загадок, иногда сбиваясь с верного пути, попадая в капкан ложных надежд, а затем

⁴⁷⁸ Диккенс Ч. Большие надежды. С. 634.

снова нащупывая верный путь, Пип предстает как следователь-любитель⁴⁷⁹. Он постепенно складывает «пазл» прошлых событий, случившихся с Мэгвичем, мисс Хэвишем и Эстеллой. Он выпытывает у мистера Джаггерса историю его экономки (матери Эстеллы), и адвокат говорит, что некогда эта женщина совершила убийство по причине ревности. Сам же Джаггерс помог ей избежать тюрьмы. При этом Пип вспоминает, как Мэгвич рассказывал о судьбе женщины, очень похожей на ту, которую рассказал Джаггерс. Сам адвокат не знает отца Эстеллы. Однако Пипу удается раскрыть и эту тайну благодаря беседам со своим другом Гербертом⁴⁸⁰.

Пип разгадывает все тайны окружающих его фантастических лиц и делает ряд удивительных открытий, теперь уже верно идентифицируя всех своих знакомых. Так, он осознает, что Эстелла – вовсе не принцесса, а дочь каторжника и преступницы, мисс Хэвишем – не колдунья, а несчастная и одинокая старая дева, некогда брошенная своим возлюбленным в день свадьбы, а Мэгвич – вовсе не чудовище, а великодушный человек. Благодаря совмещению реального и фантастического писателю удается создать из повествования «художественную и стилистическую цельность» (“an artistic and stylistic whole”)⁴⁸¹, в которой самым причудливым образом переплетаются жизни совершенно разных людей.

3.3. СЕНСАЦИОННЫЕ СЦЕНЫ НА СМЕРТНОМ ОДРЕ

В романе «Большие надежды» умирают пять героев: сестра Пипа миссис Джо Гарджери, мисс Хэвишем, Мэгвич, Комписон и Драмл. Мы рассмотрим две самые яркие сцены на смертном одре: смерть сестры Пипа, в описание которой Диккенс вплетает прием «наведения на ложный след»; смерть мисс

⁴⁷⁹ *Sadrin A.A.* Chronology of *Great Expectations* // Dickens, Ch. *Great Expectations: authoritative text, backgrounds, contexts, criticism* / Ed. E. Rosenberg. L., N.Y.: W.W. Norton & Company, 1999. P. 537.

⁴⁸⁰ *Диккенс Ч.* Большие надежды. С. 664.

⁴⁸¹ *Hallam C.B.* The Structure of “*Great Expectations*” in respect to style and artistry. P. 26.

Хэвишем, которой предшествует случайное воспламенение ее платья, и связанные с ней предзнаменования и предчувствия со стороны самого героя.

Первая смерть, с которой сталкивается Пип, – это смерть его сестры миссис Джо Гарджери. Пип не присутствует у ее одра, однако детально описывает те события, которые предшествовали смерти. В повествовании говорится, что незадолго до смерти, миссис Джо Гарджери ударяют неким тяжелым предметом по голове, после чего она долго время остается недееспособной, и впадает в беспамятство вплоть до своей кончины.

Впервые в таком состоянии ее обнаруживает ее муж кузнец Джо: «неподвижная, бездыханная, она лежала на голых досках пола, сбитая с ног страшным ударом по затылку, который неведомая рука нанесла ей, пока она стояла, повернувшись к очагу; никогда уже больше ей не суждено было лютовать в этой жизни». При обследовании места преступления при ней находят каторжные кандалы с распиленным кольцом. Пип сразу же погружается в воспоминания: это были те самые «кандалы», от которых избавляется Мэгвич с помощью принесенного Пипом подпилка⁴⁸². Однако из повествования также известно, что этому эпизоду предшествует незначительная ссора его сестры с Орликом, наемным работником кузницы Джо. Этот герой появляется в повествовании неожиданно и так же неожиданно исчезает. После произошедшей ссоры Пип лишь упоминает, что наступило зловещее затишье, такое затишье, как перед бурей.

Таким образом рассказчик наводит читателя на ложный след: невозможно догадаться, кто в действительности совершил злодейский удар. Главной деталью, сбивающей следствие на ложный след, являются кандалы, отводящие внимание героев (а также читателей) от ссоры сестры Пипа с Орликом, который на самом деле и являлся убийцей.

В 15-ой главе вскользь говорится об Орлике, наемном работнике кузнеца Джо Гарджери. Известно лишь, что это «был смуглый, широкоплечий, нескладный детина, человек огромной силы, неуклюжий и разболтанный в

⁴⁸² Диккенс Ч. Большие надежды. С. 447-448.

движениях и походке»⁴⁸³. Пипу Орлик не нравится. Он сравнивает его с Каином и включает в его описание зловещие оттенки. Пип вспоминает: Орлик «выхватил докрасна раскаленный брус, нацелился, точно хотел проткнуть меня им насквозь». Перед тем, как Пип узнает страшную весть о сестре, он сталкивается с человеком, «который стоял, привалившись к будке сторожа». Человеком этим оказывается Орлик, который, уже совершив преступление, вслух рассуждает о том, что такая ночь идеально подходит для побега. Пипу думается, что Орлик говорит о разыскиваемых сбежавших каторжниках⁴⁸⁴.

Расследование, проведенное полицией, ни к чему не приводит, и Орлик остается вне всяких подозрений. Тем более, что у Орлика есть алиби: он рано ушел в город и «весь вечер его видели в городе в разных трактирах», а вернулся он вместе с Пипом. Подозрение падает на беглого каторжника Мэгвича.

Более того, когда сестра Пипа приходит в себя, она знаками указывает привести к ней Орлика: «раз за разом сестра чертила на грифельной доске какой-то странный знак, немного смахивающий на букву Т». Сестра забыла имя Орлика и «рисовала молот, чтобы напомнить о нем». Пип, горя надеждой, что истинный преступник будет разоблачен, впадает в совершенный ступор, когда понимает, что сестра вместо того, чтобы обвинить Орлика, наоборот, благоволит ему: она «всячески старалась умиловить его, словом – во всем, что она делала, сквозила смиренная угодливость, как в поведении ребенка, робеющего перед строгим учителем»⁴⁸⁵.

На этапе расследования и после него неожиданные столкновения Пипа с Орликом не заканчиваются. Так, в семнадцатой главе, когда Пип прогуливается с Бидди, Орлик также появляется из ниоткуда: «И вдруг не то из-за шлюза, не то из камышей, не то из тины (что вполне соответствовало бы его болотной натуре) перед нами появился старый Орлик»⁴⁸⁶. Немногим позже

⁴⁸³ Там же. С. 441.

⁴⁸⁴ Там же. С. 446.

⁴⁸⁵ Там же. С. 450.

⁴⁸⁶ Там же. С. 456.

в двадцать девятой главе Пип узнает, что у мисс Хэвишем новый привратник, и это снова Орлик. Юноша сразу же сообщает об этом Джаггерсу, рассказывает об опасности этого человека, и его сразу же рассчитывают и увольняют.

В 34-ой главе Пип получает письмо от «Трэбб и Ко», из которого узнает, что «миссис Джо Гарджери скончалась в понедельник в шесть часов двадцать минут вечера». Пип отмечает, что это событие производит «резкую перемену» в его беспечном существовании: «Образ сестры, неподвижной в своем кресле у огня, преследовал меня днем и ночью <...> мне постоянно мерещилось то лицо сестры, то звук ее голоса, словно она была жива или при жизни часто здесь бывала». Смерть сестры позволяет героя обратиться к своим воспоминаниям и пересмотреть свое прошлое отношение к ней: «в памяти у меня возникали те времена, когда я был маленьким беспомощным мальчуганом и мне так жестоко доставалось от миссис Джо. Но возникали они словно за легкой дымкой, смягчавшей даже боль от Щекотуна. Потому что теперь самый запах дрока и клевера нашептывал мне, что настанет день, когда памяти моей будет отрадно, если в мире живых кто-то, бредущий полями по солнцу, тоже смягчится душою, думая обо мне»⁴⁸⁷. Подобно многим героям произведений Диккенса сестра Пипа встречает смерть в кругу близких людей, тихо и спокойно.

Истинная личность преступника, который нападает на его сестру, раскрывается лишь ближе к концу романа. На тот момент Пип уже признает в лице Мэгвича своего благодетеля и продумывает план их совместного побега из Англии. Как раз перед отъездом Пип получает странное и таинственное письмо. Это было «грязное на вид письмо, хотя и не безграмотное», в котором говорилось, что Пипу следует прийти в дом у шлюза на болотах, если он хочет кое-что узнать относительно своего дядюшки Провиса»⁴⁸⁸. О том, что это мог быть Орлик, Пип не задумывается: тот уже давно исчез из его жизни. Пип

⁴⁸⁷ Там же. С. 568.

⁴⁸⁸ Там же. С. 672.

отправляется в указанное место. Прибыв к домику у шлюза, Пип стучит дверь, но так как никто не открывает он входит внутрь. Увидев свечу в доме, он продвигается по направлению к ней, как неожиданно «сильный удар вышиб ее у меня из руки и погасил, а в следующее мгновение я понял, что на меня накинули сзади толстую веревочную петлю»⁴⁸⁹. Оказывается, что именно Орлик завлекает Пипа в ловушку. «С сатанинским злорадством» злодей намеревается убить Пипа в угоду своей неудержимой мести за увольнение из дома мисс Хэвишем. Только в этом эпизоде Орлик, наконец, признается в совершенном нападении на миссис Джо Гарджери: «Я к ней подобрался сзади, все равно как нынче к тебе, да как дал ей! Думал, что насмерть ее уколошил, и, будь там поблизости такая вот печь, уж ей бы не ожить»⁴⁹⁰. Орлик сообщает к тому же, что тень, которую Пип однажды видел на лестнице, принадлежала не Компесону, как он думал, а Орлику. Именно таким образом злодей узнает о Мэгвиче и впоследствии решает заманить Пипа в ловушку, указав имя каторжника в письме. Из западни Пипа спасают его друзья – Герберт и Стартоп, которые находят оброненное второпях анонимное письмо на имя Пипа.

Так, в описании покушения на жизнь сестры Пипа Диккенс применяет прием наведения на ложный след. Загадка ее убийства раскрывается только в конце повествования, когда преступник сам признается в содеянном.

Кончина мисс Хэвишем, описанная в 49-ой главе романа, тоже окутана мистическим ореолом. Фантастичность эта усиливается предчувствиями и видениями героя, которые акцентируются в повествовании по мере приближения этого трагического эпизода.

