УДК 821.111

*Н. В. Котова***ПОЭТИКА ПОРТРЕТА В РОМАНЕ ЧАРЛЬЗА ДИККЕНСА «ДОМБИ И СЫН»**

В статье рассматриваются парные портреты, представленные в романе Чарльза Диккенса «Торговый дом Домби и сын. Торговля оптом, в розницу и на экспорт», основанные на контрастном противопоставлении. Автор использует классический, рассеянный и метонимический виды портрета. Контрастное портретирование выполняет функцию антиципации: предоставляет читателю материал для предвосхищения, настраивает на дальнейшее восприятие контраста в действиях и характеристиках персонажей. Благодаря заданному портрету читатель оказывается готов к последующему изложению сюжета, и эффект узнавания усиливает эффект эстетического восприятия. Роль портрета в романе велика: сила авторского воздействия, внушения, вовлечения читателя в романский мир в значительной степени зависит от того, как обрисованы герои этого мира, их визуализация втягивает в пространство романа.

Keywords: Чарльз Диккенс, классический портрет, метонимический портрет, контраст, визуальность.

DOI: 10.35634/2412-9534-2020-30-2-343-351

Чарльз Диккенс (*Charles Dickens, 1812-1870*), великий викторианец, классик мировой литературы, при жизни имевший феноменальный читательский успех, по сей день остается загадкой для литературоведов, пытающихся понять причины его необыкновенной популярности. По известности и значимости для английской литературы фигура Диккенса не уступает масштабу Шекспира. Одновременно с этим, «персонажи Диккенса очень скромны», «их мещанские идеалы мелкобуржуазны» [12, с. 45]. Создавая романы в эпоху зарождения массовой культуры, Диккенс имел четкое представление о запросах публики, для которой писал. Английская исследовательница Дж. Джон отмечает: «Диккенс ощущал, что на малообразованного читателя визуальный, театральный порядок действий воздействует более эффективно, чем традиционные литературные формы» [17, с. 43]. Советский режиссер и теоретик искусства С. Эйзенштейн, рассматривавший близость техники Диккенса кинематографическим приемам, заметил пластичность, зрительность и оптичность его романов, утверждал, что «персонажи Диккенса такие же пластически зримые и чуть-чуть преувеличенные, как сегодняшние герои экрана» [14, с. 137]. Зрительность романов и пластичность образов Диккенса особым образом воссоздавалась посредством мощно воздействующих на восприятие, почти монтажных приемов параллельного контрастного чередования сцен, противопоставления портретных характеристик, образов и судеб.

Обратим внимание на один из элементов поэтики контраста, использованный в портретах персонажей, романа Диккенса «Торговый дом Домби и сын. Торговля оптом, в розницу и на экспорт» (*Dealings with the Firm of Dombey and Son: Wholesale, Retail and for Exportation, 1848*). По единодушному мнению диккенсведов, этот роман считается «первым шедевром зрелого Диккенса» [15, с. 341]. Исследователи отмечают продуманную структуру сюжета, обусловленную доминирующей темой гордыни, систему аналогий и контрастов как в развитии сюжетных линий, так и в представлении системы образов (И. М. Катарский, М. П. Тугушева, Н. П. Михальская), гротескное изображение персонажей (Т. Ю. Мохова). Рассмотрим контрастную подачу портретных характеристик, разбивающую героев на полярные пары, близко связанные узами родства, профессиональной сферы деятельности либо линиями судеб, но противопоставленные по ходу развития сюжета.

Согласно определению Н. М. Гурович, портрет, как разновидность описания, представляет внешность персонажа литературного произведения, визуализирует его облик, в ряде случаев совмещенный с психологической, этической или социальной характеристикой [4, с. 176]. Мы будем делать акцент на визуализации образа с целью обрисовать внешность и продемонстрировать как во внешности проявляет себя внутренний мир героя, поскольку диккенсовская проза насыщена авторским оценочным суждением и через стилистический ресурс портретных характеристик четко просматривается этическая и психологическая трактовка образа.

Локализация описаний внешности в тексте «может быть сконцентрирована в одном фрагменте текста» — классический тип портрета, или «распределена по различным высказываниям одного или нескольких субъектов речи» — рассеянный портрет [4, с. 176; 3, с. 9]. В отличие от портрета в изоб-

разительном искусстве, пространственно-временная характеристика которого задана раз и навсегда, портрет в литературе не статичен, по ходу повествования в нем могут отражаться изменения, как внешнего, так и внутреннего характера, появляться дополнительные интерпретации, дополняющие представление читателя об уже сложившемся облике. Содержание описания может иметь разнообразный характер: от максимальной детализации внешности героя с присущими ей особенностями «характера, нравственного облика, интеллекта» [7, с. 30] до отдельной особенности или характерной детали, по которой читатель идентифицирует героя, — такой портрет определяют как метонимический [3, с. 9].

