

Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение  
высшего образования  
«Воронежский государственный университет»

На правах рукописи

Коновалова Юлия Игоревна

**РОМАН Ч. ДИККЕНСА «НАШ ОБЩИЙ ДРУГ» В КОНТЕКСТЕ  
ИДЕЙНО-ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ИСКАНИЙ ПИСАТЕЛЯ**

10. 01. 03 – литература народов стран зарубежья  
(литература стран германской и романской языковых семей)

Диссертация на соискание ученой степени кандидата филологических наук

Научный руководитель  
доктор филологических наук,  
профессор С. Н. Филюшкина

Воронеж – 2016

## Содержание

ВВЕДЕНИЕ .....	3
ГЛАВА I. РОМАН «НАШ ОБЩИЙ ДРУГ» В РУСЛЕ СОЦИАЛЬНО-КРИТИЧЕСКИХ И МОРАЛИЗАТОРСКИХ ТЕНДЕНЦИЙ В ТВОРЧЕСТВЕ ДИККЕНСА. ....	21
1.1. Своеобразие сюжетной организации романа «Наш общий друг» в контексте творчества писателя. ....	23
1.2. Проблема «зла» и его носителей в романе «Наш общий друг». ....	27
1.3. Критический пафос романа «Наш общий друг» в изображении «верхушки» общества. ....	44
1.4. Проблема «добра» и его истоков. Милосердие индивида в противовес «общественной благотворительности». ....	53
ГЛАВА II. ПСИХОЛОГИЗМ В РОМАНЕ «НАШ ОБЩИЙ ДРУГ» И СПОСОБЫ ЕГО ДОСТИЖЕНИЯ. ....	64
2.1. Джон Гармон: ситуация «общего друга», проблема выбора. ....	65
2.2. Юджин Рэйберн: через внутреннюю борьбу к нравственному просветлению. ....	72
2.4. Белла Уилфер: выявление подлинной сущности героини. ....	79
2.5. Брэдли Хэдстон: любовь и ревность, саморазрушение личности. ....	85
2.6. Психологизм романа «Наш общий друг» в контексте творческих исканий писателя. ....	91
2.7. Несобственно-прямая речь как средство раскрытия внутреннего мира персонажей в романе Ч. Диккенса «Наш общий друг». ....	97
ГЛАВА III. ОБОБЩЕННО-СИМВОЛИЧЕСКИЙ АСПЕКТ РОМАНА «НАШ ОБЩИЙ ДРУГ» И СРЕДСТВА ЕГО УТВЕРЖДЕНИЯ. ....	104
3.1. Образ Темзы в романе «Наш общий друг». ....	104
3.2. Образ Лондона в романе «Наш общий друг». ....	111
Заключение .....	125
Библиография .....	<b>Ошибка! Закладка не определена.</b>

## ВВЕДЕНИЕ

При исследовании творчества любого крупного художника слова, будь то автор поэм, рассказов, драм и, тем более, романов, анализ каждого его творения неизбежно предполагает оценку этого феномена в сопоставлении с предшествующими произведениями автора, а порой даже и последующими. Эту традицию мы наблюдаем касательно изучения и многотомного наследия Ч. Диккенса, конкретных образцов его прозы: «Приключений Оливера Твиста», «Домби и Сына», «Больших надежд», «Крошки Доррит» и других.

И все-таки именно «Наш общий друг» (1865), последний заверченный роман писателя («Тайна Эдвина Друда», как известно, осталась незаконченной), примечателен особенно настойчивыми стремлениями диккенсоведов, зарубежных и российских, взглянуть на роман в контексте всего творчества знаменитого романиста. Попыткой подвести итог этим наблюдениям и внести в них свою лепту и является предлагаемое диссертационное сочинение.

В какой мере и каким образом поставленная проблема была освещена в многочисленных исследованиях, в объемной «диккенсиаде»? В поисках ответа на этот вопрос нам придется обратиться не только к примерам конкретного сопоставления «Нашего общего друга» и других произведений Диккенса, но вначале дать обзор критических суждений о романе; оценки его, по сравнению с другими произведениями Диккенса, отличались крайней полемичностью. Спор возник относительно наиболее важных аспектов романа: его **правдивости, убедительности образов, художественного мастерства.**

Автор одной из первых рецензий на роман «Наш общий друг», шотландский журналист Э.С. Даллас, посчитал описание общества в произведении «слабой стороной», «чем-то неважным», «мертвым грузом» (“a weak side”, “no importance”, “dead weight” [Dallas]); с точки зрения критика, и название романа было выбрано неудачно. Отрицательно оценил произведение Диккенса известный американский писатель Генри Джеймс в

статье, опубликованной в еженедельнике “The Nation” в том же 1865 году. По словам Джеймса, это худшее творение Диккенса, автор насилует себя, воображение у него мертвое, безжизненное, вымученное, механическое («the poorest of Mr. Dickens’ works”, “he is forcing himself”, “the fancy is dead, lifeless, forced, mechanical” [James]). Автор статьи также указывал на недоработки в сюжете – в изображении любовной коллизии, соперничества из-за женщины двух персонажей, не доведенной, по его мнению, до конца (“a story that should have been among them, has evaporated” [James]). Заметим, что намного позднее Лоуренс Франк в монографии 1984 г. “Charles Dickens and the romantic self” называет ситуацию любовного соперничества одним из выдающихся достижений «Нашего общего друга», как и в целом коллизию охоты, в которую вовлечены Рэйберн и Хэдстон (“one of the remarkable achievements of Our mutual friend: that chase in which Wrayburn and Headstone participate as hunter and hunted, victim and victimizer” [Frank, 1984, p. 197]). Что касается Генри Джеймса, то он хвалит только образ миссис Уилфер: “Mrs Wilfer is the first and last occasion of considerable true humour”. Джеймс считает многих персонажей романа неправдоподобными (“no existing types” [James]), говорит об искусственности фигур таких злодеев, как Лэмлы и Фледжби, правда, оговаривая, что отрицательные черты Райдергуда достаточно убедительны.

Джордж Гиссинг, английский писатель натуралистического направления, в монографии 1898 года “Charles Dickens: a critical study” увидел в романе «неверную интерпретацию социальных фактов» (“misinterpretation of social facts” [Gissing]; в качестве примера он привел фигуру необразованной Лиззи, которая говорит и выражает чувства, как леди. («...uses language and expresses sentiment which would do credit to a lady” [Gissing]). Вообще в образах бедняков (Лиззи, Бетти Хигден) Гиссинг усматривает неправдоподобие. Даже юмор, которым всегда так славился Диккенс, по мнению Гиссинга, в этом произведении «вымученный» (“forced humour”) Единственное «хорошее исключение» (“good exception”) для

Гиссинга – это изображение брата Лиззи – подростка Чарли Хэксема.  
[Gissing]

Резко критические замечания в адрес романа продолжают и в последующие десятилетия и опять-таки они связаны с рассуждениями об убедительности образов и ситуаций. Так, С. Монод, отметив связность сюжета, посчитал, что она достигается все же в ущерб естественности и правдоподобию (“it has been achieved at the cost of a perilous departure from naturalness and verisimilitude” [Monod, 1967, p. 391]). Джеймс М. Браун в монографии 1982 г. “Dickens: novelist in the market-place” считает нравственное перерождение одного из центральных персонажей Юджина неубедительным, так как оно основано не столько на раскрытии характера, сколько на символе «смыывания греха», когда он чуть было не утонул в Темзе (“However, the artistic presentation of his rebirth is unconvincing and relies less on character development than on the shadowy symbolic overtones of baptism or ritual cleansing of sin which accompany his rescue from near drowning in the Thames” [Brown, 1982, p. 156]). Джеймс М. Браун также упрекает Диккенса за сентиментальность в описании верности Беллы мужу при его аресте, да и при описании всей ее замужней жизни. (См.: [Brown, 1982, p. 156]).

Солидаризируется с предшественниками и современный исследователь Роберт Л. Паттен (1998), заявивший, что «Наш общий друг» в момент выхода не имел большого успеха и что сравнение этого произведения с ранними, «солнечными» романами, было не всегда в его пользу: “Our Mutual Friend was not one of Dickens's greatest success at the time of its initial publication... The reviews were respectful, but they sometimes compared Dickens's latest production unfavourably to his earlier, sunny works...” [Patten].

В то же время очевидна и другая, противоположная, позиция в оценке романа и на рубеже XIX – XX веков, и в середине XX. И опять она касается уже обозначившихся проблем: убедительности образов, художественного мастерства писателя, о чем говорится уже в положительном смысле. Джон Камеден Хоттен, автор монографии “Charles Dickens: the story of his life”,

вышедшей еще в 1870 г., отмечал в «Нашем общем друге» как раз искусность сюжета и тщательность изображения каждого героя: "...plot is most ingeniously constructed, each character an elaborate and highly executed portrait..." [Hotten, 1870, p. 279]. По мнению Хоттена, это лучшее творение Диккенса со времен «Дэвида Копперфильда». Известный писатель и критик Г. К. Честертон в монографии 1906 г. восхищался сатирой в романе «Наш общий друг», подчеркивая, что поздние романы Диккенса вообще более искусны. У. Т. Шор, высказавший свое мнение в 1909 г., решительно не соглашался с теми, кто не относит произведение к самым высоким достижениям Диккенса: "It is generally considered that this story does not rank with his highest achievements, a verdict which we consider unjust...". [Shore].

Джек Линдсей в монографии 1950 г. "Charles Dickens. A biographical and critical study" полагает, что «Наш общий друг» – одно из лучших когда-либо написанных в прозе произведений, которое ставит Диккенса наравне с Шекспиром. Искусность сюжета и структуры романа подчеркивает и М. Энжел ("The plot and structure of this novel are elaborately worked out" [Engel, 1967, p. 132]). Правда, Герберт Фолтинек в монографии 2005 г. "Imagination all compact. How did Dickens compose his novels?" указывает на недоработки сюжета, утверждая, что Диккенсу пришлось вставить дополнительную главу, посвященную второстепенному персонажу Венусу (См.: [Foltinek, 2005, p. 6]). Г. Фолтинек подозревает, что это было не единственным изменением сюжета, высказывая мнение, что Диккенс, возможно, задумывал показать другие отношения между Лиззи и ее братом. Об изменении сюжета по ходу действия, а именно о возможной смерти Юджина, говорит также Эндрю Сандерс (1982). Нельзя здесь не вспомнить, что о возможной смене замыслов Диккенса в процессе создания романа еще раньше задумывались уже упоминавшийся Джордж Гиссинг и автор монографии «Жизнь Ч. Диккенса» Фрэнк Марзиалс (1887). Оба они посчитали, что поначалу Диккенс хотел превратить Боффина в настоящего скрягу, а не показать его притворщиком.

Однако, высказав такое предположение, ни тот, ни другой автор дальше мысль свою никак не подтвердили.

Эдгар Джонсон, автор одной из солидных монографий о Диккенсе (1952 г.), следующий принципам марксистской эстетики, полагает, что роман «Наш общий друг» – это один из превосходных романов в английской литературе. По мнению исследователя, «каждая деталь вплелась в великолепное единство тщательно разработанной темы и многозначных символов, что включает роман «Наш общий друг» в число главных достижений Диккенса. С интеллектуальной и художественной точки зрения, роман является одной из вершин изумительной творческой силы писателя, синтезом его пронизательности, которая развивалась в течение его жизни; это одна из превосходных работ в английской литературе» (“...Every detail of thus woven into a superb union of searching theme and significant symbol that places OMF among Dickens’ crowning achievements. Intellectually and artistically it is one of the peaks of his stupendous creative power, the synthesis of his developing insight throughout a lifetime... one of the supreme works of English fiction.” [Johnson, 1952, p. 1041]).

Высокая оценка романа выражается в таких примечательных эпитетах, к которым обращаются критики: самый поэтический (“the most poetic” [Daleski, 1970, p. 271]) самый впечатляющий (“most impressive” – [Kincaid]), величайший роман (“Dickens’ greatest novel” – [Stewart, 1974, p. 198]); отмечаются также нюансы цвета, триумф стиля (“nuances of colour”, “triumph of style” – [Golding, 1985, p. 199]).

Любопытно отметить, что Э. Уилсон в монографии «Мир Чарльза Диккенса» (1970) намекает на то, что в романе «Наш общий друг» Диккенс в чем-то сближается с критиковавшим его Генри Джеймсом; исследователь сравнивает героиню «Нашего общего друга» Джорджиану с Нандой у Генри Джеймса (роман «Трудный возраст»).

Отстаивая правдивость романа и стремясь доказать жизненность персонажей «Нашего общего друга», многие литературоведы, защитники

писателя, обращают внимание на наличие у них прототипов. По мнению Э. Сондерс, многих героев Диккенс списывал с реальных людей и изображал те места и пейзажи, которые видел каждый день (“the settings so perfectly sketched were places he encountered daily” [Saunders]).

Современный английский писатель и литературный критик Питер Акройд говорит о том, что один из главных символов романа – куча мусора – также имеет свой прототип: это «...реальная и еще более ужасающая куча близ Кингс-кросс-роуд...» [Акройд, 2005, с. 393].

Любопытно предположение писателя Хескета Пирсона о том, что Подснеп в «Нашем общем друге» – это изображение Джона Форстера, близкого друга и первого биографа Диккенса. «В период между 1855 и 1865 годами Диккенс заносил в записную книжку мысли, которые могли пригодиться ему для будущих произведений». Есть записи, которые относятся к Форстеру: он «...полагает, что раз он не признает чего-то, значит этого уже вообще не существует в природе». Об этом вслед за прототипом постоянно твердит Подснеп, но Форстер в нем не узнал себя: «...ему, разумеется, и в голову не приходило, что это именно он важничает, как индюк» [Пирсон, 1963, с. 103].

Миссис Уилфер, по мнению Пирсона, – это мать писателя, а Белла – Эллен Тернан. Приводя описание Беллы («Непостоянное, шаловливое и ласковое существо, не знающее ни благородной цели, ни твердых правил, и оттого легкомысленное; поглощенное мелочными заботами, и оттого капризное, было все-таки обворожительно!»), Пирсон сравнивает ее с Эллен: «Не правда ли, совсем как Эллен Тернан, которая в время стейплхерстской катастрофы больше всего беспокоилась о судьбе своих шляпок? Если учесть при этом, что Эллен тоже «держалась наигранно, театрально», то можно с чистой совестью отождествить ее с Беллой Уилфер, самой жизненной из всех диккенсовских героинь, кроме Доры» [Пирсон, 1963, с. 481].

По словам Пирсона, образ Хэдстоуна создан тоже под влиянием Эллен Тернан. «Но вот Хэдстоун заговорил иначе. Позвольте, кто же это?



Скромный учитель из школы для бедняков или знаменитый писатель? "Я не стеснен в средствах, и вы ни в чем не будете знать недостатка. Имя мое окружено таким почетом, что будет надежной защитой для вас. Если бы вы видели меня за работой; видели, что я способен совершить и как меня уважают за это, вы научились бы, возможно, даже немного гордиться мною..." Да, можно не сомневаться в том, что это сам Диккенс...» [Пирсон, 1963, с. 484].

Подводя итоги полемики вокруг недостатков и достоинств «Нашего общего друга», подчеркнем, что со временем положительная оценка произведения стала преобладающей, хотя внимание исследователей начинает привлекать внутренняя противоречивость самого произведения, о чем нам удобнее будет сказать ниже при сопоставлении позиций англоязычных и российских исследователей советского периода и наших дней. Сейчас же остановимся на том, в какой мере западные ученые соотносят роман с предшествующими произведениями Диккенса.

Каждый исследователь так или иначе вписывал роман в контекст творчества писателя. Перед нами многочисленные сопоставления персонажей, особенностей сатиры и юмора, стиля писателя, его общественной позиции в романе «Наш общий друг» и в предшествующем творчестве. Дж. Р. Кинкейд называет Твемлоу выросшим Оливером Твистом, Э. Джонсон говорит о явном сходстве Беллы и Эстеллы («Большие надежды»), приводя в качестве одного из доказательств созвучность их имен, а также называет Чарли Хэксема ухудшенным вариантом Пипа. Джейн Вогел отмечает созвучие имен и схожесть характера мистера Мердстона («Дэвид Копперфильд») и Хэдстона. Гаррет Стюарт утверждает, что Сэм Уэллер возрождается в Дженни Рэн. С. Монод отмечает, что Джон Гармон более привлекателен, чем Кленнем, Вудкорт и Джарндис. Роберт Дуглас-Фэйрхерст в монографии 2011 г. "Becoming Dickens" вспоминает, как Дженни Рэн «прячется» за своими волосами, напоминая о похожих

ситуациях в «Дэвиде Копперфильде» (Пегготи) и «Больших ожиданиях» (Уэммик).

Майкл Котзин в монографии “Dickens and the fairy-tale” (1972) усматривает в поздних романах «присутствие зла» в том типе людей, который Диккенс прежде уважал, имея в виду Брэдли Хэдстона и Джона Джаспера (“...it is not until last novels that Dickens most strikingly begins to show the presence of evil in the kind of person he formerly respected” [Kotzin, 1972, p. 70]), и подчеркивает таким образом новые черты романа.

Беллу Уилфер, одну из главных героинь «Нашего общего друга», считают абсолютно новой, более правдоподобной такие исследователи, как Э. Джонсон, С. Дарк, Б. Мозес, Р. Шелтон Макензи. Интересны отдельные, более частные и тонкие сопоставления. Так, Джеймс М. Браун в монографии 1982 г. “Dickens: novelist in the market-place” сравнивает образ реки в «Нашем общем друге» с мотивом волн в «Домби и сыне». М. Энжел подчеркивает в «Нашем общем друге» усиление образа реки как символа (“The river symbol is not new for Dickens, but it has ramifications here that make it a more cogent and bearing symbol for him than it has ever been before” [Engel, 1967, p. 138-139]).

М. Энжел отмечает, что река в «Нашем общем друге» так или иначе затрагивает жизнь различных социальных слоев, что похоже на эпидемию оспы в «Холодном доме», которая также игнорирует социальные различия.

И наконец, приведем две сходные точки зрения, М. Энжела в монографии “The maturity of Dickens” (1967) и Х. М. Далески в монографии “Dickens and the art of analogy” (1970), которые можно считать наиболее принципиальными при оценке места романа «Наш общий друг» в творчестве Диккенса. Оба автора, хотя и сближают роман с наиболее зрелыми произведениями писателя – “Холодным домом” и “Крошкой Доррит” (М. Энжел прибавляет еще и «Домби и Сына»).

По мнению М. Энжела, в ранних романах социальной критике подвергались отдельные пороки общества, а в поздних, в том числе и в «Нашем общем друге», изображения этих пороков обретают богатый

символический потенциал (“rich symbolic potential” [Engel, 1967, p. 106]). Ученый говорит о формировании в творчестве Диккенса уникального жанра социальной прозы (“a unique genre of social fiction” [Engel, 1967, p. 106]).

А Х. М. Далески считает, что «Наш общий друг» сходен с романами зрелого периода («Холодный дом» и «Крошка Доррит») опять-таки в обращении Диккенса к символическим образам. В мусорных кучах критик усматривает символ, равный по значимости Канцлерскому суду в «Холодном доме» и Министерству Волокиты в «Крошке Доррит». Однако автор, по словам критика, копает глубже (“digs deeper” [Daleski, 1970, p. 277]): он показывает не паразитизм власти, а жажду денег (“ravening after money” [Daleski, 1970, p. 277]), которая, по мнению исследователя, паразитизму предшествует; соответственно, более уместным символом неблагополучного общества исследователь считает не общественный институт на верхушке социума как типизирование конкретного порока, но саму грязь, на которой зиждется общество (“the very dust on which the society is built [Daleski, 1970, p. 277]). Можно предположить, что под «грязью» понимается корыстолюбие, жажда наживы как основа общества.

Подобный подход к роману Диккенса «Наш общий друг», связанный с попытками *взглянуть на роман в целом*, уловить в нем *авторскую концепцию действительности*, конечно шире, нежели отмеченные нами рассуждения о росте или упадке мастерства писателя, размышления о правдивости тех или иных образов персонажей, об отдельных удачах или неудачах произведения.

Наиболее ярко методологическое преимущество сформулированного выше подхода проявилось в многочисленных работах наших, отечественных литературоведов. Вспомним близкие по названиям монографии, которые одна за другой выходили в советский период: Е. Л. Ланн «Диккенс» (1946), В. В. Ивашева «Творчество Диккенса» (1954), Т. И. Сильман «Диккенс» (1958), Н. П. Михальская «Чарльз Диккенс» (1959), И. М. Катарский «Диккенс. Критико-биографический очерк» (1960), М. П. Тугушева «Чарльз Диккенс: очерк жизни и творчества» (1979) и другие.

Не останавливаясь сейчас на достоинствах и уязвимых сторонах этих исследований, на «грехе» постепенно преодолеваемого социологизма в оценке писателя, подчеркнем: при рассмотрении феномена Диккенса на первый план у всех отечественных исследователей выступала проблема соотношения морализаторских и социально-критических тенденций при осмыслении им современной ему английской действительности.

Развитие «диккенсиады» в нашей стране привело к появлению множества исследований, касающихся отдельных произведений Диккенса (такова работа М. А. Нерсесовой, посвященная «Холодному дому» (1971)), отдельных периодов и аспектов творчества писателя (кандидатские диссертации, среди них Н. Л. Потаниной «Романы Диккенса 1860-х годов. Проблема нравственно-эстетического идеала» (1984), Е. В. Сомовой ««Маска»: ее разновидности и приемы художественного воплощения в творчестве Ч. Диккенса» (1998), О. О. Шуваловой «Структурообразующая роль лейтмотивов и символов в романах Ч. Диккенса» (2003), О. Ю. Богдановой «Поэтика пейзажа в романах Чарльза Диккенса» (2006), С. В. Кончаковой «Проблема национальной идентичности в позднем творчестве Ч. Диккенса» (2011)).

Среди исследований художественного мастерства Диккенса на протяжении многих десятилетий не померкли достоинства статьи М. Елизаровой «Проблема комического в творчестве Диккенса», вышедшей еще в 1930-е годы.

Обстоятельным исследованием является монография Н. Л. Потаниной «Игровое начало в художественном мире Чарльза Диккенса» (1998), в которой рассматривается становление писателя, принципы сюжетостроения и принципы изображения характера, однако в особом ракурсе. Н. Л. Потанина выявляет наличие игрового начала в организации романного пространства, в системе образов и характеристике персонажей. Художественные образы Диккенса, по мнению исследовательницы, строятся на основе таких игровых принципов, как мотив тайны, маскировка, инверсия

ролей, несоответствие выражаемого и подразумеваемого. В сюжете романов, согласно Н. Л. Потаниной, игра представляет взаимоотношения человека и мира, а в зрелом творчестве осмысливается Диккенсом как образ мира в его кризисном состоянии: «...само романное пространство перестает быть только сферой развертывания конкретной сюжетной схемы, а обретает особую активность, разыгрывая привычные ситуации в метафизическом и символическом плане» [Потанина, 1998, с. 98]

Интересный подход мы видим в кандидатской диссертации Е. В. Сомовой ««Маска»: ее разновидности и приемы художественного воплощения в творчестве Ч. Диккенса» (1998). Е. В. Сомова исследует тему маски как обманчивой видимости, скрывающей суть, которая наиболее полно представлена в более зрелых романах Диккенса, когда писатель уделял больше внимания многоликости зла. Е. В. Сомова выделяет два типа масок у Диккенса: маска как намеренный обман (образы отрицательных персонажей) и маска как скрытность. Злодеи и лицемеры, носящие маску благочестия, в свою очередь, по точному замечанию исследовательницы, могут обладать приятным внешним обликом, вводящим в заблуждение, или подчеркнуто отталкивающей внешностью или какой-либо ее деталью. Е. В. Сомова исследует и редкий тип маски «благочестивого обмана». Исследовательница подчеркивает, что маска служит организации повествования не только на содержательном и образном, но также и на структурно-композиционном уровнях романа.

В русскоязычной критике роман «Наш общий друг» получает различные оценки, но с точки зрения соотношения социально-критических и морализаторских тенденций многие исследователи рассматривают роман как шаг назад, сближение с ранними произведениями. Так, В. В. Ивашева подчеркивает в произведении смягчение остроты сатиры и критицизма.

Наиболее концептуален подход Т. И. Сильман. По мнению исследовательницы, «Наш общий друг» – это отступление от достижений писателя в изображении общества **как социальной системы**: возвращение к

романам более раннего периода. «Скрепляющие, связующие тенденции «Холодного дома» и «Крошки Доррит» здесь заметно ослабевают. Диккенс как бы возвращается к более раннему периоду своего творчества, когда им не был найден ключ ко всеобщей связи вещей в капиталистическом мире и когда различные пласты действительности сосуществовали в его произведениях, почти не имея внутреннего контакта» [Сильман, 1958, с. 365].

Отмечая тяготения Диккенса в романе «Наш общий друг» к авантюрно-криминальной установке, Т. И. Сильман указывает и на достижения автора, что проявилось в богатстве и разнообразии персонажей в романе, особенно сатирических, в неослабевающей фантазии Диккенса, обратившегося к изображению необычных видов деятельности (таксидермист Венус, кукольная швея Дженни Рен). Но самой главной заслугой писателя исследователи считают усиление в «Нашем общем друге» психологизма в изображении персонажей.

Вместе с тем, исследователи Диккенса и советского, и современного периода среди достижений писателя в «Нашем общем друге» отмечают усиление психологизма в изображении персонажей. Об этом говорят В. В. Ивашева, И. М. Катарский, Е. Ю. Гениева. И. М. Катарский утверждает, что образ Дженни Рен – блестящее завоевание Диккенса-психолога. В. В. Ивашева также отмечает, что в «Нашем общем друге» больше психологизма, чем когда-либо (хотя и оговаривает, что основное внимание писателя сосредоточено все же на запутанном сюжете). По ее мнению, однолинейность персонажей уходит, углубляется внутренний мир, отношения становятся более сложными. Е. Ю. Гениева, называя роман «Наш общий друг» социальной, психологической и нравственной аллегорией, отмечает большее жизнеподобие и больший психологизм и считает, что перерождение Беллы психологически мотивированно. С Е. Ю. Гениевой соглашается С. В. Кончакова, которая в своей кандидатской диссертации 2011 г. «Проблема национальной идентичности в позднем творчестве Ч. Диккенса («Большие надежды», «Наш общий друг», «Тайна Эдвина Друды»)»

останавливается и на женских образах у Диккенса, подчеркивая, что, в отличие от прежних «ангелоподобных» героинь, образ Беллы более сложен.

Еще ранее «совершенствование принципов изображения характера» отмечала Н. Л. Потанина в кандидатской диссертации «Романы Диккенса 1860-х годов. Проблема нравственно-эстетического идеала» утверждает, что анализ психики героев в поздних романах, в том числе и в «Нашем общем друге», становится у Диккенса более тонким, наблюдается «повышение интереса к человеческой личности <...> вследствие совершенствования принципов изображения характера, художественный образ в поздних романах Диккенса усложняется. Он не только утрачивает свою "открытость" (термин И. М. Катарского) – в ранних романах по внешнему облику героя можно было судить о его нравственной сущности и ее оценке автором, – но и обретает диалектическую сложность» [Потанина]. Н. Л. Потанина говорит о возросшей роли драматического начала и изображения внутренней борьбы персонажей, столкновения характеров. В диссертации также выявлено, что традиционная для Диккенса тайна в поздних романах важна не сама по себе, а как средство раскрытия человеческого характера.

Нельзя не вспомнить, к сожалению, не развернутые, но сходные суждения англоязычных исследователей Диккенса о возросшем интересе писателя к изображению чувств персонажей. Например, Г. К. Честертон подчеркивает глубокую и серьезную психологию в изображении Бетти Хигден и Юджина Рэйберна, а Э. Уилсон говорит о внимании Диккенса к психологическим оттенкам в изображении дружбы Юджина и Мортимера, в поведении Лэмлей, в их отношениях с Джорджианой, в сцене разговора Боффинов с Бетти Хигден, в невысказанном в диалогах между миссис Боффин и Гармоном.

При обзоре суждений о «Нашем общем друге» бросается в глаза стремление исследователей выявить примеры авторских достижений и неудач. Так, Т. И. Сильман говорит о богатстве и разнообразии персонажей в романе, фантазии автора (изображении необычных видов деятельности), о

ярких сатирических и характерных персонажах; но одновременно и о тяготении Диккенса к авантюрно-криминальной установке, об отсутствии в этом многоплановом романе органичной связи между высшими и низшими сферами общества.

Несмотря на очевидное внимание ученых к «Нашему общему другу», в исследовании романа нельзя поставить точку, тем более что в ряде высказываний отчетливо звучит мысль о противоречивости самого произведения. Литературоведы и критики отмечают, что, несмотря на примирительную концовку, благородство Боффинов, изображение идиллических отношений Беллы и ее отца, а потом и Беллы и Джона Гармона, в романе есть что-то жутковатое. Т. Сильман очень точно замечает, что «...действие происходит уже в самых страшных и таинственных местах Лондона и его окрестностях. То это река Темза темным осенним вечером, по которой рыскают лодки искателей трупов, то мрачная захудалая лачуга одного из них – Гаффера Хексама, то это подозрительный трактир «Шести веселых носильщиков». Даже сравнительно благополучные семьи обитают в непроходимых и зловонных местах, как будто нарочно выисканных автором, – и все это еще более усиливает мрачный и беспросветный характер романа» [Сильман, 1958, с. 367].

Артур А. Адриан в монографии “Dickens and the parent-child relationship” видит в романе мрачайшее видение (“darkest vision” [Adrian, 1984, p. 128]) семьи, общества, вспоминая также изображение темных вод грязной Темзы (“murky waters of the polluted Thames” [Adrian, 1984, p. 128]).

Э. Джонсон в книге “Dickens. His tragedy and triumph” (1952) также подчеркивает, что в целом романы Диккенса становятся все более мрачными: «...человек неохотно пробуждается каждый день ото сна. Мистер Пиквик чувствовал себя совсем не так. Диккенс больше не обитает ни в том славном мире Пиквика, ни даже среди ярких сцен «Дэвида Копперфильда». Восточный ветер, который начал душить Холодный дом туманом, тяжелой завесой распространился по всей земле, и вместе с помрачневшим взглядом



Диккенса на жизнь, изменился и его мир... Уныние и отчаяние мистера Тутса более веселые, чем надежды Золотого Мусорщика (Боффина. – Ю. К.)» [Джонсон] (“...only reluctantly do men each day return from sleep to waking. Not so did Mr. Pickwick feel. Dickens no longer dwells in that glorious Pickwick world nor even among the brightly colored scenes of David Copperfield. The east wind that began smothering Bleak House in fog has spread a heavy pall over all the landscape, and with Dickens’ darkened vision of reality his world has changed...The gloom and despair of Mr. Toots is more high-spirited than the hopes of the Golden Dustman”) [Johnson, 1952, p. 1022]. Более того, исследователь полагает, что это самый мрачный и горький роман Диккенса: “Our mutual friend” is consequently the darkest and bitterest of all Dickens’ novels” [Johnson, 1952, p. 1043]. И это суждение относится к произведению, где все центральные герои обретают благополучие, где столько сентиментальных, даже слащавых страниц, посвященных изображению отношений Беллы Уилфер и ее отца!

Вышесказанное определяет правомерность обращения к очередному исследованию романа «Наш общий друг», притом в контексте других произведений автора.

**Цель работы:** рассмотреть роман «Наш общий друг» на уровне проблематики, системы образов и способов их раскрытия, поисков концепции человеческого бытия в контексте многолетних идейно-художественных исканий писателя.

Достижение поставленной цели предполагает решение следующих задач:

1. Выявить своеобразие сюжетно-композиционной организации романа «Наш общий друг» по сравнению с образцами ранней прозы писателя и произведениями зрелого периода.

2. Анализируя конфликтные ситуации в «Нашем общем друге» и систему образов, раскрыть представления писателя о «добре» и «зле» как категориях извечных или обусловленных устройством общества.

3. Определить своеобразие психологизма в романе «Наш общий друг» и способы его достижения.

4. Раскрыть обобщенно-символический аспект романа, связанный с образами Темзы и Лондона.

**Актуальность** диссертационной работы заключается в необходимости углубления и расширения взгляда на роман Диккенса «Наш общий друг». Потребность в уточнении ряда оценок романа, в новом толковании некоторых его аспектов обусловлена тем, что основные работы о произведении и о творчестве писателя в целом были созданы много десятилетий назад, а то и больше столетия.

**Научная новизна** исследования заключается в том, что в работе впервые раскрыта художественная диалектика творчества Ч. Диккенса, проявившаяся в романе «Наш общий друг», в котором возврат к принципам раннего творчества сочетается с их пересмотром и выходом на обобщенно-философский уровень осмысления действительности.

**Предмет исследования** – идейно-художественное своеобразие романа «Наш общий друг», выявляющееся при сопоставлении его с другими произведениями писателя.

**Объект и материал исследования** – романы «Приключения Оливера Твиста» (Oliver Twist, 1839), «Жизнь и приключения Николаса Никльби» (The Life and Adventures of Nicholas Nickleby, 1839), «Жизнь и приключения Мартина Чезлвита» (The Life and Adventures of Martin Chuzzlewit, 1844), «Торговый дом Домби и Сын, торговля оптом, в розницу и на экспорт» (Dombey and Son, 1848), «Жизнь Дэвида Копперфильда, рассказанная им самим» (The Personal History, Adventures, Experience and Observation of David Copperfield the Younger of Blunderstone Rookery, 1850), «Холодный дом» (Bleak House, 1853), «Тяжёлые времена» (Hard Times: For These Times, 1854), «Крошка Доррит» (Little Dorrit, 1857), «Большие надежды» (Great Expectations, 1861), «Наш общий друг» (Our Mutual Friend, 1865).

**Методика исследования** связана с историко-литературным подходом, культурно-историческим, сравнительно-историческим методами и с дескриптивным анализом текста.

**Структура работы:** диссертация состоит из введения, трех глав, заключения и библиографии (в том числе 114 источников на английском языке).

**Основные положения, выносимые на защиту:**

1. В романе «Наш общий друг» Диккенс отказывается от изображения общества как порочного социального механизма, влияющего на судьбы персонажей, и возвращается к опыту своих ранних произведений, строившихся как история жизни героя, сталкивающегося с индивидуальными носителями «зла». Однако возврат к принципам раннего творчества сочетается с углублением образов и отказом от однолинейности в их трактовке.

2. Критические тенденции в изображении современной Диккенсу действительности проявляются в образе светского общества, намеченном еще в «Холодном доме» и представленном там обобщенно в виде анонимной «хроники», занятой сплетнями. В «Нашем общем друге» происходит ее персонификация. Представители «света» раскрываются не только в неприглядных поступках и реакциях на судьбу бедняков и на драму в семействе главного героя Джона Гармона, но и в примитивном общении между собой, выдающем скудость мысли и обращение к речевым штампам.

3. В «Нашем общем друге» продолжается критика благотворительных обществ, рабочих домов, но выражается она не в изображении конкретных ситуаций, а устами повествователя и отдельных персонажей, в пафосных речах обличающих власть имущих.

4. Явным достижением Диккенса в «Нашем общем друге» предстает его возросший интерес к внутреннему миру персонажей, что позволяет говорить о психологизме романа, возрастающем благодаря широкому обращению к теме любви. При раскрытии душевного состояния персонажей

заметно уменьшается роль комментирующего повествователя, делается ставка не на рассказ о чувствах, а на их показ, благодаря возрастанию опосредованных, косвенных способов изображения.

5. Завоеванием Диккенса в романе «Наш общий друг» являются попытки обобщенно-философского осмысления действительности, раскрывающегося с помощью образов Темзы и Лондона, которые предстают не просто географическими реалиями или местом действия, а многозначным художественным пространством, связанным с проблемой бытия в целом.

6. В диссертации раскрываются внутренние противоречия романа, обусловленные явной сменой первоначальных замыслов автора в процессе публикации романа отдельными выпусками, а также несоответствием обретенного героями благополучия и мрачного материального пространства, в которое они помещены.

**Апробация** материалов диссертационной работы осуществлялась на следующих международных, всероссийских и региональных конференциях:

- 1) Двадцатая ежегодная региональная научно-методическая конференция «Культура общения и ее формирование» (Воронеж, ВГУ, 8-9 апреля 2013 г.).
  - 2) Шестая международная научная конференция «Актуальные вопросы филологии и методики преподавания иностранных языков» (Санкт-Петербург, Государственная полярная академия, 19-21 февраля 2014 г.).
  - 3) Международная научная конференция студентов, аспирантов и молодых ученых «Ломоносов – 2014» (Москва, МГУ, 7-11 апреля 2014).
  - 4) Всероссийская конференция с международным участием «Художественная литература и философия как особые формы познания». (Санкт-Петербургский государственный политехнический университет, 22-26 сентября 2014 г.).
- Результаты исследования нашли отражение в семи публикациях, четыре из которых осуществлены в изданиях, рекомендованных ВАК РФ.