Впервые эпизод с фантастическим видением героя описан в восьмой главе после самого первого визита Пипа к мисс Хэвишем. Когда он прогуливается по заброшенному саду, прилегающему к мрачному дому мисс Хэвишем, воображение играет с ним злую шутку: «Взгляд мой, слегка

⁴⁸⁹ Там же. С. 676.

⁴⁹⁰ Там же. С. 678-679.

затуманенный от того, что я долго глядел в морозное светлое небо, упал на толстую балку в углу, справа от меня, и я увидел, что на ней висит женская фигура. Женщина в пожелтевшем белом платье, об одной туфле; мне даже было видно, что поблекшие оборки на платье словно сделаны из желтовато-серой бумаги и что лицо женщины – мисс Хэвишем, и все черты его в движении, точно она пытается окликнуть меня». В тот момент у Пипа складывается впечатление, что мисс Хэвишем пытается окликнуть его. Для Пипа «так страшен был вид этой фигуры»⁴⁹¹, что он сначала бросился прочь и только после бросился бежать к ней. Однако никакой фигуры на прежнем месте не оказалось, и Пип воспринял этот эпизод лишь как игру своего воображения.

Второй подобный эпизод повторяется многим позже в 49-ой главе: «Уже выходя через главную дверь, – которую теперь нелегко было отворить, потому что отсыревшие створки забухли, и петли разболтались, и порог зарос плесенью, – я оглянулся. При этом движении одно детское воспоминание вспыхнуло во мне с поразительной силой: мне снова почудилось, будто я вижу мисс Хэвишем, висящей на перекладине». Если в детстве первой реакцией мальчика становится побег от этого страшного наваждения, то сейчас у Пипа возникает совершенно иная реакция на произошедшее: он устремился к перекладине, а приблизившись, понял, что всё ему привиделось. Видение возрождает у героя такой невыразимый ужас, что он, предчувствуя грозящую мисс Хэвишем опасность, решает удостовериться, что со старой леди не случилось ничего худого.

Примечательно, что повторное видение героя сопряжено с переменой в самой мисс Хэвишем. При этой встрече героиня представлена совершенно изменившейся. Всю свою затворническую жизнь старая леди вела, казалось бы, только с одной единственной целью: воспитать и вырастить холодную, равнодушную приемную дочь Эстеллу с заводным механизмом вместо сердца, чтобы с помощью нее отомстить всей мужской половине человечества. Мисс

⁴⁹¹ Там же. С. 405.

Хэвишем достигает своей цели, но это не приносит ей радости. Напротив, при последней встрече с Пипом она приходит к осознанию, что «тяжко согрешила», когда, «обуянная жаждой мести, исковеркала впечатлительную детскую душу, как велела ей смертельная обида, отвергнутая любовь, уязвленная гордость». Ее перемена очевидна в предпринятом ею покаянии: «она рухнула передо мной на колени, простирая ко мне сложенные руки так, как, наверно, простирала их к небу, когда бедное сердце ее было еще молодо и не ранено и мать учила ее молиться»⁴⁹².

Пип также приходит к осознанию, что «отгородившись от дневного света, она отгородилась от неизмеримо большего; что, став затворницей, она затворила свое сердце для тысячи целительных естественных влияний; что, целиком уйдя в свои одинокие думы, она повредила в уме»⁴⁹³. Очевидно, что судьбу мисс Хэвишем Пип рассматривает как своего рода божественную кару за содеянное не только со своей жизнью, но и жизнью ее окружающих, в частности Эстеллы.

Когда Пип уже собирался затворить дверь в покои мисс Хэвишем, перед его глазами взметнулось пламя: «и в то же мгновение я увидел, что она бежит ко мне, с душераздирающим криком, в вихре огня, охватившего ее и взлетевшего высокого над ее головой». Пытаясь спасти женщину, Пип набрасывает на нее свою одежду и скатерть с огромного стола. Можно сказать, что огонь принес мисс Хэвишем очищение от греха. От ее гордыни и тщеславия не остается и следа.

После перенесенного потрясения мисс Хэвишем уже не способна оправиться. Способствует тому и собственное предначертание старой леди. Так, при первых визитах Пипа, мисс Хэвишем сама рассказывает герою о том, как и где она встретит свою смерть: в своем доме, в комнате, где накрыт старый свадебный стол. Она надеялась умереть в своем подвенечном платье. Надеялась, что ее положат на этот длинный свадебный стол. Однако платье ее

⁴⁹² Там же. С. 657.

⁴⁹³ Там же. С. 658.

сгорело до тла. Но на своем длинном столе мисс Хэвишем действительно возлегла, так как доктор, осматривающий ее, посчитал, что на нем удобнее всего будет перевязать ее раны.

После этого очищения огнем мисс Хэвишем стремится покаяться и исповедаться. Она, наконец, облегчает свою душу. Несколько раз, еще находясь в сознании, она умоляет Пипа простить ее, словно это ее новой заклинание. И позже, в состоянии бреда, она все повторяла: «Возьми карандаш и напиши под моим именем: “Я ее прощаю”»⁴⁹⁴. Пип исполняет последнюю волю женщины. Не остается в долгу перед ним и мисс Хэвишем, когда еще до всех трагических обстоятельств по просьбе героя жалуется его друзьям и своим родственникам Покетам крупную сумму денег. О фактической кончине мисс Хэвишем Пип узнает от своего верного друга кузнеца Джо Гарджери.

Кончина мисс Хэвишем описана с элементами чудесного. Пламя, как и вода в романе «Дэвид Копперфильд», отождествляется с Божьим промыслом, с наказанием и очищением от грехов. В обоих романах прослеживается «аналогия между стихией и внутренним миром человека и выявляется соответствие библейской эсхатологической традиции»⁴⁹⁵. Этому способствует и таинственная атмосфера, непосредственно предшествующая ее смерти, и мистические видения Пипа, которые предвосхищают это ужасное воспламенение. Обстоятельства смерти мисс Хэвишем, действительно, не лишены сверхъестественных элементов.

3.4. СКАЗОЧНОЕ ОПИСАНИЕ ПОКОЕВ МИСС ХЭВИШЕМ

Особняк Сатис-Хаус является, пожалуй, самым таинственным и фантастическим домом из всех особняков, упомянутых в произведениях Диккенса. С самого начала и до конца повествования он остается мрачным,

⁴⁹⁴ Там же. С. 661.

⁴⁹⁵ Якименко А.А. Проблема художественной условности в романах Ч. Диккенса 60-ых гг. С. 8.

темным, страшным, разрушающимся на глазах особняком. Все описания особняка вложены в уста главного героя романа – Пипа.

Диккенс создает волшебную ауру вокруг реального здания⁴⁹⁶: провинциальный особняк мисс Хэвишем превращается в описании, то в странный, мрачный лабиринт, ведущий в загробный мир, то, в своего рода, заколдованный замок, чары которого распространяются на всех героев, так или иначе, связанных с ним. Путешествие по этому дому становится для героя своеобразным спуском в загробный мир, темным центром которого являются покои мисс Хэвишем. При помощи повторяющихся таинственных элементов при описании покоев героини, Ч. Диккенс создает неповторимое сказочное измерение так, что эта фантастическая реальность претворяется в отдельную сюжетную линию романа. В основном такой эффект достигается за счет определенных символических предметов, которым автор уделяет особое внимание. Символы появляются в повествовании не сразу, а последовательно открываются взору главного героя.

В описаниях героя дом мисс Хэвишем неизменно предстает как «кирпичный, мрачный, сплошь в железных решетках дом»⁴⁹⁷. Дом очень похож на склеп. Со всех сторон участок обнесен решеткой, миновать которую возможно только получив особое приглашение.

Как только Пип пересекает таинственный порог, Эстелла, по поручению мисс Хэвишем, тут же закрывает калитку — и Пип мгновенно начинает ощущать тяжелую атмосферу дома. Эстелла представлена как своего рода проводница в загробный мир. Она велит Пипу перешагнуть порог калитки, затем повелительно подводит его к боковой двери, непосредственно ведущей в дом. При этом герои минуют парадную дверь в дом, которая была завешана снаружи двойной цепью. Девочка провожает Пипа до дверей в покои мисс Хэвишем и торжественным тоном говорит ему «входи». По этому поводу Пип замечает следующее: «Я хотел пропустить ее вперед – не столько из

⁴⁹⁶ Stone H. Dickens and the Invisible World: Fairy Tales, Fantasy and Novel-Making. P. 302.

⁴⁹⁷ Диккенс Ч. Большие надежды. С. 396.

вежливости, сколько потому, что оробел, - но она только проронила: “Какие глупости, мальчик, я не собираюсь туда входить”, – и гордо удалилась, а главное – унесла с собой свечу»⁴⁹⁸. В этой темноте Пип встречает диковинную леди, которая в восприятии Пипа сразу же ассоциируется с потусторонним созданием.

Первое, что бросается Пипу в глаза при посещении покоев мисс Хэвишем – это «затянутый материей стол с зеркалом в золоченой раме». Этот предмет интерьера является одним из самых главных при описании покоев мисс Хэвишем. Сколько бы раз Пип не появлялся в доме мисс Хэвишем, он неизменно находил ее в одном и том же положении в том же самом месте у туалетного столика с зеркалом.

Мисс Хэвишем не только постоянно сидит у этого столика, но и зачастую смотрится в зеркало. При первой встрече мисс Хэвишем представлена, сидящей в кресле спиной к Пипу. Увидеть вошедшего мальчика героине удастся, только взглянув в зеркало, обращенное к выходу. В последующих беседах с Пипом мисс Хэвишем иногда смотрела на свое отражение в зеркале так, что герою казалось, будто она погрузилась в это зеркало и при этом разговаривала сама с собой⁴⁹⁹. Зеркало кажется окном в потустороннюю реальность, куда погружается мисс Хэвишем и откуда она не находит выхода, словно из бесконечного лабиринта.

У туалетного столика были беспорядочно разбросаны различные вещи свадебного ритуала. Особого внимания среди этих предметов-символов гардероба «невесты» заслуживают часы, которые, как и зеркало, символизируют остановившийся мир, поддерживаемый в доме искусственным образом. Заметив сначала маленькие часы с золотой цепочкой на туалетном столике знатной леди, Пип тут же обращает внимание на «большие часы в углу комнаты». И те и другие остановились и показывали без двадцати девять. Не зная, чем может быть обусловлена такая «болезненная

⁴⁹⁸ Там же.

⁴⁹⁹ Там же. С. 401.

прихоть» пожилой дамы, Пип делает вывод, что, вероятно, она некогда поникла под тяжестью какого-то страшного удара. С одной стороны, при помощи часов автор подчеркивает infernalную атмосферу в покоях мисс Хэвишем, в которых никогда ничего не меняется. С другой стороны, остановленные часы отражают нежелание героини признавать законы времени: «Нет, нет! Я знать не знаю дней недели, знать не знаю времен года»⁵⁰⁰. Такой отказ признавать законы времени лишь усиливает загробную атмосферу дома, в котором время как движения жизни не существует.