Система образов в романе «Домби и сын» представлена в характерной для Диккенса контрастной манере: герои отрицательные, сконцентрированные вокруг образа Домби и «олицетворяющие разные виды его пороков» [15, с. 341], и герои положительные, воплощающие противостоящие ему духовные ценности и добродетели. Кроме того, контрастирующие портреты в данном романе представлены парами. Парные портреты Диккенса наглядно иллюстрируют тезис Ю. М. Лотмана о «механизме иллюзии оживления — введении в портрет второй, антитетической фигуры» [8].

Роман открывается описанием главного героя романа мистера Домби и его новорожденного сына, описанием экфрастическим, предлагающим читателю визуализировать предлагаемый автором групповой портрет-картину: «Домби сидел в углу затемненной комнаты в большом кресле у кровати, а Сын лежал тепло укутанный в плетеной колыбельке, заботливо поставленной на низкую кушетку перед самым камином и вплотную к нему, словно по природе своей он был сдобной булочкой и надлежало хорошенько его подрумянить, покуда он только что испечен. Домби было около сорока восьми лет. Сыну около сорока восьми минут. Домби был лысоват, красноват и, хотя был красивым, хорошо сложенным мужчиной, но имел слишком суровый и напыщенный вид, чтобы располагать к себе. Сын был очень лыс и очень красен и, хотя был (разумеется) прелестным младенцем, казался слегка измятым и пятнистым. Время и его сестра Забота оставили на челе Домби кое-какие следы, как на дереве, которое должно быть своевременно срублено, — безжалостны эти близнецы, разгуливающие по своим лесам среди смертных, делая мимоходом зарубки, — тогда как лицо Сына было иссечено вдоль и поперек тысячью морщинок, которые то же предательское Время будет с наслаждением стирать и разглаживать тупым краем своей косы, приготавливая поверхность для более глубоких своих операций». (*Dombey sat in the corner of the darkened room in the great arm-chair by the bedside, and Son lay tucked up warm in a little basket bedstead, carefully disposed on a low settee immediately in front of the fire and close to it, as if his constitution were analogous to that of a muffin, and it was essential to toast him brown while he was very new. Dombey was about eight-and-forty years of age. Son about eight-and-forty minutes. Dombey was rather bald, rather red, and though a handsome well-made man, too stern and pompous in appearance, to be prepossessing. Son was very bald, and very red, and though (of course) an undeniably fine infant, somewhat crushed and spotty in his general effect, as yet. On the brow of Dombey, Time and his brother Care had set some marks, as on a tree that was to come down in good time — remorseless twins they are for striding through their human forests, notching as they go - while the countenance of Son was crossed with a thousand little creases, which the same deceitful Time would take delight in smoothing out and wearing away with the flat part of his scythe, as a preparation of the surface for his deeper operations*) [5, с. 9; 16].

В этом экспозиционном семейном портрете заложен глубокий смысловой и поэтический потенциал, который будет последовательно раскрываться и развиваться на многочисленных страницах объемного романа. Восседающий в углу темной комнаты на большом кресле мистер Домби — предвосхищает детализируемые далее через события, описания и диалоги основные социальные и психологические характеристики героя: его изолированность, дистанцированность, холодность и одновременную высокую социальную статусность. Находящийся в колыбели его новорожденный сын, укутанный, окруженный заботой и теплом, так и останется на протяжении своей недолгой жизни всеми любим, опекаем и физически уязвим. Его новорожденность, «свежесть», «полуготовность» обыгрывается сравнением со свежей булочкой, которую необходимо подрумянить, отогреть возле камина. Последний неоднократно впоследствии будет возникать как любимое место пребывания болезненного мальчика.