## **ГЛАВА I. РОМАН «НАШ ОБЩИЙ ДРУГ» В КОНТЕКСТЕ СОЦИАЛЬНО-КРИТИЧЕСКИХ И МОРАЛИЗАТОРСКИХ ТЕНДЕНЦИЙ В ТВОРЧЕСТВЕ ДИККЕНСА.**

Как известно, в творчестве Диккенса переплетаются социально-критические тенденции, связанные с изображением общества на его конкретном историческом этапе развития, и подход к действительности с позиции моралиста, проповедника, измеряющего жизнь понятиями «добра» и «зла» как вневременными категориями. Вопрос о том, в какой мере и в какой форме нравственно-этическая оценка английского общества связана с выявлением социального несовершенства последнего, всегда был в центре внимания исследователей, тем более что на разных этапах творчества писателя эта связь выступала с разной степенью очевидности и художественной убедительности. Так, В. Ивашева в одной из первых русскоязычных монографий о творчестве Диккенса (1954) прослеживает развитие названной тенденции в контексте всего творчества Диккенса. В самом начале литературной деятельности писатель, по мнению В. Ивашевой, «...совершенно сознательно не углублялся в изображение темных сторон современного ему общества. В первые годы своей деятельности он весело и добродушно смеется над тем, что смешно, не задерживаясь на мрачном и трагическом» [Ивашева]. Исследовательница объясняет это уязвимым мировоззрением незрелого автора: «Идеалистическое толкование законов жизни, которую Диккенс намерен был реалистически изобразить, вытекало из философии молодого Диккенса, чрезвычайно прямолинейной в своих исходных принципах. Писатель был уверен в удовлетворительности мирового порядка. По его убеждению, "принцип Добра" неизменно в конечном счете побеждает "принцип Зла" в мире» [Ивашева].

В 1840-е гг. Диккенс, по справедливому утверждению исследовательницы, все еще считает, что ответственность за социальные

бедствия несут отдельные «плохие люди», они и порождают порочные ситуации в обществе. «Диккенс был еще далек от того, чтобы объявить порочной в своей основе всю систему буржуазного общества». Более поздние романы Диккенса значительней по своему общественному содержанию, в них В. Ивашева усматривает сатиру не на отдельных носителей «зла», а на всю систему общества: «Критическому изображению подверглись в них не только отдельные представители собственнического класса (как в "Мартине Чезлвите" или "Домби и Сыне"), но и общественные явления, воспринятые и показанные в их связи и взаимодействии» [Ивашева].

С этим согласна и Н. Михальская, утверждающая, что в свой зрелый период «Диккенс уже не ограничивается изображением отдельных сторон английской действительности, он стремится показать буржуазную систему в целом и с этой целью создает такие многообъемлющие образы, как Канцлерский суд в «Холодном доме» и Министерство Околичностей в «Крошке Доррит»» [Михальская, 1987, с. 106]. Еще до Н. Михальской подобную мысль обстоятельно развивала и Т. Сильман, усмотревшая в «Нашем общем друге» отступления от достижений «Холодного дома» и «Крошки Доррит», где наиболее полно была изображена картина современного писателю общества.

Об этом говорит и Силвери Монод в монографии 1967 г. "Dickens the novelist", заявляя также, что в «Нашем общем друге» писатель был слишком занят сюжетом, поэтому и не повторил широкомасштабную картину общества «Холодного дома» и «Крошки Доррит», хотя и «выпустил несколько стрел» в сторону Парламента. Монро Энжел в монографии 1967 г. "The maturity of Dickens" отмечает, что в ранних романах («Оливер Твист», «Николас Никкльби») Диккенс критикует отдельные пороки ("single ills" [Engel, 1967, p. 106]), а в более поздних эти пороки всегда наделены богатым символическим потенциалом ("in the later books, these ills always have a rich symbolic potential" [Engel, 1967, p. 106]). Однако Роберт Голдинг в монографии 1985 г. "Idiolects in Dickens. The major techniques and

chronological development” высказывает мнение, противоположное мнению большинства исследователей, считая роман «Наш общий друг» самым сатирическим из панорамных изображений викторианского мира (“...the last and most viciously satirical of Dickens’ panoramic views of the Victorian world” [Golding, 1985, p. 184]).

Посмотрим, в какой мере справедливость приведенных выше суждений подтверждается сюжетом изучаемого нами произведения.

### **1.1. Своеобразие сюжетной организации романа «Наш общий друг» в контексте творчества писателя.**

По справедливому замечанию Т. Сильман, «поздние романы Диккенса обычно принято называть «сюжетными романами» в отличие от произведений ранней поры, примыкающих к авантюрно-воспитательному роману с центральным, стержневым героем». [Сильман, 1958, с. 301-302] Заметим, что исследовательница, как и другие ученые, в своих монографиях и статьях придерживается традиционного для отечественного литературоведения взгляда на сюжет как на «совокупность событий» [Хализев, 1994, с. 64]).

Ранние романы Диккенса строились как история жизни героя, которая определяла центральную сюжетную линию, об этом свидетельствуют и названия: «Приключения Оливера Твиста», «Жизнь и приключения Николаса Никльби», «Жизнь и приключения Мартина Чезлвита». В последующих романах («Домби и Сын», «Холодный дом», «Крошка Доррит», «Большие ожидания») появляется множество сюжетных линий, которые, по справедливому утверждению Т. Сильман, развиваются параллельно и идут к общей развязке. Но по мере своего развития эти сюжетные линии переплетаются благодаря тому, что многие персонажи принадлежат одновременно нескольким сюжетным линиям. Так, в «Холодном доме»

существует центральная ситуация – процесс «Джарндисы против Джарндисов», с которой так или иначе связаны все главные персонажи: миледи Гонория Дедлок (она является участницей процесса, в связи с чем встречается с адвокатом Талкингхорном), владелец Холодного дома Джарндис, приютивший у себя юных Аду и Ричарда, чье материальное состояние зависит от итогов тяжбы; рассказчица Эстер Саммерсон, подружившаяся с Адой и Ричардом и другие. Но одновременно развивается и сюжетная линия Эстер и миледи Дедлок, связанная с раскрытием их родственных отношений, а вместе с этим и линия миледи и Талкингхорна, задумавшего обнажить предосудительное прошлое знатной дамы, но неожиданно кем-то убитого, что включает Гонорию Дедлок в число подозреваемых. В «Крошке Доррит» центром конфликтной ситуации является тюрьма Маршалси, с которой связаны сюжетные линии всех членов семьи Доррит, линия влюбленного в Крошку Доррит сына тюремщика Джона, линия Артура Клэннема, который сначала принимает участие в судьбе Дорритов, а позже и сам попадает в тюрьму.

Роман «Наш общий друг» также отличается наличием большого количества сюжетных линий, но если в предыдущих романах зрелого периода («Холодный дом», «Тяжелые времена», «Крошка Доррит») они, по мнению Сильман, были объединены стремлением автора показать общество в целом как систему несправедливых отношений, как порочный механизм, то в «Нашем общем друге» мы видим иное. Центральная коллизия, связанная с историей наследства старика Гармона, уже умершего к началу повествования, вбирает в себя изображение различных *частных* судеб: прямого наследника Джона Гармона-младшего, преданных слуг старика супругов Боффинов, девушки Беллы Уилфер и ее семейства и др. Параллельная сюжетная линия – любовный треугольник, в который вписаны адвокат Юджин Рэйберн, дочь бедного лодочника Лиззи, школьный учитель Брэдли Хэдстон. Она включает в себя изображение острого соперничества,



покушения на убийство, гибель одного из соперников и нравственное перерождение другого.

Второстепенные сюжетные линии включают множество других персонажей. Налицо судьба Сайласа Вегга, втирающегося в корыстных целях в доверие Боффина, линия Венуса, который сначала помогает Веггу, а потом отказывается от дурного дела.

Особняком стоит линия «света», которая косвенно связана с центральными персонажами и их судьбами, о чем ниже будет развернутый разговор.

Как известно, в сюжетном отношении в романах Диккенса большое место занимает мотив тайны, ее выявления, что является движущей силой действия. Это справедливо и для ранних романов: вспомним тайну рождения Оливера, а также тайну преследовавшего его Монкса в «Оливере Твисте», тайну происхождения Смайка в «Николасе Никльби. Подобные тайны мы видим и в зрелых романах: тайна прошлого миледи, тайна рождения Эстер, тайна ее отца в «Холодном доме»; тайна кредиторов Доррита и его разорения, тайна Кленнэма и его матери в «Крошке Доррит». Однако в зрелых романах Диккенса *есть и иные, более глубокие тайны*, касающиеся соотношения общественных слоев, полюсов богатства и бедности. Так автор, сводя лицом к лицу миледи Дедлок и сироту-оборвыша Джо в «Холодном доме», ставит вопрос о том, что связывает этих персонажей. Т. Сильман формулирует это так: «Какова связь между «миледи» и Джо – вот основной вопрос автора. Почему один из них должен копаться в грязи, а другая – утопать в роскоши?» [Сильман, 1958, с. 282]. В «Крошке Доррит» тайной подобной глубины является тайна богатства Мердла, затянувшего в сети своих финансовых операций многих персонажей, что демонстрирует власть денег в современном Диккенсу обществе.

В «Нашем общем друге» тайны не столь глубоки, они не касаются системы социальных отношений и связаны с отдельными частными судьбами. Т. Сильман с определенной долей иронии замечает, что ведущей в

романе является «тайна переодеваний» главного героя – молодого Джона Гармона. Он не только меняет имена и роли, но поначалу даже предстает погибшим. В результате состояние старого Гармона, нажившего себе богатство на мусоре, отходит к супругам Боффинам, и глава семейства Нодди Боффин получает прозвище «Золотого мусорщика», привлекающего жадные взоры представителей разных слоев общества (от проходимца Вегга до завсегдаев «света»). Таким образом, на первый план выдвигается нравственно-психологический мотив испытания персонажей романа богатством. Об этом говорит и Монро Энжел (1967), замечая, что именно те, кто прошел испытание деньгами, являются героями в романе.

Мотиву испытания наследством, корыстными интересами и посвящен сюжет романа «Наш общий друг», который в соответствии с отечественной традицией мы определили как совокупность воссоздаваемых в произведении событий [Хализев, 1994, с. 64]. В эти события, каждый по-своему, вовлечены и центральные герои романа, симпатичные автору (Джон Гармон, Боффины, Белла и другие), и персонажи корыстолюбивые, находящиеся несколько на периферии, но очень выразительные (представители «света», Вегг).

Но если пристальнее взглянуть на роман, то нельзя не отметить в нем признаков того, что в 1920-е годы было связано с попыткой В. Б. Шкловского и других изменить привычную терминологию. Так, Б. В. Томашевский сформулировал принципиально важное различие: «Совокупность событий в их взаимной внутренней связи... назовем фабулой. <...> Художественно построенное распределение событий в произведении именуется сюжетом» [Томашевский, 1999, с. 119 – 120].

И вот это «художественное распределение событий» явственно проступает в «Нашем общем друге» при изображении судьбы Джона Гармона, того, *как* он вводится в действие. То есть, применительно к его изображению намечается различие фабулы и сюжета. Фабула – это выстраиваемая читателем хронологически последовательная история появления Джона Гармона в Лондоне после долгого отсутствия: на его жизнь

покупаются, но он выживает. Сюжет как «художественно построенное распределение событий» включает в себя загадку: сначала в обществе возникает слух о возвращении Джона, сына старого скупца Гармона, потом поступает известие, что Джон утонул, и в расследование вовлекаются полиция и юристы. И только потом, в главе XIII книги второй, устами самого Джона ситуация разъясняется.

Так что при всем сходстве «Нашего общего друга» с ранними романами, изображающими историю жизни героя, Диккенс пытается пойти в этом произведении более сложным путем, стараясь заинтересовать читателя интригующим композиционным приемом. Более того, в самой трактовке ряда проблем (например, проблемы «зла» и его носителей) появляются новые ноты, используются новые художественные приемы. Вот почему представляется интересным подробнее рассмотреть этот аспект романа.

## **1.2. Проблема «зла» и его носителей в романе «Наш общий друг».**

Еще раз вспомним названия ранних романов Диккенса: «Приключения Оливера Твиста» (1839), «Жизнь и приключения Николаса Никльби» (1839), «Жизнь и приключения Мартина Чезлвита» (1844). Все они строились как история жизни героя, который проходит испытания и в конце концов обретает благополучие. Социальное зло, зло, обусловленное законами общества, в ранних романах присутствует, но оно предстает в тех своеобразных сюжетных ответвлениях, когда герой сталкивается с другой сферой жизни. Оливер Твист воспитывался в работном доме, потом попал в ученики к гробовщику, после оказался в шайке преступников; Николас Никльби стал учителем школы, в которой жестоко обращались с учениками; Мартин Чезлвит в результате обмана со стороны Эдемской земельной компании поселяется в болотистом месте, губительный воздух которого вызывает болезни и смерть большинства жителей. Естественно, что

столкновение с такими общественными феноменами оказывает влияние на судьбу героя, тем не менее, в основном определяют его испытания просто изначально порочные люди, зачастую даже родственники: Оливера Твиста преследует сводный брат Монкс, Николасу Никльби вредит родной дядя Ральф, Мартину Чезлвиту мешает кузен его деда.

Монкс стремится лишить Оливера Твиста законного наследства, используя при этом оговорки в завещании их общего покойного отца, что Оливер должен доказать свою «порядочность». Вот почему Монкс старается превратить Оливера, лишившегося и матери, в вора и использует в этих целях главаря разбойничьей шайки Феджина и уголовного преступника Сайкса. Эта сюжетная линия связана с мотивом тайны – читатель долгое время не знает историю рождения Оливера и Монкса, а также условия наследства, поэтому не понимает, почему Монкс следит за судьбой мальчика. Непонимание рождает напряженность в восприятии романа.

Подобным образом Ральф Никльби, проникнувшись антипатией к своему племяннику Николасу, не только не помогает ему в трудной ситуации, в которой Николас с матерью и сестрой оказывается после смерти отца, но направляет юношу на работу в безобразное учебное заведение, где царит подлый, жестокий Сквирс. Именно на сторону последнего становится Ральф при конфликте Николаса с жестокой системой «образования» в школе. Когда Сквирс несправедливо обвиняет Николаса в неблагоприятных поступках, в том числе и в краже кольца, Ральф поддерживает обманщика в этой клевете. Помимо целенаправленного вреда, Ральф вредит и ненамеренно, помогая своему другу-старикам жениться на молодой девушке, не зная о симпатии племянника к ней, а позже уже специально пытается разрушить его отношения с Мэделайн, плетет всевозможные интриги.

Лицемерный Пексниф пытается завладеть наследством старого Мартина Чезлвита, для этого сначала берет в ученики его внука, а потом выгоняет его в угоду деду. После Пексниф пытается жениться на любимой

девушке молодого Мартина, а затем старается помешать примирению деда и внука.

Примечательно, что наделяя врагов героя извечными отрицательными качествами, автор стремится эти качества сгустить, сконцентрировать, лишая характеры «злодеев» многогранности. У Ральфа ведущей чертой является интриганство, направленное против племянника (хотя возникает и маленькая психологическая сложность: ненависть к Николасу не исключает симпатии к его сестре Кэт). Главное качество Пекснифа – лицемерие, проявляющееся не только в отношениях с обществом, но даже с родными дочерьми.

Особенно показательны принципы построения образов «злодеев» в романе «Оливер Твист».

Еврей Феджин изначально наделяется неприятной внешностью. Первое его появление автор описывает так: «...очень старый, сморщенный еврей с всклокоченными рыжими волосами, падавшими на его злобное, отталкивающее лицо» [Диккенс, 1958, с. 77]. Дальше это впечатление только подтверждается: «скривив лицо в омерзительную улыбку» [там же, с. 81], «отвратительно улыбаясь», «сморщенное его лицо поистине стало дьявольски мерзким» [там же, с. 172]. Налицо прием прямой – отрицательной – характеристики при описании персонажа. Сущность злобного Феджина проявляется также в его монологах: «Превосходная штука — смертная казнь! Мертвые никогда не каются. Мертвые никогда не выбалтывают неприятных вещей. Ах, и славная это штука для такого ремесла! Пятерых вздернули, и ни одного не осталось, чтобы заманить в ловушку сообщников или отпраздновать труса!» [Диккенс, 1958, с. 81].

Налицо и другое. Часто при описании Феджина встречаются такие определения: «хихикая, потер руки» [Диккенс, 1958, с. 82], посмотрел «лукаво» [там же, с. 83]. Вот его поведение при первой встрече с Твистом: «Еврей усмехнулся и, отвесив Оливеру низкий поклон, подал ему руку и выразил надежду, что удостоится чести познакомиться с ним ближе» [там же, с. 78]. Используя прием несобственно-прямой речи, автор показывает, что

Феджин, который хочет сделать из мальчика вора, тем не менее лицемерит, учтиво разговаривая с ним. И это не единственный пример. Подобным образом ведет себя Феджин и в сцене, когда Оливер внезапно просыпается и видит, как еврей считает награбленное. Злобность уличенного преступника сменяется лицемерной ласковостью, когда он осознает, что мальчик ничего не понял; при этом еврей обладает достаточной хитростью, чтобы выдать приступ агрессии за шутку:

«—Это правда? – крикнул еврей, бросив еще более злобный взгляд и приняв угрожающую позу.

–Клянусь, я спал, сэ, – с жаром ответил Оливер. – Право же, сэ, я спал.

–Полно, полно, мой милый, – сказал еврей, неожиданно вернувшись к прежней своей манере обращения, и поиграл ножом, прежде чем положить его на стол, словно желая показать, что нож он схватил просто для забавы. – Конечно, я это знаю, мой милый. Я хотел только тебя напугать.» [Диккенс, 1958, с. 82]

При изображении Феджина на протяжении всего повествования, сгущаясь, развиваются два лейтмотива: злобность, человеконенавистничество и хитрость, лукавство.

При характеристике Сайкса, члена той же преступной шайки сгущаются мотивы грубости и жестокости. Негативная характеристика персонажа дается при первом же его появлении: «...лицо у него широкое, грубое, несколько дней не знавшее бритвы; глаза были мрачные...» [Диккенс, 1958, с. 112]. У него «скверный нрав» [там же, с. 131], «грубейший тон и очень грубый голос» [там же, с. 131], он чужд сентиментальности, всегда раздражителен – любая мелочь усиливает «бешенство мистера Сайкса» [там же, с. 132].

Большую роль в раскрытии образа Сайкса играет его собака, поведение которой как бы дублирует действия ее хозяина: «...собака мистера Сайкса, отличаясь таким же скверным нравом, как и ее владелец <...> без всяких

церемоний вцепилась зубами в его башмак» [Диккенс, 1958, с. 131]; «Собака металась из стороны в сторону, огрызаясь, рыча и лая, а человек ругался, наносил удары и изрыгал проклятья» [там же, с. 131]. Когда Сайкс погибает, собака погибает вместе с ним и так же ужасно: Сайкса душит случайно созданная им петля, а «собака, до той поры где-то прятая, бегала с заунывным воем взад и вперед по парапету и вдруг прыгнула на плечи мертвеца. Промახнувшись, она полетела в ров, перекувырнулась в воздухе и, ударившись о камень, размозжила себе голову» [там же, с. 457].

Монкс, сводный брат Оливера Твиста, изображен иначе. Внешне он очень невыразителен. Первый раз в романе он предстает перед нами таинственным и непонятным: «...из окутанного густой тенью подъезда вынырнула какая-то темная фигура» [Диккенс, 1958, с. 229]. Мельком упоминается, что «вид у него изнуренный и угрюмый», «злое лицо» [там же, с. 304]. Но основным приемом характеристики персонажа (опять здесь известное сгущение красок, а не многогранность образа) предстает своеобразная «вездесущность» Монкса, его постоянно возникающее появление на пути Оливера, которого сводный брат каждый раз осыпает проклятиями, что пугает ничего не подозревающего мальчика. Подчеркнем, что именно в изображении Монкса, таинственного врага героя, проявляются свойственные писателю, особенно в ранних произведениях, романтические черты.

Позиция Диккенса-моралиста, изобличающего порок, показательна и в отношении Оливера, но в другом плане: он предстает стойким носителем «добра», которое невозможно разрушить. Так, Оливер, выросший в рабочем доме и проживший некоторое время среди воров и преступников, не «портится», хотя никто не учил его моральным нормам, напротив, окружение только способствовало тому, чтобы он превратился в преступника. Однако мальчик вопреки объективной логике обстоятельств сохраняет высокую нравственность, он даже не перенимает жаргон, принятый в шайке воров, речь его правильна и благородна. Здесь мы тоже видим сгущение ведущей

черты характера. В явной идеализации Оливера также проявляется отмеченное выше романтическое начало, уживающееся с крепнущими принципами реализма.

Попытка показать дурное влияние на человека условий жизни связано с образом Нэнси, обладавшей добрым сердцем (именно она пытается помочь Оливеру), но обстоятельства (алкоголь, общение с преступным дном) губят ее. «Нэнси и в самом деле была подвержена этой слабости, весьма распространенной среди учениц еврея, которых с раннего детства не только не отучали, но, скорее, поощряли к этому». [Диккенс, 1958, с. 228-229] Автор подчеркивает, что пристрастие девушки к алкоголю обусловлено ее воспитанием и окружением. Остальные же главари разбойничьей шайки, как мы пытались показать, порочны изначально.

Интересно отметить, что сюжетная линия каждого отрицательного персонажа начинается с его успеха в утверждении «зла», после чего наступает перелом, и автор приводит персонажа к возмездию. Сначала Феджину, Сайксу и Монксу везет в их преступных делах: им постоянно удается разыскать Оливера, по временам ускользающего от них; кроме того, на протяжении почти всего повествования «злодеям» удается избежать правосудия. Но конец их страшен, всех их ждет смерть, причем окружающие радуются их наказанию. Таков момент гибели Сайкса: «...казалось, будто город изрыгнул сюда всех своих обитателей, чтобы проклясть этого человека» [Диккенс, 1958, с. 454]. При оглашении смертного приговора Феджину мы видим «...взрыв радости толпы, ликующей перед зданием суда при вести о том, что он умрет в понедельник» [там же, с. 474]. В ожидании смерти Феджин, отправивший на виселицу столько людей, ужасен: «...осужденный сидел на скамье, раскачиваясь из стороны в сторону; лицо его напоминало скорее морду затравленного зверя, чем лицо человека» [там же, с. 479].

Не менее ужасна, как уже отмечалось, смерть Сайкса: «...шатаясь, словно пораженный молнией, он потерял равновесие и упал через парашют.



Петля была у него на шее. От его тяжести она натянулась, как тетива; точно стрела, сорвавшаяся с нее, он пролетел тридцать пять футов. Тело его резко дернулось, страшная судорога свела руки и ноги, и он повис, сжимая в коченеющей руке раскрытый нож» [Диккенс, 1958, 457]. Конец Монкса печален, но так же невыразителен, как и сам персонаж: «Монкс, все еще под этим вымышленным именем, уехал со своей долей наследства в самую удаленную часть Нового Света, где, быстро растратив все, вновь вступил на прежний путь и за какое-то мошенническое деяние попал в тюрьму, где пробыл долго, был сражен приступом прежней своей болезни и умер. Так же далеко от родины умерли главные уцелевшие члены шайки его приятеля Феджина» [там же, с. 482].

Подобной развязкой Диккенс-моралист утверждает мысль о неминуемой расплате каждого злодея.

Как уже говорилось, в зрелых романах Диккенс уже связывает «зло» с устройством самого общества в целом. Оно определяет судьбу людей, не различая их индивидуально. Путь к этой позиции сложным образом проходит через «Домби и Сына» (1848). Индивидуальным носителем «зла» здесь выступает управляющий фирмой Каркер. При изображении этого персонажа Диккенс снова сгущает краски. В облике Каркера появляются звериные и даже дьявольские черты: «Какая волчья морда! Даже воспаленный язык виднелся из растянутой пасти, когда глаза встретились с глазами мистера Домби!»; [Диккенс, 1959, Т. 1, с. 441] «Взгляд, направленный на него Каркером, сменился дьявольским взглядом, брошенным на картину над его головой, который упал на нее, как молния» [Диккенс, 1959, Т. 2, с. 185]. Звериное начало персонажа подчеркивается известным лейтмотивом зубов.

Подобным образом акцентируется и вторая отличительная черта Каркера: лицемерие, что также проявляется во внешнем облике персонажа: «подобрал нижнюю губу, изобразил улыбку, обнажившую верхний ряд зубов» [Диккенс, 1959, Т. 1, с. 368], «в его фальшивых губах, растянутых, но

не улыбающихся» [Диккенс, 1959, Т. 1, с. 290]. Персонаж «по воле автора» не улыбается, а скалится, обнажает зубы, растягивает рот, обнажает верхние и нижние десны, показывает двойной ряд зубов, проветривает свои зубы, сверкает белыми зубами. Е. В. Сомова отмечает, что фальшивая улыбка становится лейтмотивной деталью в романах Диккенса, приобретая характер символа.

Автор открыто подчеркивает лицемерие Каркера, показывая, как явно меняется выражение лица персонажа, если на него никто не смотрит: «Когда мистер Домби опустил глаза и снова поправил галстук, улыбающееся лицо мистера Каркера в одну секунду и совершенно неожиданно превратилось в лицо напряженное и нахмуренное, с пристально устремленным на мистера Домби взглядом и безобразной усмешкой. Когда мистер Домби поднял глаза, оно изменилось столь же быстро, обретя прежнее свое выражение, и показало ему обе десны» [Диккенс, 1959, Т. 1, с. 440].

Несмотря на то, что Каркер притворяется учтивым и преданным хозяину фирмы Домби, дочь последнего Флоренс очень боится его, не понимая причины своего страха: «Флоренс не могла припомнить, видела ли она его когда-нибудь, но вот он приблизился, и она невольно вздрогнула и отшатнулась».

— Уверяю вас, лошадь у меня смирная, — сказал джентльмен.

Но не лошадь, а что-то в самом джентльмене — Флоренс не могла бы определить, что именно, — заставило ее отшатнуться, словно ее укололи» [Диккенс, 1959, Т. 1, с. 424].

В «Домби и Сыне», как и в ранних романах, мы видим поначалу торжество «зла» (все планы «злодея» исполняются – Эдит бежит с ним, фирма разорена), которое сменяется ужасным возмездием: автор бросает Каркера под колеса поезда. Смерть его так же ужасна, как и конец Сайкса и Феджина в «Оливере Твисте». Однако в «Домби и Сыне», в отличие от ранних романов, кроме индивидуальных носителей «зла» есть и зачатки обобщенного изображения зла как социального явления. В этом качестве

выступает фирма «Домби и Сын» как некая сила, которая влияет на судьбы многих – маленькая Флоренс растет заброшенной и одинокой, поскольку не представляет ценности для фирмы; Уолтер Гэй отправлен в далекое и опасное плавание во имя интересов фирмы; миссис Скьютон «продает» свою дочь Эдит, выдавая ее замуж за владельца фирмы Домби и т. д. Примечательно, что фирма в конце разваливается. Это тоже можно расценить как возмездие.

Напомним, что еще более обобщенным образом предстает в романе «Холодный дом» (1853) Канцлерский суд. Это сложный механизм, отражающий порочное устройство общества, что затрагивает судьбы почти всех персонажей (среди них Ричард, Ада, мисс Флайт и множество других «подопечных»).

В «Крошке Доррит» (1857) мы видим масштабный образ зла, порожденного устройством общества – это Министерство Волокиты, которое безразлично к каждому отдельному человеку, но объективно влияет на судьбы беззащитных людей. Например, талантливый изобретатель Дойс не может принести пользу родине из-за бесконечной бюрократии и равнодушия названного учреждения. Зло воплощается и в Полипах и Чванингах, находящихся на верхушке общества. Т. Сильман полагает, что именно в «Крошке Доррит» Диккенс достиг наиболее обобщенного и законченного взгляда на общество. Хотя автор отдает дань и традициям ранних романов, создавая демонический образ вездесущего Риго-Бландуа, которому присущи «хищная алчность» и «звериный эгоизм», в конце концов терпящего справедливое воздаяние. Однако Министерство Волокиты и Полипы возмездия не получают, порочное устройство общества оказывается у Диккенса неискоренимым.

Каким же предстает мир «зла» в романе «Наш общий друг», к которому мы, наконец, обращаемся? В нем действительно налицо традиция ранних романов, тем не менее, в изображении носителей «зла» в чем-то изменившаяся. Порочные персонажи в романе – владелец конторы Пабси и

Ко молодой человек Фледжби, торговец мелкими товарами Вегг, промышленяющий на реке Райдергуд, школьный учитель Хэдстон, супруги Лэмл. Сюжетное развитие романа связано с их действиями.

Все носители «зла» (кроме Хэдстона, который является более сложным и разработанным характером) наделены общими чертами – эгоизмом, корыстью, лицемерием. На первый план выступает нравственно-этическая оценка персонажей, хотя социальный аспект образов тоже прописан. Каждый занимает свое место в общественной пирамиде по объему доходов и способу их получения. Фледжби ближе к верхушке, он одно из звеньев буржуазного предпринимательства, он извлекает прибыль из своей финансовой конторы, но это в отличие от братьев Чирибл («Николас Никльби») «плохой» бизнесмен, нарушающий моральные принципы. Супруги Лэмл пытаются находиться на одной ступени с Фледжби, достигая этого с помощью обмана, игры, но на самом деле они бедны. Райдергуд и Вегг – внизу общественной пирамиды, они оба сочетают узаконенную деятельность с жульничеством.

Бросается в глаза и другое: раньше Диккенс при изображении отрицательных персонажей подчеркивал в каждом «сгущенное» проявление «зла»; но в «Нашем общем друге» он отказывается от этого, и «злодеи» предстают людьми в их повседневной жизни, наделенными разными качествами, – не «демонами», а просто дурными, отталкивающими существами. Исключение – единственная сцена, где демонизируется Лэмл: «...его лицо становится мертвенно-бледным, на носу проступают зловещие пятна, словно пальцы самого дьявола касаются его то тут, то там» [Диккенс, 1962, Т. 1, с. 155], «на его носу то выступают, то пропадают белые пятна, словно клапаны флейты, на которой играет дьявольская рука» [там же, с. 155]).

Одним из отрицательных персонажей является Фледжби. Писатель устами повествователя дает ему однозначную характеристику: «Это был самый подлый щенок из тех, что разгуливают на двух ногах» [Диккенс, 1962, Т. 1, с. 325]. Раскрывая низкий моральный облик персонажа, Диккенс

говорит о его неприглядном участии в системе финансовых сделок в обществе: «Очаровательный Фледжби выдавал себя за молодого джентльмена со средствами, но на самом деле он *разбойничал* на бирже в качестве маклера (выделено нами. – Ю. К.) и давал деньги в рост под высокие проценты» [Диккенс, 1962, Т. 1, с. 330]. Используя прием иронического восхваления, автор называет Фледжби Очаровательным, выделяя при этом в его образе ряд разных граней: персонаж жаден (давая деньги в долг, берет большие проценты), нечист на руку (разбойничает на бирже), махинатор (владеет конторой, но выдает за ее хозяина еврея Райю), лицемер (предупреждает мистера Лэмла, что нельзя ни в коем случае обращаться в эту контору, потому что в ней «прижмут и кожу сдерут» [Диккенс, 1962, Т. 2, с. 15], прекрасно зная, что Лэмл уже воспользовался ее «услугами»; разыгрывает спектакль перед небогатым аристократом Твемлоу, уговаривая Райю оказать ему снисхождение, но в то же время отдавая молчаливый приказ взыскать деньги).

Прием прямой оценки персонажа устами повествователя сочетается со сценами, подтверждающими эту характеристику. С точки зрения общения Фледжби с окружающими, он изображен неоднозначно: довольно красноречивый в своих лживых речах, касающихся денег, в процессе светского поведения он проявляет коммуникативную несостоятельность: пытаясь поддерживать разговор, делать комплименты, Фледжби оказывается неумелым. Он даже не способен использовать готовые шаблонные фразы, например, в общении с представительницами прекрасного пола:

«Сделав вид, будто он и в самом деле что-то понимает, Очаровательный ответил:

— Да. Скажите» [Диккенс, 1962, Т. 1, с. 320].

«Однако же мнение Очаровательного свелось к тому, что у всех у нас есть глаза — по крайней мере у большинства они есть... и... и... Дальше слышалось еще несколько «и», за которыми так ничего и не последовало» [Диккенс, 1962, Т. 1, с. 321].

Фледжби не может самостоятельно общаться с Джорджианой Подснеп, богатой девушкой, с которой супруги Лэмл пытаются в корыстных целях свести молодого человека; им постоянно приходится «суфлировать», направляя разговор в нужное русло. Однако, когда позже Фледжби пытается взять инициативу в свои руки, споря с Лэмлом, тот быстро понимает сущность молодого человека и применяет агрессивную манеру общения вместо заискивания; Фледжби сразу же сдает позиции и униженно просит прощения. Налицо, таким образом, и явная трусость персонажа, сочетающаяся в других ситуациях с наглостью.

В конце концов, Фледжби постигает возмездие. Лэмл безжалостно порет его тростью, предварительно набив ему рот и нос табаком и солью, чтобы тот не мог кричать. А потом и Дженни Рен вносит свой вклад в наказание молодого человека, заклеивая его раны пластырем с перцем. Светский молодой человек смешон и унижен в этой ситуации. Воздаяние, которое получает Фледжби, предстает в чем-то комическим, а наказуемый – вследствие этого жалким. Напомним, что раньше подобных мотивов в описании возмездия отрицательным персонажам не было, сцена расплаты должна была вызывать у читателя ужас.

Сайлас Вегг, торгующий мелкими товарами, также предстает индивидуальным носителем «зла». Как и Фледжби, в ряде сцен он выдает себя за другого человека. Он представляется окружающим посыльным и старым слугой в одном богатом доме, он даже придумал имена его обитателям и верит в их существование. Нанимаясь к богатому наследнику Боффину на работу, Вегг выдает себя за образованного и начитанного человека. Диккенс характеризует его как принадлежащего к разряду «самозванцев, которые готовы обманывать не только ближних, но и самих себя» [Диккенс, 1962, Т. 1, с. 70]; Вегг не просто обманывает других, но сам верит в свою ложь. Еще одной отличительной чертой персонажа является то, что «тупое чванство и хитрость Вегга» растут «с минуты на минуту» [там же, с. 74]. Диккенс выявляет наглость персонажа, которая проявляется в ряде

ситуаций: вначале он зовет своего хозяина сэром и мистером Боффином, затем заявляет: «начнем с того, что я буду называть вас просто Боффином» [Диккенс, 1962, Т. 2, с. 282], стремится ставить условия и распоряжаться (требует у Боффина уволить неугодных самому Веггу людей – Хлюпа и Роксмита). Нарастание наглости Вегга можно проследить в одной его фразе: «Вы желаете заключить с нами сделку? Вы испрашиваете моего милостивого разрешения на то, чтобы заключить сделку с нами?» [там же, с. 285]. Вегг ставит себя все выше и выше. Однако и его настигает возмездие, которое, как и у Фледжби, носит уничижительный характер: «...увидев на углу фургон с нечистотами, стоявший без присмотра, да еще с лесенкой у колеса, мистер Хлюп поддался соблазну поместить туда же и мистера Сайласа Вегга» [там же, с. 445]. Налицо расплата, подобная той, которая настигла «Очаровательного Фледжби».

Более разработанным порочным персонажем является в романе Райдергуд, образ достаточно сложный. Он так же наделен эгоизмом, корыстью, лицемерием, но более активен в своих разрушительных действиях. Райдергуд «промышляет на реке», обчищая карманы утопленников, ходят слухи, что некоторым он помогает и отправиться на тот свет. Он клеветает на старика Хэксема, обвиняя его в убийстве, чтобы получить денежное вознаграждение. Позже он шантажирует Брэдли Хэдстона, снова пытаясь получить деньги. При этом он постоянно повторяет, что он «человек, который добывает себе пропитание в поте лица» [Диккенс, 1962, Т. 1, с. 182]. Одна из глав даже называется «Честный человек в поте лица» (опять прием иронического восхваления).

Усложняя образ Райдергуда, писатель дает ему возможность исправиться: злодей едва не тонет, попав под пароход, но чудесным образом спасается. Подробно воспроизводится сцена, когда было утонувший Райдергуд постепенно приходит в себя. Все ожидают, что перерождение плута совершится – это и дочь Райдергуда Плезент, и его знакомые. Но надежды напрасны. Вот как переживает это девушка: «Для Плезент

настолько непривычно видеть отца предметом сочувствия и интереса, видеть, как все вокруг не только согласны терпеть его общество в этом мире, но даже настойчиво и заботливо упрашивают его остаться в нем, что она переживает нечто новое, до сих пор не испытанное. [...] Так же туманно представляется ей, что утонуло только то, что было в нем дурного, и если он счастливо вернется обратно и займет прежнее место в пустой форме, лежащей на кровати, то и дух его изменится» [Диккенс, 1962, Т. 2, с. 36-37].