Пип покидает дом, снова проходя через множество дверей. Следом за своей провожатой он идет до входных дверей и замечает следующее: «Пока она не отворила наружную дверь, я бессознательно представлял себе, что на дворе давно стемнело. Яркий дневной свет совсем сбил меня с толку, и у меня было ощущение, будто в странной комнате, освещенной свечами, я провел безвыходно много часов»⁵⁰¹. Восприятие Пипа при нахождении в этом таинственном доме существенно меняется. Казалось бы, время действительно перестает существовать там для всех его обитателей. Когда первый визит подходит к концу, Эстелла отворяет калитку, выпускает мальчика, и вновь затворяет ее.

Второй визит Пипа в этот таинственный дом сопровождается привычным ритуалом прохождения нескольких дверей, хотя в этот раз он отправляется в иную часть дома. Дом снова предстает как нескончаемый лабиринт. Из всех атрибутов Пип особенно обращает внимание на стол, застланный скатерть. Наряду с пауками, Пип видит повсюду бегающих тараканов и слышит шум мышьиной возни⁵⁰². Это не случайно, так как позже сама мисс Хэвишем говорит, что за всей этой паутиной большой сгнивший свадебный пирог. Символ свадебного сгнившего пирога раскрывается немного позже, когда Пип отправляется к мисс Хэвишем, чтобы попрощаться с ней перед своим отъездом в Лондон. В этот визит он застаёт мисс Хэвишем

⁵⁰⁰ Там же. С. 403.

⁵⁰¹ Там же. С. 403.

⁵⁰² Там же. С. 419-420.

в этой таинственной комнате с длинным накрытым столом. Услышав, как отворяется дверь и входит Пип, мисс Хэвишем останавливается возле свадебного пирога, являющийся символом самообмана героя. Примечательно также, что после данного визита Пип сам сравнивается с призраком, утратившего человеческую оболочку. К примеру, по замечанию самого Пипа, родственница мисс Хэвишем Сара Покет сводит его вниз к выходу из дома, словно он был призраком, а когда он прощался с ней, она лишь «только смотрела на меня во все глаза, словно до ее сознания и не дошло, что я к ней обращался»⁵⁰³.

В сущности, к этому самообману приводят несколько факторов. Во-первых, в каждый из визитов Пипа мисс Хэвишем задумывает и привлекает героя к своеобразной игре. Смысл этой игры состоял в том, чтобы водить, а затем и возить ее в кресле «все кругом и кругом» вокруг этих двух комнат. С течением времени это превращается в нескончаемый моцион. Создается впечатление, что мисс Хэвишем, как страшная колдунья, очерчивает магический круг вокруг героя, завлекая его в ловушку времени.

Только многим позже раскрывается для Пипа значение символа остановленных часов. Очевидно, они свидетельствуют о желании знатной леди навсегда запечатлеть в памяти момент, когда ее сердце было разбито. Из повествования ближе к концу романа мы узнаем, что мисс Хэвишем останавливает часы, когда узнает о предательстве своего возлюбленного, который бросает ее в назначенный день их бракосочетания. С тех пор мисс Хэвишем не желает ничего знать о времени и как бы застывает в нем. Хотя остановленные часы могут увековечить память, они не способны остановить ход времени.

Однако, несмотря на все попытки старой леди остановить время, оно продолжает свое течение. О силе времени свидетельствуют все предметы гардероба и интерьера старой леди – и кружева, и шелка, и фата, и белые цветы померанца в волосах, но все они уже настолько пожелтели, что «вот-вот

⁵⁰³ Там же. С. 476.

рассыплются и превратятся в прах». Да и сама хозяйка дома, казалось, все «вот-вот рассыплется в прах от первого луча дневного света». В какой-то степени она сама понимает, что время неумолимо и задержать его ход невозможно: «В этот самый день, задолго до того, как ты родился, вот эту гниль, - она махнула рукой по направлению кучи паутины на столе, - принесли и поставили здесь. Мы состарились вместе. Пирог сглодали мыши, а меня гложут зубы острее мышинных»⁵⁰⁴. Тем не менее, по замечанию самой леди, разрушение в этом доме еще не дошло до своего пика. В таком контексте, она представлена в ожидании этого рокового момента.

Чары таинственного дома окончательно рассеиваются только со смертью мисс Хэвишем. Спасая мисс Хэвишем из огня, Пип обжигает руки и заболевает. Этот период становится для героя «нескончаемой ночью, состоявшей из терзаний и ужаса». Ему повсюду мерещится дух мисс Хэвишем и «время не имело конца»: «я путал всякие невысказанные существования со своим собственным – был кирпичом в стене дома, и сам же молил спустить меня со страшной высоты»⁵⁰⁵. В конце концов, преодолев ночь своей жизни, герой приходит к окончательному просветлению сознания.

Дом исчезает, иллюзии героя окончательно рассеиваются.

3.5. ВЫВОДЫ

В отличие от романов «Дэвид Копперфильд» и «Холодный дом», в «Больших надеждах», по нашему мнению, ярко проявилась фантастическая доминанта диккенсовского сенсационно-реалистического стиля, все больше тяготеющего к описанию дивных сторон реального мира, а также к психологизму и трагикомизму. В основе романа лежат как психологические портреты, так и почти детективные перипетии в судьбах героев»⁵⁰⁶. Дело в

⁵⁰⁴ Там же. С. 423.

⁵⁰⁵ Там же. С. 707.

⁵⁰⁶ *Гениева Е.Ю., Рогов В.А., Урнов М.В.* Английская литература [вторая половина XIX в.]. С. 336.

том, что, с одной стороны, в нем большое внимание уделяется ментальному опыту героя (ощущениям, воспоминаниям) и в то же время – душевному миру (чувствам, представлениям, психологическим ассоциациям), что позволяет следить за становлением сознания героя. С другой стороны, развитие характера героя происходит на фоне тайн, загадок – того, что скрыто от взора и обязательно в какой-то момент раскрывается, приводя к неожиданному, порой трагикомическому эффекту.

Несколько меняется и манера Диккенса изображать своих эксцентричных персонажей. Хотя писатель выводит на страницы романа целую вереницу эксцентриков, особенно ярко выделяются двое из них – это нищий каторжник Мэгвич, а также знатная и богатая мисс Хэвишем. Их эксцентричность представлена исключительно через призму восприятия главного героя и связана с тайнами и загадками их прошлого, которые герою предстоит разгадать. Как только Пип, главный герой, заканчивает собирать осколки их прошлого и собирает из них цельную мозаичную картину, эксцентричные герои лишаются всякой фантастичности и, тем самым, проходят своеобразную эволюцию в сознании и восприятии героя: из полусказочных и готических персонажей они превращаются в обычных людей, которым не чужды человеческие чувства и слабости.

В отличие от предыдущих романов воспитания, в которых Диккенс уделял особое внимание описанию эпизодов с предчувствиями героев (будь то ошибочные предчувствия или проявления развитой интуиции), в «Больших надеждах» Диккенс обращается главным образом к серии ложных надежд, которые Пип, до поры до времени, сознательно в себе культивирует. Ложные надежды также подпитываются (1) его видениями, в которых искажено понимание действительности, (2) погоней за сладкой иллюзией, (3) ошибочными логическими умопостроениями (“red herring”).

Пип с детства увлечен миром фантазий, как ужасных, так и красивых. Он существует как бы в месте пересечения реального и фантастического миров, поэтому ему свойственно «смешивать действительность и

фантазию»⁵⁰⁷. Только развенчивая свои иллюзии, жертвуя пустыми мечтаниями, герой взрослеет физически и духовно.

⁵⁰⁷ *Dobie A.B.* Early Stream-of-Consciousness Writing: Great Expectations. P. 407-408.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В ходе нашего анализа мы рассмотрели три романа Диккенса, в каждом из которых обнаруживается увлеченность автора категорией фантастического, проявляющейся в тексте в различных элементах. Мы убедились, что *fancu* и *fanciful* (фантазия и фантастическое) являют собой эстетическую доминанту особой манеры письма Диккенса, его стиля, так как фантастическое обнаруживается на различных уровнях текста произведений писателя — лингвистическом, образном, композиционном — и задает тон каждому отдельно взятому произведению, исследованному в диссертации.

Исследование проводилось на основе трех романов воспитания — «Дэвид Копперфильд», «Холодный дом» и «Большие надежды», принадлежащих перу позднего Ч. Диккенса. В позднем творчестве Ч. Диккенса уже сформировались его манера письма и писательская техника, что предоставило богатые возможности запечатлеть его увлеченность эстетикой фантастического. На базе этих и других произведений писателя мы выделили не только основные структурные компоненты, присущие стилю Диккенса, но и проследили динамику этого стиля, который мы склонны характеризовать, соглашаясь со многими диккенсоведами, как сенсационно-реалистический.

Во всех трех диккенсовских романах воспитания мы рассматривали три уровня, на которых проявился сенсационно-реалистический стиль автора: это образы эксцентричных персонажей, сцены умирания (окрашенные суевериями и мистикой), а также моменты обостренного чувствования (будь то предчувствия, интуиция или ложные надежды). В каждом из романов эстетика фантастического окрашивает собой наиболее яркие и запоминающиеся символы-образы: это насыщенная символическими смыслами буря в романе «Дэвид Копперфильд», символика мистического портрета в «Холодном доме» и сказочно-готическое описание покоев мисс Хэвишем в «Больших надеждах».

На языковом уровне нами обнаружено, что в текстах Ч. Диккенса присутствует множество отсылок к слову «фантастический» (“fancy / fanciful”) и его синонимам. Если в романах «Дэвид Копперфильд» и «Холодный дом» Ч. Диккенс еще изредка прибегает к понятию «воображение» (“imagination”) при описании своих героев и фантастических эпизодов, то уже в «Больших надеждах» внимание автора фокусируется на «фантазии» (“fancy”).

Эстетика фантастического окрашивает также многие эпизоды романов воспитания Диккенса, связанные с суевериями и приметами, предчувствиями и предзнаменованиями. К таковым относятся сцены на смертном одре, которые мы последовательно рассмотрели в трех вышеупомянутых романах.