Родственная близость усилена на момент описания «картины» одинаковой цифрой возраста — сорок восемь, с существенным дополнением во временной разнице — одному — лет, другому — минут, с подчеркнутой зрелостью и силой отца, и младенчеством и уязвимостью сына. Далее продол-

жающийся параллелизм объединяет отца и сына, наделяя обоих чертами «лысый» и «красный», но тут же определяет и противоположные физические характеристики: первый — красив и хорошо сложен, второй — слаб и беспомощен. Мистер Домби напыщен и суров — это его обычное состояние. Сжатые кулачки сына, описанные в следующем абзаце, свидетельствуют о его физической слабости; с ними он встречает жизнь, которая будет для него сплошной физической борьбой за выживание. И далее вновь подчеркивается различие и одновременное сходство отца и сына. Морщины у Домби — возрастные, у сына — новорожденные. Обо всем этом автор говорит с использованием олицетворения, с некоторой долей философствования, что весьма характерно для стилистики Диккенса.

Как отметили бы искусствоведы, принцип композиционной структуры данного группового портрета — координация: «все персонажи занимают равноценное место: ни один из них не выдвигается за счет другого» [7, с. 142]. Название романа — «Домби и сын» — тоже скоординировано, и первые страницы романа — есть иллюстрация названия, своего рода картина с аналогичным титулом. Это важно для идейно-художественной доминанты романа: поглощение личного, семейного, человеческого, безликим, всеобщим финансовым принципом. Картина семейной идиллии, изображающая мистера Домби и его новорожденного сына, модифицируется сразу после экфразиса в описание жизни этих людей, где уже не они сами — Домби и сын — являются независимыми субъектами, взаимодействующими с внешним миром и обретающими в нем смыслы своего существования, а название фирмы «Домби и сын» становится механизмом отчуждения героев от своего эмпирического «я» и превращением их в зависимых реализаторов внешнеполагаемой цели общественной значимости и соответствия имиджу успешного и состоятельного дельца. Антропоцентричность заглавия, ориентирующая читателя на центральные образы романа, меняет свой центр, который перемещается на внешний мир финансового интереса.

Следующее далее краткое описание одежды Домби эксплицирует это «содержание» и дополняет уже представленные возрастные и социальные штрихи: «Домби, радуясь долгожданному событию, позвякивал массивной золотой цепочкой от часов, видневшейся из-под его безукоризненного синего сюртука, на котором фосфорически поблескивали пуговицы в тусклых лучах, падавших издали от камина». (*Dombey, exulting in the long-looked-for event, jingled and jingled the heavy gold watch-chain that depended from below his trim blue coat, whereof the buttons sparkled phosphorescently in the feeble rays of the distant fire. Son, with his little fists curled up and clenched, seemed, in his feeble way, to be squaring at existence for having come upon him so unexpectedly*) [5, с.9; 16]. Перед читателем предстает состоятельный, безупречно одетый, уверенный в себе человек, вновь в полутьме, холодном блеске, вдали от источника тепла.

Перед нами не только вводное портретное описание главного персонажа и его новорожденного наследника, фигур, которые обозначены в титуле романа, не только экфразис в его широком древнегреческом понимании как «описательная речь, отчетливо являющая глазам то, что она поясняет» [1, с. 259], не только и не столько внешность как «знак» и «текст» и «самое интенсивное семиотическое явление любой культуры» [11, с. 166], это художественный намек, это композиционный фрагмент, содержащий предпосылки действия, фактически весь двухтомный роман в трех абзацах: Домби и сын, физическая сила и слабость, духовная слепота и чуткость, жизнь и истина рационализированная, материально «освоенная» и жизнь и истина переживаемая, экзистенциально постигаемая.

Это одна из многих гениальных черт Диккенса-романиста: просто, как будто даже схематично, нарисовать картину, подтекст которой глубок. Она — часть большой повествовательной мозаики, имплицитно, невидимо для читателя вовлекающей в большой мир романа. Для писателя-реалиста портретные характеристики имеют существенную методологическую значимость, поскольку «портрет из изображения личности становится изображением её «ноэматики», изображением мира сквозь личность» [13, с. 91], и это изображение отдельного портрета и его мира должно художественно отразить типически-обобщенные портреты и миры многих. Реалистическая система портретирования предполагает разглядывание, которое «лицо превращает в связный континуальный текст, с одной стороны, а с другой — прочитывание отмечаемых деталей как носителей характерологических и психологических свойств-смыслов портретируемого или воспринимаемого лица» [11, с. 175]. В текстах Диккенса нет ничего случайного: каждый элемент — фрагмент мозаики, большого панно действительности, которая будучи альтернативной, активно «подражает историческому дискурсу» [2], и писатель, позиционирующий себя как «историк, чье перо пишет эти слова» должен обладать искусством изобразительного совершенства. Так, «поиски живописного слова, пластического слова стано-

вятся для литературы вполне органическими и идут по линии углубления и развития её собственной специфики» [6, с. 32].