Однако мимолетное заблуждение девушки рассеивается, она видит, что отец не изменился. Более того, автор наделяет Райдергуда сомнением, позволяя ему ошибочно истолковывать свое чудесное спасение. Райдергуд считает, что теперь он не может погибнуть в реке. «Меня не утопишь! Кто раз тонул, того эта смерть минует» [Диккенс, 1962, Т. 2, с. 458]. Придавая ситуации психологическую остроту, автор показывает, что проигнорировав «предупреждение» реки, Райдергуд второго шанса не получил и нашел свою смерть в Темзе вместе с Брэдли Хэдстоном. При этом, по сравнению с наказанием Флэдджи и Вегга, в возмездии, постигающем Райдергуда, нет комических нот.

Наиболее сложным носителем «зла» в романе является Брэдли Хэдстон, школьный учитель. Он полюбил Лиззи, дочь лодочника Хэксема, которая не ответила ему взаимностью, она питала нежные чувства к адвокату Юджину. Хэдстон пытался жестоко убить Юджина из ревности, при этом подло поступая с Райдергудом, пытаясь свалить вину за преступление на него. Отметим, что в «Нашем общем друге», как и в «Оливере Твисте», отрицательные персонажи конкурируют между собой, но, если в «Оливере Твисте» только намечена скрытая враждебность Феджина к Сайксу, то здесь Райдергуд и Хэдстон – враги, каждый пытается выставить другого преступником. Подчеркнем, что и Сайкс, и Хэдстон покушаются на жизнь человека, но если первый предстает грубым и примитивным животным, то школьный учитель обладает интеллектом, опираясь на который он действует хитро и коварно. Случайно встретив Райдергуда и узнав о его неприязни к



Рэйберну, учитель сразу же заводит с ним знакомство в надежде, что тот может быть полезен. Совершив преступление, он будто случайно обрезает себе руку и забрызгивает кровью куртку Райдергуда, пытаясь бросить подозрения на него.

Расчетливости и хитрости Хэдстона мешает его повышенная эмоциональность, затмевающая ясность ума: «...туго ворочались его спутанные мысли» [Диккенс, 1962, Т. 2, с. 164]. Но учитель не сомневается, что сможет одолеть Юджина, надеясь на свое упорство, которое не раз помогало ему в карьере: «...Брэдли был уверен, что в конце концов одержит победу над Рэйберном, если будет все так же настойчиво преследовать его, как и раньше ему случалось преодолевать какую-нибудь школьную премудрость путем той же медленной и упорной настойчивости». [там же, с. 157]

Интересно, что в отличие от Сайкса, который является представителем «дна», Хэдстон – это бедняк, выбившийся в люди благодаря своему труду. Однако он не стал настоящим учителем, несущим добро и знания. Таким образом, мы видим присутствие «зла» в том типе человека, который мог бы быть представлен как заслуживающий уважения. Майкл Котзин в своей книге «Диккенс и сказка» (1972 г.) утверждает, что прежде Диккенс с уважением изображал подобный тип людей. В образе Хэдстона мы видим критику системы образования, которая позволяет персонажу «выйти в люди», но не воспитывает в нем благородную личность. Эту мысль проводят и Монро Энжел в монографии 1967 г. “The maturity of Dickens”, и Джейн Вогел в монографии 1976 г. “Allegory in Dickens”.

Большую роль в раскрытии образа Хэдстона играет его своеобразный двойник – брат Лиззи Чарли Хэксем. Это тоже бедняк, который изо всех сил старается выбиться в «люди» и не останавливается ни перед чем для достижения своей цели. Он ссорится с сестрой, которая заменила ему мать, потому что та не хочет выйти замуж за его учителя и не поможет таким образом его карьерному росту. Узнав о преступлении своего наставника,

Чарли тут же отворачивается и от него. «...я добьюсь положения в обществе и никому не позволю тащить меня назад. С сестрой покончено, с вами тоже» [Диккенс, 1962, Т. 2, с. 353], – так говорит эгоистичный мальчик своему учителю: «...сердце у этого юноши, – замечает повествователь, – было черствое, пустое» [там же, с. 352]. Повторим: образование не мешает Хэдстону стать преступником, а Чарли не делает хорошим человеком. Так, по сравнению с «Оливером Твистом» углубляется представление автора о проблеме нравственности и обстоятельств.

Брэдли Хэдстона мы видим и через восприятие Юджина Рэйберна. Из разговора адвоката и его друга Мортимера Лайтвуда мы узнаем, что учитель следит за своим соперником, даже ведет своеобразную охоту за ним. В глазах Юджина Брэдли смешон, он не боится его, хотя на Мортимера производит большое впечатление искаженное злобой лицо Хэдстона, и он даже не может уснуть. Юджин рассказывает об адских муках преследующего его учителя, это подтверждает и повествователь: «Он был похож не на охотника, а на загнанного зверя; замученный, растерянный, с выражением обманутой надежды и всепожирающей ненависти на лице, с белыми губами, встрепанный, истерзанный ревностью и злобой, мучимый сознанием, что все это в нем заметно и что они этому рады, он прошел мимо них в темноте, словно бледный призрак головы, повисшей в воздухе: лицо было настолько выразительно, что вся остальная фигура делалась совершенно незаметной» [Диккенс, 1962, Т. 2, с. 155].

Диккенс показывает процесс саморазрушения личности Брэдли и путь к преступлению. Автор подчеркивает, что это именно саморазрушение: «Брэдли проводил бессонные ночи, изводя самого себя» [Диккенс, 1962, Т. 2, с. 156], «он был настроен очень мрачно, и сам это знал. Более того, растравлял это настроение в себе с каким-то извращенным удовольствием, подобно тому как больной иногда расчесывает рану на собственном теле» [там же, с. 156]. «Он знал также хорошо, что намеренно раздувает в себе гнев и ненависть... <...> Знал все это и тем не менее продолжал действовать в том

же духе, с бесконечным терпением, трудом и настойчивостью, – так могла ли его мрачная душа не знать, к чему это ведет?» [Диккенс, 1962, Т. 2, с. 157]. Вынужденный работать в школе днем, по ночам учитель «вырывался на свободу, словно плохо укрощенный дикий зверь» [там же, с. 156]. Описывая состояние персонажа, повествователь рассуждает о преступниках вообще, которые, как и Хэдстон, не борются с искушением совершить преступление, а поддаются ему.

Если рассмотренные выше персонажи в романе «Наш общий друг» являются «злодеями», то Хэдстон, хотя эгоистичен и навязчив в своей любви, – скорее жертва своей страсти и неспособности совладать с чувствами. Наиболее сложное авторское отношение к Хэдстону проявляется в раскрытии его чувств, переживания несчастной любви. Однако об этом мы подробнее поговорим в следующем разделе.

Несмотря на явную жалость автора к Хэдстону, его, как и всех отрицательных персонажей, настигает возмездие, но оно ни в коей мере не является смешным и унижающим. И Хэдстон, и Райдергуд гибнут в реке, которая выступает орудием наказания как сила природы. Автор щадит более мелких «злодеев», которые обманывают и плетут интриги (Вегг, Фледжби, Лэмл), оставляя их в живых, только унижая. Однако те, кто покушался на человеческую жизнь (Райдергуд и Хэдстон), сами погибают, и их наказание не трактуется комически.

Итак, в романе «Наш общий друг» Диккенс отходит от изображения общества как системы порочных отношений, что приводило к созданию обобщенных символических образов (Канцлерский суд, Министерство Околичностей). Источником «зла» больше не является порочный социальный механизм. Но, с другой стороны, обращаясь, как и в ранних романах, к индивидуальным носителям «зла», Диккенс отказывается от их одностороннего изображения, от сгущения одной-двух красок в образе персонажа и создает более сложные, художественно более разработанные, многогранные характеры.

### 1.3. Критический пафос романа «Наш общий друг» в изображении «верхушки» общества.

Нравственно-психологический аспект романа «Наш общий друг» и особенности его сюжетно-композиционной организации были бы не полны без характеристики еще одного плана произведения – изображения в нем особого круга действующих лиц, которых автор в последней главе именует «Обществом». Это леди Типпинз, супруги Вениринги, Подснепы, Лэмлы и другие. С самого начала повествования автор периодически вводит нас в мир этих персонажей, время от времени собирающихся за обеденным столом. Примечательно, что история главного героя Джона Гармона получает свое начало в рассказе адвоката Мортимера Лайтвуда, который по просьбе любопытствующего общества сообщает о «человеке ниоткуда», приехавшем из каких-то дальних краев. Это сын старого Гармона, разбогатевшего на мусорных подрядах и умершего к началу повествования. Из уст Лайтвуда мы узнаем, что старик был скупым и жестоким. Он выгнал из дома свою дочь, когда та отказалась выйти замуж за выбранного им человека и призналась в любви к другому. Сын, находившийся в то время на обучении в Брюсселе, вернулся, чтобы вступить за сестру, за что тоже был изгнан из дома.

После смерти старика, как сообщает Лайтвуд, находят его завещание, согласно которому все состояние наследует сын при условии, что женится на девушке Белле Уилфер, которая была ребенком во время написания завещания. В противном случае состояние переходит к слуге старика Нодди Боффину. Общество заинтересовано этой историей, леди Типпинз утверждает, что «это очень любопытное дело» [Диккенс, 1962, Т. 1, с. 20], а миссис Вениринг, заразившись «обольстительными кривляньями леди Типпинз» [там же, с. 22], просит Мортимера: «Плосу вас! Позалуста! Пло човека ниоткуда!» [там же, с. 22]. Таким образом, сразу же налицо контраст человеческой драмы в доме Гармона и жеманных реакций

равнодушного светского общества. Это составляет содержание второй главы, которая заканчивается известием о катастрофе: в присутствии светского общества Лайтвуд получает сообщение, что прибывший наследник утонул.

Изображение светского общества встречалось в романах Диккенса и раньше, например, в «Холодном доме». В этом романе «свет» характеризуется так: «В этом избранном и блестящем кругу можно встретить немало людей образованных, неглупых, мужественных, честных, красивых и добродетельных. И все-таки, несмотря на все его громадные преимущества, есть в нем что-то порочное» [Диккенс, 1960, Т. 1, с. 211]. В целом светское общество в этом романе довольно безлико и представлено великосветской хроникой, которая постоянно следит за передвижениями миледи Дедлок и неотступно преследует ее: «...сэр Лестер и миледи едут домой из Парижа. Великосветская хроника уже разнюхала это и утешает радостной вестью омраченную Англию. Она разнюхала также, что сэр Лестер и миледи намерены принимать избранный и блестящий круг «сливок бомонда»» [там же, с. 202]; «Дедлок Миледи не сидится на месте, никак не сидится. Сбитая с толку великосветская хроника прямо не знает, где ее найти» [там же, с. 286]. «Сама же она умчалась в Лондон, но не намерена там оставаться и, к недоумению великосветской хроника, вскоре примчится домой» [там же, с. 287]. Для того, чтобы подчеркнуть безликость светского общества, Диккенс использует одинаковые имена для тех, кто его представляет: Будл, Кудл, Дудл, Фудл, Гудл, Худл, Жудл, Зудл, Лудл, Мудл, Нудл, Пудл, Квудл, а также Баффи, Каффи, Даффи, Фаффи, Гаффи, Хаффи, Джаффи, Заффи, Лаффи, Маффи, Паффи. Исключение составляют лишь родственница сэра Лестера Волюмния Дедлок и Боб Стейблс, впрочем, недостаточно конкретизированные.

Но в «Нашем общем друге» светское общество персонифицировано. Это уже упомянутые супруги Вениринги, Подснепы, Лэмлы, а также леди Типпинз и другие. Многие из представителей светского общества в романе имеют довольно полную характеристику. Читатель узнает и о домашней

обстановке «Все у Венирингов было с иголки новое» [Диккенс, 1960, Т. 1, с. 13], и о внешнем облике («престарелая очаровательница леди Типпинз <...> с серым непомерной длины лицом, словно отраженным в столовой ложке, и крашенным пробором, - весьма удобной дорогой к пучку фальшивых волос на затылке» [там же, с. 20]). В романе прописаны и фабульные линии представителей света: например, читатель узнает обстоятельства бракосочетания супругов Лэмл. Поверив слухам о богатстве друг друга, они женятся и узнают, что оба бедны; изображены подробности их заговора в попытке свести Джорджиану Подсноп и Фледжби в корыстных целях. Здесь есть и некая психологическая тонкость: миссис Лэмл, которая сначала втирается в доверие к Джорджиане ради материальной выгоды, потом жалеет девушку и старается донести до ее отца сведения об их заговоре.

Одним из самых ярких членов светского общества в романе «Наш общий друг» является Подсноп, о котором много писали и отечественные, и зарубежные исследователи, поэтому на нем останавливаться подробнее мы не будем. Литературоведы говорят об обобщающей силе образа, анализируют явление подснепизма, выражающееся в критике всего иностранного, непоколебимой уверенности в правильности собственного мнения. То, что Подсноп отмахивается от явлений, которые не входят в его представления о мире, отмечают, среди прочих, П. Фитцджеральд (1895), С. Дарк (1919), Э. Джонсон (1952), В. В. Ивашева (1954), Т. И. Сильман (1958), И. М. Катарский (1960), Х. Пирсон (1963), Дж. Кинкейд (1971), Э. Уилсон (1975), А. Шелстон (1999). Например, Подсноп отрицает факты о голодной смерти бедняков Лондона. «Я этому не верю» [Диккенс, 1962, Т. 1, с. 172], – говорит он. Это описано в сцене приема в честь дня рождения мисс Подсноп. Некий «скромный господин» [там же, с. 172] упомянул, «что за последнее время на улицах Лондона умерло от голода десять человек» [там же, с. 172]. Автор отражает реакцию общества на данное замечание с помощью несобственно-прямой речи: «После обеда это было совершенно некстати. И

для ушей молодой особы совсем не годилось. Просто неприлично было об этом говорить» [Диккенс, 1962, Т. 1, с. 172]. Контаминация субъектных планов повествователя и светского общества создает иронический эффект.

В уста Подснепа Диккенс вкладывает такую же мысль, придавая ей эмоциональную окраску: «...предмет разговора весьма неприятен. Я пойду дальше – скажу даже, что он омерзителен» [Диккенс, 1962, Т. 1, с. 174]. Вспомним также небольшую деталь из «Холодного дома»: «Большой свет не велик. <...> В нем много хорошего; много хороших, достойных людей; он занимает предназначенное ему место. Но все зло в том, что этот изнеженный мир живет, как в футляре для драгоценностей, слишком плотно закутанный в мягкие ткани и тонкое сукно, а потому не слышит шума более обширных миров, не видит, как они вращаются вокруг солнца» [Диккенс, 1960, Т. 1, с. 19-20]. Диккенс продолжает и углубляет эту мысль в «Нашем общем друге», рисуя образ Подснепа. Так общество во главе с Подснепом, как и в «Холодном доме», не слышит и не хочет слышать о другом мире, о мире простых людей.

Черты светского общества, только кратко обозначенные в «Холодном доме», и в других случаях расширяются и углубляются в «Нашем общем друге». Особое внимание автор уделяет проблеме общения в высшем свете. В «Холодном доме» эта проблема обозначена лишь одной фразой: «...великосветская хроника слаба в английском языке, но, подкрепившись французским, обретает титаническую силу» [Диккенс, 1960, Т. 1, с. 202]. В «Нашем общем друге» проблема раскрыта более полно. Нравственная оценка членов светского общества наиболее ярко проявляется в изображении их общения.

Характеризуя коммуникацию этих действующих лиц, автор прибегает к двум приемам. Один из них – комментарии автора-повествователя, оценки, откровенное авторское сопоставление поведения персонажей и их высказываний, а второй – самовыражение персонажа в слове, что мы видим в монологах и диалогах представителей светского общества.

Разрабатывая фабульные линии, например, интриги супругов Лэмл, автор в своих комментариях подчеркивает лицемерие, снобизм, мелкое интриганство, отличающее представителей «света».

Их самовыражение в слове проявляется, в первую очередь, в постоянном обращении к речевым штампам, которые свидетельствуют о неразвитости личности, о следовании условностям. Так, например, когда Подснеп приходит в дом Венирингов, он четыре раза подряд повторяет одну и ту же фразу: «Весьма рад случаю, весьма рад!» [Диккенс, 1962, Т. 1, с. 16]. “So glad of the opportunity” [Dickens, 2011, p. 9]. Он также задает множество вопросов, которые на самом деле его не интересуют, он даже не дожидается ответа: «Как вы поживаете? Очень рад с вами познакомиться! У вас тут прелестный домик. Надеюсь, мы не опоздали?» [Диккенс, 1962, Т. 1, с. 15-16]. “How do you do? So glad to know you. Charming house you have here. I hope we are not late”. [Dickens, 2011, p. 9].

Еще одной интересной особенностью общения представителей «света» является коммуникация не ради самого общения, а ради выполнения определенных светских «ритуалов». Зачастую хозяева даже не знают своих гостей. «И он тут же знакомит дорогого Твемлоу с двумя своими друзьями, мистером Бутсом и мистером Бруэром; причем Твемлоу ясно, что хозяин дома и сам не знает, который из них Бутс, а который — Бруэр» [Диккенс, 1962, Т. 1, с. 15]. Гости отвечают хозяевам взаимностью: «Замечательно то, что за столом Венирингов никто из гостей не обращает внимания на самих хозяев, и если есть что рассказать, предпочитают обычно рассказывать кому-нибудь другому» [там же, с. 23]. Общество характеризуется также отношением к людям как к предметам обстановки. Обращаясь к своей новорожденной дочери, Вениринг «с умилением» кивает «этому новому предмету обстановки» [там же, с. 15]. Подснеп тоже относится к дочери как к неодушевленному предмету: он «...был бы крайне удивлен, если б ему сказали, что мисс Подснеп, да и всякую другую молодую особу надлежащего происхождения и воспитания, нельзя укладывать и убирать, как серебро,



выставлять напоказ, как серебро, шлифовать, как серебро, подсчитывать, взвешивать и оценивать, как серебро» [Диккенс, 1962, Т. 1, с. 176].

Самовыражение персонажа в слове проявляется и в диалогах. Наиболее характерны диалоги супругов Лэмл, которые вступили в брак, обманывая друг друга, будучи убежденными, что партнер обладает состоянием.

«– Если вы так неудачно охотились за приданым и сами себя обманули; если по своей алчности вы слишком легко поверили внешнему блеску, то чем же я виновата, – вы, авантюрист? – очень резким тоном говорит жена. <...>

– Вопрос за вопрос. Теперь опять моя очередь, миссис Лэмл. Кто это вам внушил мысль, что я человек состоятельный? <...>

– Я спросила Вениринга.

– А Вениринг знает обо мне не больше, чем о вас, и не больше, чем другие знают о нем» [Диккенс, 1962, Т. 1, с. 153-154].

Этот диалог раскрывает вражду между супругами. Однако в других ситуациях, когда дело касается выгоды, Лэмлы отлично друг друга понимают.

Авторское отношение к представителям света и характеру их общения проявляется в приеме иронического восхваления, к которому постоянно обращается писатель. «И кто еще так очарователен и больше подходит друг к другу, как не супруги Лэмл: он — сплошной блеск, она — сплошная грация и томность, — оба блистают в разговоре, время от времени обмениваясь взглядами, словно партнеры за карточным столом, вдвоем ведущие игру против всей Англии» [Диккенс, 1962, Т. 1, с. 166]. Здесь Диккенс дает намек на то, что супруги что-то замышляют, а также подчеркивает несоответствие внешнего облика персонажей их внутренним порывам.

Начиная с иронического восхваления, Диккенс переходит к резкой авторской характеристике, к срыванию масок. «Приятно было смотреть, как грациозно супруги Лэмл прощались с хозяевами и как нежно и любовно они поддерживали друг друга, спускаясь с лестницы. Менее приятно было видеть, как их улыбающиеся лица вытянулись и нахмурились, когда супруги

угрюмо расселись по углам своей кареты. Но это зрелище, разумеется, было уже за кулисами; его никто не видел, и оно не предназначалось ни для чьих глаз» [Диккенс, 1962, Т. 1, с. 175-176]. Автор прямо противопоставляет общение супругов на людях и между собой, подчеркивает несоответствие слов и поступков.

Начатая в «Холодном доме» тема выборов в парламент в связи с сэром Лестером Дэдлоком, продолжается и в «Нашем общем друге» (линия Вениринга). Описанию этой линии отведена третья глава книги второй. Глава начинается весьма своеобразно и язвительно. Возникает ироничный образ Британии, которая предстает живым существом, сидящим «в задумчивой позе» [Диккенс, 1962, Т. 1, с. 295]. Повествователь сообщает, что Вениринг может стать членом парламента за деньги, отмечая при этом, что «...эти пять тысяч фунтов никому не достанутся, они исчезнут сами собой, как только их выложат, – исчезнут совершенно чудесным и колдовским образом» [там же, с. 295]. Вениринг и другие члены светского общества создают видимость бурной деятельности. Диккенс иронизирует, сообщая, что жена Вениринга «будет принимать меры (*какие именно, не уточняется*)» (выделено нами – Ю. К.) до тех пор, пока не падет замертво у колыбели малютки» [там же, с. 302]. Отметим, что глава называется «меры приняты», и это выражение постоянно повторяется на протяжении всей главы. Ирония автора проявляется и в ряде других случаев: он называет членов светского общества, «помогающих» Венирингу, «тружениками» [там же, с. 303], хотя они только суеются; описывая безделье Твемлоу, отмечает, что персонажу кажется, «будто он горы ворочает на благо Вениринга» [там же, с. 303]. Безликие Бутс и Бруэр тоже весьма деятельны. Бруэр собирается повертеться в кулуарах, и светское общество восхищается этим, а Бутс даже завидует такому успеху.

Всячески подчеркивая свою мнимую активность, «свет» обещает провести Вениринга в парламент, однако повествователь замечает, что дело давно решено и никакие усилия не требуются. Избирательная компания превращается в фарс. Повествователь снова подчеркивает коммуникативную

несостоятельность Вениринга: во время предвыборной речи он «то и дело забредает в тупики» [Диккенс, 1962, Т. 1, с. 305]. Более того, автор выделяет два основных пункта ораторского выступления персонажа: богатство его друга Подснепа и родство его друга Твемлоу с аристократом лордом Снигсвортом. В конце главы, описывающей выборы в парламент, важное замечание исходит не из уст повествователя, а из уст Твемлоу, которому приходит в голову, что Вениринг «своих избирателей и в глаза не видал до того самого дня, когда мы с ним туда приехали!» [там же, с. 309].

Интересно отметить, что еще в «Холодном доме» Диккенс выявляет феномен «бедных родственников», которые «прозябают в высшем свете» [Диккенс, 1960, Т. 1, с. 502]. В «Нашем общем друге» этот феномен раскрыт глубже и тоньше. Мы не раз упоминали о Твемлоу. Это бедный родственник влиятельного аристократа – довольно пожилой, наивный, хотя порой и проявляет чутье – в реальной оценке окружающих. Вспомним сцену, когда Подснеп, прибывший в дом Венирингов, принимает Твемлоу за хозяина. Диккенс описывает чувства персонажа так: «Сам же Твемлоу чувствует себя настолько выше Вениринга по воспитанию и положению в обществе, что солидный гость кажется ему просто невежей и ослом» [Диккенс, 1962, Т. 1, с. 16]. В остальных случаях автор изображает Твемлоу застенчивым и простодушным человеком, который не понимает устройства и сути светского общества. Его образ служит автору для раскрытия лицемерия «света». Так Вениринги, заинтересованные в том, чтобы их гостем был хоть и дальний, но родственник влиятельного лорда Снигсворта, внушают Твемлоу, что он их «самый старый друг». Но тут же в его присутствии объявляют самыми старыми друзьями и других членов светского общества, и Твемлоу ломает голову, как же все обстоит в действительности. Налицо и явный сатирический прием автора, выявляющий лицемерие света, и стремление внести психологическую сложность в ситуацию, когда это общество предстает через призму восприятия наивного, доверчивого человека.

Наконец, на завершающих страницах романа Твемлоу выступает носителем голоса автора. Когда «свет» обсуждает женитьбу входящего в светское общество Юджина на простой девушке Лиззи, резко осуждая этот факт, Твемлоу ведет себя «на сей раз далеко не так кротко» [Диккенс, 1962, Т. 2, с. 478] “rather less mildly than usual” [Dickens, 2011, p. 774], утверждая, что такой поступок облагораживает и Юджина, и Лиззи. При этом Твемлоу подчеркивает свое (а также авторское) видение понятия «джентльмен»: «...под словом джентльмен я подразумеваю человека высоких душевных качеств, а следовательно, джентльменом может стать всякий, кто поднимется на такую высоту» [Диккенс, 1962, Т. 1, с. 478] “I beg to say that, when I use the word gentleman, I use it in the sense in which the degree may be attained by any man” [Dickens, 2011, p. 775].

Нельзя не заметить, что в обращении к фигуре Твемлоу проявляется еще одна любопытная особенность романа. Это стремление уменьшить роль всезнающего повествователя, который был характерен для Диккенса как наиболее яркого представителя классического романа XIX в. (не только английского, но и французского – вспомним Бальзака). Вводя фигуру Твемлоу, автор делает его в ряде сцен носителем индивидуальной, субъективной точки зрения, через призму которой нам предлагается взглянуть на английскую действительность, в данном случае на жизнь света. Налицо попытка Диккенса донести свою авторскую позицию более сложным, опосредованным путем. Впрочем, писатель, как мы видели, не всегда выступает в этом плане последовательным.

Итак, изображение светского общества, каким оно раскрывается в «Нашем общем друге» в сравнении с разработкой этой темы в «Холодном доме», представляет несомненный интерес при поисках ответа на вопрос об идейно-художественном своеобразии рассматриваемого романа в контексте творчества писателя.

Именно гораздо более полный, персонифицированный образ «света» (вместо достаточно безликой и абстрактной светской хроники в «Холодном

доме») вносит в роман критический пафос, направленный против уязвимых черт английской жизни XIX века (в противовес отмеченному выше отступлению писателя от завоеваний социального романа в зрелый период творчества). Фабульные линии, возникающие в связи с изображением «света» (предыстория героя, введение в действие его фигуры, интриги Лэмлов, Венирингов и др.) органично связаны с центральным сюжетом романа и его морализаторскими тенденциями. Глубже и тоньше разрабатываются темы, лишь кратко обозначенные в «Холодном доме»: тема равнодушия света к жизни бедняков, проблема общения в светском обществе, выдающая его духовную пустоту, феномен «бедных родственников».

#### **1.4. Проблема «добра» и его истоков. Милосердие индивида в противовес «общественной благотворительности».**

Как мы пытались показать выше, источником «зла» для Диккенса в «Нашем общем друге» является порочность отдельных индивидуумов и как частных лиц, и как представителей светского общества. В чем же Диккенс ищет источник «добра»?

Известно, что многие идеологи современного Диккенсу общества считали благом для бедняков «работные дома», а также всевозможные благотворительные организации. К проблеме последних в творчестве писателя мы обратимся позже, а сейчас коснемся еще одной черты английского общества, развивавшего буржуазные отношения: это наличие всевозможных благотворительных организаций.

Подробную характеристику последних можно найти в богатой реальными фактами книге Екатерины Коути «Недобрая старая Англия» (2013). Исследовательница пишет, что существовавшее тогда «Общество по организации благотворительности» впору было переименовать в «Общество

по борьбе с благотворительностью», так строго оно «...следило за тем, чтобы среди бедняков, получающих помощь, не затесались недостойные личности» [Коути, 2013, с. 25]. Е. Коути говорит о неуместности и бесполезности благотворителей, распространяющих религиозные листовки и читающих нравоучения беднякам, которые в лучшем случае над ними потешались, а в худшем – осыпали потоком брани.

О таких благотворителях пишет и Диккенс. В «Холодном доме» они представлены конкретными образами, это миссис Джеллиби и миссис Пардигл, деятельность которых получила у Н. П. Михальской точную характеристику: «Сурово осуждается в романе буржуазная филантропия. Диккенс издевается над попытками «благотворителей» помочь беднякам. Жалкие подачки бессильны что-либо изменить в жизни народа. Они лишь оскорбляют чувство собственного достоинства, столь развитое у людей труда». [Михальская, 1987, с. 97] Миссис Пардигл надеется помочь беднякам путем распространения назидательных книг, но в реальной обстановке ее действия смешны и неуместны. Рабочий-кирпичник, к которому дама вторгается без приглашения, говорит ей: «Нет, я не читал книжицы, что вы оставили. Здесь у нас никто читать не умеет, а хоть бы кто и умел, так мне она все равно ни к чему. Это книжонка для малых ребят, а я не ребенок» [Диккенс, 1960, Т. 1, с. 145]. Диккенс подчеркивает, что простым людям неприятно такое вмешательство: «Хватит таскаться ко мне без зова» [там же, с. 145], – говорит кирпичник.

Гротескный образ миссис Джеллиби служит иллюстрации нелепого характера общественной благотворительности. От рассказчицы Эстер мы узнаем, что эта дама в данный момент занимается африканским вопросом. Она озабочена жизнью туземцев, которых никогда не видела. Но то, что находится «ближе Африки», филантропку совершенно не интересует, даже собственные дети и домашнее хозяйство. Волосы ее не причесаны, платье не застегнуто на спине. Со своими горячими речами об африканцах, бесконечными посланиями по миру она производит впечатление безумной.

Но особой убедительности в критике «великой миссии» миссис Джеллиби и ей подобных Диккенс достигает, прибегая к наглядному противопоставлению суровой реальности и устремлений филантропов. Такова сцена, в которой нищий мальчик Джо жуёт «замызганный ломтик хлеба» [Диккенс, 1962, Т. 1, с. 290] на пороге «Общества распространения слова божия в чужих странах» [там же, с. 290]. «Он и не подозревает, несчастный, о духовной нищете на коралловых рифах в Тихом океане, не знает, во что обходится спасение драгоценных душ под кокосовыми пальмами и хлебными деревьями». [там же, с. 290].

В «Нашем общем друге» неуместность благотворителей, их неумение подбирать литературу соответственно целевой аудитории связано с изображением школы, например той, в которой поначалу учился Чарли Хэксем. Прибегая к приему открытого обличения, Диккенс-художник уступает место Диккенсу-публицисту: «В основе же этого учебного заведения лежала вздорная ханжеская идея, что его воспитанники, все до одного, невинные младенцы. Идея эта, особенно милая сердцу дам-патронесс, приводила к чудовищным нелепостям. Так, например, молодым девушкам, закоснелым в пороках, всегда сопутствующих беспросветной нищенской жизни, вменялось в обязанность восхищаться книжкой для благонравных деток... <...> Короче говоря, это была на редкость нелепая школа...» [Диккенс, 1962, Т. 1, с. 258-259].

Несостоятельность такого «образования», как уже говорилось, автор доказывает образом Чарли Хэксема. Автор подчеркивает в мальчике две стороны характера – доброту и эгоизм; и поначалу добрая сторона преобладает, однако образование лишь усиливает его плохие качества; эгоистическое начало, которое могло быть сглажено правильным воспитанием, все же берет верх. Чарли хочет, чтобы Лиззи вышла замуж за его учителя Брэдли Хэдстона. «Став моим шурином, он будет еще больше заботиться обо мне» [Диккенс, 1962, Т. 1, с. 489], – так рассуждает мальчик. Уговаривая сестру, Чарли думает только о себе, полагая, что из любви к нему

Лиззи должна согласиться на предложение учителя: «Будь умницей, Лиз, будь хорошей сестрой!» [Диккенс, 1962, Т. 1, с. 480]. После отказа Лиззи брат отрекается от нее, забывая о том, как она воспитывала его и отправила в школу. Подобная критика системы образования и воспитания была у Диккенса и раньше.

В романе «Тяжелые времена» мы видим эгоистическое отношение Тома Грэдграинда к сестре Луизе. Оно явно обусловлено неправильным воспитанием, направленным только на изучение фактов, убивающее способность чувствовать. Подобно Чарли Хэксему, Том из личной выгоды уговаривает сестру выйти замуж за неприятного ей мистера Баундерби, на которого он работает. Он тоже ссылается на сестринскую любовь: «Ты не забудешь, что очень любишь меня?» [Диккенс, 1960, с. 68]. После замужества Луиза обнаруживает, что брат задолжал крупную сумму, и продает драгоценности, чтобы погасить его долг. Постепенно она отдает ему все, что у нее есть, и ей приходится отказать ему. Том совсем не ценит любовь и помощь сестры, что Диккенс показывает в его диалоге с Хартхаусом: «Но она должна была достать их. (деньги – Ю. К.) <...> вы знаете, что она вышла за старика Баундерби не ради себя и не ради него, а ради меня. А если ради меня, то почему же она не выжимает из него то, что мне нужно? <...> У нее ума хватит, она отлично сумела бы выманить их у него, лишь бы пожелала. Почему же она не желает, когда я говорю ей, что для меня это страшно важно? <...> Не знаю, как на ваш взгляд, но, по-моему, сестры так не поступают» [там же, с. 125]. Как и Чарли, Том отрекается от сестры, однако потом последний все же раскаивается в своем поступке. Отметим также, что Тома автор и другие персонажи презрительно называют щенком. Устами мистера Райи в «Нашем общем друге» автор тоже называет Чарли «неблагодарным щенком» [Диккенс, 1962, Т. 1, с. 492].

Помимо критики образования, в «Нашем общем друге» мы видим и осуждение рабочих домов, которое началось еще в «Оливере Твисте». Но если в «Оливере Твисте» автор давал яркие картины «жизни» в рабочем



доме, то в «Нашем общем друге» он прибегает к другому приему. Свою позицию по поводу работных домов Диккенс раскрывает, вводя фабульную линию, связанную с изображением бедной вдовы Бетти Хигден, которая берет детей на воспитание. Бетти полна страха перед работными домами, хотя только читала о них в газетах. Но ее страх перед подобной «помощью» беднякам, достигая порой гротескного заострения, выражает народное мнение об этих «бастилиях для бедных»; «Не пойду туда ни за что, лучше убейте меня. Лучше бросьте этого славного мальчика под груженный фургон, прямо под конские копыта, только не забирайте его туда. А если мы все будем лежать при смерти, так уж лучше подожгите нас, пускай мы сгорим вместе с дымом и превратимся в кучу золы, только не уносите туда никого из нас, хотя бы и мертвыми» [Диккенс, 1962, Т. 1, с. 241].

Обратившись к фактам, собранным Е. Коути, мы понимаем, что страх Бетти обоснован, ведь в работных домах бедняки «...могли поселиться в полутюремных условиях, со скудной пищей и изнурительной работой...» [Коути, 2013, с. 28-29]. Е. Коути рассказывает и о трубочистах, бравших детей в подмастерья. Такие трубочисты зажигали огонь в камине, чтобы мальчики быстрее лезли вверх по трубе, что часто приводило к гибели детей. О таком явлении писал и Диккенс (вспомним мистера Гэмфилда, который хочет взять в ученики Оливера Твиста и рассказывает как раз о такой методике). Исследовательница сообщает и о реальной женщине, которая умерла от голода, но не пошла в работный дом.

При изображении Бетти Хигден поворотную роль в ее судьбе играет такой эпизод. Когда Боффины хотят дать работу ее воспитаннику Хлюпу, тот соглашается, но отказывается покидать старую женщину. Тогда Бетти, понимая, что мальчик не сможет совмещать столько обязанностей, решает убежать от него и отправиться в странствие, зарабатывая себе на жизнь вязанием. Остаться у Боффинов женщине не позволяет ее независимый характер. Ее странствия сопровождаются постоянным страхом попасть в работный дом и желанием умереть вне его стен. Она даже отдает все свои

деньги сторожу при шлюзе, когда он пугает ее, собираясь отправить в приход.

Помимо фабульной линии Бетти Хигден, Диккенс выражает свое отношение к общественной благотворительности в виде работных домов и риторически. Периодически в процессе повествования автор обращается к сильным мира сего и обличает их: «Блестящих успехов вы добились, милорды, почтенные господа и члены попечительных советов: вот что думают о вас лучшие из бедняков! Позволительно спросить: разве не стоит поразмыслить над этим?» [Диккенс, 1962, Т. 1, с. 242]. Здесь и ироническое восхваление, и риторический вопрос. Диккенс вводит это обращение после сцены, в которой Бетти рассуждает о том, что она надеется умереть в каком-нибудь углу, лишь бы не попасть в работный дом. Это постоянно повторяющееся авторское вторжение в повествование в виде обращения к представителям правящих кругов всегда связано с Бетти Хигден. После описания страха Бетти или ее поступков, направленных на бегство от работного дома, Диккенс призывает восхититься твердостью ее духа, иронизирует, взывает к совести благотворителей: «Удивительная твердость духа сохранилась в этой одинокой женщине после стольких лет тяжелой работы и тяжелей жизни, милорды, почтенные господа и члены попечительных советов! Как это у нас называется в торжественных речах? Британская независимость, только отчасти извращенная? Так или в этом роде звучит ханжеская фраза?» [Диккенс, 1962, Т. 1, с. 242].