В «Дэвиде Копперфильде» практически все сцены с описанием смерти героев можно условно отнести к типу смерти с исповеданием и покаянием. Описания предсмертных сцен приправлено у Ч. Диккенса старинными верованиями и предчувствиями (например, вера в то, что душа покидает тело человека в момент, когда случается морской отлив). Ощущение фантастичности усиливается также частым обращением автора к различным приемам, благодаря которым нивелируется ужас героев (а следом и читателей) перед лицом смерти. У Диккенса смерть представлена как опыт полного перерождения, которое позволяет героям обратиться мыслями к Богу и раскрыть свои лучшие стороны. Умиравшие при этом обзревают и осмысливают свою прошедшую жизнь, а остающиеся в живых получают шанс скорректировать свое будущее.

В «Холодном доме» многие герои также умирают подобным образом – с исповедью и покаянием. Однако при этом смерть героев зачастую сопровождается яркими метафорами и символическими образами: гибель Джо сопровождается видением «дребезжащей повозки», смерть Гридли — похоронным маршем, а смерть Ричарда представлена как «начало новой жизни». В роман «Холодный дом» Ч. Диккенс включает также фантастическую смерть — кончину Крука от самовозгорания. (Хотя сам Диккенс, как свидетельствует его переписка с критиками и читателями, верил

в возможность самовозгорания человека и относил это паранормальное явление к реальным). Смерть Крука, как и гибель Стирфорта в «Дэвиде Копперфильде», представлена как месть со стороны Провидения, как наказание негодьям за их дурные поступки. Фантастичность самовозгорания Крука подчеркнута таинственной атмосферой, которую создает писатель, постепенно усиливая «саспенс» (букв. “suspence”) — герои замечают отсутствие Крука и никак не могут найти этому объяснение, они строят множественные догадки, пытаясь объяснить случившееся и приходят к неверным выводам, так как пошли по ложному логическому пути. Наконец раскрывается поразительный факт: негодяй Крук неожиданно воспламенился и оставил после себя только жирную копоть на стенах своего жилища.

В «Больших надеждах» описаны две необычные смерти: первая – смерть сестры Пипа – примечательна тем, что, описывая ее, автор использует прием наведения на ложный след (“red herring”) так подтасовывая факты, что повествование бросает на невинного человека тень подозрения в убийстве. Вторая – смерть мисс Хэвишем – происходит, подобно смерти Крука в романе «Холодный дом», по воли, казалось бы, невероятной случайности. Однако в итоге огонь, охвативший все ее тело, выступает не только как наказание за ее грехи, но и как своего рода очищение. Героиня, можно сказать, обретает право на смерть с исповедью и покаянием.

Частое обращение Диккенса к понятию фантазия (“fancy”) также сопровождается соответствующим образным рядом. Персонажи его произведений зачастую предстают в полусказочных обликах, напоминают собой эксцентричных фей (как двоюродная бабушка Дэвида Копперфильда) или злых эльфов (как Урия Хип).

В «Дэвиде Копперфильде» почти все персонажи предстают в фантастическом свете. Некоторые напоминают героев сказок (феи, сирены, неземные существа), другие — отъявленные чудаки. Их эксцентричность выступает как маска, под защитой которой укрыты лучшие качества героев: их честность и высокая нравственность. Еще одна группа героев выглядит как

персонажи на театральной сцене. Впечатление театральности усиливается путем реминисценций из трагедий Шекспира «Гамлет» и «Макбет». Диккенс не только вкладывает в уста некоторых героев прямые цитаты из У. Шекспира, но и разбрасывает по канве произведения множественные реминисценции из упомянутых трагедий. Опираясь на скрытые аллюзии, писатель нагнетает атмосферу надвигающейся беды подобно тому, как появление призрака отца Гамлета предвещало тревожные и печальные события.

Эксцентричные персонажи «Холодного дома» представлены как фигуры, окутанные туманом. Метафора тумана выступает в тексте как своеобразный прием, помогающий автору нагнетать и усиливать атмосферу неясности. Диккенс рисует своих персонажей, размывая их черты: сквозь туман поначалу проступает лишь самое яркое и эксцентричное, что не всегда оказывается абсолютно верной характеристикой героев. Согласно этим проступающим сквозь туман чертам, персонажей можно условно разделить на несколько экстравагантных групп. Впрочем, туманом окутаны не только люди, но и здания, дома, поместья. Туман словно порождает иллюзии восприятия, и многие герои романа тщетно пробираются сквозь него и ищут выход из «мутного омута» неясности и беды. Только когда Диккенс позволяет туману рассеяться, жизнь героев «Холодного дома» обретает ясность и налаживается.

Анализируя эксцентричных персонажей романа «Большие надежды», мы заострили внимание на двух героях – мисс Хэвишем и Абеле Мэгвиче, которые, как кажется, принадлежат двум разным пластам бытия: мир сказочный и мир утрировано жестокой действительности (так, как их представляет себе главный герой по имени Пип). Восприятие Пипом обоих миров меняется по ходу романа. Мир жестокой действительности, который Пип остро ощутил с момента своей первой встречи с беглым каторжником Мэгвичем, исполненный страха и постоянного чувства своей вины, оказывается искаженным восприятием реальности, всего лишь фантазией. На самом деле, как выясняется позже, Мэгвич достойный человек и истинный

покровитель Пипа. Мир сказочных мечтаний, открывающийся Пипу в результате встречи с мисс Хэвишем, связан у него с ложными надеждами, с пустыми иллюзиями и несбыточными фантазиями. Лишь в своих сновидениях Пип прорывается сквозь паутину сказочного очарования, которым его «околдовала» мисс Хэвишем: к мальчику приходит ощущение своей неправоты и какого-то подвоха. Будучи неспособным понять поведение, поступки и характер мисс Хэвишем, Пип воспринимает ее мир как царство волшебства. Постепенно герои, изначально представленные в фантастическом свете, лишаются своей мистичности и эксцентричности: злой и кровожадный монстр Мэгвич обращается в восприятии Пипа в человека с золотым сердцем, а превращающаяся из феи в злобную колдунью мисс Хэвишем оказывается всего лишь обманутой и брошенной некогда невестой, задумавшей отомстить за себя мужскому роду. Образы Мэгвича и мисс Хэвишем претерпевают серьезную эволюцию в восприятии главного героя. Они не остаются статичными, в отличие от многих персонажей более ранних романов Диккенса. От «Дэвида Копперфильда» и «Холодного дома» к «Большим надеждам» роман воспитания Ч. Диккенса видоизменяется: усиливается диккенсовский психологизм. Как уже отмечалось в литературоведении касательно «Больших надежд», «в основе такого романа не только тайны и «почти детективные перипетии в судьбах героев, а прежде всего психологические портреты, нарисованные на обширном социальном фоне»⁵⁰⁸. И фантастическое здесь представлено исключительно заблуждениями и ложными надеждами героя — заблуждениями, которые свидетельствуют о его неопытности, незнании жизни и людских характеров. Это слабость героя, от которой, вырастая, он пытается избавиться.

На композиционном уровне мы выделили «моменты обостренного чувствования» героев, описывая которые, Диккенс создает костяк для своих романов воспитания. В «Дэвиде Копперфильде» это преимущественно «моменты предчувствий», переживаемые главным героем. В «Холодном

⁵⁰⁸ Генеева Е.Ю., Рогов В.А., Урнов М.В. Английская литература [второй половины XIX в.]. С. 340.

доме» – «моменты интуиции» главной героини и отдельные моменты «наведения (следователей и читателей) на ложный след», появляющиеся в эпизодах от лица рассказчика. В «Больших надеждах» это, главным образом, описания ложных надежд Пипа. Кстати говоря, в «Больших надеждах» прием наведения на ложный след также становится одним из центральных в романе. Ложные надежды Пипа подпитываются ложными предположениями о происходящем.

В ходе исследования мы выделили также те окрашенные фантастичностью символические сцены, которые являются уникальными для каждого из произведений. К таковым в романе «Дэвид Копперфильд» можно отнести сцену бури, описанную в главе LV. Если ранее писатель лишь эпизодически обращался к описанию природных катаклизмов, то в этом романе он посвящает описанию природного катаклизма всю главу, используя при этом театральные эффекты, заимствованные у У. Шекспира из «Короля Лира»: природная стихия отражает сумятицу чувств и внутреннее состояние героя и в то же время представляет собой отдельный «микрокосм», действующий по собственным законам. Однако сама фантастичность проистекает из виртуозного описания: автор детально фиксирует постепенно нарастающую бурю, данную в восприятии героя и реализующуюся как суд Всевышнего над людьми. Сцена бури представляет собой своеобразную кульминацию романа. Буря полностью переворачивает жизнь Дэвида Копперфильда, он начинает смотреть на мир новыми глазами. Герой, наконец, становится взрослым, психологически зрелым человеком. Фантастическое здесь, если использовать слова Ю.В. Манна, произнесенные им в отношении Н.В. Гоголя, «ушло в быт, в вещи, в поведение людей, в их способ мыслить и говорить... Можно в известном смысле считать, что у Гоголя <мы читаем: у Диккенса> фантастика ушла в стиль» (с. 255–257)⁵⁰⁹.

⁵⁰⁹ Манн Ю.В. Эволюция гоголевской фантастики // К истории русского романтизма. М.: Наука, 1973. С. 219–258.

В романе «Холодный дом» мы рассмотрели мотив загадочного портрета миледи Дедлок, который также своеобразно структурирует роман. В этом романе портрет выступает, с одной стороны, как фантастический свидетель тайны. Когда тайна раскрывается, портрет предстает в игре света (так его описывает рассказчик). С другой стороны, портрет выступает еще и как свидетель преступления – шантажа, затеянного адвокатом Талкингхорном с целью погубить леди Дэдлок. При нечестивых действиях героя портрет преображается в игре мистических бликов и теней, пока и вовсе не «утопает» в кромешной тьме. В таком понимании мотив загадочного портрета свойствен семантике викторианского и поствикторианского романа «мистери», к которым относятся также и детективы. Диккенс, как мы показываем, в своих сенсационных романах обращался к приему использования портрета в роли «свидетеля» задолго до расцвета детективного жанра.

Что касается яркого символического эпизода с элементами фантастического в «Больших надеждах», то мы подробно остановились на сказочном описании покоев мисс Хэвишем. Во всех, появляющихся в романе, описаниях покоев мисс Хэвишем царит фантазия и сказочность. При этом образ самой героини постоянно видоизменяется: она то фея, то колдунья, то призрак. Эти фантастические картины не рассеиваются, когда герой выходит из дома Хэвишем: фантастическое здесь овеществилось в виде вполне осязаемого интерьера реально существующего поместья.

Какова же динамика изменений перечисленных нами фантастических и сенсационных компонентов диккенсовских произведений от «Дэвида Копперфильда» к «Большим надеждам»? Какова, иными словами, динамика диккенсовского литературного стиля?