По ходу развития сюжета портреты Домби и сына дорисовываются, оставаясь такими же взаимодополняемыми и взаимозависимыми, но одновременно и контрастными, как в следующем примере: «Это была самая странная пара, какую когда-либо освещало пламя камина. Мистер Домби, такой прямой и торжественный, глядит на огонь; его маленькая копия со старческим лицом всматривается в красные дали с напряженным и сосредоточенным вниманием мудреца. Мистер Домби занят сложными мирскими планами и проектами; маленькая копия занята бог весть какими сумасбродными фантазиями, неоформившимися мыслями и неясными соображениями. Мистер Домби одеревенел от крахмала и высокомерия; маленькая копия — в силу наследственности и вследствие бессознательного подражания. Один является подобием другого, и тем не менее они чудовищно непохожи». (*They were the strangest pair at such a time that ever firelight shone upon. Mr Dombey so erect and solemn, gazing at the blare; his little image, with an old, old face, peering into the red perspective with the fixed and rapt attention of a sage. Mr Dombey entertaining complicated worldly schemes and plans; the little image entertaining Heaven knows what wild fancies, half-formed thoughts, and wandering speculations. Mr Dombey stiff with starch and arrogance; the little image by inheritance, and in unconscious imitation. The two so very much alike, and yet so monstrously contrasted*) [5, с. 116; 16].

Портретирование и характеристика героев приобретают дополнительный контрастный оттенок, благодаря появлению третьего лица — Флоренс, дочери Домби и сестры Поля. Общаясь с отцом, интуитивно чувствуя его холодность и практический смысл его любви, Поль описывается как маленький старичок, и Домби поражается изменениям лица своего сына во время общения с ним: «О, какое старческое лицо снова обратилось к нему, выражая и печаль, и лукавство!» (*Oh! the age of the face that was turned up again, with an expression, half of melancholy, half of slyness, on it!*) [5, с. 118; 16]. Входит Флоренс и выражение его лица уже «такое повеселевшее, такое помолодевшее и такое совсем детское» (*so much brighter, so much younger, and so much more child-like altogether*) [5, с. 119; 16].

Эти метаморфозы систематически проявляются в тексте: «Поль на секунду поднял старческое лицо, ясно выражавшее, что он понимает смысл его слов; но это лицо тотчас стало веселым и детским, когда он соскочил с колен отца и побежал сказать Флоренс, чтобы она больше не плакала...» (*Paul turned up the old face for a moment, in which there was a sharp understanding of the reference conveyed in these words: but it was a young and childish face immediately afterwards, when he slipped down from his father's knee, and ran to tell Florence not to cry any more*) [5, с. 163; 16]. Изменение выражения лица Поля сопровождается разнообразием жестов: его «крепкое пожатие крохотной ручки», предназначается для Флоренс, и «вялое и холодное» — для отца (*How tight the tiny pressure of that one; and how loose and cold the other!*) [5, с. 175; 16].

Примечательно, что к детальной дорисовке портретов мистера Домби и его сына Поля Диккенс обращается довольно часто (и можно говорить о рассеянном типе портрета), в то время как портрета Флоренс в романе нет. В тексте возникают краткие общие описания героини: «темные глаза», «темные волосы», «милое лицо». Портретная характеристика Флоренс заменяется описанием страдающей одинокой души, которая в начале повествования теряет мать, в середине романа — брата, и почти до финала романа тщетно пытается обрести любовь отца. Детская тоска по любви и ласке, страх перед одиночеством и ощущение собственной незначительности, попытки завоевать внимание и доверие близких и другие психологические проблемы нелюбимого ребенка становятся для Диккенса важнее, чем внешний облик героини, которая живет своим одиноким, замкнутым миром в надежде на признание. И вновь возникает контраст: описываются другие героини-дочери, отцы которых любят их вопреки невыразительной внешности и неблагоприятным жизненным обстоятельствам: «некрасивая, уродливо сложенная, дурного нрава, оборванная, грязная — но любимая» дочь старого моряка (*Ugly, misshapen, peevish, ill-conditioned, ragged, dirty — but beloved!*) [5, с. 408; 16]; четыре сестренки из дома напротив, «у них, как и у неё не было матери и — был отец» (*they were motherless like her — and had a father*) [5, с. 294], но это были счастливые любимые и любящие дочери, за жизнью которых печально и тайком наблюдала одинокая Флоренс. Детализация внешности героини, изначально заданной красивой, для Диккенса, не имеет значения. Красота Флоренс не играет роли в развитии сюжета. В трактовке данного образа акцентируется внутренняя драма — взаимоотношения с окружающими, искреннее желание быть любимой и значимой в жизни близких людей.