Критический пафос романа «Наш общий друг» связан с изобличением и других институтов, занимающихся общественной благотворительностью. Вспомним письма, которые стали приходить внезапно разбогатевшему Боффину. «А благотворительные общества, брат наш во Христе! И чаще всего они в стесненных денежных обстоятельствах, однако тоже не жалеют денег на дорогую бумагу и типографские расходы!» [Диккенс, 1962, Т. 1, с. 253-254]. Секретарь Боффина даже классифицирует «попрошак», обращающихся к богачу. Автор высказывает свое отрицательное отношение

к этим просителям, используя помимо прямой характеристики приемы иронического восхваления и несобственно-прямой речи. Согласно Е. Коути, в Англии того времени авторы таких жалобных писем были довольно распространены.

Общественной благотворительности Диккенс противопоставляет милосердие индивида. При этом носителями добра у Диккенса чаще всего бывают простые люди, которые проводят свою жизнь в труде. Таковы, например, Том Пинч, Марк Тэпли («Мартин Чезлвит»), капитан Катль, Соль Джилс, Уолтер Гэй, Тудли («Домби и Сын»), Джо Гарджери («Большие ожидания»), Эстер Саммерсон («Холодный дом»), Милви, Райя («Наш общий друг»). Среди носителей добра есть и добрые богачи, которых мало: Браунлоу («Оливер Твист»), братья Чирибл («Николас Никльби»), Джарндис («Холодный дом»), Боффины («Наш общий друг»).

Чаще всего Диккенс изображает, как бедняк помогает бедняку. Так, капитан Хоудон в «Холодном доме», сам ведущий очень бедную жизнь, помогает оборвышу Джо, чем может: дает ему денег на ужин и ночлег, старается поговорить с ним по душам. Диккенс показывает благодарность мальчика, когда тот плачет, думая о покойном капитане. Вспомним также бедную женщину Дженни из «Холодного дома», которая ненадолго приютила Джо, накормила его похлебкой, дала ему лекарство и послала приятельницу похлопотать, чтобы больного мальчика куда-нибудь поместили. Однако женщина вернулась ни с чем, поскольку каждое должностное лицо посылало ее к другому, и никто не хотел заниматься делом. Но тем убедительнее, по контрасту, предстают доброта и милосердие бедняков. Эта тенденция получает развитие и в «Нашем общем друге», где мы наблюдаем трогательную дружбу и взаимопомощь дочери лодочника Лиззи и «кукольной швеи» Дженни Рен.

Нельзя не обратить внимания на одну особенность Диккенса-моралиста. Весьма нередкой в его произведениях предстает ситуация, когда персонажи, явно вызывающие симпатии автора, активно и, самое главное,

искренне служат носителям «зла». Вспомним, например, старого Чаффи, любившего своего подлого хозяина Энтони Чезлвита и ради него защищавшего его не менее подлого сына Джонаса («Мартин Чезлвит»). В «Нашем общем друге» еврей Райя, помогающий Лиззи, в то же время работает на негодяя Фледжби, выступая своеобразным прикрытием для его финансовых махинаций, хотя и не радуется своему занятию. Так, например, когда Фледжби отдает молчаливый приказ разорить Твемлоу, Райя смотрит на хозяина «с тревогой» [Диккенс, 1962, Т. 2, с. 185], «силясь понять, какое новое бремя тот хочет взвалить на него» [там же, с. 185], «ища позволения пощадить бедного старичка» [там же, с. 186], однако вынужденно исполняет приказ.

Подобную ситуацию мы видим и в отношении дочерей к их недостойным родителям. Это было и в ранних романах – например, Мадэлайн Брэй («Николас Никкльби») ухаживает за своим больным негодяем-отцом, тяжелым трудом зарабатывая деньги, которые тот легкомысленно проматывает. Мистер Чирибл предлагает девушке кров, но та отказывается покинуть отца. Более того, она даже соглашается выйти замуж за подлого старика Артура Грайда, чтобы вернуть отцу свободу и богатство. В «Нашем общем друге» Лиззи помогает своему отцу в его работе, управляя лодкой, хоть и ненавидит его ремесло, состоящее в поиске утопленников и их ограблении. Девушка не любит реку, боится покойников, но все же не покидает отца. Хозяйка трактира мисс Аби Поттерсон предлагает девушке уйти из дома и устроиться на хорошее место, но Лиззи отказывается. Желая лучшей жизни своему брату, она против воли отца отправляет его учиться, однако сама остается дома. «Чем хуже отцу приходится, тем больше я ему нужна» [Диккенс, 1962, Т. 1, с. 88]. Подобным образом Дженни Рен заботится о своем отце-пьянице.

Свою попытку определить подобную позицию Диккенс постарался дать после размышления о Боффинах: «Эти невежественные и невоспитанные люди на своем жизненном пути всегда руководствовались

внушенным религией чувством долга и стремлением делать добро» [Диккенс, 1962, Т. 1, с. 126]. Боффины, подобно Чаффи, верой и правдой служат жестокому старому Гармону, хотя и жалеют отвергнутых им детей. Надо отметить, что даже сам Гармон осознает их честность и преданность: «...даже тот черствый и корыстный человек, который в их лучшие дни выжимал из них все соки, а платил так мало, что они едва сводили концы с концами, – даже он не настолько окаменел, чтобы не признать их нравственного превосходства и не чувствовать к ним уважения. Он уважал их, наперекор своей натуре, в вечном разладе с самим собой и с ними. *Таков вечный закон жизни. Ибо зло преходяще и умирает вместе с тем, кто его содеял, а добро живет вечно* (выделено нами – Ю. К.). Как ни погряз в корыстных помыслах покойный Тюремщик Гармоновой Тюрьмы, он признавал всю честность и преданность этих двух слуг. Он бесновался, понося их за правдивые и честные речи, но все же эти речи царапали его черствое сердце, и наконец он понял, что все его богатство не в силах купить этих людей, как бы он ни старался. И потому, хотя он был для них жестоким господином и ни разу не сказал им доброго слова, он упомянул их в своем завещании» [Диккенс, 1962, Т. 1, с. 126-127]. Конечно, несомненным обогащением романа было бы конкретное изображение в развернутых сценах противоречий в чувствах и поведении старого Гармона, который не смог преодолеть своей грубой натуры, но в то же время сумел отдать дань благородству собственных слуг. Но Диккенс ограничивается только этими рассуждениями повествователя.

Боффины с честью проходят испытание богатством: разбогатея, продолжают совершать добрые дела. Так, они берут к себе Беллу, которая должна была выйти замуж за богатого наследника Джона Гармона, но из-за его мнимой гибели «жестоко обманулась в своих надеждах на замужество и богатство» [Диккенс, 1962, Т. 1, с. 125]. Кроме того, они хотят усыновить ребенка-сироту в память о якобы погибшем сыне старого Гармона: «...ведь и сейчас уже приятно думать, что чье-нибудь дитя станет веселее, здоровее и

счастливее в память о том несчастном мальчике? И разве не приятно знать, что доброе дело будет сделано на деньги того же несчастного мальчика?» [Диккенс, 1962, Т. 1, с. 126].

Вспомним, что Боффины предлагают помощь Бетти Хигден, которая все же предпочитает уйти и до конца своих дней ни от кого не зависеть и самой зарабатывать себе на хлеб. Здесь налицо столкновение двух благородных позиций: доброты и сочувствия беднякам со стороны Боффинов и гордость человека из народа в лице Бетти Хигден: «Я ведь знаю, и вы тоже знаете, что ваша хозяйка и ваш хозяин всем бы меня обеспечили, если б мы такое между собой допустили! Королевой бы прожила остаток дней! Но мы такого между собой не допустим! Ни я, ни близкие мои сроду чужими щедротами не жили. И если бы меня теперь склонили на это, я предала бы самое себя, и детей своих покойных, и внуков!» [Диккенс, 1962, Т. 1, с. 468]. Боффины соглашаются с мнением секретаря, который считает, что «долг велит оказать уважение независимому человеческому духу» [там же, с. 469], проявляя деликатность и такт, не навязывая свою помощь, как это делают мнимые благотворители.

Возвращаясь к примерам того, как Боффины служили своему недостойному хозяину, и к примерам самоотверженности других персонажей даже по отношению к эгоистам, мы не можем не прийти к выводу, что Диккенс в каждой подобной ситуации утверждает идею *христианского милосердия*, которое должно распространяться на всех, даже на заблуждающихся и недостойных. Этот мотив связан также с линией священника Милви: правда, образ его раскрывается достаточно бегло. Однако Диккенс всячески подчеркивает призвание Милви помогать бедным людям: «Мистер Милви не менее мужественно отказался от многого, что было связано с прежними его занятиями и прежними товарищами-студентами, для того чтобы трудиться над черствыми крохами жизни среди бедняков и их детей» [Диккенс, 1962, Т. 1, с. 130]. В духе христианской идеологии Милви выступает носителем смирения: «Он принимал все

ненужные трудности и недостатки своей жизни с традиционным, почти рабским терпением...» [Диккенс, 1962, Т. 1, с. 128].

Однако Диккенс, будучи трезвым художником, показывает, что и индивидуальное милосердие не всегда может помочь. Так, «Холодном доме» Аллен Вудкорт слишком поздно отвозит Джо в больницу, и мальчика уже нельзя спасти. А Бетти Хигден, опасаясь благотворителей, не обращается своевременно за помощью для больного малыша Джонни. В результате оба ребенка гибнут.

Итак, в произведениях Диккенса носителями добра обычно выступают простые люди, хотя есть и исключения в виде «добрых» богачей и «злых» бедняков. Доброта персонажей Диккенса порой заставляет их верно служить своим хозяевам, даже если те наделены всевозможными пороками. Это относится и к девушкам, которые исполняют свой долг даже по отношению к недостойным отцам. Писатель подчеркивает несостоятельность образования и воспитания, которая порождает эгоизм в людях. В своих произведениях Диккенс критикует работные дома и всю общественную благотворительность, противопоставляя ее милосердию индивида, которое является гораздо действеннее, хотя и не всегда способно помочь.

Таким образом, в романе «Наш общий друг» Диккенс отходит от завоеваний романов зрелого периода, где он изображал общество как систему порочных социальных отношений, выступающую источником зла. Отчасти он возвращается к традициям ранних романов, например, изображает индивидуальных носителей зла, однако психологическая разработка персонажей становится глубже и тоньше. Критический пафос вносит образ светского общества, более персонифицированный по сравнению с безликой светской хроникой «Холодного дома». Диккенс резко критикует общественную благотворительность, а добро и милосердие связывает с конкретными личностями, которые чаще всего являются простыми людьми.

## ГЛАВА II. ПСИХОЛОГИЗМ В РОМАНЕ «НАШ ОБЩИЙ ДРУГ» И СПОСОБЫ ЕГО ДОСТИЖЕНИЯ.

С. Цвейг в своей монографии категорично утверждает, что Диккенс «...собственно говоря, никогда не был психологом, который магически постигает человеческую душу, заставляя ее светлые или темные семена прорасти и распускаться во всем многообразии форм и красок. Его психология начинается с видимого, он характеризует человека через чисто внешние проявления, разумеется, через самые незначительные и тонкие, видимые только острому глазу писателя. Он, как английские философы, начинает не с предпосылок, а с признаков. Он подмечает малейшие, вполне материальные проявления духовной жизни и через них, при помощи своей замечательной карикатурной оптики, наглядно раскрывает весь характер» [Цвейг, 1956, с. 42]. Н. Л. Потанина, приводя эту цитату в своей монографии «Игровое начало в художественном мире Ч. Диккенса», говорит, что это «особая, специфически диккенсовская форма психологизма» [Потанина, 2006, с. 225]. Соглашаясь в целом с Н. Л. Потаниной, подчеркнем, что и сама Потанина, и другие исследователи (среди них Г. К. Честертон, Э. Джонсон, Э. Уилсон, В. В. Ивашева, И. М. Катарский, Е. Ю. Гениева и другие) отмечают в целом возросший психологизм в последнем завершенном романе Диккенса «Наш общий друг». И связан психологизм не только с описанием внешних проявлений, чувств.

Оговорим, что под психологизмом мы понимаем «...систему средств и приемов, направленных на полное, глубокое и детальное раскрытие внутреннего мира героев» [Есин, 1996, с. 73]. На этот подход мы и будем опираться в нашем исследовании. Приведем также формулировку Л.Я. Гинзбург: «Психологический анализ осуществляется в форме прямых авторских размышлений или в форме самоанализа героев, или косвенным образом – в изображении их жестов, поступков, которые должен



аналитически истолковать подготовленный автором читатель» [Гинзбург, 1999, с. 347].

Наша задача – проследить, как этот интерес к внутреннему миру героев проявляется при изображении центральных персонажей романа. При этом очевидно стремление Диккенса применительно к каждому персонажу выделить особый аспект действия, что проявляется и в сюжетных ситуациях, в которых находится герой. На первый план выдвигается то проблема выбора, то эволюция характера и нравственное преобразование, то выявление подлинной сущности, то саморазрушение личности.

### **2.1. Джон Гармон: ситуация «общего друга», проблема выбора.**

Главный герой в романе «Наш общий друг» – Джон Гармон. Он же определяет название романа. По словам Эндрю Сандэрса, Джон Гармон, как «общий друг», выступает связующим звеном между разными группами персонажей (“He, as the “mutual friend” of the title, serves to link diverse groups of characters loosely together...” [Sanders, 1983, p. 189]). С. Монод утверждает, что Диккенс сначала выбрал название (в 1861 г.), а потом уже начал разрабатывать сюжет, причем его идеи содержания романа менялись несколько раз за 1861-1865 гг., и в результате название не очень подходит к книге, несмотря на слабое оправдание в коротком эпизоде романа, где Боффин называет Джона Гармона «нашим общим другом». (“although it is feebly justified by a short passage in which Mr. Boffin says “I may call him Our mutual friend”. [Monod, 1967, p. 397])

Уже говорилось, что впервые герой перед нами предстает довольно странно – не как действующее лицо, а как предмет интереса и разговора светского общества на обеде у Венирингов. Оно забавляется историей «человека неизвестно откуда», которую рассказывает адвокат Мортимер Лайтвуд. Так мы узнаем все подробности дела о завещании старого Гармона.

Глава заканчивается неожиданным поворотом – сообщением о том, что богатый наследник утонул. Лайтвуд со своим другом юристом Юджином Рэйберном отправляется к Темзе на расследование. И в этом эпизоде впервые возникает герой, но под видом незнакомца, интересующегося утопленником: «...перед ними появилось очень бледное и встревоженное лицо, лицо сильно взволнованного человека» [Диккенс, 1962, Т. 1, с. 34]. Он приходит опознать тело и называется Джулиусом Хэнфордом. Позже в повествование вводится некий Джон Роксмит, который поселяется в доме Беллы Уилфер, предполагаемой невесты Джона Гармона. Его мы видим глазами матери девушки миссис Уилфер: «Брюнет, самое большое лет тридцати. Лицо выразительное, даже можно сказать красивое. Совершенно не умеет себя вести. Дурные, очень дурные манеры. Держится крайне принужденно, натянуто, застенчиво, очень волнуется. Только взглянул на Беллу и сейчас же опустил глаза, обращаясь к хозяину дома» [Диккенс, 1962, Т. 1, с. 51].

Описывая реакцию Беллы на появление Роксмита, подчеркивая раздражение девушки против незнакомца и ее жалобы на собственную бедность и необходимость пускать «подозрительных жильцов» [там же, с. 58], автор интригует читателя неожиданным сообщением: «Дойдя до предела, она сделала особенно сильное ударение на этой последней жалобе, а могла бы сделать и еще сильнее, если бы знала, что у мистера Джулиуса Хэнфорда имеется двойник, и что этого двойника зовут мистер Джон Роксмит» [Диккенс, 1962, Т. 1, с. 58].

Далее Роксмит нанимается секретарем к Боффинам, получившим богатство старого Гармона, и ведет себя несколько странно. Диккенс снова и снова обращается к намекам: «Не только лицо секретаря омрачило темное облако, но и на всем его поведении лежала непонятная тень. <...> О людях, которые перенесли тяжкое заточение, или страшный удар, или ради сохранения собственной жизни убили беззащитного человека, не раз писалось, что пережитое наложило на них неизгладимую печать, которая и остается до самой смерти. Неужели и на нем была такая печать?» [Диккенс,

1962, Т. 1, с. 233]. Повествователь рассуждает, задает риторические вопросы, подчеркивая загадочность и туманное прошлое секретаря. Стоит отметить «сдержанную, почтительную нежность» [там же, с. 405] секретаря по отношению к миссис Боффин.

Через некоторое время в романе снова появляется незнакомец, который приходит к Райдергуду. «Во всей его повадке было что-то матросское, и руки у него были как у матроса, хоть и не заскорузлые» [Диккенс, 1962, Т. 1, с. 429]. Описание персонажа Диккенс дает через восприятие дочери Райдергуда Плезент, которая отмечает необычную для моряка гладкость кожи рук, но вместе с тем их матросскую мускулистость и гибкость: «...в нем почувствовалась скрытая уверенность в себе, почти грозная» [там же, с. 432]. В диалоге с Плезент он говорит, что однажды поблизости его ограбили и бросили, думая, что он мертвый, при этом он держится «таинственно, строго и спокойно» [там же, с. 433]; однако, когда пришел Райдергуд и повел себя самоуверенно и развязно, незнакомец его «резко осадил» [там же, с. 435]. Таинственный гость уличает Райдергуда в том, что тот оклеветал старика Хэксема (стремясь обвинить его в убийстве и получить за это деньги), и требует подписать бумагу, в которой «свидетель» признается, что все показания ложны. Посетитель также стремится разузнать, где живет Лиззи, чтобы передать ей оправдывающий ее отца документ. Также в разговоре молодой человек замечает, что он был в доме Хэксемов, когда опознавали труп. Когда незнакомец выходит из дома Райдергуда, он снимает парик и превращается, по словам повествователя, в Джулиуса Хэнфорда и Джона Роксмита одновременно. И только здесь, в главе XIII книги второй, как уже упоминалось, мы наконец узнаем истинное лицо главного героя. Примечательно, что информация представлена в форме рационально-логически построенного монолога самого героя. Он рассказывает историю своей жизни, раскрывает причину своих переодеваний, а также рассуждает, что ему делать дальше.

Итак, Джон Гармон появляется под разными именами, анонимно участвует во многих напряженных ситуациях. Все это способствует усилению мотива тайны, которая, однако, как мы только что отметили, для читателя довольно скоро раскрывается. Называя героя «нашим общим другом», автор заостряет внимание на его добрых делах, которые он совершает под вымышленным именем Роксмита. Устроившись секретарем к Боффинам, он помогает им вести дела и охраняет от мошенников, пытающихся нажиться на их богатстве. Он разоблачает Райдергуда, оклеветавшего старого лодочника Хэксема, и тем самым приносит радость Лиззи, поскольку защищает доброе имя ее отца. Он навещает смертельно больного малыша Джонни в больнице и заботится о нем, находит учителя для Хлюпа, воспитанника Бетти Хигден. Как уже говорилось, герой принимает большое участие в судьбе этой женщины и проявляет деликатность, советуя Боффинам не препятствовать решению Бетти отправиться в странствие и провести остаток жизни независимо.

Психологическая напряженность возникает благодаря сохранению на некоторое время тайны для читателя и возникшей затем у него осведомленности о том, кто такой Роксмит, на фоне полной неосведомленности Беллы и других персонажей. Но в наибольшей степени психологизм романа проявляется в тех ситуациях, в которых автор сталкивает героя с проблемой выбора. Джон Гармон стоит перед дилеммой: выполнить ли волю отца, завещавшего ему состояние при условии, что он женится на незнакомой ему девушке Белле, или воспользоваться всеобщей уверенностью в его смерти и не раскрывать свое истинное лицо и таким образом отказаться от наследства в пользу служивших старику Гармону добрых Боффинов, а Беллу не принуждать к замужеству. О психологической ситуации выбора мы узнаем из внутренних монологов героя.

По своему собственному признанию, он уклоняется от решения трудной задачи, которая определит его судьбу, и пытается заставить себя обдумать все до конца. В развернутом монологе он рассказывает свою

историю и размышляет, стоит ли ему возвращаться к жизни после своей мнимой гибели. Он взвешивает все за и против, сам себе задает вопросы и сам же на них отвечает.

Его выбор осложняется тем, что Гармон влюбляется в Беллу, хотя целый ряд ее поступков и слов показывает, что девушка не достойна этой любви. Убедая в этом читателя, Диккенс в то же время от эпизода к эпизоду показывает, как герой пытается Беллу «перевоспитать».

Так, секретарь весьма искусно и деликатно напоминает девушке, что в доме Боффинов она совсем забыла о своей семье. Резко отреагировав поначалу, Белла извиняется, признав, что упрек справедлив. Обратим внимание на реакцию Роксмита: «Ваши извинения выказывают вас с такой хорошей стороны, что я не могу не принять их, – с чувством проговорил он» [Диккенс, 1962, Т. 1, с. 378]. В этой сцене читатель еще не знает тайны главного героя, но уже догадывается о его чувствах к Белле и видит его стремление сделать девушку лучше. После того, как Диккенс раскрывает тайну Джона Гармона для читателя, но сохраняет ее для Беллы, намеки продолжают для героини. В сцене, когда Джон Роксмит объясняется девушке в любви, а та отвечает, что имеет другие виды на будущее и не хочет портить ему жизнь, он отвечает: «Мне портить жизнь? – воскликнул секретарь. – Мою жизнь? – Белла подметила странный тон, которым он произнес эти слова, и не менее странную улыбку» [Диккенс, 1962, Т. 1, с. 460].

Читатель уже знает, что секретарь Роксмит – это Джон Гармон, решивший «не воскресать». Белла, хоть и не понимает реакции молодого человека, но замечает в ней что-то странное. Намек для Беллы, но не для читателя, звучит и в таких словах секретаря: «...у меня есть очень важные причины мириться с неудобствами моего положения в доме...» [Диккенс, 1962, Т. 2, с. 128], «у меня есть и другие соображения, которых вы не знаете» [там же, с. 128], «у меня есть своя цель» [там же, с. 128]. Эти признания героя автор предлагает выслушивать Белле, что создает психологически

напряженную ситуацию. Как видим, в раскрытии образа Гармона и его сложных чувств немалую роль играет и изображение автором реакций Беллы на поведение героя, на его реплики.

Убедившись в том, что девушка его не любит, он решает сохранить свою тайну и остаться «живым мертвецом» [Диккенс, 1962, Т. 1, с. 455]. Но постоянно в душе соотносит свои реакции на обстоятельства в качестве реального Джона Гармона и Гармона, играющего роль секретаря, поэтому мы встречаемся с такими характеристиками: «...Джон Роксмит, не имеющий ничего общего с покойным Джоном Гармоном, держался на почтительном расстоянии от этого дивана (*на котором сидела Белла. – Ю. К.*)» [Диккенс, 1962, Т. 1, с. 456], «...покойный Джон Гармон, вероятно, замолчал бы надолго» [там же, с. 457], «покойный Джон Гармон мог бы многое вытерпеть, но такое подозрение ранило бы его в самое сердце» [там же, с. 460].

Приведем и такой пример. После того, как Роксмит признался Белле в любви, а та отвергла его, Диккенс фиксирует психологическую ситуацию: «Такой ответ на его слова мог бы показаться покойному Джону Гармону слишком презрительным и высокомерным» [Диккенс, 1962, Т. 1, с. 458]. Здесь автор снова в какой-то мере противопоставляет настоящую личность героя и роль, которую он играет в обществе (настоящему Гармону не понравился бы ответ Беллы, а секретаря Роксмита он не должен обижать). Вместе с тем, это напоминает прием, который Диккенс часто использовал в романе «Крошка Доррит», утверждая, что Кленнем решил не влюбляться в Бэби Миглз (что на самом деле не так).

Обыгравая тему «мертвеца», автор прибегает к приему развернутой метафоры, показывая, как герой в воображении хоронит самого себя; развивается мотив могилы реального Джона. После отказа Беллы, отвергнувшей признание секретаря Роксмита в любви, герой закапывает «Джона Гармона еще глубже» и набрасывает «горы земли на могилу Джона Гармона» [Диккенс, 1962, Т. 1, с. 462]. «И он так трудился всю ночь, засыпая

землей могилу Джона Гармона, что к утру над Джоном Гармоном вырос целый Монблан. Но могильщик Джон Роксмит все еще продолжал подбрасывать и подбрасывать землю, облегчая себе работу погребальной песнью, а слова у нее были такие: «Завали его, придави так, чтобы он не встал!» [Диккенс, 1962, Т. 1, с. 462].

Порой образ Джона Гармона несколько упрощается, поскольку автор зачастую сам подробно рассказывает о мыслях и чувствах героя (вспомним, как вводится история Джона Гармона). В качестве примера можно также привести сцену, когда отец Беллы показывает секретарю подарки своей дочери, которые та купила на деньги, полученные от Боффинов: «Его слова приятно поразили секретаря, потому что он помнил о пятидесяти фунтах и потому что он все еще любил Беллу» [Диккенс, 1962, Т. 1, с. 464]. Здесь автор не только прямо говорит о чувствах героя, но и называет причины этих чувств.

Более ощутимо чувства героя проявляются в тех сценах, когда Гармон «с запинкой» [Диккенс, 1962, Т. 1, с. 465] спрашивает у мистера Уилфера, есть ли избранник у Беллы. Нервное напряжение героя также подчеркивается сбивчивостью его речи, а то и внезапной несдержанностью. В разговоре с отцом Беллы секретарь Роксмит говорит, что Джону Гармону лучше бы не родиться на свет. Радость секретаря при проявлении в девушке доброго начала Диккенс передает через деталь: Роксмит смотрит на Беллу «сияющим взглядом» [Диккенс, 1962, Т. 2, с. 127].

Итак, можно отметить, что главный герой романа «Наш общий друг» Джон Гармон вводится в повествование весьма необычно. Более того, в его образе присутствует мотив тайны, которая раскрывается для читателя, но для персонажей сохраняется почти до конца повествования; авторские намеки придают повествованию эмоциональную напряженность. С героем также связан мотив переодевания, а также смерти и могилы. Психологическая разработка образа, выражающаяся в основном при изображении проблемы выбора и чувств к Белле, бывает не всегда последовательной: периодически

вырывающиеся у повествователя прямые оценки состояния героя упрощают ситуацию.

## **2.2. Юджин Рэйберн: через внутреннюю борьбу к нравственному просветлению.**

Юрист Юджин Рэйберн – герой второй, наиболее разработанной сюжетной линии романа. Он связан с линией Джона Гармона, поскольку является другом Мортимера Лайтвуда, адвоката семьи (знающего ее историю), и вместе с ним включается в расследование мнимой смерти неожиданно прибывшего наследника.

В процессе расследования Юджин знакомится с Лиззи, дочерью старого лодочника Хэксема, выловившего из Темзы тело утопленника. Неожиданно для себя Юджин влюбляется в девушку и в процессе развития их отношений обретает соперника в лице учителя Брэдли Хэдстона, который в конечном итоге покушается на жизнь юриста.

Как и Джон Гармон, Юджин Рэйберн изображается в ситуации выбора, которая разрабатывается в романе даже более глубоко, детально и психологически более тонко, нежели касательно Гармона. Нравственный выбор Юджина связан с его любовью к Лиззи Хэксем, девушке из иной, не просто бедной, но социально низкой среды, что делает невозможным их брак. Вместе с тем что-то мешает Юджину, представляющему поначалу эгоистичным, легкомысленным светским человеком, пойти по привычному пути: соблазнить девушку из народа, а потом ее оставить.

Характерно, что уже при первом появлении Юджина на страницах романа (сцена обеда у Венирингов) в нем намечается скрытое противоречие: он часть светского общества, но внутренне противостоит ему. Во время обеда он «погребен заживо в глубине кресла» [Диккенс, 1962, Т. 1, с. 20], «находит утешение единственно в шампанском» [там же, с. 20], «закрывается в



молчание» [Диккенс, 1962, Т. 1, с. 21]. Еще мы узнаем, что молодой человек ненавидит свою профессию, к тому же он уже семь лет сидит без дела.

Интересно проследить намеки автора на возможное зарождение чувств Юджина к Лиззи. Так, еще до знакомства с девушкой Юджину не нравится, как пренебрежительно ее брат отзывается о ней. Затем устами Лиззи сообщается (в ее разговоре с Чарли), что во время приезда юристов, расследовавших дело о гибели Джона Гармона, один из джентльменов пристально смотрел на нее. Примечательна сцена, в которой Юджин заглядывает в окно дома девушки (это происходит уже во время второго посещения места преступления): «Ему был виден огонь очага, светивший в окне. Быть может, этот свет привлек его к себе» [Диккенс, 1962, Т. 1, с. 198]. В «предположении» повествователя ощутим и голос Юджина, поскольку в этой ситуации он предстает субъектом сознания, воспринимающим внешний мир.

Далее идет накопление деталей, свидетельствующих о растущем внимании молодого человека к Лиззи. Среди этих деталей прямые признания героя: «Кроме того, эта одинокая темноволосая девушка не выходит у меня из головы. В тот раз мы видели ее лишь мельком, но она так и стоит у меня в глазах – я все вижу ее перед огнем. Чувствуешь ли ты себя и вором и предателем вместе при мысли об этой девушке?» [Диккенс, 1962, Т. 1, с. 197]. Заметим, что светский джентльмен Рэйберн перед Лиззи в этот момент ни в чем не виноват. Но намек на возможную вину говорит о том, что мгновенно возникший у Юджина интерес к девушке может привести и к сложной психологической ситуации, к борьбе в душе героя подлинного чувства и примитивного влечения.

Появление внутренней напряженности в Юджине читатель видит и глазами другого персонажа – его друга Мортимера: «Мортимеру пришло в голову, что некая перемена, словно подчеркнувшая все, что было в Юджине своевольного, безрассудного и беззаконного, произошла с его другом за последние полчаса. Зная наизусть все его причуды, Мортимер заметил в нем

что-то новое, какую-то натянутость, которая в то время вызвала в нем недоумение. Эта мысль мелькнула у него в уме и забылась; но много времени спустя ему пришлось вспомнить о ней» [Диккенс, 1962, Т. 1, с. 202]. Характерно, что Юджин, привлеченный светом в рыбацкой лачуге, не позволяет Мортимеру заглянуть в окошко Лиззи: «Незачем глазеть на нее» [там же, с. 202], что опять-таки указывает на его особое отношение к девушке.

Когда нечистый на руку Райдергуд, промышляющий на реке и пытающийся очернить старика Хэксема с целью обогащения, замечает, что Лиззи надо бы не упускать, Юджин реагирует «неожиданно резко» [Диккенс, 1962, Т. 1, с. 206]. Показательной деталью становится реплика героя: «– А гад должен молчать, – оборвал Юджин. – Придержи язык, водяная крыса!» [там же, с. 207]. Своеобразным комментарием к этой детали становится реакция Мортимера: «Изумившись непривычной горячности своего друга, Лайтвуд внимательно посмотрел на него и сказал:

– Что могло случиться с этим человеком?» [там же, с. 207].

Итак, налицо накопление деталей, свидетельствующих о развитии чувств Юджина по отношению к Лиззи и возрастающей в нем внутренней борьбе. Здесь есть и контраст между внешним поведением героя и его состоянием. Встретив Лиззи, плачущую из-за ссоры с братом, он подшучивает над утешающим ее Райей, держится участливо, но спокойно и насмешливо. Однако, простившись со своими спутниками, Юджин ведет себя иначе и вспоминает слова Мортимера относительно его отношения к девушке: «Но лишь только роль (роль веселого, спокойного, легкомысленного человека. – Ю. К.), которую Юджин исполнял в тот вечер, была сыграна и, повернувшись к Райе спиной, он сошел со сцены, вид у него тоже стал глубокомысленный. «Как это Лайтвуд меня спрашивал тогда?» — пробормотал он, останавливаясь и закуривая сигару. «Так чем же это кончится? Что ты делаешь? Куда ты идешь?..» Тяжкий вздох: «А-а! Скоро мы все это узнаем!»» [Диккенс, 1962, Т. 1, с. 496]. В сцене диалога

Мортимера и Юджина о чувствах последнего к Лиззи, автор также рисует терзания персонажа, противопоставляя его веселый тон выражению лица, которое у него «встревоженное и смущенное, как будто он и впрямь не понимал самого себя» [Диккенс, 1962, Т. 2, с. 145].

Немалую роль играет и повествователь, непосредственно определяющий характер чувств и позицию Юджина. Вот пример активности повествователя, раскрывающего переживания героя: Диккенс прямо говорит о том, что чувства персонажа недостаточно сильны. «Юджин смотрел на нее с непритворным раскаянием, с нежностью и грустью. Но эти чувства, хоть и сильные, все же были не настолько сильны, чтобы он пожертвовал собой и пощадил ее» [Диккенс, 1962, Т. 2, с. 329-330]. В этой сцене Юджин приезжает к Лиззи, которая скрылась от него в деревню, и к мольбам девушки уехать и не позорить ее имя остается глух.

Позже автор противопоставляет обычную легкомысленность Юджина необычной серьезности, с которой он обращается к Лиззи. Призывая на помощь свою беспечность, молодой человек ощущает недостойность подобного тона, когда дело касается Лиззи. Более того, мы видим слезы Юджина после разговора с девушкой.

Большую роль в раскрытии противоречивых чувств Юджина, его внутреннего разлада играют обращения Рэйберна к другу Мортимеру Лайтвуду, их развернутые диалоги. Юджин спрашивает своего друга: «Похоже на то, что я ее люблю? Спрашиваю просто так, из любознательности» [Диккенс, 1962, Т. 2, с. 145]. Сам герой не может ответить на этот вопрос, хотя и жаждет ответа.

Вот один из диалогов друзей, когда Мортимер узнает, что после смерти отца Лиззи Юджин берется оплачивать ее уроки.

«— Юджин, ты решил обольстить и бросить эту девушку?

— Разумеется, нет, друг мой!

— Ты решил жениться на ней?

— Разумеется, нет, друг мой!

— Ты решил преследовать ее?

— Друг мой! Никаких таких решений я не принимал. Я вообще не способен что-либо решать» [Диккенс, 1962, Т. 1, с. 359].

Еще большим напряжением полон и другой диалог.

«— И все-таки, Юджин, ты ее по-настоящему не любишь, и тебе это известно.

Юджин Рэйберн встал, засунул руки в карманы и поставил ногу на каминную решетку, лениво покачиваясь и глядя в огонь. После долгой паузы он ответил:

– Этого я не знаю. И тебя прошу не говорить так, как будто оно само собой разумеется.

– Но если ты ее любишь, тем более ты должен оставить ее в покое.

Опять помолчав, Юджин ответил:

– Я и этого не знаю. Но скажи мне, видел ли ты, чтобы я так беспокоился из-за чего бы то ни было, как из-за ее исчезновения? Я спрашиваю просто так, из любознательности.

– Милый Юджин, хотел бы я это видеть!» [Диккенс, 1962, Т. 2, с. 144-145].

Однако, когда Мортимер спрашивает его о планах относительно этой девушки, Юджин говорит: «Ты опять заставляешь меня отгадывать загадку, перед которой я давно спасовал» [Диккенс, 1962, Т. 1, с. 359].

Наконец, уже задумавшись о женитьбе на Лиззи, Юджин переживает воображаемый диалог с отцом: «Узнав о моей женитьбе, МПР (мой почтенный родитель. – Ю. К.), безусловно, призовет на помощь все свои умственные способности. Какими же доводами он вооружится против меня, законника? „Тебе претила женитьба ради денег и ради положения в свете, так как перед тобой маячил страшный призрак — скука. А ты не боишься заскучать, если женитьба не принесет тебе ни денег, ни положения в свете? Ты отвечаешь за себя? “И законник, несмотря на все свое адвокатское

красноречие, в глубине души должен будет признать: „Правильно рассуждаете, МПР! Я за себя не отвечаю “» [Диккенс, 1962, Т. 2, с. 334].

Юджин говорит сам себе: «– О женитьбе на ней нечего и думать, – произнес он вслух. – Отказаться от нее тоже нельзя. Вот положение!» [Диккенс, 1962, Т. 2, с. 337]. Таким образом, автор доводит состояние Рэйберна до психологического тупика. Однако подчеркнем, что, осознавая невозможность жениться на Лиззи и в то же время силу своей любви, не позволяющей ему расстаться с девушкой, Юджин Рэйберн ни на секунду не задумывается о третьем пути: обещаниями и клятвами добиться того, чтобы Лиззи стала его любовницей. И в этом уже залог последующего духовного развития героя, его нравственного просветления.

Выйти из «тупика» Юджину и Лиззи помогает автор с помощью резкого сюжетного поворота: Брэдли Хэдстон покушается на жизнь Юджина, и тот чудом избегает смерти в реке благодаря Лиззи.