Опорные моменты повествования в диккенсовских романах воспитания (они же структурные компоненты диккенсовского литературного стиля) — это моменты обострения чувств героев. Серии этих «моментов» претерпевают следующие изменения от романа к роману. От обычных фантастических предчувствий героя, оправдывающихся или не оправдывающихся по мере его

взросления («Дэвид Копперфильд»), писатель переходит к описанию более дифференцированных серий ощущений: с одной стороны, порожденных чуткой интуицией героини и в большинстве своем верно отражающим действительность (линия Эстер Саммерсон в «Холодном доме»); с другой стороны, порожденных ошибочными логическими предположениями разных героев (эпизоды, представленные в технике “red herring” в детективных линиях романа «Холодный дом»: некоторые рассуждения сыщика Бакета, отдельные предположения Гапи и пр.). В «Больших надеждах» основной костяк произведения составляют ложные надежды героя, которые подпитываются его фантазиями, а также разнообразными ложными доводами и догадками о происходящем вокруг (сродни приему “red herring”, сбивающему следствие с верного пути). Ложные догадки принадлежат не только Пипу: порой повествование рассказчика построено так, что ложная догадка как бы внушается читателю. Тема ложных надежд и ложных догадок настолько важна для этого романа Диккенса, что писатель вынес в заглавие ироничную фразу «большие надежды».

Многие приемы, использованные Диккенсом для описания загадочной реальности и жизненных тайн, где реальное тесно переплетается с фантастическим, получили дальнейшее развитие в детективной литературе, в модернистской литературе (Диккенс, наряду с У. Вордсвортом, но по-своему предвосхищает литературу «потока сознания», основанную на «эпифаниях», так как в своих произведениях описывает серии фантастических «моментов обостренного чувствования» своих героев).

Кроме того, отголоски из Диккенса постоянно ощущаются в массовой литературе и культуре нашего времени, особенно в англоязычной. В этом смысле показательное исследование «Диккенс после Диккенса», опубликованное британскими и американскими учеными в 2020 году с попыткой оценить современную рецепцию диккенсовских произведений⁵¹⁰. В общих чертах диккенсовское наследие авторы этого сборника передают

⁵¹⁰ Bell E. (Ed.) Dickens after Dickens. 260 p.

фразой «экстравагантное и неестественное» (Tsudama, L. – “extravagant and far-fetched”), т.е. фантастическое. Ответственный редактор сборника Э. Белл открывает предисловие словами Г. К. Честертона, писавшего о Диккенсе более столетия назад: «нам предстоит длинный путь, прежде чем мы вернемся к тому, что в действительности значил Диккенс» (“we have a long way to travel before we get back to what Dickens meant”, “Note on the Future of Dickens”, 1906, p. 150). Авторы сборника вступают в диалог с такими исследованиями о влиянии творчества Диккенса на массовую культуру, как книга Дж. Клейтона «Чарльз Диккенс в киберпространстве: отголоски девятнадцатого столетия в культуре постмодерна» (2003), работа Л. В. Маззено «Индустрия Диккенса: критические перспективы 1836-2005 гг.» (2008), исследование «Диккенс и массовая культура» (2010) Дж. Джон⁵¹¹, а также с такими монографиями, посвященными отдельным произведениям Ч. Диккенса и межтекстовым связям, как «Жизнь и времена Эбенезера Скруджа» (1990) П. Дэвиса и «Большие надежды Ч. Диккенса: Культурная жизнь, 1860-2012» (2015) М. Хэммонд⁵¹².

Разумеется, Диккенс относится к разряду тех многогранных писателей, творческое и культурное влияние которых невозможно рассматривать только с одного ракурса. Особое внимание авторы уделяют категории интертекстуальности (литературной, экранной и сценической) в отношении творчества Ч. Диккенса. В частности, исследователи изучают влияние творчества Ч. Диккенса на мировую литературу: на становление нордической идентичности и творческий путь скандинавского писателя Б. Бьернсона (ст. 2 – «Нордический Диккенс: диккенсовские переключки в произведениях Бьернстjerne Бьернсон» К. Рис), на литературу американского Юга в послевоенные десятилетия и на творчество У. Фолкнера (ст. 3 – «Диккенс и Фолкнер: спасая Джо Кристмаса» К. Белл).

⁵¹¹ Clayton J. Charles Dickens in Cyberspace: The Afterlife of the Nineteenth Century in Postmodern Culture. Oxford: Oxford University Press, 2003. 280 p.; Mazzeno L.W. The Dickens Industry: Critical Perspectives 1836–2005. Camden House, 2008. 325 p.; John J. Dickens and Mass Culture. Oxford: Oxford University Press, 2011. 352 p.

⁵¹² Davis P. The lives and Times of Ebenezer Scrooge. L.: Yale University Press, 1990. 296 p.; Hammond M. Charles Dickens's Great Expectations: A Cultural Life, 1860-2012. L.: Routledge, 2015. 312 p.

Отдельные главы посвящены гендерным вопросам в творчестве Диккенса. Например, в ст. 4 «В ожидании смертельного удара: гендерная жестокость и новые жизни мисс Хэвишем» автор К. О'Каллаган размышляет о возможных современных прочтениях истории жизни и судьбы героини Диккенса из романа «Большие надежды». В ст. 5 «Неоконченная картина: загадка Розы Бад» П. Орфорд рассматриваются возможные повороты судьбы Розы Бад из «Дэвида Копперфильда» и героини неоконченного произведения Ч. Диккенса «Тайна Эдвина Друда» (1870). Судьба малютки Нелл из «Лавки древностей» (1840/41) «трансформируется» в жанре научной фантастики в романе Н. Стивенсона «Алмазный век» (1995) (ст.7 – «Малютка Нелл в киберэпоху»), где исследователь Ф. Арнаvas, критикуя «ограниченный взгляд» (restricted perspective) Ч. Диккенса на женщин, предлагает пути их «реабилитации» и повышения их социальной значимости, которое достижимо путем доступного для женщин высшего образования.

В ст. 8 – «Диккенсовский реализм в «Прослушке» Л. Тсудама подробно рассматривается сущность понятия «диккенсовское» и подача этого понятия в современных англоязычных экранизациях. Сюда относятся сериал детективный «Прослушка» 2002-2008 (НВО, 2002/08) и мыльная опера «Жители Ист-Энда», где эпизоды строятся вокруг дискуссионных вопросов современной жизни, нетрадиционных взглядов на жизнь и многочисленных табу (BBC, 2015– наст. время).

В статье «Художественный Диккенс» Э. Белл сам Диккенс представлен в образе литературного персонажа. Автор статьи анализирует художественные портреты Диккенса, появлявшиеся в 1849-2015 гг. не только в его художественных биографиях, но и в видеоиграх (Assassin's Creed: Syndicate, 2015), а также в аудиодраме «Очень-очень-очень темное дельце» (“A Very Very Very Dark Matter”, 2018). Этот аспект диккенсоведения исследовался и в российском литературоведении. В частности, в диссертации 2019 г. «Образ Диккенса в английской биографической прозе XIX–XXI веков» Т.С.

Гумановой⁵¹³, где одной из задач исследования являлось определение «соотношения документального и художественного в биографических произведениях».

В романах воспитания, созданных самим Диккенсом, документальное и художественное тесно переплеталось. Кроме того, тесно переплеталось реальное и фантастическое.

В свете этих и других недавних исследований, посвященных Диккенсу, вспомним слова самого писателя – слова, которые он адресовал своему другу, а после – и биографу, Дж. Фостеру (письмо Диккенса от 7 октября 1849 г.). Объясняя свою писательскую задачу, Диккенс утверждал, что хотел бы представить читателю некую исполненную фантазии вещицу (a fanciful thing), которая была бы близка и понятна каждому и имела бы особую власть над умами читателей благодаря той неведомой силе, которая захватывает думы своей ненавязчивой таинственностью и странностью (just mysterious and quaint enough)⁵¹⁴. Это устремление Диккенс успешно воплотил и в своих романах воспитания, которые до сих пор увлекают новые поколения читателей, писателей, сценаристов, ученых.

⁵¹³ Гуманова Т.С. Образ Диккенса в английской биографической прозе XIX–XXI веков: дисс. ... канд. филол. наук. М., 2019. 201 с.

⁵¹⁴ цит. по *John J. Foreword // Dickens after Dickens / Ed. E. Bell. P. vi.*

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. *Аверинцев С.С., Андреев М.Л., Гаспаров М.Л., Гринцер П.А., Михайлов А.В.* Категории поэтики в смене литературных эпох // Историческая поэтика. Литературные эпохи и типы художественного сознания / Отв. ред. П.А. Гринцер. М.: Наследие, 1994. С. 3–38.
2. *Алексеев М.П.* Чарлз Роберт Метьюрин и русская литература // От романтизма к реализму. Из истории международных связей русской литературы / Отв. ред. академик М.П. Алексеев. Л.: Наука, 1978. С. 3-55.
3. *Аствацатурова В.В.* Чарльз Диккенс в творческом сознании Л.Н. Толстого: дис. ... канд. филол. наук. Л., 1990. 218 с.
4. *Баль В.Ю.* Мотив «живого портрета» в повести Н.В. Гоголя «портрет»: текст и контекст: дис. ... канд. филол. наук. Томск, 2011. 203 с.
5. *Безкоровайная Г.Т., Гишкаева Л.Н., Пахсарьян Н.Т.* Семантика праздника в «Рождественской песни в прозе» Ч. Диккенса. Вестник Российского университета дружбы народов. Серия: Литературоведение. Журналистика. 2020. Т. 25. № 2. С. 305-314.
6. *Бондаренко М.И.* Традиции «Рождественских повестей» Диккенса в русском святочном рассказе 1840-1890-ых годов: дис. ... канд. филол. наук. Коломна, 2006. 190 с.
7. *Бурова И.И.* От портрета мистера Дарси к портрету Дориана Грея (о живописном экфрасисе в английском романе начала – середины XIX века) // Аналогии, связи, влияния. Межвузовский сборник научных статей. Сер. “Comparativistica Petropolitana” Санкт-Петербургский государственный университет. Санкт-Петербург, 2019. С. 42-59.
8. *Вайнштейн О.Б.* Денди: мода, литература, стиль жизни. М.: Новое Литературное Обозрение, 2005. 640 с.
9. *Гениева Е.Ю., Рогов В.А., Урнов М.В.* Английская литература [второй половины XIX в.] // История всемирной литературы: В 8 томах / АН СССР; Ин-т мировой лит. им. А.М. Горького. М.: Наука, 1983—1994. —

- На титл. л. изд.: История всемирной литературы: в 9 т. Т. 7, 1991. С. 327-366.
10. *Гинзбург Л.Я.* О лирике. 2-е изд., дополн. Л.: Советский писатель, 1974. 408 с.
 11. *Гуманова Т.С.* Образ Диккенса в английской биографической прозе XIX–XXI веков: дис. ... канд. филол. наук. М., 2019. 201 с.
 12. *Диккенс Ч.* Рождественская песнь в прозе / Пер. с англ. Т. Озерской, К. Атаровой; вступит. статья Г.К. Честертон. М.: Центр книги Рудомино, 2012. 206 с.
 13. *Диккенс Ч.* Жизнь Дэвида Копперфильда, рассказанная им самим // Собрание сочинений: В 10-и т. / Пер. с англ. В. Кривцовой, Е. Ланна; послесл. Н. Михальской; комм. Е. Ланна. М.: Художественная литература, 1984. Т. 6. 752 с.
 14. *Диккенс Ч.* Холодный дом // Собрание сочинений: В 10 т. / Пер. с англ. М.И. Клягиной-Кондратьевой; комм. М. Урнова, Б. Томашевского, Д. Шестакова. М.: Художественная литература, 1985. Т. 7. 784 с.
 15. *Диккенс Ч.* Большие надежды // Собрание сочинений: В 10-и т. / Послесл. Н. Михальской; комм. А. Парфенова, М. Лорие. М.: Художественная литература, 1986. Т. 8. 736 с.
 16. *Елистратова А.А.* Наследие английского романтизма и современность. М.: Изд. АН СССР, 1960. 504 с.
 17. *Еремкина Н.И.* Становление и развитие жанра рассказа в английской литературе викторианского периода (на материале творчества Ч. Диккенса, У. М. Теккерея, Т. Гарди): дис. ... канд. филол. наук. Самара, 2009. 192 с.
 18. *Зыкова Е.П.* Тайна Ноттинг-Хилл – первый английский детективный роман // Поэтика зарубежного классического детектива / Сост. К.А. Чекалов, М.Р. Ненарокова. М.: ИМЛИ РАН, 2019. С. 86-93.
 19. *Катарский И.М.* Диккенс в России. М.: Наука, 1966. 428 с.

20. *Катарский И.М.* Диккенс // История английской литературы / Под ред. И.И. Анисимова, А.А. Елистратовой, А.Ф. Иващенко, Ю.М. Кондратьевой. М.: Изд. АН СССР, 1955. Т. 2, вып. 2. 446 с.
21. *Камардина Ю.С.* Тема воспитания в романе Ч. Диккенса «жизнь и приключения Дэвида Копперфильда». Вестник Челябинского государственного педагогического университета. 2015. Вып. 9. С. 142-145.
22. *Кожин В.В.* Введение // Смена литературных стилей. На материале русской литературы XIX –XX веков / Редколлегия: С.Г. Бочаров, Н.К. Гей, В.В. Кожин (отв. редактор), А.С. Мясников, В.Д. Сквозников; Институт мировой литературы им. А.М. Горького АН СССР. М.: Наука, 1974. С. 3–14.
23. *Лившиц Е.И.* Английский контекст творчества Гоголя, Н.В. Гоголь и Ч.Р. Метьюрин: дис. ... канд. филол. наук. М., 2001. 221 с.
24. *Лихачев Д.С.* Развитие русской литературы X–XVII веков. Эпохи и стили. Л.: Наука, 1973. 254 с.
25. *Манн Ю.В.* Эволюция гоголевской фантастики // К истории русского романтизма. М.: Наука, 1973. С. 219–258.
26. *Меркулова М.Г.* Теория английскости в контексте исследования творчества писателей-мультикультуралистов Великобритании. Язык и литература в проблематике современных гуманитарных наук. 2021. С.108-114.
27. *Мураткина Е.Л.* Традиции «метельного хронотопа» в прозе Толстого // Литературоведческий журнал № 27: к 100-летию ухода Л.Н. Толстого / РАН ИНИОН; Секция языка и литературы РАН; Ред. кол. Николукин А. Н., гл. ред., и др. М.: ИНИОН, 2010. С. 27-41.
28. *Муратова Я.Ю.* А был ли змей? (О границах реального и фантастического в романе Сары Перри «Эссекский змей») // Бестиарий как ars combinatorica: сб. статей / Сост. А. Львова, ред. О. Довгий. Тула: Аквариус, 2020. С. 179–188.

29. *Муратова Я.Ю.* Опыт реконструкции викторианского мира в произведениях А.С. Байетт // Английская литература от XIX века к XX, от XX к XIX: Проблема взаимодействия литературных эпох / Отв. ред. А.П. Саруханян, М.И. Свердлов. М.: ИМЛИ РАН, 2009. С. 507–549.
30. *Нарский И.С.* Пути английской эстетики XVIII века // Из истории английской эстетической мысли XVIII века: Поп; Аддисон; Джерард; Рид / Сост., вступ. статья и общ. ред. И.С. Нарского; комм. А.Ф. Грязнова, Б.В. Мееровского, А.Л. Субботина. М.: Искусство, 1982. С. 7-39.
31. *Нацпок Б.Р.* Роман Дж. Элиот «Миддлмарч» в контексте английской литературы второй половины XIX века: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.01.05. М., 1997. 16 с.
32. *Ненарокова М.Р.* Вторая жизнь «грошовых ужасиков»: детективные рассказы Дика Донована // Поэтика зарубежного классического детектива / Коллективный сборник. Ответственные редакторы: К. А. Чекалов, М. Р. Ненарокова; Институт мировой литературы им. А. М. Горького РАН, 2019. С. 94-127.
33. *Палиевский П.В.* Постановка проблемы стиля // Теория литературы. Основные проблемы в теоретическом освещении: Стиль; Произведение; Литературное развитие / Институт мировой литературы им. А.М. Горького АН СССР. М.: Наука, 1965. С. 7–33.
34. *Подгаецкая И.Ю.* «Свое» и «чужое» в поэтическом стиле: Жуковский – Лермонтов – Тютчев // Смена литературных стилей / ИМЛИ АН СССР. М.: Наука, 1974. С. 201-250.
35. *Половинкина О.И.* «Субстантивация» современного (“modern”) в поздневикторианской литературе и викторианский либерализм // Вопросы литературы. 2015. № 2. С. 148-171.
36. *Потанина Н.Л.* Игровое начало в художественном мире Ч. Диккенса: дис. ... д-ра филол. наук. Тамбов, 1998. 370 с.

37. *Сильман Т.И.* Чарльз Диккенс // Из истории английского реализма / Под ред. проф. Н.И. Анисимова. Изд. АН СССР, 1941. С. 189-244.
38. *Скоруходько Ю.С.* Неовикторианский роман младшего поколения: поэтика и жанровые разновидности. М.: Флинта; Наука, 2018. 376 с.
39. *Соколов А.Н.* Теория стиля. М.: Искусство, 1968. 223 с.
40. *Соловьев В.С.* Предисловие к «Упырю» Графа А.К. Толстого // Электронная Библиотека Одинцовского благочиния. 2020. URL: http://www.odinblago.ru/soloviev_9/ (дата обращения: 01.11.2020).
41. *Сомова Е.В.* «Маска»: ее разновидности и приемы художественного воплощения в творчестве Ч. Диккенса»: дис. ... канд. филол. наук. Нижний Новгород, 1998. 212 с.
42. *Сомова Е.В., Маслова М.А.* Жанр «истории» в английской литературе XIX века. Вестник Мининского университета. 2015. Вып. 3. № 1. 9 с.
43. *Тамарченко Н.Д. (гл. ред.)* Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий. М.: Издательство Кулагиной; Intrada, 2008. 358 с.
44. *Тертерян И.А.* Романтизм // История всемирной литературы: В 8 т. / АН СССР: Институт мировой литературы им. А.М. Горького. М.: Наука, 1983-1994. Т 6. 1989. С. 15-27.
45. *Тодоров Ц.* Введение в фантастическую литературу / Пер. с фр. Б. Нарумова. М.: Дом интеллектуальной книги, 1999. 144 с.
46. *Угрехелидзе В.Г.* Поэтика социально-криминального романа: дис. ... канд. филол. наук. М., 2006. 218 с.
47. *Урнов Д.М.* Предметность в стиле (Диккенс) // Типология стилевого развития Нового времени (Теория литературных стилей) / ИМЛИ РАН. М.: Наука, 1976. С. 473-493.
48. *Халтрин-Халтурина Е.В.* «Воображение, что к истине вело...»: Традиции британской эстетики и «Прелюдия» Вордсворта // Вордсворт У. Прелюдия 1805 / Изд. подгот. А.Н. Горбунов, Е.В. Халтрин-Халтурина, Т.М. Стамова. М.: Ладомир; Наука, 2017. С. 708-767.

49. *Халтрин-Халтурина Е.В.* От готики к детективу (Джейн Остен и британские иронические расследования) // Поэтика зарубежного классического детектива / Коллективный сборник. Ответственные редакторы: К.А. Чекалов, М.Р. Ненарокова; Институт мировой литературы им. А. М. Горького, 2019. С. 12-24.
50. *Халтрин-Халтурина Е.В.* От романтических «вспышек воображения» к модернистским эпифаниям: преемственная связь // Вестник РГГУ. 2011. Вып. 20. № 7. С. 27–36.
51. *Халтрин-Халтурина Е.В.* «Поэзия воображения» в Англии конца XVIII-начала XIX в. (стилевая динамика в эпоху романтизма): автореф. дис. ... д-ра филол. наук: 10.01.03. М.: ИМЛИ, 2012. 38 с.
52. *Халтрин-Халтурина Е.В.* «Поэзия воображения» в Англии конца XVIII – начала XIX в. (стилевая динамика в эпоху романтизма): дис. ... д-ра филол. наук. М.: ИМЛИ РАН, 2012. 462 с.
53. *Халтрин-Халтурина Е.В.* Поэтика «озарений» в литературе английского романтизма: Романтические суждения о воображении и художественная практика. Институт мировой литературы им. А.М. Горького РАН. М.: Наука, 2009. 350 с.
54. *Харса Е., Коути Е.* Суеверия Викторианской Англии. М.: Центрполиграф, 2015. 474 с.
55. *Чаплыгина О.В.* Структура Рождественского текста Чарльза Диккенса: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.01.03. Калининград, 2011. 22 с.
56. *Черномазова М.Ю.* Традиции готической литературы в творчестве Чарльза Диккенса: дис. ... канд. филол. наук. М., 2010. 170 с.
57. *Черных И.Б.* Стиль // Краткая литературная энциклопедия / Гл. ред. А.А. Сурков. М.: Советская энциклопедия, 1962-1978. Т. 7. 1972. Стб. 188-196.
58. *Чичерин А.В.* Идеи и стиль. О природе поэтического слова. 2-е изд., дополн. М.: Советский писатель, 1968. 374 с.