Конечно, нельзя не уличить Диккенса в определенном «подыгрывании» персонажам. Именно исключительные обстоятельства помогают им вступить в брак, не нарушая общепринятой морали: положение жены позволит Лиззи быть рядом с умирающим Юджином, не уронив себя в глазах общества, а он, став ее мужем, позволяет ей сохранить нравственное достоинство. Верность Диккенса требованиям викторианской морали очевидна.

Но важно и другое. Любовь Юджина и Лиззи лишается того эгоистического оттенка, который так или иначе присутствует в подобном чувстве. И автор постоянно подчеркивает это признаниями Юджина, его уже особым отношением к Лиззи. Именно ею, хотя он находится на грани смерти, заняты все мысли героя. Он просит Мортимера отвести подозрения от Брэдли Хэдстона, чтобы не запятнать репутацию девушки. (Вспомним что поначалу Юджин специально дразнил следившего за ним Брэдли, считая это развлечением).

После выздоровления Юджин называет Лиззи «ангел-хранитель и опекун – моя спасительница» [Диккенс, 1962, Т. 2, с. 470], сам признавая: «не

могу говорить о ней без дрожи в голосе» [Диккенс, 1962, Т. 2, с. 470-471]. Ему приходит в голову мысль уехать с женой в какую-нибудь колонию, но тут же он сам с горячностью восклицает: «Неужели я струшу и, стыдясь своей жены, увезу ее на край света!» [там же, с. 471]. Он окончательно осознает, что мнение светского общества не имеет для него истинной ценности: «Но моя жена все-таки ближе моему сердцу, чем Типпинз, и горжусь ею так, как никогда не гордился Типпинз. И поэтому, Мортимер, я буду бороться до последнего вздоха, *бороться в открытом поле, за нее и вместе с нею* (выделено нами. – Ю. К.). А если я смалодушничая, сбегу отсюда и поведу борьбу где-нибудь на краю света, тогда ты, Мортимер, – самый близкий мне человек после нее, с полным на то правом скажешь, что напрасно она не пнула меня ногой в ту ночь, когда я валялся, истекая кровью, напрасно не плюнула мне, негодяю, в глаза!» [там же, с. 472]. Стоит отметить, что «Мортимер принял его слова как должно» [там же, с. 472].

О нравственном перерождении Юджина не раз говорит и повествователь: «внутренний огонь преобразил Юджина, и на миг он стал прежним красавцем, словно лицо у него не было изуродовано» [Диккенс, 1962, Т. 2, с. 472].

Вот почему нам трудно согласиться с Джеймсом М. Брауном, который в книге “Dickens: novelist in the market-place” (1982) говорит, что возрождение Юджина неубедительно и основывается не столько на развитии характера, сколько на символическом смывании греха, которое возникает после его спасения от смерти в реке.

Тем не менее, в случае с Юджином возникают некоторые сомнения по поводу первоначального сюжета. Об этом размышляет Эндрю Сандерс в книге “Charles Dickens Ressurrectionist”: “There is a sufficient room for us to believe that the novelist is preparing something different for him” [Saunders, 1982, p. 193] – «есть достаточно оснований полагать, что писатель готовит что-то другое для него», а именно неминуемую смерть. Однако исследователь лишь высказывает предположение, не приводя никаких аргументов. Мы видим

следующее описание больного Юджина: «Тихая комната со спущенными шторами; река за окном течет к необъятному океану; на кровати — беспомощное тело; оно лежит навзничь, все забинтованное, перевязанное; неподвижные руки в лубках вытянуты вдоль бедер». [Диккенс, 1962, Т. 2, с. 381]. Обратим внимание на то, что река (образное выражение жизни у Диккенса) течет к океану, который писатель отождествляет со смертью. Таким образом, возможно, Диккенс действительно не собирался оставлять Юджина в живых.

Итак, автор показывает эволюцию персонажа, его путь от легкомыслия, эпатажа окружающих к истинным ценностям. Его перерождение обусловлено не только чувствами к Лиззи, которые втягивают молодого человека в обогащающую его душу внутреннюю борьбу, но и внезапно возникшей угрозой его жизни. Образ Юджина Рэйберна является одним из психологически наиболее тонко разработанных в романе, однако в сюжетном плане его судьба, возможно, стала не такой, как первоначально предполагал автор.

### 2.3. Белла Уилфер: выявление подлинной сущности героини.

Впервые с Беллой читатель знакомится при описании семейства Уилферов: «...девушка лет девятнадцати, очень красивая и стройная, но с раздраженным и недовольным выражением лица и плеч» [Диккенс, 1962, Т. 1, с. 46]. Сразу же автор подчеркивает переменчивость ее настроения: она «засмеялась при этих словах, потом надула губки и чуть не заплакала» [там же, с. 49]. Диккенс прямо называет ее избалованной девушкой, доказывая это и ее репликами: «Если они не очень румяные, мама, так я их есть не стану, пускай одна котлетка дожарится получше, специально для меня» [там же, с. 56], и оценочной лексикой: «эта молодая особа *снизошла* (выделено нами. —

Ю. К.) до того, чтобы отведать и котлет, не отправляя их обратно на сковородку» [Диккенс, 1962, Т. 1, с. 56].

Автор четко представляет ту среду, в которой воспитывается Белла. Ее семья небогата, но мать считает себя аристократкой, согласившейся на брак с бедным человеком, и ведет себя с мрачной величием, всячески унижая мужа. Мистер Уилфер покорен, безволен, но добр, его искренняя любовь к Белле окрашена восхищением дочерью, которую в семье считают красавицей, и она сама любит себя. Миссис Уилфер, несмотря на постоянную хандру, исполнена тщеславия, превозносит свое семейство. Но в доме постоянные ссоры. Младшая сестра Лавиния дерзко ведет себя и с матерью, и с Беллой, но та не остается в долгу. Например, расстраиваясь из-за проигрыша в шашки, девушка толкает доску на пол, а собирает все Лавиния. Явный эгоизм Беллы питается ее особым положением в семье и обусловлен поведением матери: «Бедняжка Белла! – вздохнула миссис Уилфер.

–А может быть, и бедняжка Лавиния, душа моя? – подсказал Р. Уилфер.

–Извините меня, нет! – отрезала миссис Уилфер» [Диккенс, 1962, Т. 1, с. 48].

Эгоизм Беллы снова и снова подчеркивается ее репликами: «Во всяком случае, мне дом нужен больше, чем кому-нибудь другому» [Диккенс, 1962, Т. 1, с. 56]. Девушка жалуется своей сестре, при этом совсем не думая про нее: «Подумать только, что девушке с такими чудными волосами приходится убирать их при одной тусклой свечке, перед маленьким зеркальцем!» [там же, с. 57].

Героиня поставлена в неловкое положение завещанием старого Гармона. Увидев маленькую Беллу, которая гуляла с отцом и капризничала, он решает, что девочка «с большими задатками». Согласно его воле, Джон Гармон-младший получит наследство только если женится на Белле, в противном случае богатство отойдет к Боффинам. Таким образом, перед



девушкой возникает возможность разбогатеть (чего она страстно желает), однако выйдя замуж за незнакомого человека. Весть о смерти наследника лишает Беллы надежд на богатство и вынуждает носить траур. Отметим, что девушка думает не только о деньгах: «Это позор! Еще никто не бывал в таком затруднительном положении! <...> Смешно и то, что едет какой-то незнакомец жениться на мне, хочет он этого или нет. Смешно подумать, какая это была бы стеснительная встреча, и ведь ни один из нас не посмел бы даже заикнуться о том, что у него имеется своя сердечная склонность. Смешно подумать, что мне он мог бы и не понравиться. Да и как бы он мог понравиться, когда меня ему завещали точно дюжину ложек, и все это было состряпано и приготовлено заранее, как сушеные апельсиновые корки» [Диккенс, 1962, Т. 1, с. 50]. В первую очередь девушку терзает мысль о нравственной стороне вопроса, она уверена, что навязанный ей человек не может ей нравиться. Однако про деньги она тоже вспоминает: «Деньги могли бы все сгладить, потому что я люблю деньги и мне нужны деньги, ужасно нужны! Я ненавижу бедность, а мы унижительно бедны, оскорбительно бедны, бедны до нищеты, до неприличия!» [Диккенс, 1962, Т. 1, с. 50].

Боффины, получившие наследство вместо якобы погибшего Гармона, берут к себе Беллу, всячески балуют, что потворствует ее тщеславию и эгоизму. Автор называет девушку испорченной вдвойне: сначала бедностью, а потом богатством. Девушка рассказывает своему отцу, что живя дома в бедности, она, хоть и ворчала, не сетовала на судьбу, а увидев силу денег, стала корыстной. «Я, папа, чувствую, что без денег мне жизнь не в жизнь. Выпрашивать их, брать займы или воровать я не способна. И я решила выйти замуж по расчету» [Диккенс, 1962, Т. 1, с. 392].

Белла презрительно думает о секретаре Роксмите: «Довольно смело со стороны какого-то секретаря – и папиного жильца – ревновать меня!» [Диккенс, 1962, Т. 1, с. 376]. Повествователь при этом отмечает: «А ведь не так давно Беллу взволновало открытие, что она нравится этому секретарю и папиному жильцу. Но тогда в ее жизни еще не играл никакой роли ни

великолепный аристократический особняк, ни портниха миссис Боффин» [Диккенс, 1962, Т. 1, с. 376-377].

Белла проходит испытание и чувствами, и богатством. И выдерживает его. Но в этом случае перед нами не эволюция образа, а выявление подлинной внутренней сути героини. Устами Джона Гармона автор стремится убедить нас, что «...по натуре своей Белла привязчива, сердце у Беллы не злое, и при благоприятных обстоятельствах доброе начало может развиваться в ней. Потому, что ее недостатки усугубила та роль, которую отвел ей в своем завещании мой отец, теперь же она с каждым днем становится все лучше и лучше» [Диккенс, 1962, Т. 1, с. 454].

Доброе сердце Беллы проявляется в ее заботливом отношении к отцу. Так, девушка покупает ему наряд на подаренные ей деньги, жалеет его: «...глядя, как отец идет по темной улице, она утирала слезы» [Диккенс, 1962, Т. 1, с. 394]. Когда Боффин обещает позаботиться о ее будущем богатстве, утверждая, что ее красота стоит денег, Белла «осталась вовсе не так довольна его заверениями и картиной будущего богатства, как следовало ожидать. Целуя миссис Боффин и желая ей спокойной ночи, она чувствовала, что ей почему-то совестно глядеть на все еще печальное лицо этой доброй женщины...» [Диккенс, 1962, Т. 2, с. 61-62]. Автор показывает и мысли Беллы после того, как Боффин советует ей выходить замуж по расчету: «Все, что он говорил, конечно, очень разумно и, конечно, очень верно. Это как раз то, что и я нередко себе говорю. Но почему мне это не нравится? Да, не нравится, и хотя он мой благодетель, я его осуждаю за это» [Диккенс, 1962, Т. 2, с. 62]. Так автор показывает, что хотя Белла и думает о деньгах, все же доброе начало в ней не умерло и ей бывает совестно от корыстных разговоров. Белле стыдно и тогда, когда она рассказывает миссис Лэмл о том, что секретарь Роксмит признался ей в своих чувствах. Девушка твердо намерена выйти замуж по расчету, но ее постоянно раздражают противоречия, которые, по воле автора, девушка осознает:

«Противоречивые у меня желания! — думала Белла. — Но в моей жизни и судьбе столько всяких противоречий, что ничего удивительного в этом нет» [Диккенс, 1962, Т. 1, с. 394]. Мысли девушки подтверждаются ее поведением. Так, в ответ на любовное признание Роксмита девушка просит его прекратить разговор, заявляя, что у нее «совсем другие виды на будущее» [там же, с. 460]). Однако последующие внешние действия Беллы призваны углубить мысль о внутренних противоречиях и дисгармонии в душе героини, причем очень точно и естественно: «А потом она откинула в сторону свое вышивание, швырнула следом за ним книгу, села на диван, запела какую-то песенку, сфальшивила на первых же нотах и окончательно не сладила с ней» [там же, с. 462]. Налицо использование приема подтекста, к которому Диккенс обращается не так уж часто, но с очевидностью в нужных местах.

В то время, как Белла считает себя корыстной, собирается выйти замуж по расчету и полагает, что Роксмит – абсолютно неподходящая партия, мы уже догадываемся о том, что она в него влюблена. Хотя она себе в этом не признается, все ее мысли заняты секретарем Боффина. Фиксируя интерес Беллы к Роксмиту, автор отражает ее внутренние метания. Прямому утверждению повествователя о том, что Роксмит «...почти все время он сильно занимал ее воображение...» [Диккенс, 1962, Т. 1, с. 140], противостоит вырвавшаяся реплика героини: «Ненавижу этого секретаря!» [там же, с. 386]. Диккенс рисует попытки Беллы обратить на себя внимание Роксмита: «Неужели вот это не заставит его взглянуть на меня? Может ли быть, чтобы вот это не произвело на него никакого впечатления?» [Диккенс, 1962, Т. 2, с. 70]. Автор описывает интерес девушки к жизни секретаря: «Однако ей так захотелось взглянуть на его комнату, что она забежала туда и тут же осмотрела все, что в ней находилось» [Диккенс, 1962, Т. 2, с. 43]. Во время их прогулки после похорон Бетти Хигден Белла, несмотря на неудобство и сложности, берет Роксмита под руку: «Оказалось, что все-таки можно. Как она ухитрилась сделать это, будучи так закутана, - господь ее знает, но она

освободила руку - вот так – и просунула ее под локоть секретаря» [Диккенс, 1962, Т. 2, с. 138].

Большую роль в раскрытии образа Беллы играет знакомство с Лиззи, которая рассказывает ей о своей любви к Юджину. Стараясь утешить девушку, Белла говорит, что слабость к недостойному ее внимания человеку пройдет. Однако Лиззи не хочет этого: «—Разве женское сердце с той слабостью, о которой вы говорили, ищет что-нибудь выиграть?» [Диккенс, 1962, Т. 2, с. 134]. Повествователь так описывает реакцию пристыженной Беллы: «Ее вопрос до того расходился с теми взглядами Беллы на жизнь, которые Белла развивала своему отцу, что она невольно сказала про себя: «Вот тебе, корыстная маленькая дрянь! Слышишь? И тебе не стыдно?»» [там же, с. 134]. Когда Лиззи рассказывала ей о своих чувствах, Белла «сидела словно замороженная глубокой, бескорыстной любовью этой девушки» [там же, с. 135]. После беседы с Лиззи Белла говорит Роксмиту, что чувствует в себе изменения.

Таким образом, Диккенс по ходу романа все больше и больше раскрывает характер Беллы, сначала показывая ее противоречия, а потом выявляя скрытое в ней доброе начало.

В полной мере истинное лицо Беллы выявляет ее монолог после того, как Боффин, узнав о том, что Роксмит признавался девушке в любви, оскорбляет и прогоняет его. Крайнюю степень ее эмоций автор передает через фиксацию физических проявлений: она «разрыдалась безудержно» [Диккенс, 1962, Т. 2, с. 215], «истерически засмеялась и заплакала» [там же, с. 216]. Она умоляет, чтобы кто-нибудь снова сделал ее бедной, называет себя «пустой, взбалмошной», «тщеславной и корыстной» [там же, с. 217], просит прощения у Роксмита, осуждает Боффина. Кульминацией становится ее признание Боффину: «И когда вы так его унижали, я стала на его сторону и полюбила его (*Роксмита. – Ю. К.*) – вот вам! И горжусь этим!» [там же, с. 219].

Белла оставляет и аристократический особняк Боффинов, и все подарки, забирая только свои старые платья. Отец беспокоится, что в старой комнате девушке покажется теперь еще неудобней по сравнению с комнатой, в которой она жила у Боффинов. Однако Белла отвечает, что ей все равно, потому что она рада и счастлива. Белла стремится выйти замуж за Роксмита, обнаруживая свое уже иное отношение к деньгам в реплике: «...и даже если и потом денег не прибавится, то обворожительная женщина сумеет обойтись и этим» [Диккенс, 1962, Т. 2, с. 240].

Ее открывшаяся подлинная сущность проявляется и в диалогах с мужем. Она говорит, что наряды и коляска ей не нужны: «Обрадовалась бы не столько самой коляске, сколько тому, что ты завел ее ради меня. <...> Пожелай мне всего, что можно пожелать любимой женщине, и я как будто на самом деле получу все твои дары, Джон. Так они во сто крат дороже моему сердцу» [Диккенс, 1962, Т. 2, с. 316].

Таким образом, автор строит характер Беллы, постепенно выявляя ее подлинное «я». Изображая поначалу избалованную и капризную девушку, испорченную бедностью, а потом богатством, он рисует и хорошие стороны ее натуры, которые в конце раскрываются в полной мере.

#### **2.4. Брэдли Хэдстон: любовь и ревность, саморазрушение личности.**

Большое место в романе занимает тема любви, и психологизм романа связан в том числе с ее разработкой. В романе представлено несколько вариантов любви, помимо лирической ее трактовки (в изображении центральных героев – Гармона и Беллы, Рэйберна и Лиззи, о чем мы уже писали), есть и комическая.

Это, например, любовь учительницы мисс Пичер к Брэдли Хэдстону. Мисс Пичер все время называется «маленькой», при описании ее жизни и

обстановки ее жилища автор постоянно использует уменьшительно-ласкательные формы слов. Рядом с учительницей почти всегда Диккенс изображает ее ученицу Мэри-Энн, которая помогает ей по хозяйству и сообщает, куда пошел Брэдли Хэдстон; при этом их общение строится так же, как на уроке: девочка поднимает руку и рассказывает о Хэдстоне, а мисс Пичер поправляет речь ученицы, пытаясь скрыть свою заинтересованность. Прибегая к прямым оценкам, автор-повествователь все время подчеркивает узость мирка учительницы, ее ограниченность: в «...нехитро устроенной шкатулочке с мыслями мисс Пичер <...> не имелось никаких темных закоулков» [Диккенс, 1962, Т. 2, с. 156].

Комичны также любовь и страдания таксидермиста Венуса к Плезент, которой не нравится профессия ее поклонника. «Она не желает, – отвечал мистер Венус тоном, комически соединявшим упрямое негодование с нежной меланхолией, – чтобы ее равняли, вы знаете с чем» [Диккенс, 1962, Т. 2, с. 101-102]. Здесь, как и в случае с мисс Пичер, мы видим постоянно повторяющуюся деталь, обыгрывание лейтмотива.

«Мистер Венус наливает себе еще чая, с выражением самой глубокой скорби во взгляде и даже в позе.

– Вот человек добрался до вершины, мистер Вегг, и только тут увидел, что не для чего было стараться! Сидишь тут ночью, среди самых замечательных трофеев моего искусства, и думаешь: «Что они со мной сделали? Погубили меня. Довели до того, что пришлось от нее услышать: „Не желаю, чтобы меня равняли с каким-нибудь скелетом!“» [Диккенс, 1962, Т. 1, с. 106-107].

К этой постоянно звучащей жалобе и сводится выражение чувств персонажа.

Но наибольшей глубины, художественной выразительности писатель достигает при изображении трагического варианта любви, вызванного не только тем, что это чувство не находит ответа, но и особенностями натуры

персонажа, такое чувство переживающего. Для Брэдли Хэдстона любовь к Лиззи превращается в разрушительную страсть, неистовую ревность.

Ранее мы писали о Хэдстоне как о носителе «зла», человеке, способном на преступление. Сейчас мы рассмотрим другую грань этого образа – страдания персонажа от неразделенной любви.

Говоря о романе «Наш общий друг», Э. Джонсон замечает, что ранее ревность описывалась только комически, и только потом писатель начинает рисовать ее как страдания: «...никогда прежде до «Больших ожиданий» он не изображал ревность иначе, чем в комическом свете. Ревность Сима Тэппергита к Долли Варден просто смехотворна, муки мистера Тутса в присутствии Уолтера Гэя имеют лишь комический пафос, страдания мистера Спарклера в руках Фанни Доррит гротескно нелепы. Даже ненависть Дэвида Копперфильда к молодому человеку с рыжими бакенбардами, который захватывает внимание Доры на пикнике, видится в дымке мягкой иронии. Но, начиная с Пипа, отчаяние, вызванное улыбкой Эстеллы Бентли Драммлу, – это агония, а пожирающая и безнадежная страсть Бредли Хэдстона к Лиззи Хексем – сжигающая мука, кровотечение сердца...» [Джонсон, 1952, с. 1039].

Примечателен целенаправленный отбор прямых характеристик Брэдли со стороны автора, выразительных сравнений, метафор. Повествователь называет персонажа «несчастливым» [Диккенс, 1962, Т. 2, с. 353], изображает его подавленным душевно и физически: «он был измучен, истерзан, весь в поту» [там же, с. 166], «странная дрожь пробежала по его телу, лицо его, мертвенно-бледное, исказилось точно от боли» [Диккенс, 1962, Т. 1, с. 422]. Брэдли делает предложение Лиззи, «точно стряхивая по каплям кровь своего сердца на камни, к ее ногам» [там же, с. 482]. Большую роль играет и изображение жестов персонажа: «...то и дело сжимал зубы, а его правая рука то и дело надавливала на ладонь левой, точно ему было больно и он сдерживался, чтобы не закричать» [там же, с. 420].

Даже графические средства (например, многоточия) используются для того, чтобы подчеркнуть крайнее напряжение чувств персонажа, которое не

может не вызвать жалость: «...если найдется человек, пробивший себе дорогу в жизни, — человек, которому понравится... твоя сестра... и который со временем даже захочет жениться на... твоей сестре...» [Диккенс, 1962, Т. 1, с. 279]. Еще раз напомним, что Хэдстон – это бедняк, выбившийся в люди благодаря своему труду, и он все время помнит об этом, что обуславливает его нерешительность. Однако с чувствами совладать он не может и предстает как жертва своей страсти. День своей первой встречи с Лиззи он называет «злосчастливым, гибельным днем». После отказа Лиззи мы видим на лице Брэдли «печать смерти» [там же, с. 485].

Вместе с тем, Диккенс изображает любовь Хэдстона эгоистическим чувством, лишенным нежности и самопожертвования. Во время своего признания он говорит только о себе. Пытаясь выставить себе в лучшем свете, он говорит, что самая уважаемая, образованная и достойная женщина, работающая в школе, приняла бы его предложение с радостью. Отказ со стороны Лиззи вызывает ярость Брэдли. В оценке повествователя это «злоба и ненависть» [Диккенс, 1962, Т. 1, с. 484]; автор подчеркивает неумение персонажа совладать с собой: «...он с такой силой ударил кулаком по камню, что до крови содрал кожу на суставах» [там же, с. 484].

Характерны отталкивающие физические проявления переживаний Брэдли: посиневшие губы, «во рту у Брэдли пересохло» [Диккенс, 1962, Т. 1, с. 419], «его пылающее лицо побледнело, потом бледность сменил огненный румянец, и так несколько раз подряд, до тех пор, пока кровь окончательно не отхлынула от его щек» [там же, с. 420], «рука, которую он сжимал, точно в ней был нож, нанесший смертельный удар...» [там же, с. 484].

В чувствах учителя нет ни капли нежности, смирения перед объектом своей любви. Лиззи боится его: «она вздрогнула» [там же, с. 480], «испуганно посмотрела на него и подалась назад» [там же, с. 482], «чуть не закричав, она отшатнулась от этого искаженного судорогой лица» [там же, с. 484]. О пугающем характере признаний персонажа говорит и повествователь: «Дикая сила, звучавшая в словах этого человека, – сила, с которой спали все оковы, –



была поистине страшна. Он замолчал и ухватился за выступ кладбищенской ограды, точно собираясь выворотить камень» [Диккенс, 1962, Т. 1, с. 482].

Характерен выбор места, где происходит объяснение между Брэдли и Лиззи: разговор идет рядом с кладбищем, что опять подчеркивает разрушительную, смертоносную силу охвативших Брэдли чувств.

Вспомним Тома Пинча («Мартин Чеззлвит»), который любил невесту, а затем и жену Мартина Чеззлвита Мэри. Неразделенная любовь не разрушила его личность, напротив, он остался добрым другом этой семьи. Джон Чивери тоже страдает, получив отказ Крошки Доррит, однако он предстает нежным, чутким и способным к самопожертвованию. Заметив огорчение Крошки Доррит, он обещает молчать, чтобы не расстраивать ее, и лишь просит разрешения продолжать разговор, но не настаивает на этом: «– Можно мне – я ведь только спрашиваю, мисс Эми, – можно мне сказать? Я уже имел несчастье огорчить вас, – хотя видит бог, меньше всего желал этого! – и теперь не вымолвлю ни слова иначе как с вашего позволения. Пусть уж я один мучаюсь и страдаю душой; зачем чтобы из-за меня мучилась и страдала та, ради минутного удовольствия которой я охотно бросился бы с этого моста?» [Диккенс, 1960, Т. 1, с. 283].

Сравним реакцию Хэдстона на отказ Лиззи. Когда испуганная девушка просит прекратить разговор, Брэдли настаивает на его продолжении: «–Нет, подождите! Мне надо высказать все» [Диккенс, 1962, Т. 1, с. 482]. Ярость несчастного влюбленного заставляет девушку бежать, но тот силой удерживает ее, и она даже хочет звать на помощь. Но Брэдли не трогает ее испуг, он думает только о своих чувствах: «–Это мне надо звать на помощь!» [там же, с. 484].

Пип, ревность которого Э. Джонсон сравнивает с ревностью Брэдли, все же изображен иначе. Он не приходит к преступлению, как школьный учитель, и в его любви все же присутствует самоотречение, о чем говорит и сам персонаж: «Не могу выразить, какую боль я испытывал при мысли, что Эстелла дарит своей благосклонностью презренного, грубого, надутого

тупицу, хуже которого и не сыскать. Почему же мне так невыносимо было думать, что она снизошла до этого животного? По сей день я объясняю это тем, что моя любовь горела чистым огнем великодушия и самоотречения. Конечно, я бы стал ревновать Эстеллу к кому угодно, но, если бы она благоволила к человеку более достойному, мои мучения не были бы так жестоки и так горьки» [Диккенс, 1960, с.351].

Автор противопоставляет эгоистичные чувства Брэдли любви Лиззи к Юджину. В разговоре с Беллой она говорит, что никогда не мечтала стать его женой, что готова была бы даже перенести муки ради него и что даже гордится своими чувствами и не хотела бы от них избавляться.

В качестве противопоставления можно привести и зарождение чувств между Дженни Рен и Хлюпом. Здесь большую роль играет диалог между персонажами, в котором Дженни стремится подчеркнуть свой недуг, больную ногу, а у Хлюпа даже к костылю девочки проявляются нежные чувства.

«– Я с ним хожу, – ответила кукольная швея и так вспыхнула, что даже шея у нее покраснела. – Я хромая [...]

– Очень рад, что это ваш костыль, мисс, потому что для вас мне приятно будет потрудиться – приятнее, чем для кого другого. Разрешите, я его погляжу.

Мисс Рен протянула ему костыль через стол и вдруг отвела руку назад. – Нет, вы лучше посмотрите, как я с ним ковыляю, – отрывисто проговорила она. – Вот, видите? Скоком, да вперевалочку, да хром-хром-хром. Безобразно, правда?

– А, по-моему, вы и без него можете обходиться, – сказал Хлюп» [Диккенс, 1962, Т. 2, с. 467].

Автор намекает на то, что молодые люди будут вместе фразой Дженни о ее воображаемом будущем муже: «Надеюсь, *его* это не заденет [...] а если заденет... так пускай» [Диккенс, 1962, Т. 2, с. 469]. Хлюп предлагает девочке сделать ей красивую ручку для костыля, полочку и шкатулку, и она

принимает его помощь. Как и раньше, Дженни вспоминает о своем будущем муже, которого она придумала, но здесь, по воле автора, это теряет для нее важность.

Подчеркнем тактичность необразованного Хлюпа по отношению к Дженни Рен. Школьный учитель Брэдли Хэдстон такой тактичностью не обладает. Вспомним, что после отказа Лиззи он упрекает ее в связи с Юджином Рэйберном.

Образ Хэдстона является одним из самых разработанных в романе. Линия школьного учителя представляет собой наиболее сложный вариант любви, связанный с ревностью и саморазрушением личности, ведущим к преступлению. Наряду с этим, в романе присутствует лирическая трактовка любви и комическая, раскрывающаяся с помощью гротескных лейтмотивов (рассуждения Венуса о скелетах при выражении любовных чувств).

## **2.5. Психологизм романа «Наш общий друг» в контексте творческих исканий писателя.**

Представляется интересным рассмотреть психологизм в последнем завершенном романе Диккенса в сравнении с предыдущими произведениями и выявить сходство приемов раскрытия внутреннего мира персонажей, их развитие, обращение к новым.

Постоянным на протяжении всего творчества, усиливаясь и развиваясь, выступает прием использования для раскрытия чувств персонажа деталей его меняющегося внешнего облика, фиксация его физического состояния. Об этом неоднократно говорилось выше при анализе образов центральных героев. Отмечались и случаи обращения писателя к подтексту, редкие для Диккенса, но все же заметные.

Здесь хотелось бы вспомнить наиболее яркий пример подтекста в романе «Домби и Сын» в сцене, когда мистер Домби расспрашивает майора Бегстока об Эдит Грейнджер и ее первом браке.

– Дети были? – спросил затем мистер Домби.

– Да, сэр, – сказал майор. – Был мальчик. Мистер Домби уставился в землю, и лицо его омрачилось.

– Который утонул, сэр, – продолжал майор, – когда ему было лет пять.

– Вот как! – сказал мистер Домби, поднимая голову». [Диккенс, 1959, Т. 1, с. 354-355].

Почему омрачается лицо мистера Домби при упоминании собеседника о сыне Эдит? Деталь здесь очень емкая: Домби, возможно, вспоминает о своем ребенке (умершем Поле), а может быть, задумывается о том, что у Эдит уже есть наследник. Автор не объясняет, но одним штрихом создает сложную психологическую ситуацию.

Нельзя не подчеркнуть, что именно в «Домби и Сыне» обозначаются наиболее ощутимые проявления психологизма, который опирается и на использование эмоционально насыщенных деталей, и на подробное описание физических проявлений чувств, нередко, правда, отягощенное подробными комментариями автора. Такова, например, сцена, где Флоренс просит Эдит научить ее завоевать любовь отца: «Бледная, с побелевшими губами, с лицом, сначала искаженным, а потом благодаря усилиям воли застывшим в горделивой своей красоте, как мертвая маска, Эдит смотрела на плачущую девушку и один раз поцеловала ее. Потихоньку освободившись из объятий Флоренс и отстранив ее, величавая и неподвижная, как мраморное изваяние, она заговорила, и голос ее звучал все глуше, только этим и выдавая ее волнение» [Диккенс, 1959, Т. 2, с. 87].

Вспомним: психологический анализ как **рассказ**, описание внутреннего состояния персонажей, в отличие от **показа** (с помощью подтекста, эмоционально насыщенных деталей и т. д.) обязательно предполагает **высокую активность повествователя**. И в «Домби и Сыне»,

как и в других произведениях Диккенса, налицо пространные рассуждения о переживаниях действующих лиц, объяснение их сущности. Вот пример описания чувств Домби после смерти его жены: «Что-то угнетало его жесткое сердце, что-то более холодное и тяжелое, чем обычное его бремя; но это было сознание потери, понесенной скорее ребенком, чем им самим, пробудившее в нем вместе с грустью чуть ли не досаду» [Диккенс, 1959, Т. 1, с. 29].

Но в «Домби и Сыне» впервые ярко проявляется, особенно при раскрытии образа Домби и его отношения к Флоренс, попытка смягчить описательность – повествователь отказывается от категоричных оценок и обращается к **предположениям** касательно внутреннего состояния Домби. В результате следует вопрос за вопросом: «О чем же думал он в это время? С какими чувствами устремлял он украдкой внимательный взгляд на неведомую ему дочь? Читал ли он укор в этом тихом облике и кротких глазах? Начал ли признавать ее права, которыми он пренебрег, тронула ли, наконец, эта мысль его сердце и пробудила ли в нем сознание жестокой его несправедливости?» [Диккенс, 1959, Т. 2, с. 83-84]. Такой прием повторяется на протяжении всего романа.

Даже сюжетные повороты Диккенс часто вводит при помощи вопросов: «А человек (Домби. – Ю. К.), чья жизнь разрушена? Как проводит он время в одиночестве?» [Диккенс, 1959, Т. 2, с. 481].

В «Холодном доме» Диккенс тоже задает вопросы касательно внутреннего мира персонажа, чаще всего сразу же отвечая на них в форме предположений: «Подозревает ли об этом сам мистер Талкингхорн? Быть может, да, а может быть, и нет» [Диккенс, 1960, Т. 1, с. 24]. «Чего они ищут там? Руки ли, которой уже нет; руки, которой никогда не было; прикосновения, которое, как по волшебству, могло бы изменить всю ее жизнь? Или миледи прислушивается к глухим шумам на Дорожке призрака и спрашивает себя, чьи шаги они напоминают? Шаги мужчины? Женщины? Топот детских ножек, что подбегают все ближе... ближе... ближе? Скорбь

овладела ею; иначе зачем бы столь гордой леди запира́ть двери и сидеть одной у огня в таком отчаянии?» [Диккенс, 1960, Т. 1, с. 514]. Предположения сменяются прямой оценкой, хотя и вопрос сохраняется.

В «Холодном доме» вопросы-предположения часто сочетаются с приемом передачи душевных переживаний персонажа через фиксацию физического состояния: «Быть может, лицо миледи кажется мертвенным оттого, что она, забывшись, подняла руку и недвижно держит перед собой экран, а он обтянут шелком зеленого цвета; а может быть, миледи внезапно побледнела как смерть?» [Диккенс, 1960, Т. 1, с. 524].

Прием вопросов-предположений продолжается и в «Крошке Доррит», но нередко это и вопросы персонажа к самому себе: «Отчего же так тоскливо и тягостно у него (у Кленнэма. – Ю. К.) на сердце? Он в этой слабости не повинен. Чья же это слабость? Ничья, ничья. Отчего же не забыть об этом? Но забыть он не мог» [Диккенс, 1960, Т. 1, с. 261]).

В той же «Крошке Доррит» Диккенс использует интересный прием – это утверждение подлинных чувств героя через их внешнее отрицание: «Если бы Кленнэм не принял решения не влюбляться в Бэби, если б он проявил ранее упомянутую слабость, если бы мало-помалу убедил себя поставить на эту карту все свои думы, все свои надежды, все богатство своей глубокой и нерастраченной души – а потом увидел, что карта бита, тяжело пришлось бы ему в эту ночь. А так...» [Диккенс, 1960, Т. 1, с. 237]. «Если бы Кленнэм допустил в свое сердце запретную любовь, все это могло причинить ему немалые страдания; но при существующих обстоятельствах это не значило для него ничего – решительно ничего» [там же, с. 397]. Здесь налицо прием несобственно-прямой речи, о чем особо пойдет разговор ниже.

В «Нашем общем друге» упомянутая усложнившаяся, начиная с «Домби и Сына», функция повествователя сохраняется: он часто прикидывается, что не знает мыслей и чувств героев, не знает, что происходит, и удивляется, когда «узнает», в чем дело. Однако в последнем завершённом романе этот прием стал **тоньше и глубже**. Особенно ярко это

проявляется уже в первой сцене, когда Лиззи и ее отец плывут по реке. Автор не только «не догадывается» о природе страха и отвращения девушки, но и будто бы не знает даже о занятии старика Хэксема: «У него не было ни сети, ни удочки с крючками, и потому он не мог быть рыбаком; лодка была некрашенная, без надписи, без подушки для пассажира – в ней не было ничего, кроме ржавого багра да свернутой кольцом веревки, – поэтому он не мог быть и лодочником; самая лодка была слишком неустойчива и мала для того, чтобы перевозить в ней грузы, – поэтому он не мог быть ни перевозчиком, ни бакенщиком. Непонятно было, чего именно он ищет на реке...» [Диккенс, 1962, Т. 1, с. 7].

Притворство автора вносит в повествование эмоциональную напряженность и все более привлекает внимание писателя к психологическому состоянию девушки, находящейся в лодке; при всей зримости внешних подробностей (описание лодки, реки и пр.), они заслоняются картиной смятения, ужаса, тоски героини.

Однако в «Нашем общем друге» притворяется не только повествователь. Психологическую напряженность вносит и мотив притворства персонажей. Так, изображение света и его представителей предстает как процесс срывания масок. Вспомним, что, согласно Е. В. Сомовой, разоблачение масок у Диккенса раскрывается путем саморазоблачения героя, разоблачения с помощью другого персонажа и разоблачение автором. Исследовательница выявляет также сюжетные и лингвопоэтические несоответствия, подсказывающие читателю, что образ является маской.