59. *Шамсутдинова Н.З.* «Магический» реализм в современной британской литературе (Анжела Картер, Салман Рушди): автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.01.03. М., 2008. 22 с.
60. *Шевелева Т.Н.* Христианские мотивы в творчестве Ч. Диккенса: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.01.03. Нижний Новгород, 2004. 24 с.
61. *Шкловский В.Б.* Избранное: В 2-х т. М.: Художественная литература, 1966. Т. 1. Повести о прозе; Размышления и разборы. 335 с.
62. *Шкловский В.Б.* О теории прозы. М.: Федерация, 1929. 265 с.
63. *Шувалова О.О.* Структурообразующая роль лейтмотивов и символов в романах Ч. Диккенса: дис. ... канд. филол. наук. М., 2003. 238 с.
64. *Якименко А.А.* Проблема художественной условности в романах Ч. Диккенса 60-ых годов: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.01.03. Нижний Новгород, 1994. 15 с.
65. *Abrams M.H.* Natural supernaturalism: tradition and revolution in Romantic literature. N.Y.: Norton, 1971. 550 p.
66. *Aldersey-Williams H.* Love and Loss // The Tide: The Science and the Stories Behind the Greatest Force on Earth. N.Y.: W.W. Norton & Company, 2016. 368 p.
67. *Baumgarten M.* Fictions of the city // The Cambridge companion to Charles Dickens / Ed. J.O. Jordan. Cambridge: Cambridge University Press, 2006. P. 106-119.
68. *Bell E. (Ed.)* Dickens after Dickens. York: White Rose University Press, 2020. 260 p.
69. *Bhattacharjee R.* Performing Murder and Metaphor: Red Herrings and the Knowledge of the World in The Hound of Baskerville and The Murder of Roger Ackroyd. Language, Literature, and Interdisciplinary Studies (LLIDS). 2017. Vol. 1. № 1. P. 20-27.
70. *Blount T.* Dickens and Mr. Krook's Spontaneous Combustion. Dickens Studies Annual. 1970. Vol. 1. P. 183-211.

71. *Bronfen E.* Over her Dead Body: Death, Femininity, and the Aesthetic. N.Y.: Routledge, 1992. xvii+460 p.
72. *Bove A.* The “Unbearable Realism of a Dream”: On the Subject of Portraits in Austen and Dickens. *ELH*. 2007. Vol. 74. № 3. P. 655-679.
73. *Bradbury N.* Dickens and the Form of the Novel // *The Cambridge Companion to Charles Dickens* / Ed. J.O. Jordan. Cambridge: Cambridge University Press, 2006. P. 18-32.
74. *Braddon M.E.* Lady Audley’s Secret. Ware, Hertfordshire: Wordsworth Editions, 1997. 355 p.
75. *Bragg T.* Charles Reade // *A Companion to Sensation Fiction* / Ed. P.K. Gilbert. UK: Wiley-Blackwell, 2011. P. 293-305.
76. *Brimley G.* A Review of Bleak House in the Spectator // *Dickens Ch. Bleak House* / Ed. G. Ford, S. Monod. L., N.Y: W.W. Norton & Company, 1977. P. 933-37.
77. *Buckley J.H.* Season of Youth: The Bildungsroman from Dickens to Golding. Cambridge (MA): Harvard University Press, 1974. 352 p.
78. *Cadwallader J.* Death by Train: Spectral Technology and Dickens’s Mugby Junction. *Transport in British Fiction: Technologies of Movement, 1840-1940*. 2015. P. 57-68.
79. *Cartwright D.E.* On the origins of knowledge of the sea tides from antiquity to the thirteenth century. *Earth Sciences History*. 2001. Vol. 20. № 2. P. 105-126.
80. *Casteras S.P.* Pre-Raphaelite Challenges to Victorian Canons of Beauty. *Huntington Library Quarterly*. 1992. Vol. 55. № 1. P. 13-35.
81. *Chesterton G.K.* Characters in Bleak House / *Dickens Ch. Bleak House* / Ed. G. Ford, S. Monod. L., N.Y.: W.W. Norton & Company, 1977. P. 942-945.
82. *Chitwood B.A.* Victorian Christmas in Hell: Yuletide Ghosts and Necessary Pleasure in the Age of Capital. 2009. Marquette University, PhD thesis. 277 p.

83. *Clayton J.* Charles Dickens in Cyberspace: The Afterlife of the Nineteenth Century in Postmodern Culture. Oxford: Oxford University Press, 2003. 280 p.
84. *Cockshut A.O.J.* Order and Madness in Bleak House / Dickens Ch. Bleak House / Ed. G. Ford, S. Monod. L., N.Y.: W.W. Norton & Company, 1977. P. 960-962.
85. *Collins Ph.* Dickens and Crime. L: Macmillan, 1962. 371 p.
86. *Correa D.* The Nineteenth-Century Novel: Realisms. L., N.Y.: Routledge, 2000. vii+414 p.
87. *Cox C.B.* A Dickens Landscape. Critical Quarterly. 1960. Vol. 2. № 1. P. 58-60.
88. *Cromton L.* Satire and Symbolism in Bleak House. Nineteenth-Century Fiction. 1958. Vol. 12. № 4. P. 284-303.
89. *Davis P.* The lives and Times of Ebenezer Scrooge. L.: Yale University Press, 1990. 296 p.
90. *Deen L.W.* Style and Unity in "Bleak House". Criticism. 1961. Vol. 3. № 3. P. 206-218.
91. *Dickens Ch.* Barnaby Rudge. Herts: Wordsworth Editions Ltd., 1998. 648 p.
92. *Dickens Ch.* David Copperfield / Ed. J.H. Buckley. L., N.Y.: W.W. Norton & Company, 1990. 864 p.
93. *Dickens Ch.* Bleak House / Ed. G. Ford, S. Monod. L., N.Y.: W.W. Norton & Company, 1977. 985 p.
94. *Dickens Ch.* Great Expectations: authoritative text, backgrounds, contexts, criticism / Ed. E. Rosenberg, L., N.Y.: W.W. Norton & Company, 1999. 776 p.
95. *Dickens Ch.* Oliver Twist / With an introduction and notes by J. Muller. N.Y.: Barnes & Noble Classics, 2003. 525 p.
96. *Dickens Ch.* The Selected Letters of Charles Dickens. Oxford: Oxford University Press, 2012. 458 p.

97. *Dobie A.B.* Early Stream-of-Consciousness Writing: Great Expectations. Nineteenth-Century Fiction. 1971. Vol. 25. № 4. P. 308-318.
98. *Eagleton T.* The English Novel: An Introduction. L.: John Wiley & Sons, 2013. 376 p.
99. *Eisenstein S.* Dickens, Griffith, and the film today // Film Form: Essays in Film Theory / Ed. J. Leyda. N.Y., L.: Harcourt Brace Jovanovich, 1977. 279 p.
100. *Elton O.* Charles Dickens, Wilkie Collins, Charles Reade // A Survey of English Literature, 1830-1880: In 2 vol. Vol. 2. L.: Edward Arnold, 1920. 432 p.
101. *Epstein Kobayashi E.V.* Detective or Defective Vision, a Matter of Breathing or Dying in “Bleak House”. Dickens Studies Annual. 2015. Vol. 46. P. 185-207.
102. *Felber L.* The Literary Portrait as Centerfold: Fetishism in Mary Elizabeth Braddon’s “Lady Audley’s Secret”. Victorian Literature and Culture. 2007. Vol. 35. № 2. P. 471-488.
103. *Forster J.* The Life of Charles Dickens: In 2 vol. Vol. 2. L.: Dent, 1969. 486 p.
104. *Gaiman N.* Stardust. L.: Headline Publ., 1999. Electronic Kindle Edition.
105. *Ginsburg M.P.* Dickens and the Uncanny: Repression and Displacement in Great Expectations // Dickens Ch. Great Expectations: authoritative text, backgrounds, contexts, criticism / Ed. E. Rosenberg. L., N.Y.: W.W. Norton & Company, 1999. P.698-704.
106. *Gregory M.V.* Robert Browning and the Lure of the Violent Lyric Voice: Domestic Violence and the Dramatic Monologue. Victorian Poetry. 2000. Vol. 38. № 4. P. 491-510.
107. *Grener A.J.* Improbable Realism: Coincidence as Realist techniques from Fielding to Hardy. 2011. Cornell University, PhD thesis. 195 p.

108. *Hallam C.B.* The Structure of “Great Expectations” in respect to style and artistry. *Dickens Studies*. 1966. Vol. 2. № 1. P. 26-33.
109. *Hammond M.* Charles Dickens’s Great Expectations: A Cultural Life, 1860-2012. L.: Routledge, 2015. 312 p.
110. *Hardy B.* The moral art of Dickens. N.Y.: Oxford University Press, 1970. 115 p.
111. *Harvey W.J.* The double Narrative of Bleak House // Dickens Ch. Bleak House. L., N.Y.: W.W. Norton & Company, 1977. P. 963-969.
112. *Hennessee D.* Gentlemanly Guilt and Masochistic Fantasy in “Great Expectations”. *Dickens Studies Annual*. 2004. Vol. 34. P. 301-28.
113. *Hillis Miller J.* The World of Bleak House // Dickens Ch. Bleak House / Ed. G. Ford, S. Monod. L., N.Y.: W.W. Norton & Company, 1977. P. 957-59.
114. *Hillis Miller J.* Moments of decision in Bleak House // The Cambridge Companion to Charles Dickens / Ed. J.O. Jordan. Cambridge: Cambridge University Press, 2006. P. 49-63.
115. *Holubetz M.* Death-bed scenes in Victorian Fiction. *English Studies*. 1986. Vol. 67. № 1. P. 14-34.
116. *Jacklosky R.* “The Thing and Not the Thing”: The Contemporary Dickensian Novel and Donna Tartt’s *The Goldfinch* (2013) // Dickens after Dickens / Ed. E. Bell. York: White Rose University Press, 2020. P. 117–139.
117. *Jackson R.* Fantasy: The Literature of Subversion. L., N.Y.: Methuen, 1981. viii+211 p.
118. *John J.* Dickens and Mass Culture. Oxford: Oxford University Press, 2011. 352 p.
119. *John J.* Foreword // Dickens after Dickens / Ed. E. Bell. York: White Rose University Press, 2020. P. vi-xi.
120. *Jordan J.O.* Preface // The Cambridge Companion to Charles Dickens / Ed. J.O. Jordan. Cambridge: Cambridge University Press, 2006. P. xix-xxi.

121. *Jordan J.O.* "Supposing" Bleak House. Charlottesville: Virginia University Press, 2011. xi+184 p.
122. *Jordan J.O. (Ed.)* The Cambridge Companion to Charles Dickens. Cambridge: Cambridge University Press, 2006. 235 p.
123. *Knight M.* Sensation Fiction and Religion // A Companion to Sensation Fiction / Ed. P.K. Gilbert. UK: Wiley-Blackwell, 2011. P. 455-465.
124. *Knox J.* Biography // The Encyclopedia of Romantic Literature: In 3 vol. Vol. 1 (A–G) / Ed. F. Burwick. Chichester (UK): Blackwell Publishing, 2012. P. 132–139.
125. *Kroeber K.* Styles in fictional structure. The Art of Jane Austen, Charlotte Brönte, George Eliot. Princeton: Princeton University Press, 2015. 304 p.
126. *Langbaum R.* The Poetry of Experience: The Dramatic Monologue in Modern Literary Tradition. N.Y.: Norton Library, 1971. 246 p.
127. *Langland E.* The Woman in White and the New Sensation // A Companion to Sensation Fiction / Ed. P.K. Gilbert. UK: Wiley-Blackwell, 2011. P. 196-207.
128. *Leighton M.E., Surridge L.* Sensation and Illustration // A Companion to Sensation Fiction / Ed. P.K. Gilbert. UK: Wiley-Blackwell, 2011. P. 540-558.
129. *Levine G.* The Realistic Imagination: English Fiction from Frankenstein to Lady Chatterley. Chicago: University of Chicago Press, 1981. 357 p.
130. *Makarov V.S.* Shakespeare, Burton and the Intellectual's Acedia. Knowledge. Understanding. Skill. 2015. Vol. 3. P. 400-407.
131. *Marck N.A.* Narrative Trasference and Female Narcissism: The Social Message of Adam Bede. Studies in the Novel. 2003. Vol. 35. № 4. P. 447-470.
132. *Martens B.* Death as Spectacle: The Paris Morgue in Dickens and Browning. Dickens Studies Annual. 2008. Vol. 39. P. 223-248.

133. *Martens B.* Dramatic Monologue, Detective Fiction, and the Search for Meaning. *Nineteenth-Century Literature*. 2011. Vol. 66. № 2. P. 195-218.
134. *Mazzeno L.W.* The Dickens Industry: Critical Perspectives 1836–2005. Columbia: Camden House, 2008. 325 p.
135. *Meckier J.* Bleak House to Great Expectations: Turnings, Catastrophes, Secrets. *Dickens Studies Annual*. 2016. Vol. 47. P. 107-125.
136. *Mendlesohn F.* Rhetorics of Fantasy. Middletown, (CT): Wesleyan University Press, 2008. xxv+306 p.
137. *Moynaham J.* The Hero's Guilt: The Case of Great Expectations // Dickens Ch. Great Expectations: authoritative text, backgrounds, contexts, criticism L., N.Y.: W.W. Norton & Company, 1999. P. 654-662.
138. *Newsom R.* Dickens on the Romantic Side of Familiar Things: Bleak House and the Novel Tradition. N.Y.: Columbia University Press, 1977. xiv+173 p.
139. *Opie I., Tatem M.* Tide affects birth and death // A Dictionary of Superstitions. Oxford: Oxford University Press, 2003. P. 73. www.oxfordreference.com/view/10.1093/acref/9780192829160.001.0001/acref-9780192829160. Accessed 01 November 2020.
140. *Ousby I.* The Broken Glass: Vision and Comprehension in Bleak House // Dickens Ch. Bleak House / Ed. G. Ford, S. Monod. L., N.Y.: W.W. Norton & Company, 1977. P. 974-984.
141. *Ostry E.M.* Social Dreaming: Dickens and the Fairy tale. 1998. University of Toronto, PhD thesis. 300 p.
142. *Palievsky J., Urnov D.* A Kindred Writer: Dickens in Russia, 1840-1990. *Dickens Studies Annual*. 2012. Vol. 43. P. 209-232.
143. *Pearsall C.D.J.* The Dramatic Monologue // The Cambridge Companion to Victorian Poetry / Ed. J. Bristow. Cambridge: Cambridge University Press, 2006. P. 67-88.

144. *Pfau T.* Bildungsroman // The Encyclopedia of Romantic Literature: In 3 vol. Vol. 1 (A–G) / Ed. F. Burwick. Chichester (UK): Blackwell Publishing, 2012. P. 124–132.
145. *Phillips W.C.* Dickens, Reade, and Collins: Sensation Novelists. N.Y.: Columbia University Press, 1919; rpr. Russell & Russell, 1962. 230 p.
146. *Polloczek D.P.* The Marginal, the Equitable, and the Unparalleled: Lady Dedlock's Case in Dickens's "Bleak House". New Literary History. 1999. Vol. 30. № 2. P. 453-478.
147. *Pool D.* What Jane Austen ate and Charles Dickens knew: From Fox Hunting to Whist – The Facts of daily Life in Nineteenth-Century England. N.Y.: Simon & Schuster, 1993. 416 p.
148. *Prickett S.* Victorian Fantasy. Waco, Tex.: Baylor University Press, 2005. 200 p.
149. *Purton V.* The two voices: the divided style in Dickens and his contemporaries. Prose Studies. 1984. Vol. 7. № 1. P. 38-54.
150. *Pritchard A.* The Urban Gothic of Bleak House. Nineteenth-Century Literature, 45(4), 1991. P. 431-52.
151. *Pykett L.* Mary Elizabeth Braddon. // A Companion to Sensation Fiction / Ed. P.K. Gilbert. UK: Wiley-Blackwell, 2011. P. 123-133.
152. *Pykett L.* Sensation and the fantastic in the Victorian Novel // The Cambridge Companion to the Victorian Novel / Ed. D. David. Cambridge: Cambridge University Press, 2001. P. 192-211.
153. *Pykett L.* The "Improper" Feminine: The Women's Sensational Novel and the New Woman Writing. L., N.Y.: Routledge, 2003. 199 p.
154. *Ragussis M.* The Ghostly Signs of Bleak House. Nineteenth-Century Fiction. 1979. Vol. 34. № 3. P. 253-280.
155. *Reed J.R.* Dickens's Hyperrealism. Columbus: Ohio State University Press, 2010. 132 p.
156. *Robinson J.C.* Unfettering Poetry: The Fancy in British Romanticism. N.Y.: Macmillan, 2006. X+301 p.

157. *Roseman M.* Detectionary. N.Y.: Overlook Press, 1971. 320 p.
158. *Rosenberg E.* Launching Great Expectations // Dickens Ch. Great Expectations: authoritative text, backgrounds, contexts, criticism / Ed. E. Rosenberg. L., N.Y.: W.W. Norton & Company, 1999. P. 389-426.
159. *Rosenberg E.* Putting an End to Great Expectations // Dickens Ch. Great Expectations: authoritative text, backgrounds, contexts, criticism / Ed. E. Rosenberg. L., N.Y.: W.W. Norton & Company, 1999. P. 491-530.
160. *Rosenberg E.* Writing *Great Expectations* // Dickens Ch. Great Expectations: authoritative text, backgrounds, contexts, criticism / Ed. E. Rosenberg. L., N.Y.: W.W. Norton & Company, 1999. P. 427-468.
161. *Sadrin A.* A Chronology of Great Expectations: authoritative text, backgrounds, contexts, criticism // Dickens Ch. Great Expectations / Ed. E. Rosenberg. L., N.Y.: W.W. Norton & Company, 1999. P. 537-542.
162. *Salotto E.* Detecting Esther Summerson's Secrets: Dickens's Bleak House of representation. Victorian Literature and Culture. 1997. Vol. 25. № 2. P. 333-349.
163. *Sandner D.* The Fantastic Sublime: Romanticism and Transcendence in Nineteenth-Century Children's Fantasy Literature. Westport (CT): Greenwood Press, 1996. 168 p.
164. *Saville J.S.* Eccentricity as Englishness "David Copperfield" // Studies in English Literature, 1500-1900. 2002. Vol. 42. № 4. P. 781-797.
165. *Shakespeare W.* The New Oxford Shakespeare: The Complete Works. Oxford: Oxford University Press, 2016. 3382 p.
166. *Stewart G.* Dickens and the Trials of Imagination. Cambridge (MA): Harvard University Press, 1974. xxiii+260 p.
167. *Stewart G.* The New Morality of Bleak House. ELH. 1978. Vol. 45. № 3. P. 443-487.
168. *Stone H.* Dickens and the Invisible World: Fairy Tales, Fantasy and Novel-Making. Bloomington; L.: Indiana University Press, 1979. 370 p.

169. *Stone H.* Dickens, Browning, and the Mysterious Letter. *Pacific Coast Philology*. 1966. Vol. 1. P. 42-47.
170. *Stone H.* The Genesis of a Novel: Great Expectations: authoritative text, backgrounds, contexts, criticism // Dickens Ch. Great Expectations / Ed. E. Rosenberg. L., N.Y.: W.W. Norton & Company, 1999. P. 556-563.
171. *Tennyson A.* Selected Poems. L.: Phoenix Poetry, 2002. 178 p.
172. *Theory and Practice of classic detective fiction* / Ed. J.H. Dalamater, R. Prigozy. Hofstra University: Greenwood Publishing Group, 1997. 224 p.
173. *Thomas R.R.* Detection in the Victorian Novel // The Cambridge Companion to the Victorian Novel / Ed. D. David. Cambridge: Cambridge University Press, 2001. P. 169-191.
174. *Tsudama L.* Dickensian Realism in “The Wire” // Dickens after Dickens / Ed. E. Bell. York: White Rose University Press, 2020. P. 159-176.
175. *Walton J.* Conrad, Dickens, and the Detective Novel. *Nineteenth-Century Fiction*. 1969. Vol. 23. № 4. P. 446-462.
176. *Warwick Slinn E.* Dramatic Monologue // A Companion to Victorian Poetry / Ed. R. Cronin, A. Chapman, A.H. Harrison. UK: Wiley Blackwell, 2007. P. 80-98.
177. *Westburg B.* David Sees ‘Himself’ in the Mirror // Charles Dickens’s David Copperfield / Ed. H. Bloom. Philadelphia: Chelsea House, 1987. P. 31-46.
178. *Wheeler M.* Heaven, Hell, and the Victorians. Cambridge: Cambridge University Press, 1994. xv+279 p.
179. *Wright B.J.* “Of that transfigured world”: Realism and Fantasy in Victorian literature. 2013. University of South Florida, PhD thesis. 246 p.
180. *Wynne D.* Critical Responses to Sensation // A Companion to Sensation Fiction / Ed. P.K. Gilbert. UK: Wiley-Blackwell, 2011. P. 393-394.