Особенно ярко мотив притворства раскрывается при изображении Лэмлов и отношения к ним общества: Лэмлы сначала играют роль богатых людей, чтобы сделать выгодную партию, а потом, объединившись в браке, изображают богатую счастливую пару опять-таки в корыстных целях. Диккенс мастерски использует прием иронического восхваления. «И кто еще так очарователен и больше подходит друг к другу, как не супруги Лэмл: он –

сплошной блеск, она – сплошная грация и томность, – оба блистают в разговоре, время от времени обмениваясь взглядами, словно партнеры за карточным столом, вдвоем ведущие игру против всей Англии» [Диккенс, 1962, Т. 1, с. 166]. Иронически передается восторженное мнение света о супругах Лэмл, но в уста повествователя вкладывается разоблачающее супругов сравнение: «Приятно было смотреть, как грациозно супруги Лэмл прощались с хозяевами и как нежно и любовно они поддерживали друг друга, спускаясь с лестницы. Менее приятно было видеть, как их улыбающиеся лица вытянулись и нахмурились, когда супруги угрюмо расселись по углам своей кареты. Но это зрелище, разумеется, было уже за кулисами; его никто не видел, и оно не предназначалось ни для чьих глаз» [там же, с. 175-176]. Автор срывает маски, прямо противопоставляя общение супругов на людях и между собой, подчеркивая несоответствие слов и поступков.

Мошенник Фледжби играет роль честного человека, используя еврея Райю в качестве ширмы для своих махинаций. Фледжби притворяется, что хочет помочь должникам, «уговаривая» Райю пощадить их. Слова обманщика убедительны, однако автор фиксирует выражение лица Фледжби: «с гримасой на хитром лице» [Диккенс, 1962, Т. 2, с. 15]. Факт притворства раскрывается с помощью выразительной детали – выражения лица, противоречия между словами и действиями, что тоже создает сложную психологическую ситуацию. Притворяются и положительные герои, например, Джон Гармон и Боффин. Таким образом, притворство может быть маской, скрывающей дурные намерения, а может служить благородным целям.

Итак, в романе «Наш общий друг» Диккенс действительно достигает новых высот в изображении психологии человека. Переживания героев раскрываются не только в комментариях автора, но и при помощи внутренних монологов, описания физических проявлений чувств, изображения особого поведения, столкновения различных мыслей героев.



Чувства персонажа часто фиксирует не сам повествователь, а другой персонаж. А сам повествователь в это время притворяется, что ничего не знает, и задается вопросами вместе с читателями.

## **2.6. Несобственно-прямая речь как средство раскрытия внутреннего мира персонажей в романе Ч. Диккенса «Наш общий друг».**

В стилистическом плане в романе «Наш общий друг» большую роль играет обращение автора к несобственно-прямой речи.

Напомним, что такой способ изложения утверждался и развивался в мировой литературе на протяжении XIX века; применительно к английской прозе обращение к несобственно-прямой речи связывается с творчеством Джейн Остен (1775-1817).

Итог теоретического осмысления отмеченного приема можно усмотреть в одном из последних изданий – «Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий» (под редакцией Н. Д. Тмарченко), 2008 г. Опираясь на М. М. Бахтина и В. В. Виноградова, автор статьи в словаре В. И. Тюпа определяет сущность несобственно-прямой речи как совмещение субъектных планов (или контаминацию голосов) автора и персонажа. «Речь формально ведется от автора, но содержание высказывания (по лексике, словоупотреблению, синтаксису, интонации) отчасти переносится в область мышления и речь литературного героя» [Тюпа, 2008, с. 144]

По утверждению Л. А. Соколовой, «при помощи несобственно-прямой речи писатель может передавать внутреннюю речь героя, его внешнюю речь, или просто точку зрения героя, не оформленную как речь...» [Соколова, 1968, с. 22].

Как известно, композиционными формами художественного письма являются «повествование, описание и рассуждение» [Кожевникова, 1994, с. 3]. В. И. Тюпа добавляет еще и диалог [Тюпа, 2008, с. 60]. Опять-таки

общеизвестно, и мы об этом говорили, что в классическом романе, ярким представителем которого является Ч. Диккенс, налицо «гегемония повествователя», непосредственно выражающего авторскую точку зрения, описывающего персонажей, пейзажи и интерьер, характеризующего их чувства. Но обращение к несобственно-прямой речи позволяет эту гегемонию ослабить и раскрывать авторскую позицию более сложным, опосредованным путем, донося сложное переплетение разных точек зрения. Так, объектом восприятия (неприятного) Беллы в следующем далее отрывке является Джон Гармон, но в конечном итоге (в авторской трактовке) и она сама: «И все же, несмотря на свою кажущуюся скромность, этот секретарь и папин жилец личность чрезвычайно навязчивая, по мнению мисс Беллы. Каждый раз в окне его кабинета горит свет, когда мы возвращаемся со спектакля или из оперы, и каждый раз он тут как тут — помогает нам выйти из кареты. Каждый раз миссис Боффин сияет при виде его и обращается к нему с приветливостью, поистине возмутительной, как будто планы этого человека можно принимать всерьез и одобрять!» [Диккенс, 1962, Т. 1, с. 377].

Глазами девушки отмечаются черты героя, явно положительные – скромный, помогает выйти из кареты, отмечается и приветливость миссис Боффин по отношению к секретарю (под видом которого скрывается Джон Гармон), но Белла тут же стремится дать всему отрицательную оценку: скромность у секретаря кажущаяся (*seemingly retiring manners* [Dickens, 2011, p. 292]), он чрезвычайно навязчив (*a very intrusive person* [Dickens, 2011, p. 292]), приветливость миссис Боффин возмутительна (*abominably cheerful reception* [Dickens, 2011, p. 292]), при этом автор стремится подчеркнуть, что это мнение именно Беллы, предстающей и носителем субъективной позиции, и объектом авторской оценки.

Обращение Диккенса к приему несобственно-прямой речи выдают вкрапления в авторское повествование восклицаний, риторических вопросов, разговорных оборотов, повторений слов, стилистически окрашенной

лексики, принадлежащей персонажам, особенно если в эмоциональном плане она выступает то ласкательной, то бранной. Яркий пример изображения внутренней реакции лицемерной и корыстолюбивой миссис Лэмл на поведение Боффинов, которые не попадают в ее ловушку: «Им выкинули столько соблазнительных приманок (lures) [Dickens, 2011, p. 652], а они до сих пор не пикнули (neither of them had uttered a word [Dickens, 2011, p. 609])! Она сама и ее муж ведут такой чувствительный и дельный разговор, но ведут его одни! Милые старички (dear old creatures) [Dickens, 2011, p. 609], может быть, и восчувствовали то, что им пришлось услышать, однако в этом не мешало бы убедиться, тем более что по крайней мере имя одного из старичков упоминалось довольно часто. Если же милые старички слишком застенчивы или слишком тупы (dull) [Dickens, 2011, p. 609], чтобы занять в беседе подобающее им место, тогда надо взять их за шиворот и водворить на это место силой» [Диккенс, 1962, Т. 2, с. 269-270].

Примером вкрапления риторических восклицаний может служить монолог Лэмла в форме несобственно-прямой речи: «В сущности, Венирингу они и обязаны тем, что брачные узы соединили их, и надеются когда-нибудь на деле доказать свое отношение к нему (Вениринг: «Не надо, не надо!»). Нет, надо! Пусть не сомневается — они докажут, если только смогут. Их брак с Софронией нельзя считать браком по расчету. У нее было небольшое состояние, у него было небольшое состояние — вот они и соединили свои небольшие состояния. В основе их брака лежало искреннее расположение друг к другу и сходство характеров. Благодарю вас! Они с Софронией любят видеть около себя молодежь, но вряд ли их дом будет подходящим местом для юношей и девушек, которые дали обет безбрачия, ибо созерцание супружеского счастья, царящего в этом доме, может заставить этих юношей и девушек изменять своему обету. О присутствующих, разумеется, не говорят, особенно о таких присутствующих, как маленькая Джорджиана. Еще раз благодарю! И, между прочим, к его другу Фледжби это тоже не относится. Он признателен Венирингу за теплоту, с которой тот отозвался о

их общем друге Фледжби, так как этот молодой джентльмен пользуется его величайшим уважением. Благодарю вас! Сказать правду (снова о Фледжби), чем ближе вы с ним знакомитесь, тем больше находите в нем то, что вам хочется найти. Еще раз благодарю! Благодарю от имени моей дорогой Софронии и от своего собственного имени!» [Диккенс, 1962, Т. 1, с. 504-505].

Хотелось бы обратить внимание и вот на какой момент. В работах исследователей при определении понятия несобственно-прямой речи мы сталкиваемся с двумя формулировками: то акцент делается на **речевую контаминацию** автора и персонажа (т.е. соединение в нарративе разных лексических единиц), то на **совмещение субъектных планов автора и героя как носителей оценок, точек зрения**. При этом оба определения могут совмещаться.

А. А. Андриевская пишет: «...основной ведущий признак несобственно-прямой речи – речевая контаминация автора и персонажа» [Андриевская, 1967, с. 7], а Л. А. Соколова утверждает, что «несобственно-прямая речь есть способ изложения, заключающийся в совмещении субъектных планов автора и героя» [Соколова, 1968, с. 22].

Конечно, здесь нет противоречия: субъектный план, т.е. точка зрения, естественно, оформляется и на речевом уровне, в отборе лексики. И все же при анализе нарратива в романе нельзя не заметить, что внимание писателя то к стилистически окрашенному слову персонажа в контексте авторской речи, то, наоборот, к стилистически не выявленной, но ощутимой в повествовании точки зрения героя, создает тонкий художественный эффект. Вот перед нами изображение душевного состояния учителя Брэдли Хэдстона, мучимого ревностью, пытающегося воспользоваться услугами явного подлеца Райдергуда для устранения своего соперника в любви: «Этот человек имел зуб против того, кого он ненавидел, – уже много, хотя и меньше, нежели он предполагал, ибо в этом человеке не было той смертельной злобы, какая кипела в его собственной груди. Этот человек знал Лиззи и мог, по счастливой случайности, увидеть ее или услышать о ней –

уже нечто – одной парой глаз и ушей больше на счету. Этот человек был дурной человек и явно хотел продаться ему. Да, это уже нечто, так как хуже его, Брэдли, личных целей ничего быть не могло, и он как будто чувствовал себя сильнее, опираясь на такого помощника, хотя, быть может, к его помощи и не придется прибегнуть» [Диккенс, 1962, Т. 2, с. 165]. Несмотря на элементы разговорной речи, мысли героя лексически не выпадают из текста автора. Но субъективный план Брэдли как носителя точки зрения отражает его внутреннюю логику героя, выявляя которую автор подчеркивает внутреннюю порочность персонажа.

Отметим интересные оттенки в трактовке несобственно-прямой речи зарубежными учеными: для французов это *style pensé-parlé* (подумал-сказал), у немцев *erlebte Rede* (пережитая речь).

Вспомним Лиззи, отца которой подозревают в убийстве, ее стремление утвердить невиновность отца и сомнение в этом. «Что ее отца подозревают напрасно, она была уверена. Уверена. Уверена. (внутренняя речь персонажа. – Ю. К.) И все же, сколько бы она ни повторяла про себя это слово, сколько ни пыталась рассуждать, доказывая себе самой, что она права, ей это не удавалось (оценка автора. – Ю. К.). Райдергуд совершил преступление и заманил в ловушку ее отца, Райдергуд не совершал преступления, но по своей злобе решил пустить в ход против отца те обстоятельства дела, которые легко было перетолковать и которые оказались у него в руках (метания мыслей героини. – Ю. К.). Как бы ни представляла она себе это дело, и в том и в другом случае с одинаковой быстротой возникала ужасная возможность: ее отца могут счесть в конце концов виновным, несмотря на то, что он не виновен (авторский пересказ страшных выводов, к которым приходит Лиззи. – Ю. К.)» [Диккенс, 1962, Т. 1, с. 90].

Напомним, что Диккенс идеализирует героиню, наделяя ее правильной речью образованного человека, которой не могла обладать эта неграмотная девушка. Похожую ситуацию мы видим и касательно Оливера Твиста, который разговаривает как джентльмен, не перенимая жаргона и дурных

привычек от разбойничьей шайки, в которой живет некоторое время. В «Нашем общем друге» при обращении к приему несобственно-прямой речи эта тенденция усиливается. Изображая Лиззи ночью на берегу Темзы, автор начинает ее монолог с прямой речи: «Отец, это ты звал меня? Отец! Мне дважды послышался твой голос!» [Диккенс, 1962, Т. 1, с. 212]. Далее следует авторское описание воображаемой девушкой картины: «Но не будет ответа на ее слова, не будет по эту сторону могилы. Ветер, глумясь, пролетает над ее отцом, бьет его по щекам истрепанными концами платка и прядями волос, пытается перевернуть его со спины на бок, лицом к восходящему солнцу, чтобы он устыдился еще больше. Затишье — и ветер притаился и заигрывает с ним: тербит один лоскут, так что он взлетает и падает; трепещет, забираясь под другой лоскут, пробегает по его волосам и бороде. И, вдруг налетев вихрем, жестоко треплет его. Отец, это ты меня звал? Это ты лежишь, безгласен и недвижим? Это тебя бьет и треплет ветер? Это тебя крестили в Смерть, бросая грязью тебе в лицо? Почему ты молчишь, отец? Ты лежишь, и грязь засасывает твоё намокшее тело. Разве ты никогда не видел таких же утопленников у себя в лодке? Говори же, отец! (субъектный план героя. – Ю. К.)» [Диккенс, 1962, Т. 1, с. 212]. Патетически окрашенная, создающая зримую картину речь повествователя переходит в монолог героини, но уже без кавычек. Стиль авторской речи органично распространяется на высказывания Лиззи, действительно, нарушающие **внешнее** правдоподобие ее образа – так говорить она не могла! Но **внутренняя** правда образа сохраняется, поскольку высокий стиль речи автора передает накал подлинных, глубоких чувств героини.

Именно с помощью несобственно-прямой речи в «Нашем общем друге» зачастую оформляется внутренний монолог персонажа. В приводимом ниже примере такого монолога, отражающего напряженное состояние Джона Гармона, носящего личину секретаря Роксмита в доме Боффина, перемежается и прямая речь героя, обращенные к самому себе вопросы, и слияние субъектных планов автора и героя, направленное на

обобщение ситуации (проблема «блага»), и на изображение обстоятельств действия, бытовых подробностей (стоял за дверью). «Неужели мне надо возвращаться к жизни только для того, чтобы обездолить этих людей? Какое благо можно было противопоставить столь тяжкому испытанию? Он слышал из уст самой Беллы — в тот вечер, когда пришел к ним снимать квартиру и стоял за дверью, — что она вышла бы за него замуж лишь по расчету. С тех пор он под видом секретаря Роксмита пытался пробудить в ней чувство к себе, и она не только отвергла его попытки, но и пришла в негодование. Купить Беллу в жены — позор; наказывать ее — низость, ему ли идти на это? Но, вернувшись к жизни и приняв отцовское условие, он свершит первое, а вернувшись к жизни и отвергнув эти условия, свершит второе» [Диккенс, 1962, Т. 1, с. 462].

Подводя итог обращению Диккенса к несобственно-прямой речи, особо подчеркнем ее роль в опосредованном, косвенном раскрытии авторского отношения к персонажам и изображаемым психологическим ситуациям. Избегая прямых определений – с помощью повествователя, автор раскрывает и свое сочувствие персонажам (Джон Гармон), и их осуждение (Брэдли), и ироническое отношение к ним (интригующие супруги Лэмл).

### **ГЛАВА III. ОБОБЩЕННО-СИМВОЛИЧЕСКИЙ АСПЕКТ РОМАНА «НАШ ОБЩИЙ ДРУГ» И СРЕДСТВА ЕГО УТВЕРЖДЕНИЯ.**

Отклоняясь от изображения общества как социального механизма, что отличало романы зрелого периода, Диккенс пытается в «Нашем общем друге» выявить в частных судьбах проявления неких законов человеческого существования как такового. Намечается стремление к соединению будничного, бытового с какими-то вечными проблемами, влияющими на человека. И нередко это проблемы жизни и смерти. Диккенсу требуются образы, которые объединяли бы персонажей, даже очень разных, в их заботах, стремлениях, бедах и радостях, утратах и приобретениях. И подобным образом, центральным в романе, становится образ Темзы. Являясь географической реалией, очень часто местом действия, река Темза в романе обретает целый ряд дополнительных смыслов, связанных и с социальными, и с бытовыми, и с психологическими характеристиками персонажей и, в конечном итоге, отражает попытку автора придать изображаемому философское звучание.

#### **3.1. Образ Темзы в романе «Наш общий друг».**

Темза играет важную роль в сюжетно-композиционной организации романа: с ней связаны судьбы многих героев и напряженные коллизии. Главного героя Джона Гармона считают утонувшим в реке, но он жив, что дает ему возможность посмотреть на предназначенную ему в жены Беллу, не раскрывая своего истинного лица. В реке погибает старик Хэксем; тонет, воскресает, а затем снова тонет плут Райдергуд. Характерна роль Темзы в изображении любовного треугольника Лиззи-Юджин-Брэдли. Ревнивый Брэдли покушается на жизнь Юджина, нанося ему удар именно на берегу реки, но Лиззи спасает тонущего любимого человека, что помогает молодым людям обрести друг друга. Интересно отметить, что Лиззи, которая всегда



питала глубокое отвращение к реке и вылавливанию утопленников, чем промышлял ее отец Хексем, в момент спасения Юджина благодарит судьбу за приобретенное ею умение: «Благодарю тебя, милосердное небо, за выучку прежних лет, за то, что я смогла без минутной задержки спустить лодку на воду и теперь гребу против течения!» [Диккенс, 1962, Т. 2, с. 340].

В социально-бытовом плане река выступает как источник доходов разных персонажей, а также как место преступлений. Это прежде всего покушение на жизнь Юджина. Отец Лиззи Хэксем, как уже упоминалось, в реке ищет утопленников и обчищает их карманы, обеспечивая пропитание себе и своим детям. Некто убивает Рэдфута, приняв его за Гармона и позарившись на его деньги, и спускает его по темному желобу в воды Темзы. В то же время река и дарит людям многое из того, что необходимо для жизни: «Ведь река твой лучший друг», – говорит Лиззи отец. – «Уголь, который согревал тебя в младенчестве, и тот я вылавливал из реки, возле угольных барок. Корзинку, в которой ты спала, и ту выбросило на берег приливом. Даже качалку для твоей колыбели я сделал из обломка, выкинутого на берег волной» [Диккенс, 1962, Т. 1, с. 11]. Колыбель предстает символом дающей жизнь реки. Но Темзой пользуются и плуты, подобные Райдергуду, ставшему сторожем при шлюзе и шантажирующему преступника Брэдли.

Темза неотделима от Лондона, и это подчеркивается системой сравнений: дома на берегу похожи на корабли, преступники – на смытый рекой мусор. Вот изображение того, как Мортимер Лайтвуд и Юджин Рэйберн едут на расследование дела об утопленнике: «Колеса катились дальше; катились мимо Монумента, мимо Тауэра, мимо Доков; и дальше, мимо Рэтклифа, мимо Ротерхита и дальше, мимо тех мест, где скопились подонки человечества, словно смытый сверху мусор, и задержались на берегу, готовые вот-вот рухнуть в реку под собственной тяжестью и пойти ко дну. То среди кораблей, словно стоящих на суше, то среди домов, словно плывущих по воде, — мимо бушпритов, заглядывающих в окна, и окон,

глядящих на корабли, катились колеса, пока не остановились на темном углу, омываемом рекой, а во всех прочих смыслах совсем не мытом, где мальчик, (брат Лиззи. – Ю. К.) наконец, прыгнул с козел и отворил дверцу» [Диккенс, 1962, Т. 1, с. 31]. И в других эпизодах река сливается с грязным городом, добавляя еще больше грязи и нечистот: «Несколько поворотов по грязным переулкам, словно выброшенным на берег последним дурно пахнущим приливом...» [Диккенс, 1962, Т. 1, с. 34]. Как замечает Акройд, «река действует и на сам материальный состав города; Диккенс в «Нашем общем друге» приводит примеры «пагубного действия воды»: «окислившая медь, гнилое дерево, изъеденный камень, зеленый влажный осадок»» [Акройд, 2005, с. 627].

Река в описании Диккенса, так же, как и город, мрачна и уныла. В тексте романа мы находим множество подтверждений этому: «грязная пена» [Диккенс, 1962, Т. 1, с. 8], «мрачно встретил ее пустынный берег реки» [там же, с. 89], «большая черная река с ее унылыми берегами» [там же, с. 90], «несколько крутых поворотов привели их на берег реки, где в тот раз были такие скользкие камни и где теперь стало еще более скользко; ветер бешеными порывами дул им прямо в лицо, налетал с моря, донося брызги воды» [там же, с. 192].

Однако, подобно тому, как Лондон у Диккенса мрачен, а пригород является приятным местом, так и река грязна и зловеща в городе, но тиха и спокойна в деревне. «В таких приятных городках на Темзе можно услышать шум воды, падающей через плотину, а в тихую погоду даже шорох тростника; с моста можно видеть новорожденную реку, всю в ямочках, словно малое дитя, весело скользящую среди деревьев, еще не оскверненную отбросами, которые ждут ее ниже по течению, еще не внешнеглухим зовам моря» [Диккенс, 1962, Т. 2, с. 108]. Мысль о смерти в реке, протекающей в городе, ужасает: «...но еще страшнее было вообразить себе, что будет после того, как их раздавит, засосет, утянет на дно» [Диккенс, 1962, Т. 1, с. 208]. Сравним представление о смерти в той же Темзе, но в

пригороде. В этом эпизоде река «зовет» уставшую Бетти Хигден: «Иди ко мне, иди ко мне! Когда тебя настигнут позор и страх, которых ты так долго избегала, иди ко мне! Я попечительница, назначенная вечным законом на эту работу; меня ценят отнюдь не за то, что я уклоняюсь от нее. Моя грудь мягче, чем у сиделки из работного дома; смерть в моих объятиях отраднее, чем смерть среди призреваемых в работном доме. Иди ко мне!» [Диккенс, 1962, Т. 2, с. 108].

Темза символизирует настроение общества, развитие слухов и сплетен. Мнимое убийство главного героя Джона Гармона то и дело обсуждалось в разных уголках Лондона и его окрестностей. Такое распространение новостей автор сравнивает с приливами и отливами: сплетни то затихают, то возникают вновь. На этом сравнения с рекой не заканчиваются: отсутствие успеха в расследовании преступления Диккенс сравнивает с покачиванием в стоячей воде. «Так, подобно водам, которые вынесли его на свет, убийство Гармона, — как оно стало именоваться в народе, — убывало и прибывало, поднималось и опускалось, то среди дворцов, то среди хижин, то в городе, то в деревне, то среди лордов и знатных господ, то среди рабочих, молотобойцев и грузчиков, пока, наконец, после долгого покачивания в стоячей воде, его не вынесло в открытое море» [Диккенс, 1962, Т. 1, с. 43].

В социально-бытовом облике Темзы, в ее образе как места действия, как части отвратительного Лондона и его привлекательного пригорода (здесь река тоже иная) ошутимо проступает **более глубокий план, затрагивающий разные стороны человеческого существования и бытия как такового.**

Так, течение реки символизирует поток мыслей персонажей: «Журчанье воды рождало ответное беспокойство в его нелегких раздумьях. Он (Юджин. — Ю. К.) с радостью дал бы им уснуть, а они не затихали, подобно речному потоку, и, подхваченные сильным течением, неслись к одной цели. Тускло поблескивая в лунном свете, струйки воды то и дело меняли узор, начинали лепетать по-новому, и подобно им, непрошенные дурные мысли мелькали у Юджина в голове» [Диккенс, 1962, Т. 2, с. 337].

Вот описание Лиззи, которая стоит у реки и размышляет о том, что ее отца подозревают в убийстве: «...и как волны прилива разбивались у ее ног, приходя неизвестно откуда, так и эта мысль возникла из незримой бездны и поразила ее в самое сердце» [Диккенс, 1962, Т. 1, с. 89]. Таким образом, движение волн воздействует на состояние души героини, обостряет жизнь ее разума.

Даже менее острые переживания героев, возникающие психологические ситуации зачастую связаны с мотивом реки.

Например, свою усталость и плохое самочувствие Юджин описывает так: «Чувствую себя так, как будто наполовину утонул и проглотил с галлон тины» [Диккенс, 1962, Т. 1, с. 200]. Его друг Мортимер Лайтвуд объясняет это влиянием местности. Мирный дом Боффинов описывается как тихая заводь, а бесчестных людей, которые хотят нажиться на богатстве Нодди и его жены, автор называет рыбами акульей породы: «Разве не водятся рыбы акульей породы в тихой заводи Боффинов?» [там же, с. 257].

С Темзой и в прямом смысле слова (как с рекой в городе), и в переносном (как с символом движения) связаны изменения в жизни персонажей. Предназначенный в женихи Белле Джон Гармон якобы тонет в Темзе, и это накладывает печать на ее судьбу. На пароходе Белла плывет в Гринвич на собственную свадьбу. Рождение ребенка автор описывает как прибытие корабля: «Приливы и отливы много раз сменили друг друга, земля много раз обошла вокруг солнца, корабль, плывущий по океану, благополучно закончил свой путь и доставил дочку-Беллу домой» [Диккенс, 1962, Т. 2, с. 403].

Наконец, именно с рекой в романе связана тема смерти. Помимо множества безымянных утопленников, в реке тонет старик Хэксем, дважды тонет Райдергуд, чуть не погибает Юджин. В Темзе свою смерть находят также Брэдли Хэдстон, а на ее берегу – Бетти Хигден. Но если смерть Бетти под ласковое бормотание реки предстает как своего рода вознаграждение добродетельной женщины, то по отношению к другим персонажам река

часто выступает орудием возмездия и наказания за «грехи»: гибель старика Хэдстона с его дурным промыслом, смерть Хэдстона и Райдергуда.

Вспомним, что Райдергуду Темза дает шанс начать новую жизнь. Его чудом спасают от смерти в реке, и все, особенно его дочь, ожидают, что он станет другим человеком, что утонуло все плохое, бывшее в нем. Таким образом, река для «злодея» выступает у Диккенса и символом предупреждения, чего не способен понять самоуверенный Райдергуд.

Но для других персонажей река может стать средством очищения и перерождения. Ярким примером является судьба Юджина. Сначала, под влиянием прогнившего общества, молодой человек отвергает даже мысль о женитьбе на Лиззи, ведь она не подходит ему по социальному статусу. И все же он не оставляет попытки добиться любви девушки. Но после того, как он с помощью Лиззи избегает смерти в реке, он нравственно перерождается.

Да и горький опыт Джона Гармона, в бессознательном состоянии сброшенного в Темзу, служит укреплению его воли к жизни, становлению личности.

Этот особый, нравственный аспект образа Темзы как испытания персонажей тесно связан и с попыткой обобщенно-философского осмысления бытия, неизбежно конечного для человека. Темза, что не раз подчеркивается в романе, устремляется в океан. Великим океаном Диккенс прямо называет смерть. Вспомним, что еще в «Домби и Сыне» Диккенс обращался к подобному образу при описании умирающего Поля: «Сколько раз золотая вода струилась по стене, сколько ночей темная, темная река, невзирая на него, катила свои воды к океану, Поль не считал, не пытался узнать». [Диккенс, 1957, Т. 1, с. 199]

Но с океаном-смертью Диккенс связывает и мотив вечности, которая предполагает неустанное движение жизни, ее изменения, ее течения, включает в себя развитие разных человеческих судеб. Ярким примером являются следующие строки: «И когда большая черная река с ее унылыми берегами стала незрима для нее во мраке, Лиззи все еще стояла на берегу

реки, силясь проникнуть взглядом за черную завесу горя, чтобы увидеть за нею жизнь, чувствуя себя чуждой и добру и злу, но зная, что жизнь простирается перед нею туманной пеленой, вплоть до великого океана — смерти» [Диккенс, 1962, Т. 1, с. 90]. Здесь река явно используется как символ всей жизни: ее неизменного движения, неясности и ее финала – смерти. При этом жизнь представляется нерадостной, ведь автор изображает не бурный веселый поток, а черную реку с унылыми берегами. Кроме того, как река для Лиззи стала незрима во мраке, так и жизнь содержит множество загадок, и будущее девушки неопределенное и непонятное. Когда спасенный Юджин борется с жизнью и смертью, автор снова проводит параллель между течением реки и течением жизни.

Отметим еще одну важную сторону образа Темзы. Он становится источником различных тропов. Множество сравнений связано с рекой

Сравнения с рекой добавляют образность и живописность тексту романа: «Все они продрогли, и казалось, что все вокруг них также продрогло: сама река, суда на ней, снасти, паруса, первые редкие дымки, показавшиеся кое-где по берегу». [Диккенс, 1962, Т. 1, с. 208]. Вот описание дома, который «...вместе с жалобно поскрипывающим флагштоком на крыше, навис над водой в позе трусливого пловца, который так долго простоял на берегу, что, кажется, никогда уже не решится прыгнуть в воду. <...> а также и потому, что во время прилива дом чуть-чуть не пускался вплавь...» [Диккенс, 1962, Т. 1, с. 78].

Итак, образ Темзы является ключевым в романе Диккенса «Наш общий друг». Он имеет не только сюжетно-композиционную функцию, но содержит и социально-бытовой и обобщенно-философский аспект, становится источником особой поэтичности романа.

### 3.2. Образ Лондона в романе «Наш общий друг».

Как известно, в творчестве Диккенса большое место занимает образ Лондона, и не случайно: многие исследователи утверждают, что писатель любил гулять по Лондону и хорошо знал его. Эти прогулки успокаивали его, смягчали боль от житейских невзгод. По словам Акройда, «ночной город, можно сказать, был подлинным его домом и неким образом составлял часть его личности» [Акرويد, 2005, с. 518]. Город служил источником вдохновения для Диккенса, писатель часто делал зарисовки, которые потом использовал в своих произведениях. Неслучайно Н. П. Михальская отмечает, что в произведениях Диккенса «...судьбы раскрываются перед читателями не только на фоне, но и в тесной связи с жизнью английской столицы» [Михальская, 1987, с. 15]. Она также называет Диккенса одним из первых писателей-урбанистов в английской литературе.

Автор упоминает реальные названия лондонских улиц, частей города, известных зданий. Даже Подворье Кровоточащего Сердца («Крошка Доррит») – действительно существовавший квартал. Диккенс ориентировался на знания своих современников о географии Лондона. Географические представления в сознании читателей Диккенса были тесно связаны с представлениями о богатых и бедных кварталах и улицах столицы, т. е. имели четкий социальный смысл. Поэтому при характеристике персонажей писателю было достаточно упомянуть о том, где они живут, чтобы обозначить их социальный и имущественный облик. «Наш молодой Фледжби снимал квартиру в Олбени (не где-нибудь, а в Олбени!)» [Диккенс, 1962, Т. 1, с. 208]. «Подснепы жили на теневой стороне улицы, на углу Портмен-сквера» [там же, 155]. О жилище Типпинз Диккенс сообщает так: «эта прелестница живет на окраине фешенебельной Белгравии» [там же, с. 301].

Вместе с тем знаковую характеристику имеют те места Лондона, где живут представители низших слоев, места подчеркнуто нерадостные, мрачные. «Тот, кому случилось в описываемое нами время сворачивать с Флит-стрит в Тэмпл, долго блуждать вокруг Тэмпла, и, наткнувшись, наконец, на угрюмое кладбище, в отчаянии обвести взглядом угрюмые окна окружающих домов, и в самом угрюмом из этих домов заметить угрюмого мальчика...» [Диккенс, 1962, Т. 1, с. 108]. «Жилище миссис Бетти Хигден было нелегко разыскать, оно находилось в таком лабиринте самых грязных закоулков Брентфорда, что, оставив экипаж у гостиницы под вывеской «Трех Сорок», они пешком отправились на поиски» [там же, с. 237] (речь идет о посещении бедной вдовы Боффинами). «Школы, о которых идет речь (их было две, мужская и женская), находились в той части низины, спускающейся к Темзе, где смыкаются графства Сэррей и Кент и где железнодорожные пути все еще проходят среди огородных участков, ожидающих от такого соседства своей неизбежной гибели» [там же, с. 263]. Налицо противостояние города и природы, города и деревни. Природа гибнет по мере того, как разрастается город.

«Плут Райдергуд жил в самой сердцевине, в самом нутре гавани Лаймхауз...» [Диккенс, 1962, Т. 1, с. 426] “Rogue Riderhood dwelt deep and dark in Limehouse Hole...” [Dickens, 2011, p. 330]. Здесь, по словам Пирсона, жил крестный отец Диккенса. О местопребывании Райдергуда мы можем судить по оценочной лексике, использованной автором. Слово «нутро» подсказывает нам, что место неприятное и грязное.

Вместе с тем на страницах диккенсовских романов встает и грандиозный, фантазмагорический образ Лондона как особое художественное пространство, в котором автор разворачивает и сюжет, и конфликтные ситуации, и судьбы своих персонажей. В этом «Наш общий друг» сближается с предшествующими произведениями как раннего, так и зрелого периода и обретает примечательные нюансы.



В «Нашем общем друге» не раз отмечаемый нами интерес к частным жизненным историям определяет и отдельные, частные отношения персонажей с городом. Хотя ряд ведущих тенденций, отличающих позицию автора, сохраняется. Это противопоставление пыльного, грязного, неприветливого города и его окрестностей. Пригород у Диккенса – благословенное убежище. Вспомним хотя бы роман «Оливер Твист», в котором Роз Мейли и Оливер нашли тишину и покой в деревне. В романе «Наш общий друг» Диккенс также изображает окрестности Лондона приятными местами: «В приятных (pleasant) [Dickens, 2011, p. 478] городках Чертси, Уолтоне, Кингстоне и Стейнзе...» [Диккенс, 1962, Т. 2, с. 107], «В таких приятных городках на Темзе можно услышать шум воды, падающей через плотину, а в тихую погоду даже шорох тростника; с моста можно видеть новорожденную реку, всю в ямочках, словно малое дитя, весело скользящую среди деревьев, еще не оскверненную отбросами, которые ждут ее ниже по течению, еще не внемлющую глухим зовам моря» [там же, с. 108].

Характерно, что сами по себе природные явления, времена года, погода, утро, день, вечер, ночь в пределах Лондона предстают неприглядными, даже отталкивающими, мучительными для человека. «Пыльно-серый, чахлый вечер в лондонском Сити не способен внушать надежды... Колокольни и шпили церквей, стиснутых домами, — темные, закоптелые, как и само небо, которое того и гляди навалится на них, ничуть не разряжают сумрачности городского пейзажа... городская пыль оседает на волосах, слепит глаза, въедается в кожу...» [Диккенс, 1962, Т. 1, с. 478].

Утро в изображении писателя тоже не приносит ничего светлого и доброго, это всего лишь начало очередного мрачного дня. «Шквал налетел под утро, словно грозный его предвестник; следом за ним показалась рваная кайма зари, и в широкий просвет между темными тучами прорвался серый день» [Диккенс, 1962, Т. 1, с. 208]. Бывает утро связанным и с мотивом смерти: «...холодный отсвет на востоке, не озаренный, не согретый потухшим небесным светильником, можно было уподобить невидящему

взгляду мертвеца» [Диккенс, 1962, Т. 2, с. 341]. Солнце зачастую не украшает город и не согревает его своим теплом: «Диск солнца, красный, как кровь, выплывая из-за восточных болот, из-за темного леса мачт и верфей, казалось, заключал в себе руины сожженного им леса» [Диккенс, 1962, Т. 1, с. 94]; «...солнце, в те редкие минуты, когда оно проглядывало тусклым пятном сквозь клубившийся туман, казалось угасшим, давно остывшим...» [Диккенс, 1962, Т. 2, с. 7].

А вот какой приходит к лондонцам весна, пора, в которую Лондон парадоксальным образом выглядит хуже всего. «Лето еще не настало, была весна; но не мягкая весна с нежными зефирами, как во «Временах года» Томсона, а суровая весна с восточным ветром, как во времена года Джонсона, Джексона, Диксона, Смита и Джонса. Резкий ветер скорее пилил, чем дул, а когда он пилил, опилки вихрем крутились по пылине. Каждая улица превращалась в пыльную, но верхних пыльщиков там не было; каждый прохожий был подручным, и в глаза и в нос ему летели опилки...» [Диккенс, 1962, Т. 1, с. 177]. Все больше усугубляя неприятную ситуацию, писатель отмечает, что «...кусты заламывали руки, горько жалуясь на солнце, соблазнившее их цвести, молодая листва чахла, воробьи, как и люди, раскаивались в своих ранних браках, все цвета радуги можно было видеть не среди весенней флоры, а на лицах людей, которых пощипывала и покусывала весна. А ветер все пилил, и опилки все кружились» [Диккенс, 1962, Т. 1, с. 178].

Налицо частое противостояние ненастья и человека. В романе «Наш общий друг» чаще всего в этой ситуации оказывается проходимец Райдергуд. «Наперекор бурной погоде и резкому ветру, он упорно шел вперед, словно Рок, и шаг его нельзя было ни задержать, ни ускорить. Когда они (Райдергуд и юристы Рэйберн и Лайтвуд. – Ю. К.) были уже на полдороге, налетел шквал с сильным градом, который в несколько минут сплошь засыпал и выбелил улицы. Райдергуд этого словно не заметил. Он стремился отнять жизнь у человека и получить за это деньги, и не такому граду было под силу

остановить его. Пробиваясь вперед, он оставлял в ледяной, быстро тающей каше бесформенные ямы вместо следов: тому, кто шел за ним, могло показаться, что в нем не осталось даже подобия человеческого» [Диккенс, 1962, Т. 1, с. 191-192]. В изображении Диккенса природа будто пытается остановить Райдергуда, не дать ему совершить злое дело, но он настолько утратил человеческий облик, что непогода ему не страшна, и ничто не может удержать его. Ненастье может лишь ненадолго отсрочить преступление. «Действительно, град бил прямо в лицо Райдергуду, и так его истерзал, хотя он нагнул голову и старался подставлять под удар одну свою облезлую шапку, что ему пришлось укрыться под защиту ряда барж и простоять там, пока град не кончился» [Диккенс, 1962, Т. 1, с. 207-208].

Обращаясь к описанию плохой погоды, Диккенс также подчеркивает одиночество человека: «Шквал пронесся мимо, луна вступила в состязание с быстро летящими тучами, и по сравнению с необузданным буйством в небесах казалось ничтожным и мелким все, что творилось на улицах» [Диккенс, 1962, Т. 1, с. 192]. Кроме того, буря на улице может подчеркивать бурю в душе. «По улицам гулял такой ветер, что, когда незнакомец ступил из лавки в темноту и грязь гавани, его чуть не внесло обратно» [там же, с. 444]. Здесь ветер, темнота и грязь служат фоном для переживаний Джона Гармона. Одиночество, неизвестность и душевные терзания особенно четко видны, когда бушует непогода. «Ненастным вечером смотреть на кладбище, сознавать, что тебе, подобно этим мертвецам, нет места среди живых...» [там же, с. 445], – вот что думает сам герой. Одиночество Брэдли Хэдстона и холод в его душе тоже подчеркиваются описанием плохой погоды. «В мыслях у Брэдли ничего не было, кроме дороги, льда и снега. Но вот впереди мелькнул огонек – это светилось окно в шлюзной сторожке. Он остановился и посмотрел вокруг. Лед, снег, он сам и огонек вдали – больше на этой унылой равнине ничего не было» [Диккенс, 1962, Т. 2, с. 451].

Заметим, что в романе «Наш общий друг» всего четыре случая хорошей погоды. Интересно рассмотреть их и постараться выявить причины этих исключений.

Первый раз в романе хорошая погода устанавливается в день похорон Бетти Хигден. После печальной церемонии Белла и Роксмит гуляли и разговаривали, их «...прогулка вышла очень приятная. Деревья уже облетели, кувшинки на реке давно отцвели, но на небе оставалась еще прекрасная лазурь, и ее отражала в себе вода, прохладный ветерок скользил над потоком, морща его легкой рябью» [Диккенс, 1962, Т. 2, с. 129]. На первый взгляд может показаться странным, что писатель изобразил такую хорошую погоду в столь печальный день. На самом же деле здесь целых две причины. Во-первых, действие разворачивается не в Лондоне, а в пригороде. Во-вторых, вспомним цель жизни Бетти: «Терпением и трудом зарабатывать себе на хлеб и умереть спокойно, не допустив себя до работного дома, – вот что было ее величайшей надеждой здесь, на земле» [Диккенс, 1962, Т. 2, с. 107]. Таким образом, можно сказать, что мечта старой женщины сбылась. Жизнь ее была нелегкой, нелегкими были и последние дни. Сколько труда, сколько ухищрений, чтобы не попасть в работный дом, сколько страха она испытала! Представляется, что смерть здесь можно рассматривать как избавление. Бетти Хигден победила в борьбе, которая длилась всю ее жизнь – она умерла на свободе, кроме того, Лиззи обещала передать ее письмо друзьям, поэтому старая женщина умерла спокойной.

Второй ясный день довольно неожиданно начинает главу, которая называется «Предвещающая недоброе». «Поднялось солнце, залил светом весь Лондон, и в своем великолепном беспристрастии снизошло даже до того, что заиграло радужными искорками в бакенбардах мистера Альфреда Лэмла, сидевшего за завтраком. Мистер Лэмл, видимо, нуждался в освещении извне: на душе у него, судя по весьма хмурому выражению лица, было довольно мрачно» [Диккенс, 1962, Т. 2, с. 166]. «Все выглядело так мрачно в этой столовой, хотя она и выходила на солнечную сторону...»

[Диккенс, 1962, Т. 2, с. 166]. Налицо контраст внутреннего состояния персонажа и погоды. Ни город, залитый солнечным светом, ни «радужные искорки» не могут вызвать улыбки на их хмурых лицах. Возможно, здесь также проявляется негативное отношение писателя к супругам, находящимся на грани финансового краха: они расстроены, но природа не грустит вместе с ними.

Третий случай хорошей погоды в романе также призван контрастировать с состоянием персонажа. «Тихим летним вечером все ласкало глаз вокруг Плэшуотерского шлюза. Мягкий ветерок шелестел свежей листвой зеленых деревьев, легкой тенью скользил над рекой и еще легче касался склоняющейся перед ним травы» [Диккенс, 1962, Т. 2, с. 254]. Но Райдергуд этого не замечает. Здесь автор подчеркивает, что не только ненастье не может помешать Райдергуду, но и хороший денек не в силах тронуть его, отвлечь от темных устремлений: «...ничто в природе не могло откупорить ему душу» [там же, с. 254].

Четвертый и последний случай хорошей погоды в романе мы видим после встречи Лиззи и Юджина, прямо перед нападением Брэдли Хэдстона. «...молодой месяц уже высоко стоит над деревьями и звезды начинают мерцать в небе, меняющем желтовато-красные тона заката на спокойную синеву летней ночи» [Диккенс, 1962, Т. 2, с. 336]. Опять же, действие происходит в пригороде, куда Лиззи убежала, прячась от Юджина и своих собственных чувств. Еще одной причиной описания тихой ночи может быть желание автора подчеркнуть внезапность нападения Брэдли на Юджина. Красота, спокойствие природы оттеняют низость поведения персонажа.

Отличительной особенностью диккенсовского Лондона является и туман. Роман «Наш общий друг» здесь не исключение. Альфред Риммер отмечает: “Our mutual friend” gives us a graphic account of a London fog” [Rimmer]. В тексте романа мы можем найти множество подтверждений этому, хотя, конечно, их не так много, как в «Холодном доме», где в одном только абзаце слово «туман» упоминается целых тринадцать раз. Интересно

отметить, что туман в каждом романе Диккенса немного разный и символизирует разные вещи. Так, например, в «Рождественской песни в прозе» туман «предпраздничный» и совсем не мрачный. Характер тумана в этом произведении можно передать одной цитатой: «Природа <...> варит себе пиво к празднику». В «Холодном доме» туман является символом Канцлерского суда, а в «Оливере Твисте» туман будто бы укрывает мир воров и преступников. В «Нашем общем друге» наиболее яркое и долгое описание тумана, самый туманный день можно найти в главе «Улица несостоятельных должников», где изображается контора Фледжби и ее должники. «В Лондоне был туманный день, и туман лежал густой и темный» [Диккенс, 1962, Т. 2, с. 7]. Разные оттенки тумана призваны подчеркнуть нарастание мрачности Лондона при движении от окраины к центру: «Даже за городом стоял туманный день, но там туман был серый, а в Лондоне он был темно-желтый на окраине, бурый в черте города, еще дальше – темно-бурый, а в самом сердце Сити, которое зовется Сент-Мэри-Экс, – ржаво-черный» [Диккенс, 1962, Т. 2, с. 7].

Многие исследователи отмечают, что Лондон у Диккенса как бы живой и является действующим лицом наравне с другими персонажами произведений. Об этом говорит, например, Э. Сандерс, утверждая, что Лондон – такой же персонаж в романах Ч. Диккенса, как Николас Никльби или Дэвид Копперфильд, живое существо, которое завораживало писателя. (“London is as much a character in Charles Dickens's novels as Nicholas Nickleby or David Copperfield is. To Dickens, London was a living, breathing entity for which he had an enduring fascination” [Saunders]).

Это подтверждается многочисленными олицетворениями: «Газовые рожки горели в лавках бледным, жалким светом, словно сознавая, что они ночные создания и не имеют права светить при солнце... самые высокие здания пытаются время от времени пробить головой море тумана...» [Диккенс, 1962, Т. 2, с. 7]. Подобное мы видим при изображении трактира «Шесть веселых грузчиков»: он «...давно уже одряхлел, но все еще бодрился.

(выделено нами. – Ю. К.) Во всем его теле не осталось ни одной здоровой косточки — полы покривились, потолки прогнулись, однако трактир все еще держался, и было ясно, что он переживет много зданий, гораздо лучше построенных, много трактиров, гораздо более щеголеватых с виду. <...> Дерево перегородок, балок, полов и дверей в «Шести Веселых Грузчиках» на старости лет, казалось, *было одержимо* смутными воспоминаниями (выделено нами. – Ю. К.) о своей юности.... Впадая во второе детство, оно становилось *болтливым* (выделено нами. – Ю. К.) и повествовало о заре своего существования» [Диккенс, 1962, Т. 1, с. 77-78].

Обращаясь к приему олицетворения, к развернутым метафорам, Диккенс населяет город и другими живыми домами, у которых даже есть свой характер. Например, можно встретить «непоседливое здание» [Диккенс, 1962, Т. 1, с. 263]. Ручка звонка подобна носу дома (немного напоминает дверной молоток, превратившийся в лицо Марли в «Рождественской песни в прозе»); водопроводная труба похожа на «прочно присосавшуюся к дому пиявку» [там же, с. 60]. Болезненное чувство одиночества рождает безлюдная площадь, которая словно «приняла снотворного, а не погрузилась в естественный сон» [там же, с. 267]. Церковь предстает как «окаменелое чудовище — огромное, страшное, задравшее все четыре лапы вверх» [там же, с. 267], а «у солнечных часов, погруженных в густую тень на церковной стене, такой вид, точно они обанкротились и на веки вечные отказались от своих обязательств» [там же, с. 478].

Целенаправленно подобранные тропы служат развитию мотива банкротства, долговых обязательств, напоминая о конторе Фледжби и его несчастных должниках. Невольно вспоминается «Крошка Доррит» с мистером Мердлом и тюрьмой Маршалси, разорение Домби. Представляется, что на Диккенса сильное впечатление произвели долги его отца, поэтому тема банкротства в той или иной форме присутствует во многих его романах.

При осмыслении образа Лондона в творчестве Диккенса и конкретно в «Нашем общем друге» нельзя не заметить одной особенности – стремления

писателя увидеть в английской столице некий феномен города как такового. Сосредоточенность автора на каких-то отдельных моментах городского пейзажа, отдельных жилищах, уголках, изображенных зримо, выпукло, с опорой на выразительные тропы, характерна для всех произведений Диккенса. Но именно в «Нашем общем друге», целенаправленно отбирая образы, писатель пытается воссоздать облик города в целом, внести некое обобщение. Так приведенное выше описание неприглядной весны в Лондоне завершается подводящим итог выводом: «Черный крикливый город, сочетающий в себе все свойства коптильни и сварливой жены; пыльный город, унылый город, без единого просвета в свинцовом своде небес; город, осажденный подступившими к нему болотными ратями Эссекса и Кента» [Диккенс, 1962, Т. 1, с. 177-178].

Изображению облика Лондона в целом служит и такая характеристика: «...одушевленный Лондон, с красными глазами и воспаленными легкими, моргал, чихал и задыхался; неодушевленный Лондон являл собой черный от копоти призрак, который колебался в нерешимости, стать ли ему видимым или невидимым, и не становился ни тем, ни другим». [Диккенс, 1962, Т. 2, с. 7]. С этим Лондоном, «черным от копоти призраком» [там же, с. 7], «унылым городом без единого просвета в свинцовом своде небес» [Диккенс, 1962, Т. 1 с. 177-178] гармонируют и те неприглядные места, в которые, как отмечает Т. И. Сильман, Диккенс поселил даже симпатичных ему персонажей. Обладая отталкивающим обликом, эти «места» – составная часть отвратительного Лондона. Подобное их изображение исследовательница объясняет стремлением автора к живописности: «...темные заброшенные районы города изображались и потому, что выглядели особенно романтично, таинственно, декоративно» [Сильман, 1958, с. 366-367].

С этим нельзя не согласиться. И все-таки сосредоточенность Диккенса на живописном изображении Лондона объясняется и другим, более важным – стремлением придать городским берегам Темзы и самому городу особый характер. Наделяя географические реалии (улицы, кварталы) определенным



социальным смыслом (места обитания богачей и бедняков противопоставлены друг другу), автор в то же время хочет выйти за пределы социума и наделить пространство, в котором происходит действие, неким обобщенно-философским звучанием. Он стремится создать образ недоброго к человеку мира, отталкивающего своей грубой материальностью. И реализацией такого мира выступает город.

Многоплановой, служащей и воспроизведению реального облика Лондона во времена Диккенса, и обобщенно-символическому плану романа, предстает разработка в «Нашем общем друге» тема мусора. Лейтмотив мусора как неперменной особенности Лондона сливается с постоянным упоминанием о пыли и грязи на столичных улицах. «Повсюду носилась загадочного происхождения бумажная валюта, циркулирующая по Лондону в ветреную погоду. Откуда она берется и куда девается? Она виснет на каждом кусте, трепещет на каждом дереве, застревает в электрических проводах, льнет ко всем заборам, мокнет у каждого колодца, жметя к каждой решетке, дрожит на каждой лужайке, напрасно ищет приюта за легионами чугунных перил...» [Диккенс, 1962, Т. 1 с. 177], «...жалкие привратники и метельщики сметают в канавы клочья газет и прочие жалкие отбросы...» [там же, с. 478]. Мусор не только заполняет улицы города, но и является предметом наследства и споров, и даже предметом вожделения.

Внимание писателя к мусору неслучайно. Если мы обратимся к книге Лайзы Пикард «Викторианский Лондон» (2011), мы узнаем, что таково было действительное положение дел в столице. Л. Пикард рассказывает, что мусор должны были убирать специальные люди, но они не торопились исполнять свои обязанности в бедных районах, а сами бедняки не убирали мусор, боясь нарушить контракт с мусорщиками.

Л. Пикард утверждает, что мусорные кучи были разбросаны по Лондону и окрестностям. Более того, на первый взгляд, читателю может показаться, что разбогатеть на мусоре невозможно, что это лишь игра писателя, который таким образом хочет показать низменность стремлений к

наживе, представляя мусор символом денег. Однако это не совсем так. «Занятие мусорщика было прибыльным. И к тому же, уважаемым. Мусорщик Додд <...> имел обыкновение ежегодно устраивать чаепитие, на котором мусорщицы «нередко выглядели очаровательно» [Пикард], а мусорщики «в чистых блузах с лентами и цветами напоминали образцовых землепашцев» [Пикард]. Мусорщики получали хорошее жалованье: более 10 шиллингов в неделю и вдвое больше, если по ночам чистили выгребные ямы. Профессия передавалась по наследству. Ее представители подчас хвастливо заявляли, что они «потомственные мусорщики» [Пикард].

Оказывается, мусорная куча в наследство – не выдумка Диккенса, а реальность того времени, и даже «Золотой мусорщик» Нодди Боффин имел прототип. В различных источниках можно найти информацию о реально существовавшем Золотом Мусорщике (См., например, <http://www.charlesdickensinfo.com/novels/our-mutual-friend/charles-dickens-and-henry-dodd/>). Он родился в 1801 году и его звали Генри Додд. Можно заметить некоторое созвучие имен: Нодди Боффин – Додд, Генриетта Боффин – Генри. Так что, возможно, Генри Додд не только послужил образцом Диккенсу, но и дал имена персонажам романа. Настоящий Золотой Мусорщик рос в бедной семье, «мусорным бизнесом» он занялся уже после 30 лет и вскоре понял, что выгодней перевозить мусор, а не сортировать его. Город разрастался, росло население, а вместе с этим росло и количество мусора на улицах. Генри Додд придумал перевозить мусор по воде. Вскоре он сказочно разбогател и завоевал уважение викторианского общества, хотя, конечно же, за его спиной шептались, ведь он был из бедной семьи и разбогател благодаря мусору. Такая же двуличность викторианского общества описана и в романе. После того, как Боффин получил наследство, его вместе с женой и Беллой стали принимать в обществе, но за глаза о них говорили презрительно.

В то же время реальный мусор обретает в романе и обобщенно-символический характер. Нельзя согласиться с рассуждениями Э. Уилсона,

который считает, что «...мусор как символ денег, на основании чего современная критика объявляет этот роман вершиной творчества писателя, мне представляется изрядной передержкой, хотя, надо признаться, этот симбиоз помогает не замечать скучности некоторых глав и даже создает видимость единства различных частей романа, которые в процессе чтения плохо увязываются друг с другом» [Уилсон, 1970, с. 286]. Тем не менее, мусор играет принципиальную роль в романе. Благодаря мусору богатеют Боффины, Джон Гармон с Беллой. Необходимо отметить, что все они получают богатства косвенно, путем наследования, не участвуя непосредственно в «мусорном бизнесе». Возможно, это неслучайно: Диккенс таким образом хотел оградить положительных героев от мусора и грязи. Между тем мусор и отношение к нему играют важную фабульную роль.

Старик Гармон сделал состояние на мусоре, и с этим связано описание видов мусора и легенды о ценностях, спрятанных в мусорных кучах. Наследство переходит к Боффину, который в связи с этим получает прозвище «Золотой Мусорщик». Корыстный Вегг пристально наблюдает за тем, как увозят мусорную кучу, проданную Боффином, боясь, как бы там не нашли чего-нибудь ценного. Флягу с последним завещанием старого Гармона Боффин находит в мусорной куче.

Помимо фабульной, образ мусора имеет метафорическую функцию, благодаря упоминанию этой реалии в самых разных контекстах. Мы узнаем, что дочь старого Гармона влюблена в другого человека, и «брак по выбору отца обратит ее сердце в прах и самую жизнь в мусор» [Диккенс, 1962, Т. 1, с. 24]. «Подонков человечества» [там же, с. 31] Диккенс сравнивает со смытым сверху мусором. Глава XIII книги четвертой «показывает, как Золотой Мусорщик помогал разгребать мусор», что символизирует раскрытие всех тайн и для читателя, и для персонажей.

Образ мусора используется и для характеристики персонажей в их противопоставлении обстоятельствам. Так, повествователь говорит о миссис Боффин: «Они с мужем тоже были когда-то тружениками и, живя среди

мусорных насыпей, берегли в чистоте свою бесхитростную совесть и честь» [Диккенс, 1962, Т. 1, с. 469].

Образ мусора нередко используется автором в философском смысле, причем это исходит из уст Боффина. Так, когда Мортимер говорит Боффину, что «все на свете проходит и обращается в прах и мусор» [Диккенс, 1962, Т. 1, с. 114], тот отвечает: «много есть такого, чего я не находил среди мусора» [там же, с. 115]. Таким образом, Боффин отстаивает истинные ценности, хотя и роняет эту фразу мимоходом, никак ее не объясняя. Примечательно и то, что Боффин говорит Венусу: «Слово я вам даю, а как можно его дать, не ручаясь честью, я не знаю. На своем веку я просеял горы мусора, но ни разу не видел, чтобы эти две вещи были в отдельных кучах». [Диккенс, 1962, Т. 2, с. 191]. Таким образом, Боффин использует образ мусора для передачи своей философии.

Обращаясь к сильным мира сего, Диккенс также использует переносное значение слова «мусор», критикуя их деятельность: «Милорды, почтенные господа и члены попечительных советов, если у вас после многолетнего копания в мусоре и перетряхивания всякого дрязгу набралась целая гора претенциозных ошибок, то вам следует скинуть почетные ваши мундиры и приняться за уборку, пригласив на подмогу всю королевскую конницу и всю королевскую рать, иначе гора развалится и погребет вас заживо» [Диккенс, 1962, Т. 1, с. 106].

Итак, Лондон в романе «Наш общий друг», как и в других произведениях Диккенса, предстает и в своих географических, бытовых, социальных реалиях, и как достигшее высокого обобщения художественное пространство, в которое писатель помещает частные человеческие судьбы. В «Нашем общем друге» наиболее ярко проявляет себя одна из характернейших особенностей творчества писателя, когда конкретная деталь – места и времени действия, городского пейзажа, быта, внешнего облика персонажа, его поведения – постепенно, а порой даже внезапно наполняется обобщенно-символическим смыслом.

## Заключение

В отличие от других поздних романов Диккенса, где сюжет и отношения между действующими лицами направлены на раскрытие общества **как социальной системы**, в «Нашем общем друге» изображены частные судьбы. На первый план выступают перипетии, связанные с получением наследства, заключением брачных союзов, любовными отношениями. Автор сосредоточен на изображении нравственных испытаний персонажей, четко выделяя лагерь «добра» и лагерь «зла». При этом, повторим еще раз, источником «зла» выступает не социальный механизм, не общественный институт, не утилитаристский подход к воспитанию детей и к жизни в целом, как в «Холодном доме», «Крошке Доррит» и «Тяжелых временах», а отдельные личности, «отрицательные персонажи». Вместе с тем, по сравнению с ранними романами, в «Нашем общем друге» писатель отказывается от одностороннего изображения «злодеев», сгущения красок и подчеркивания в характере одной-двух ведущих черт, но создает более многогранные образы. Мы пытались это показать, сопоставляя «носителей зла» в «Оливере Твисте» и других ранних романах с фигурами Фледжби, Райдергуда, Хэдстона в «Нашем общем друге».

Более глубокую разработку в «Нашем общем друге» получает и линия светского общества, сплетничающей «хроники»; она в данном романе по сравнению с «Холодным домом» персонифицирована и раскрывается в своих эмоциональных реакциях, в выразительном речевом общении, которое выдает равнодушие «света» к беднякам, его духовную пустоту, скудость мысли и слова.

«Добро» в «Нашем общем друге», как и раньше, связано у Диккенса с простыми людьми, тружениками, иногда с «добрыми богачами». Получает развитие намеченная в «Жизни и приключениях Мартина Чезлвита» коллизия, когда благородный персонаж самоотверженно служит существам, недостойным этого (Чаффи предан подлому Энтони Чезлвиту). Более того, в

поведении Боффинов, верных слуг жестокосердого старика Гармона, отчетливо звучит идея христианского милосердия, которое должно распространяться и на грешных, порочных людей.

Продолжается тема несостоятельности, ущербности школьного образования и воспитания, а также критика рабочих домов и общественной благотворительности. Правда, Диккенс не создает конкретных сцен, изображающих страшные порядки рабочего дома, а обращается к риторическим приемам: устами повествователя он взывает к власти имущим, обличая их лицемерные действия по «благоустройству» бедняков. Подобные речи периодически произносит и вольнолюбивая Бетти Хигден, для которой бесконечный труд, нищета и одинокие странствия предпочтительнее, чем «заботы» рабочего дома. Милосердие отдельного человека у Диккенса гораздо эффективнее, хотя порой также оказывается не в силах преодолеть беду.

Бесспорным завоеванием Диккенса в его последнем завершённом романе является усиление психологического начала в изображении человека. При этом очевидно стремление писателя применительно к каждому персонажу выделить особый аспект переживаний, что определяет характер сюжетных линий.

В изображении главного героя Джона Гармона на первый план выдвигается проблема выбора: исполнить ли завещание отца и ради наследства жениться на незнакомой девушке или не обнаруживать себя, предоставив пользоваться богатством (заслуженной наградой) благородным Боффинам. Стоит отметить необычность введения главного героя в повествование, когда о нем сначала идет разговор в светском обществе, потом сообщается о его гибели, о расследовании, которое ведут юристы и полиция. С изображением героя связан мотив тайны, смерти и воскрешения, переодеваний, смены имени.

Духовная эволюция персонажа, его путь к истинным ценностям показана в судьбе Юджина Рейберна, проходящего через сложную

внутреннюю борьбу, которая раскрывается в монологах персонажа, его диалогах с самим собой и другом Мортимером. Нравственное преобразование Рейберна связано не только с чувствами к Лиззи, но и с внезапной угрозой жизни.

При изображении Беллы Уилфер Диккенс выдвигает на первый план раскрытие истинной сущности героини.

Брэдли Хэдстон предстает одним из самых психологически разработанных персонажей в романе. С ним связан наиболее сложный вариант любви в романе – любви трагической и эгоистической, разрушающей личность (Брэдли становится преступником). Диккенс разрабатывает и другие варианты любви в романе. Лирическая представлена линиями Джона Гармона и Беллы Уилфер, Юджина Рэйберна и Лиззи Хексем. Комическая любовь проявляется в изображении переживаний мисс Пичер и Венуса. При этом комизму ситуации способствует игра лейтмотивами сниженно-бытового характера.

В диссертации делается попытка сопоставить средства психологической характеристики в «Нашем общем друге» и предшествующих романах Диккенса. Еще в «Домби и Сыне» проявляется стремление автора смягчить свои прямые оценки внутреннего состояния персонажей. Используя фигуру повествователя, писатель вкладывал в его уста вопросы и предположения касательно чувств, например, того же мистера Домби и его отношения к Флоренс. Этот прием развивается в «Холодном доме» и «Крошке Доррит», однако в «Нашем общем друге» становится еще тоньше и глубже. Наиболее ярко он проявляется уже в самом начале романа, когда автор притворяется, что он ничего не знает о «ремесле» старика Хэксема, фиксируя при этом драматическое напряжение чувств у сопровождающей отца девушки (Лиззи). Но не раскрывая причин этого напряжения, а только задаваясь вопросом о его природе. В «Нашем общем друге» сохраняются, обретая большую целенаправленность и точность уже опробованные в предшествующих романах средства психологической

характеристики: описание внешних, физических проявлений чувств, внутренние монологи, диалоги.

В повествовании ощутимо возросшее обращение к несобственно-прямой речи, которая используется автором для передачи сочувствия, осуждения, иронического отношения к персонажам, но опять-таки более сложным, опосредованным путем.

Отказываясь в «Нашем общем друге» от осмысления общества как системы, Диккенс, как уже говорилось, обращается к частным судьбам, но в них он стремится выявить вечные проблемы жизни, пытается связать будничное с философским осмыслением действительности. В этом ему помогает образ Темзы, который получает сюжетно-композиционную, социально бытовую и обобщенно-философскую функцию. Грязная, отталкивающая Темза в Лондоне, за его пределами предстает иной, что служит противопоставлению городской жизни и природного начала, воплощенного в пригороде. С Темзой связана стихия преступлений, нечистых дел, но и возрождения жизни. Темза предстает и как символ человеческого существования, неизбежно устремляющегося к океану – символу смерти и вечности. Образ реки является источником многочисленных метафор, характеризующих и персонажей, и быт, и бытие в целом.

Изображение Лондона, как и прежде, отличается географической точностью и используется в том числе и для характеристики социального статуса персонажей – в зависимости от района английской столицы, в котором они проживают. Широко используется прием олицетворения Лондона, который часто предстает как живое существо, как некое заключающее в себе противоречия единство. Плохая погода, преобладающая в городе, подчинена изображению испытаний человека, подчеркиванию его одиночества, сложных переживаний. Отдельные случаи хорошей погоды оттеняют отталкивающее внутреннее состояние отрицательных персонажей или вводят неожиданный сюжетный поворот. Лондон в «Нашем общем



друге» связан с темой мусора как проявления внешней непривлекательности города. В то же время тема мусора обретает и символическое звучание, о чем всегда говорили исследователи романа «Наш общий друг». Опираясь на их суждения, мы пытались продолжить осмысление образа мусора. Этот образ в его различных толкованиях целенаправленно служит и единству романа.

«Наш общий друг» ярко демонстрирует свойственное реализму диалектическое соотношение формы и содержания. Но в этом последнем, завершающем творчество писателя романе проявляется неожиданная особенность. Диккенс задумывается над поисками более осязаемых формальных приемов, которые придали бы произведению бóльшую целостность. Так, автор обращается к поискам своеобразных «скрепов».

Через весь роман проходит лейтмотив «друга». Слово «друг» в русском варианте романа упоминается 97 раз, а в оригинале романа 359! Используется оно в разных контекстах: в прямом смысле – для раскрытия действительных дружеских связей между симпатичными автору героями Мортимером и Юджином, Райей и Лиззи, Хлюпом и Боффином; для выражения нежной привязанности родных по крови людей: отец Беллы зовет ее «друг мой». По отношению к главному герою Джону Гармону, который и определяет название романа, слово «друг» используют Лиззи (называя его «неизвестным другом», когда тот анонимно помог снять обвинение в убийстве с ее отца) и Боффин (называя его «наш общий друг», о чем упоминает С. Монод). Слово «друг» в устах разных персонажей служит созданию иронического эффекта, причем иронизируют и персонажи (Юджин называет мошенника Райдергуда «мой честный друг» [Диккенс, 1962, Т. 2, с. 255]), и повествователь, используя несобственно-прямую речь («Миссис Лэмл, в качестве близкого друга, желала, чтобы Белла сделала самую лучшую партию» [там же, с. 66]). Персонажи часто лицемерят, используя слово «друг»: к нему обращаются в процессе общения все представители «света»; Фледжби называет Лэмла и Твемлоу друзьями, отговаривая их обращаться в контору Пабси и К (при этом он сам является владельцем этой

конторы и прекрасно знает, что они уже воспользовались ее услугами); Вегг и Венус, шантажируя Боффина, называют друг друга «друг, брат и компаньон» [Диккенс, 1962, Т. 2, с. 100], хотя между ними нет никакого доверия, их связывает только общее нечестное дело. Постоянное упоминание слова «друг» в его разных смыслах придает повествованию своего рода игровой характер. Это особая форма общения автора с читателем, общения и лирического, и иронического (другом часто называется и недостойный этого определения персонаж).

Еще одним лейтмотивом, уже другого эмоционального звучания, но призванным придать единство произведению, служит мотив смерти. И мнимой (касательно Гармона), и неожиданно преодоленной (воскрешение было утонувшего Райдергуда), и реальной (убийство Рэдфута, которого принимают за Гармона, смерть маленького Джонни, Бетти Хигден, гибель в Темзе Райдергуда, старика Хэксема и Хэдстона). Сюда же можно отнести и образ воображаемого могильного холма, который воздвигает секретарь Боффина Роксмит, решая не называть своего реального имени (Гармон) и не «воскресать». Вспомним и размышления Лиззи о жизни как реке, текущей в океан смерти и в вечность.

Вместе с тем, контрастируя со стремлением автора к подчеркнутой целостности произведения, ощутимы и явные противоречия романа, которые отмечают многие исследователи. Э. Джонсон говорит о том, что счастливая для всех положительных героев развязка сочетается с мрачным впечатлением от романа в целом. Это проявляется и в общем настроении, и в частности. Мы уже отмечали приведенные Т. Сильман примеры отталкивающего изображения тех районов, в которых живут и симпатичные автору герои. Однако и в рамках этих обстоятельств он хочет привести любимых героев к счастью, не замечая возникающего противоречия: городской пейзаж создает тягостное впечатление от Лондона и мира в целом, а судьбы героев неуклонно устремляются к благополучию.

Противоречия произведения проявляются и в сюжетных поворотах. Как уже говорилось, с ситуацией выбора в романе отчасти связан и Боффин, получивший наследство от своего хозяина. Однако сохранить деньги он мог только в случае смерти сына старого Гармона. Боффин с честью проходит испытание деньгами, но в романе нет подробной психологической разработки поведения персонажа и ситуации испытания. Мы не видим Боффина изнутри, наедине с самим собой, когда он в целях перевоспитания Беллы решает притвориться скрягой и вести себя грубо по отношению к Джону Гармону. Боффин просто резко отказывается от своего доброжелательного поведения, а потом дает этому развернутое объяснение. Возникают сомнения, действительно ли Боффин притворялся дурным человеком и в какой мере оно соответствовало первоначальным замыслам автора?

Как известно, «Наш общий друг» выходил частями в журналах, то есть писатель не мог исправить ранее написанное. Поэтому, если первоначальные замыслы автора менялись, то ему приходилось считаться с тем, что уже опубликовано и «выкручиваться». Об изменении одного из замыслов Диккенса выдвинули предположение Джордж Гиссинг и автор монографии «Жизнь Ч. Диккенса» (1887) Фрэнк Марзиалс. Они посчитали, что поначалу Диккенс хотел превратить Боффина в настоящего скрягу и только потом ввел мотив притворства. Однако, высказав свое предположение, оба исследователя дальше мысль свою никак не подтверждают.

А между тем разработка мотива притворства Боффина, его тайного договора с Гармоном, направленного на перевоспитание Беллы, вызывает вопросы.

Непонятны намеки автора. «Ошибался ли живой и ясный ум маленькой Беллы, или Золотой Мусорщик в самом деле, пройдя через горнило испытаний, оказался шлаком? Худая слава бежит: скоро все мы это узнаем» [Диккенс, 1962, Т. 2, с. 56]. (“Were Bella Wilfer’s bright and ready little wits at fault, or was the Golden Dustman passing through the furnace of proof, and

coming out dross? Ill news travels fast. We shall know full soon” [Dickens, 2011, p. 436]). Здесь автор дает понять, что новости будут плохими, ведь узнаем мы скоро, а быстро бежит только худая слава. Значит, Белле суждено разочароваться в Боффине?

Более того, реакция героев, которые знают о притворстве (Джон Гармон и миссис Боффин), довольно странная. Когда Боффин на глазах у Беллы плохо обращается со своим секретарем, тот глядит «несколько удивленно» [Диккенс, 1962, Т. 2, с. 57] (“a look of some surprise” [Dickens, 2011, p. 437]), а ведь он не должен удивляться, потому что знает о договоре. Миссис Боффин все время искренне расстраивается, когда ее муж ведет себя, как скупец, хотя она знает, что он должен притворяться.

Проявление скупости персонажа Диккенс фиксирует с помощью взгляда Беллы. «Белла украдкой метнула на него быстрый взгляд из-под ресниц и увидела темную тучу подозрений, скупости, чванства, омрачавшую когда-то ясное, открытое лицо» [Диккенс, 1962, Т. 2, с. 60]. Изображая завтрак в доме Боффина, автор подчеркивает, что персонаж выходит к столу с безоблачным лицом, но затем его облик снова меняется: «...тени скупости и подозрительности удлинились вместе с его собственной тенью, и мрак постепенно сгущался вокруг него» [там же, с. 204]. Однако, как отмечал Фрэнк Марзиалс, мог ли простодушный Боффин обладать таким артистическим талантом? Зачем Диккенс так образно и ярко описывал перемену в нем, если он всего лишь притворялся?

Вызывают сомнение также некоторые сцены поведения Боффина. К примеру, он ходил с Беллой покупать книги о скрягах, а потом почему-то прятал их. «Любопытно, что Белла никогда не видела этих книг в доме и не слышала от мистера Боффина ни слова насчет их содержания. Он, казалось, копил книги о скупцах так же, как они копили свои деньги. Как скупцы тряслись над ними, и держали их в секрете, и прятали их, так и мистер Боффин трялся над книгами, держал их в секрете и куда-то прятал» [Диккенс, 1962, Т. 2, с. 64]. Если Диккенс здесь изображал бы не реальную перемену

характера, а притворство с целью показать Белле, что корыстной быть плохо, то он скорее заставил бы своего героя рассказывать девушке истории об ужасной жизни скупцов, показывать ей эти книги и стараться, чтобы они почаще попадались ей на глаза.

Но, пожалуй, самым убедительным является внутренний монолог Боффина, дополненный неоднозначными комментариями автора. «—Хотелось бы мне знать, — размышлял он дорогой, нянча свою трость, — возможно ли, чтоб Венус и вправду собирался прищепить нос Веггу? А может быть, он хочет забрать меня в руки и раздеть догола, после того как я откуплюсь от Вегга?

Это была хитрая и подозрительная мысль, как раз по плечу выученику Скряг, и, семеня по улице, он и сам казался хитрым и подозрительным. Не раз и не два, даже не два и не три, а по крайней мере раз десять он замахивался тростью, нанося прямой удар по воздуху. Вероятно, он видел перед собой деревянную физиономию Сайласа Вегга, потому что бил с явным удовольствием» [Диккенс, 1962, Т. 2, с. 202-203]. Заметим, что в этой сцене Боффин изображен в одиночестве, поэтому ему не нужно притворяться, а значит, его монолог отражает реальные мысли и чувства.

Итак, в окончательном варианте романа Боффин в трактовке автора выступает притворщиком, оставаясь в душе добрым и мягким, но первоначальный замысел (Боффин — действительно скряга) все же оставляет след в тексте.

Несмотря на явное углубление психологизма и интереса к внутреннему миру человека в этом романе, в некоторых ситуациях нет достаточной психологической разработки поведения персонажей. Во-первых, это Райя, еврей, которого Фледжби выдает за хозяина своей конторы. Райя по приказу своего хозяина взыскивает долги, помогает ему в его нечистых делах. Здесь присутствует мотив подчинения. Но вместе с тем Райя оказывается добрым человеком, который помогает Дженни Рен и Лиззи. Однако мы не видим никакой душевной борьбы Райи. Во-вторых, ситуация с Венусом. Сначала он

вступает в договор с Веггом, чтобы нажать на Боффине, однако потом отказывается от этого замысла. Диккенс показывает, как постепенно меняется отношение Венуса к Веггу, он сухо разговаривает с ним, становится холодней. «К этому времени в мистере Венусе стала заметна некоторая доза ржавчины, и, сколько Вегг ни умасливал его елеем, при нажиме он повертывался на шарнирах очень туго и со скрипом. Венус дошел до того, что, присутствуя на литературных вечерах, раза два-три позволил себе поправить мистера Вегга, когда тот уж очень перевирал какое-нибудь слово...» [Диккенс, 1962, Т. 2, с. 189-190]. Однако автор не изображает внутренней борьбы персонажа, не показывает, как он пришел к этому решению.

О противоречивости романа по-своему говорит и автор книги «Мир Чарльза Диккенса» (1970) Энгус Уилсон. Он считает, что писатель, с одной стороны, стремился создать произведение, изображающее жизнь английского общества, как это было и в предшествующем творчестве Диккенса, но, с другой стороны, увлекся проблемами психологизма. Одно не исключает другого, но писатель не смог органично соединить эти две цели: ««Наш общий друг» и впрямь был бы победой реалистически-символического изображения общества, тем паче что у Диккенса уже были немалые заслуги в этом направлении, если бы роман не обещал чего-то большего: удивительно тонкие психологические нюансы, полные глубокого значения секунды, взгляды, оброненные замечания — перед нами ни много ни мало роман, опередивший свое время; но, поскольку даже великое искусство Диккенса не в состоянии слить эти два типа романа воедино, «Наш общий друг» все же уступает — пусть самую малость — лучшим из предыдущих романов писателя». [Э. Уилсон, 1970, с. 287]

Чтобы углубить и развернуть мысль Энгуса Уилсона, следует взглянуть на роман «Наш общий друг» уже в контексте последующих достижений английской литературы в творчестве Дж. Элиот, Дж. Мередита, Т. Гарди. Но это задача уже специального исследования.

## Библиография

### Художественные тексты

#### I

1. **Бронте, Ш.** Джейн Эйр / Ш. Бронте. – М. : Азбука, 2011. – 544 с.
2. **Диккенс, Ч.** Собрание сочинений : в 30 т. / Ч. Диккенс. – М. : Гослитиздат, 1958. – Т. 4 : Приключения Оливера Твиста. – 502 с.
3. **Диккенс, Ч.** Собрание сочинений : в 30 т. / Ч. Диккенс. – М. : Гослитиздат, 1958. – Т. 5, Гл. I–XXXI : Жизнь и приключения Николаса Никльби. – 507 с.
4. **Диккенс, Ч.** Собрание сочинений : в 30 т. / Ч. Диккенс. – М. : Гослитиздат, 1958. – Т. 6, Гл. XXXII–LXV : Жизнь и приключения Николаса Никльби. – 512 с.
5. **Диккенс, Ч.** Собрание сочинений : в 30 т. / Ч. Диккенс. – М. : Гослитиздат, 1959. – Т. 10, Гл. 1–26 : Жизнь и приключения Мартина Чезлвита. – 528 с.
6. **Диккенс, Ч.** Собрание сочинений : в 30 т. / Ч. Диккенс. – М. : Гослитиздат, 1959. – Т. 11, Гл. XXVII–LIV : Жизнь и приключения Мартина Чезлвита. – 496 с.
7. **Диккенс, Ч.** Собрание сочинений : в 30 т. / Ч. Диккенс. – М. : Гослитиздат, 1959. – Т. 12 : Рождественские повести. – 506 с.
8. **Диккенс, Ч.** Собрание сочинений : в 30 т. / Ч. Диккенс. – М. : Гослитиздат, 1959. – Т. 13, Гл. 1–30 : Торговый дом Домби и сын. Торговля оптом, в розницу и на экспорт. – 534 с.
9. **Диккенс, Ч.** Собрание сочинений : в 30 т. / Ч. Диккенс. – М. : Гослитиздат, 1959. – Т. 14, Гл. 31–62 : Торговый дом Домби и Сын. Торговля оптом, в розницу и на экспорт. – 535 с.
10. **Диккенс, Ч.** Собрание сочинений : в 30 т. / Ч. Диккенс. – М. : Гослитиздат, 1959. – Т. 15, Гл. I–XXIX : Жизнь Дэвида Копперфилда, рассказанная им самим. – 526 с.

11. **Диккенс, Ч.** Собрание сочинений : в 30 т. / М. : Гослитиздат, 1959. – Т. 16, Гл. XXX–LXIV : Жизнь Дэвида Копперфилда, рассказанная им самим. – 512 с.
12. **Диккенс, Ч.** Собрание сочинений : в 30 т. / Ч. Диккенс. – М. : Гослитиздат, 1960. – Т. 17, Гл. 1–30 : Холодный дом. – 563 с.
13. **Диккенс, Ч.** Собрание сочинений : в 30 т. / Ч. Диккенс. – М. : Гослитиздат, 1960. – Т. 18, гл. 31–67 : Холодный дом. – 579 с.
14. **Диккенс, Ч.** Собрание сочинений : в 30 т. / Ч. Диккенс. – М. : Гослитиздат, 1960. – Т. 19 : Тяжелые времена : роман ; Рассказы и очерки (1850–1859). – 726 с.
15. **Диккенс, Ч.** Собрание сочинений : в 30 т. / Ч. Диккенс. – М. : Гослитиздат, 1960. – Т. 20, Кн. 1 : Крошка Доррит. – 558 с.
16. **Диккенс, Ч.** Собрание сочинений. В 30 т. / Ч. Диккенс. – М. : Гослитиздат, 1960. – Т. 21, Кн. 2 : Крошка Доррит. – 484 с.
17. **Диккенс, Ч.** Собрание сочинений. В 30 т. / Ч. Диккенс. – М. : Гослитиздат, 1960. – Т. 23 : Большие надежды. – 520 с.
18. **Диккенс, Ч.** Собрание сочинений : в 30 т. / Ч. Диккенс. – М. : Гослитиздат, 1962. – Т. 24, Кн. 1–2 : Наш общий друг. – 520 с.
19. **Диккенс, Ч.** Собрание сочинений : в 30 т. / Ч. Диккенс. – М. : Гослитиздат, 1960. – Т. 25, Кн. 3–4 : Наш общий друг. – 488 с.
20. **Dickens, Ch.** Our mutual friend / Ch. Dickens. – London : Wordsworth Editions, 2011. – 794 p.

## II

21. **Андриевская, А. А.** Несобственно-прямая речь в художественной прозе Луи Арагона / А. А. Андриевская. – К. : Изд-во Киевского университета, 1967. – 172 с.
22. **Бахтин, М. М.** Эстетика словесного творчества / М. М. Бахтин. – М. : Искусство, 1979. – 421 с.
23. **Бахтин, М. М.** Вопросы литературы и эстетики : исследования разных лет / М. М. Бахтин. – М. : Художественная литература, 1975. – 502 с.



24. **Виноградов, В. В.** Проблемы русской стилистики / В. В. Виноградов. – М. : Высшая школа, 1981. – 319 с.
25. **Гинзбург, Л. Я.** О психологической прозе / Л. Я. Гинзбург. – М. : INTRADA, 1999. – 415 с.
26. **Дима, А.** Принципы сравнительного литературоведения / А. Дима. – М. : Прогресс, 1997. – 227 с.
27. **Днепров, В. Д.** Черты романа XX века / В. Д. Днепров. – СПб. : Советский писатель, 1965. – 548 с.
28. **Есин, А. Б.** Принципы и приемы анализа литературного произведения / А. Б. Есин. – М., 1999. – 248 с.
29. **Есин, А. Б.** Психологизм / А. Б. Есин // Русская словесность. – 1996. – № 1. – с. 73–80.
30. **Жирмунский, В. М.** Введение в литературоведение : курс лекций / В. М. Жирмунский. – СПб., 1996. – 437 с.
31. **Жирмунский, В. М.** Сравнительное литературоведение: Восток и Запад. Избранные труды / В. М. Жирмунский. – Л. : Наука, 1979. – 493 с.
32. **Жирмунский, В. М.** Теория литературы. Поэтика. Стилистика / В. М. Жирмунский. – Л. : Наука, 1977. – 405 с.
33. **Ивашева, В. В.** Английский реалистический роман XIX века в его современном звучании / В. В. Ивашева– М. : Художественная литература, 1974. – 459 с.
34. **История английской литературы.** – М. : Изд-во Академии наук СССР, 1955. – 440 с.
35. **Кеттл, А.** Введение в историю английского романа / А. Кеттл. – М. : Прогресс, 1966. – 446 с.
36. **Кожевникова, Н. А.** Типы повествования в русской литературе XIX–XX вв. / Н. А. Кожевникова. – М. : Институт русского языка РАН, 1994. – 336 с.
37. **Коути, Е.** Недобрая старая Англия / Е. Коути. – СПб. : БХВ-Петербург, 2013. – 320 с.

38. **Коути, Е.** Суеверия викторианской Англии / Е. Коути, Н. Харса. – М. : Центрполиграф, 2012. – 480 с.
39. **Красавченко, Т. Н.** Английская литературная критика XX века / Т. Н. Красавченко. – М. : ИНИОН, 1994. – 458 с.
40. **Литературная энциклопедия терминов и понятий** / под ред. А. Н. Николюкина. – М. : Интелвак, 2003. – 1600 с.
41. **Михальская, Н. П.** Английская литература XX века : учеб. пособие / Н. П. Михальская, Г. В. Аникин. – М. : Высшая школа, 1982. – 192 с.
42. **Пикард, Л.** Викторианский Лондон / Л. Пикард. – Режим доступа: <http://www.e-reading.club/book.php?book=1014384>
43. **Поэтика** : словарь актуальных терминов и понятий / гл. науч. ред. Н. Д. Тмарченко. – М. : Изд-во Кулагиной, 2008. – 358 с.
44. **Соколова, Л. А.** Несобственно-авторская (несобственно-прямая) речь как стилистическая категория / Л. А. Соколова. – Томск : Изд-во Томского университета, 1968. – 278 с.
45. **Тмарченко, Н. Д.** Теория литературы : в 2 т. / Н. Д. Тмарченко, В. Тюпа, С. Бройтман. – М. : Academia, 2004. – Т. 1. – 368 с.
46. **Томашевский, Б. В.** Теория литературы. Поэтика / Б. В. Томашевский. – М. : Аспект Пресс, 1999. – 203 с.
47. **Топоров, В. Н.** Петербургский текст русской культуры / В. Н. Топоров. – СПб. : Искусство-СПб, 2003. – 616 с.
48. **Топоров, В. Н.** Пространство и текст / В. Н. Топоров // Текст : семантика и структура. – М., 1983. – С. 227–284.
49. **Тюпа, В. И.** Аналитика художественного. Введение в литературоведческий анализ / В. И. Тюпа. – М. : Лабиринт : РГГУ, 2001. – 192 с.
50. **Урнов, М. В.** Вехи традиции в английской литературе / М. В. Урнов. – М. : Художественная литература, 1986. – 376 с.
51. **Филюшкина, С. Н.** Автор, герой, повествование / С. Н. Филюшкина. – Saarbrücken : Lambert Academic Publishing, 2014. – 100 с.

52. **Филюшкина, С. Н.** Зарубежная литература XX века : раздумья о человеке : учеб.-метод. пособие / С. Н. Филюшкина. – Воронеж : Воронежский государственный университет, 2002. – 166 с.

53. **Филюшкина, С. Н.** Современный английский роман. Формы раскрытия авторского сознания и проблемы повествовательной техники / С. Н. Филюшкина. – Воронеж : Воронежский государственный университет, 1988. – 183 с.

54. **Хализев, В. Е.** Сюжет / В. Е. Хализев // Русская словесность. – 1994. – №5. – С. 64–71.

55. **Хализев, В. Е.** Теория литературы / В. Е. Хализев. – М. : Academia, 2009. – 432 с.

56. **Шкловский, В. Б.** Избранное : в 2 т. / В. Б. Шкловский. – М. : Художественная литература, 1966. – Т. 1 : Повести о прозе : Размышления и разборы. – 335 с.

57. **Blake, A.** Reading Victorian fiction / A. Blake. – New York : St. Martin's Press, 1989. – 201 p.

58. **Burgess, A.** English literature / A. Burgess. – London : Longman, 1975. – 278 p.

59. **Carret, P. K.** The Victorian multiplot novel. Studies in dialogical form [Text] / P. K. Carret. – London : Yale University Press, 1980. – 227 p.

60. **Dickens's dictionary of London.** – Machmillan and Co, 1882. – 360 p.

61. **Dickens's dictionary of the Thames.** – Machmillan and Co, 1885. – 330 p.

62. **Hayward, A.** The days of Charles Dickens : a glance at some aspects of early Victorian life in London / A. Hayward. – New York : Routledge, 2010. – 294 p.

63. **McHaleb, B.** Free indirect discourse : a survey of recent accounts. Poetics and theory of literature / B. McHaleb. – London : Longman, 1978. – 225 p.

64. **Акройд, П.** Лондон : биография / П. Акройд. – М. : Изд-во Ольги Морозовой, 2005. – 892 с.
65. **Акройд, П.** Темза. Священная река / П. Акройд. – М. : Изд-во Ольги Морозовой, 2009. – 600 с.
66. **Анненская, А. Н.** Чарльз Диккенс. Его жизнь и литературная деятельность / А. Н. Анненская. – Типография Ю. Н. Эрлих, 1892 г. – 80 с.
67. **Библиографические разыскания.** Тайна Ч. Диккенса / сост. Е. Ю. Гениева, Б. М. Парчевская. – М. : Книжная палата, 1990. – 535 с.
68. **Богданова, О. Ю.** Поэтика пейзажа в романах Чарльза Диккенса : дис. ... канд. филол. наук / О. Ю. Богданова. – Тамбов, 2006. – 260 с.
69. **Гениева, Е. Ю.** Диккенс / Е. Ю. Гениева // История всемирной литературы : в 9 т. – М., 1989. – Т. 1. – С. 120–130.
70. **Гениева, Е. Ю.** История всемирной литературы : в 8 т. / Е. Ю. Гениева. – М. : Наука, 1991. – Т. 7 : Творчество Диккенса 50–60-х годов XXI в. – С. 334–344
71. **Гениева, Е. Ю.** Чарльз Диккенс : великая тайна / Е. Ю. Гениева. – Режим доступа: [http://orwell.ru/library/reviews/dickens/russian/chd\\_g1](http://orwell.ru/library/reviews/dickens/russian/chd_g1)
72. **Гончаренко, И.** Радоваться Диккенсу / И. Гончаренко. – Режим доступа: <http://www.realist.ru/main/literature?id=118>
73. **Гредина, И. В.** Восприятие Диккенса в России (1860–1880) : дис. ... канд. филол. наук / И. В. Гредина. – Томск, 2000. – 222 с.
74. **Диккенс, Ч.** Собрание сочинений : в 30 т. / Ч. Диккенс. – М. : Гослитиздат, 1963. – Т. 29 : Письма 1833–1854. – 423 с.
75. **Диккенс, Ч.** Собрание сочинений : в 30 т. / Ч. Диккенс. – М. : Гослитиздат, 1963. – Т. 30 : Письма 1855–1870. – 367 с.
76. **Елизарова, М.** Проблема комического в творчестве Диккенса / М. Елизарова. – Режим доступа: <http://19v-euro-lit.niv.ru/19v-euro-lit/articles-eng/elizarova-problema-komicheskogo-dikkensa.htm>
77. **Ивашева, В. В.** Творчество Диккенса / В. В. Ивашева. – М. : Изд-во Московского университета, 1954. – 473 с.

78. **Ивашева, В. В.** Чарльз Диккенс / В. В. Ивашева. – Режим доступа: [http://lib.ru/INPROZ/DIKKENS/dikk\\_o.txt](http://lib.ru/INPROZ/DIKKENS/dikk_o.txt)
79. **Кан, А.** Современный Лондон Чарльза Диккенса : о выставке «Диккенс и Лондон» / А. Кан. – Режим доступа: [http://www.bbc.com/russian/society/2011/12/111215\\_dickens\\_anniversary\\_exhibition.shtml](http://www.bbc.com/russian/society/2011/12/111215_dickens_anniversary_exhibition.shtml)
80. **Катарский, И. М.** Диккенс : критико-биографический очерк / И. М. Катарский. – М. : Наука, 1960. – 292 с.
81. **Катарский, И. М.** Диккенс в России / И. М. Катарский. – М. : Наука, 1966. – 271 с.
82. **Кончакова, С. В.** Проблема национальной идентичности в позднем творчестве Ч. Диккенса : дис. ... канд. филол. наук / С. В. Кончакова. – Тамбов, 2011. – 224 с.
83. **Кузьмина, Э.** Приглашение к игре / Э. Кузьмина. – Режим доступа: [http://lib.ru/INPROZ/DIKKENS/dickens\\_kuz.txt](http://lib.ru/INPROZ/DIKKENS/dickens_kuz.txt)
84. **Ланн, Е. Л.** Диккенс / Е. Л. Ланн. – М. : Художественная литература, 1946. – 532 с.
85. **Лотман, Ю. М.** Структура художественного текста / Ю. М. Лотман. – М. : Искусство, 1970. – 384 с.
86. **Михальская, Н. П.** Чарльз Диккенс / Н. П. Михальская. – М. : 1987. – 126 с.
87. **Нерсесова, М. А.** «Холодный дом» Диккенса / М. А. Нерсесова. – М. : Художественная литература, 1971. – 112 с.
88. **Нерсесова, М. А.** Творчество Диккенса / М. А. Нерсесова. – М. : Знание, 1957. – 32 с.
89. **Пирсон, Х.** Диккенс / Х. Пирсон. – М. : Молодая гвардия, 1963. – 511 с.
90. **Потанина, Н. Л.** Игровое начало в художественном мире Ч. Диккенса / Н. Л. Потанина. – Тамбов : Изд-й дом ТГУ имени Г. Р. Державина, 2006. – 275 с.

91. **Потанина, Н. Л.** Игровое начало в художественном мире Ч. Диккенса : дис. ... д-ра филол. наук / Н. Л. Потанина. – М., 1998.
92. **Потанина, Н. Л.** Романы Диккенса 1860-х годов. Проблема нравственно-эстетического идеала : дис. ... канд. филол. наук / Н. Л. Потанина. – М., 1984. – 212 с.
93. **Сильман, Т. И.** Диккенс / Т. И. Сильман. – М. : Художественная литература, 1970. – 407 с.
94. **Сомова, Е. В.** «Маска» : ее разновидности и приемы художественного воплощения в творчестве Чарльза Диккенса : автореф. дис. ... канд. филол. наук / Е. В. Сомова. – Е. В. Сомова. – Н. Новгород, 1998.
95. **Тугушева, М.** Чарльз Диккенс : очерк жизни и творчества / М. Тугушева. – М. : Детская литература, 1979. – 208 с.
96. **Уилсон, Э.** Мир Чарльза Диккенса / Э. Уилсон. – М. : Прогресс, 1975. – 320 с.
97. **Урнов, М. В.** Неподражаемый Диккенс – издатель и редактор / М. В. Урнов. – М. : Книга, 1990. – 284 с.
98. **Цвейг, С.** Избранные произведения : в 2 т. / С. Цвейг. – М. : Гослитиздат, 1956. – Т. 2 : Диккенс. – С. 80–103.
99. **Честертон, Г. К.** Краски жизни у Диккенса / Г. К. Честертон. – Режим доступа: <http://russiandickens.com/live/chesterton.htm>
100. **Честертон, Г. К.** Чарльз Диккенс / Г. К. Честертон. – М. : Радуга, 1982. – 203 с.
101. **Шувалова, О. О.** Структурообразующая роль лейтмотивов и символов в романах Ч. Диккенса : дис. ... канд. филол. наук / О. О. Шувалова. – М., 2003. – 238 с.
102. **Ackroyd, P.** Dickens : a biography / P. Ackroyd. – London, 1991. – 1256 p.
103. **Ackroyd, P.** Dickens : public life and private passions / P. Ackroyd. – New York : Hydra, 2002. – 192 p.

104. **Adrian, A. A.** Dickens and the parent-child relationship / A. A. Adrian. – London, 1984. – 169 p.
105. **Andrews, A. B.** Charles Dickens, social worker in his time / A. B. Andrews. – Social work, 2012. – Mode of access: <http://connection.ebscohost.com/c/articles/84396448/charles-dickens-social-worker-his-time>
106. **Barnard, R.** Imagery and theme in the novels of Dickens / R. Barnard. – New York : Humanities press, 1974. – 163 p.
107. **Becker, M. L.** Introducing Charles Dickens / M. L. Becker. – New York : Dodd. Mead, 1944. – 250 p.
108. **Benson, A. C.** Dickens / A. C. Benson. – Mode of access: [https://archive.org/stream/charlesdickensbo00lond/charlesdickensbo00lond\\_djvu.txt](https://archive.org/stream/charlesdickensbo00lond/charlesdickensbo00lond_djvu.txt)
109. **Berard, J. H.** Dickens and landscape discourse / J. H. Berard. – Peter Lang, 2006. – 188 p.
110. **Bloom, H.** Charles Dickens / H. Bloom. – New York : Chelsea House, 2006. – 284 p.
111. **Brown, I.** Dickens and his world / I. Brown. – London : Lutterworth press, 1970. – 47 p.
112. **Brown, J. M.** Dickens : novelist in the market-place / J. M. Brown. – London : Macmillan, 1982. – 180 p.
113. **Butt, J.** Dickens at work / J. Butt, K. Tillotson. – London : Methuen and Co Ltd, 1963. – 256 p.
114. **Canning, A. S.** Charles Dickens and his family. A sympathetic study / A. S. Canning. – Cambridge : Heffer, 1956. – 156 p.
115. **Carey, J.** The violent effigy : a study of Dickens's imagination / J. Carey. – London : Faber and Faber, 1973. – 183 p.
116. **Cockchut, O. J.** The imagination of Charles Dickens / O. J. Cockchut. – London : Collins, 1961. – 192 p.

117. **Collins, P.** Dickens and education / P. Collins. – New York : St. Martin's press, 1963. – 258 p.
118. **Coolidge, A. C.** Charles Dickens as serial novelist / A. C. Coolidge. – The Iowa State university press, 1967. – 256 p.
119. **Crotch, W.** Charles Dickens social reformer. The social teachings of England's novelist / W. Crotch. – London : Chapman and Hall, 1913. – 319 p.
120. **Crotch, W.** The secret of Dickens / W. Crotch. – London : Chapman and Hall, 1919. – 254 p.
121. **Crothers, S. M.** The children of Dickens / S. M. Crothers. – New York : Scribner, 1941. – 259 p.
122. **Dabney, R. H.** Love and property in the novels of Dickens / R. H. Dabney. – London : Chatto and Windus, 1967. – 115 p.
123. **Daleski, H. M.** Dickens and the art of analogy / H. M. Daleski. – London : Faber and Faber, 1970. – 349 p.
124. **Dallas, E. S.** Our mutual friend / E. S. Dallas. – Mode of access: <http://omf.ucsc.edu/publication/reviews/es-dallas.html>
125. **Davis, P. B.** Critical companion to Charles Dickens: a literary reference to his life and work / P. B. Davis. – New York : Facts on File, 2007. – 215 p.
126. **Dexter, W.** The London of Dickens / W. Dexter. – London : Cecil Palmer, 1923. – 269 p.
127. **Douglas-Fairhurst, R.** Becoming Dickens / R. Douglas-Fairhurst. – London : the Belkap press Harvard University press, 2011. – 389 p.
128. **Dyson, A. E.** The inimitable Dickens. A reading of the novels / A. E. Dyson. – London : Macmillan, 1970. – 303 p.
129. **Engel, M.** The maturity of Dickens / M. Engel. – Cambridge : Harvard university press, 1967. – 202 p.
130. **Fielding, K. J.** Charles Dickens. A critical introduction / K. J. Fielding. – London, 1965. – 269 p.



131. **Fitzgerald, P.** Dickens' places and people / P. Fitzgerald. – London : Downey and Co, 1895. – 256 p.
132. **Fitz-Gerald, Sh. J. A.** Dickens and the drama / Sh. J. A. Fitz-Gerald. – N.Y. : Charles Scribner sons, 1910. – 351 p.
133. **Foltinek, H.** Imagination all compact : how did Charles Dickens compose his novels? / H. Foltinek. – Wien :OsterreichischeAkademie der Wissenschaften, 2005. – 191 p.
134. **Forster, J.** The life of Charles Dickens. – Mode of access: <http://lang.nagoya-u.ac.jp/~matsuoka/CD-Forster-9.html#V>
135. **Frank, L.** Charles Dickens and the romantic self / L. Frank. – London : Lincoln, 1984. – 283 p.
136. **Friedman, S.** Dickens's fiction: tapestries of conscience / S. Friedman. – New York : AMS, 2003. – 195 p.
137. **Gerson, S.** Sound and symbol in the dialogue of the works of Charles Dickens / S. Gerston. – Stocholm :Almqvist and Wiskell, 1967. – 381 p.
138. **Gissing, G. R.** Charles Dickens. A Critical Study / G. R. Gissing. – Mode of access: <http://www.lang.nagoya-u.ac.jp/~matsuoka/GG-CD.html>
139. **Golding, R.** Idiolects in Dickens. The major techniques and chronological development / R. Golding. – London : Macmillan, 1985. – 255 p.
140. **Graham, E.** The story of Charles Dickens / E. Graham. – New York : Abelard-Schuman, 1952. – 219 p.
141. **Hardy B.** Dickens and creativity / B. Hardy. – London : Continuum, 2008. – 200 p.
142. **Hardy B.** The moral art of Dickens / B. Hardy. – London : Athlone press, 1970. – 155 p.
143. **Haweas, D.** Who is who in Dickens / D. Haweas. – New York : Routledge, 2002. – 304 p.
144. **Hibbert, Ch.** The making of Charles Dickens / Ch. Hibbert. – London: Longmans, 1967. – 321 p.

145. **Hill, N. K.** A reformer's art. Dickens' picturesque and grotesque imagery / N. K. Hill. – Ohio University press, 1936. – 166 p.
146. **Hillard, M. C.** Dickens's Little Red Riding Hood and other waterside characters / M. C. Hillard. – Studies in English literature, 2009. – Mode of access: <http://www.csmonitor.com/2004/0128/p16s02-trgn.html>
147. **Holdsworth, W. S.** Charles Dickens as so legal historian / W. S. Holdsworth. – London : Yale University Press, 1929. – 157 p.
148. **Hollington, M.** Dickens and the grotesque / M. Hollington. – London : Barnes and Noble, 1984. – 261 p.
149. **Hopkinson, F. S.** In Dickens's London. – Mode of access: <http://www.archive.org/details/cu31924013474774>
150. **Hotten, J. C.** Charles Dickens : the story of his life / J. C. Hotten. – London : Woodfall and Kinder, 1870. – 400 p.
151. **House, H.** The Dickens' world / H. House. – London : Oxford university press, 1942. – 232 p.
152. **Hughes, W. R.** A week's tramp in Dickens-Land. – 2010. – Mode of access: <https://archive.org/stream/aweekstrampindic31394gut/31394.txt>
153. **Jaffe, A.** Dickens, narrative and the subject of omniscience / A. Jaffe. – University of California press. – 1991. – Mode of access: <http://ark.cdlib.org/ark:/13030/ft038n99m1/>
154. **James, H.** Our Mutual Friend / H. James. – Mode of access: <http://omf.ucsc.edu/publication/reviews/henry-james.html>
155. **Johnson, E.** Dickens. His tragedy and triumph / E. Johnson – N.Y. : Simon and Schuster, 1952. – 1158 p.
156. **Jones, R.** Walking Dickensian London: twenty-five original walks through London's Victorian Quarters / R. Jones. – London : New Holland, 2004. – 208 p.
157. **Kincaid, J. R.** Dickens and the rhetoric of laughter / J. R. Kincaid. – Mode of access: <http://www.victorianweb.org/authors/dickens/kincaid2/ch9.html>

158. **Korg, J.** London in Dickens' day. – Mode of access: <http://archive.org/details/londonindickensdOOkorg>
159. **Kotzin, M.** Charles Dickens and the fairy tale / M. Kotzin. – Bowling Green (O.) : Bowling Green University popular press, 1972. – 123 p.
160. **Lambert, M.** Dickens and the suspended quotation / M. Lambert. – London : Yale University Press, 1981. – 186 p.
161. **Leavis, F. R.** Dickens the novelist / F. R. Leavis, Q. D. Leavis. – N.Y. : Penguin books, 1983. – 478 p.
162. **Lewis, L. M.** The private servant, the public servant, and the “good and faithful servant”. – Mode of access: <http://forumonpublicpolicy.com/summer08papers/archivesummer08/lewis.linda.pdf>
163. **Lightwood, J. T.** Charles Dickens and music. – Mode of access: <http://www.gutenberg.org/files/16595/16595-h/16595-h.htm>
164. **Lindsay, J.** Charles Dickens. A biographical and critical study / J. Lindsay. – London : Dakers, 1950. – 459 p.
165. **Mackenzie, R. Shelton** Life of Charles Dickens / R. Shelton Mackenzie. – Mode of access: <https://archive.org/details/lifeofcharlesdic00mackuoft>
166. **Mankowitz, W.** Dickens of London / W. Mankowitz. – Weidenfeld and Nicolson, 1979. – 252 p.
167. **Marchbanks, P.** From caricature to character: the intellectually disabled in Dickens' novels / P. Marchbanks. – Dickens Quarterly, 2006. – p. 67–86.
168. **Marzials, F.** Life of Charles Dickens. – Mode of access: <http://www.gutenberg.org/files/16787/16787-h/16787-h.htm>
169. **McKnight, N.** Dickens, Niagara falls and the watery sublime / N. McKnight. – Dickens Quarterly, 2009. – Mode of access: <https://www.questia.com/library/journal/1G1-199685842/dickens-niagara-falls-and-the-watery-sublime>

170. **Miller, J. H.** Charles Dickens. The world of his novels / J. H. Miller. – Cambridge : Harvard university press, 1958. – 346 p.
171. **Miltoun, F.** Dickens' London. – Mode of access: <http://www.gutenberg.org/files/34526/34526-h/34526-h.htm>
172. **Monod, S.** Dickens the novelist / S. Monod. – Oklahoma : University of Oklahoma press, 1967. – 512 p.
173. **Moore, G.** Dickens and Empire : discourses of class, race and colonialism in the works of Charles Dickens / G. Moore. – Hampshire : Ashgate, 2004. – 220 p.
174. **Moses, B.** Charles Dickens and his girl heroines / B. Moses. – N.Y. : D. Appleton and company, 1911. – 354 p.
175. **Nicklin, J. A.** Dickens-Land. – Mode of access: <http://www.gutenberg.org/files/27572/27572-h/27572-h.htm>
176. **Patten, R. L.** The Composition, Publication, and Reception of Our Mutual Friend / R. L. Patten. – Mode of access: <http://omf.ucsc.edu/publication/comp-and-pub.html>
177. **Pemberton, T. E.** Dickens's London / T. E. Pemberton. – London : Billing and son, printers, 1876. – 260 p.
178. **Perkins, D.** Charles Dickens. A new perspective / D. Perkins. – Edinburgh : Floris books, 1982. – 185 p.
179. **Poon, Ph.** Trust and conscience in Bleak House and Our mutual friend / Ph. Poon. – Mode of access: [http://www.academia.edu/1142052/Trust\\_and\\_Conscience\\_in\\_Bleak\\_House\\_and\\_Our\\_Mutual\\_Friend](http://www.academia.edu/1142052/Trust_and_Conscience_in_Bleak_House_and_Our_Mutual_Friend)
180. **Pritchard, R. E.** Dickens's England : life in Victorian times / R. E. Pritchard. – Westport : Praeger, 2003. – 290 p.
181. **Pykett, L.** Charles Dickens / L. Pykett. – Palgrave : Basingstoke (Hants), 2002. – 207 p.

182. **Rainsford, D.** Victorian moral philosophy and Our mutual friend / D. Rainsford. – Mode of access: <https://www.questia.com/library/journal/1G1-241414339/victorian-moral-philosophy-and-our-mutual-friend>
183. **Reed, J. R.** The gentleman in the white waistcoat : Dickens and metonymy / J. R. Reed. – Mode of access: <https://www.questia.com/library/journal/1G1-154239625/the-gentleman-in-the-white-waistcoat-dickens-and>
184. **Rem, T. D.** Dickens, melodrama, and the parodic imagination / T. D. Rem. – New York : AMS, 2002. – 239 p.
185. **Rimmer, A.** About England with Dickens / A. Rimmer. – Mode of access: <http://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=njp.32101035425147;view=1up;seq=188>
186. **Romano, J.** Dickens and women / J. Romano. – New York : Columbia university press, 1978. – 187 p.
187. **Sanders, A.** Charles Dickens / A. Sanders. – Oxford university press, 2003. – 234 p.
188. **Sanders, A.** Charles Dickens Ressurrectionist / A. Sanders. – London : Macmillan, 1982. – 238 p.
189. **Sanders, A.** Dickens and the spirit of age / A. Sanders. – Oxford : Oxford university press, 1999. – 208 p.
190. **Sandulescu, C. G.** Dickens – monvoisin. A London diary of random thoughts of persons and places / C. G. Sandulescu // The European English Messenger. Volume 22.1. – Summer 2013. – p. 38–42.
191. **Saunders, E.** Dickensian London : A character in itself / E. Saunders. – The Christian Science Monitor, 2004. – Mode of access: <http://www.csmonitor.com/2004/0128/p16s02-trgn.html>
192. **Schwarzbach, F. S.** Dickens and the city / F. S. Schwarzbach. – London : The Athlone Press, 1979. – 258 p.

193. **Seed, D.** Touring the metropolis : the shifting subjects of Dickens's London sketches / D. Seed. – Mode of access: [http://www.jstor.org/stable/3509491?seq=1#page\\_scan\\_tab\\_contents](http://www.jstor.org/stable/3509491?seq=1#page_scan_tab_contents)
194. **Shannon, E. F.** The dramatic element in Dickens / E. F. Shannon. – Mode of access: <https://archive.org/details/jstor-27532631>
195. **Shelston, A.** Charles Dickens / A. Shelston. – Mode of access: <http://www.lang.nagoya-u.ac.jp/~matsuoka/CD-Shelston.html>
196. **Shore, W. T.** Dickens / W. T. Shore. – Mode of access: [http://archive.org/stream/dickens00shorgoog/dickens00shorgoog\\_djvu.txt](http://archive.org/stream/dickens00shorgoog/dickens00shorgoog_djvu.txt)
197. **Sicher, E.** Rereading the city, rereading Dickens: representation, the novel, and urban realism / E. Sicher. – New York : AMS, 2003. – 427 p.
198. **Slater, M.** Dickens and women / M. Slater. – Stanford : Stanford university press, 1983. – 465 p.
199. **Stewart, G.** Dickens and the trials of imagination / G. Stewart. – Cambridge : Harvard University press, 1974. – 249 p.
200. **Stokes, P. M.** Bentam, Dickens, and the uses of the workhouse / P. M. Stokes. – Studies in English literature, 2001. – Mode of access: [http://www.jstor.org/stable/1556203?seq=1#page\\_scan\\_tab\\_contents](http://www.jstor.org/stable/1556203?seq=1#page_scan_tab_contents)
201. **Stone, H.** Dickens and the invisible world / H. Stone. – London, 1979. – 123 p.
202. **Umunç, H.** Dickens's Great Expectations : class mobility in Victorian England and the social rise of the underprivileged / H. Umunç // The European English Messenger. – Volume 22.1. – Summer 2013. – p. 12–17.
203. **Vogel, J.** Allegory in Dickens / J. Vogel. – Alabama : University of Alabama press, 1977. – 347 p.
204. **Ward, A. W.** Dickens / A. W. Ward. – Mode of access: <http://archive.org/details/dickens00wardrich>
205. **Warhol, R. R.** Narrating the unnarratable : gender and metonymy in the Victorian novel / R. R. Warhol. – Mode of access:

<https://www.questia.com/library/journal/1G1-16130833/narrating-the-unnarratable-gender-and-metonymy-in>

206. **Waters, C.** Dickens and the politics of family / C. Waters. – Cambridge : Cambridge university press, 1997. – 248 p.

207. **Welsh, A.** Dickens Redressed. The art of Bleak House and Hard Times / A. Welsh. – London : Yale University Press, 2000. – 225 p.

208. **Worth, G. J.** Dickensian melodrama: a reading of the novels / G. J. Worth. – Lawrence : University of Kansas, 1978. – 174 p.