Контрастные портреты способствуют дальнейшему сравнению персонажей. Диккенс любит давать портреты двух героев средним кинематографическим планом, и как любой реалист описывает ещё и одежду персонажей. В ироничном описании Тудля и Домби, автор создает оппозицию богатство / бедность, тяжелый физический труд / работа в офисе: «[Тудль] был сильный, неуклюжий, сутулый, неповоротливый, лохматый человек в мешковатом костюме, с густыми волосами и бакенбардами, ставшими темнее, чем были от природы, быть может благодаря дыму и угольной пыли, с мозолистыми, узловатыми руками и квадратным лбом, шершавым, как дубовая кора. Полная противоположность во всех отношениях мистеру Домби, который был одним из тех чисто выбритых, холеных, богатых джентльменов, которые блещут и хрустят, как новенькие кредитные билеты, и, кажется, будто их искусственно взбадривает возбуждающее действие золотого душа». (*[Toodley] was a strong, loose, round-shouldered, shuffling, shaggy fellow, on whom his clothes sat negligently: with a good deal of hair and whisker, deepened in its natural tint, perhaps by smoke and coal-dust: hard knotty hands: and a square forehead, as coarse in grain as the bark of an oak. A thorough contrast in all respects, to Mr Dombey, who was one of those close-shaved close-cut moneyed gentlemen who are glossy and crisp like new bank-notes, and who seem to be artificially braced and tightened as by the stimulating action of golden shower-baths*) [5, с. 28; 16]. Далее Диккенс переносит контраст и на отношение отцов семейства к их детям: теплое, душевное, внимательное отношение Тудля к своему «яблоколицему семейству» (*the apple-faced family*) [5, с. 26; 16], и равнодушное, холодное, чопорное отношение Домби к Флоренс.

Контрастное портретирование задает тон, подводит к дальнейшему восприятию персонажей. Оно выполняет функцию антиципации, дает читателю материал для предвосхищения, позволяет ему видеть контраст уже в действиях героев. Подсознательно читатель готов к проигрываемой модели, он её узнает, и эффект узнавания усиливает эффект эстетического восприятия.

Искусство Диккенса создавать контрастные характеры и портретные описания можно продемонстрировать и на примере второстепенных героев романа, братьев Джона и Джеймса Каркеров. Они противопоставлены в плане личностных характеристик: искренность / лицемерие, честность / лживость, порядочность / безнравственность. Их социальная и материальная позиции также полярны: младший клерк Джеймс живет очень скромно, Каркер-заведующий руководит фирмой и богат. В повествование последовательно введено контрастное описание их домов: скромное жилье Джеймса — «бедный домишко, мебелированный скудно, почти нищенски» (*a poor small house, barely and sparsely furnished*) [5, с. 549; 16] и шикарный дом Джона — «построен прекрасно и отделан со вкусом» (*beautifully arranged, and tastefully kept*) [5, с. 547; 16]. Глава, где описаны дома так и называется: «Контрасты» (*Contrasts*) — Диккенс не вуалирует противопоставление, а, напротив, намеренно его подчеркивает, делает читателя компетентным со-автором и со-участником противопоставления.

Реалистический роман, акцентирующий внимание на детерминизме среды, на взаимозависимости человека и вещного мира, часто изображает часть этой среды в виде дома героя, который отражает его внутренний мир. В романах Диккенса атмосфера дома играет важную роль еще и потому, что у викторианского дома в художественном дискурсе была своя культурная миссия: «детали быта крайне важны для формирования викторианской идеологии и национальной идентичности, отразившихся (...) в литературе и культуре этого периода» [10]. Поэтому портрет любого героя сопровождается описанием его дома, а атмосфера дома является прекрасным дополнением к осмыслению интересов, личности и достатка его хозяина.

Близкое родство братьев Каркеров оттеняет полярность персонажей и воссоздание их портретов в тексте. Младший брат Джеймс «был не стар, но волосы у него были седые; плечи сгорбились или согнулись под бременем какой-то великой скорби, и глубокие морщины пересекали его изможденное, печальное лицо. Блеск глаз, выражение лица, даже голос его — все было тускло и безжизненно, как будто дух в нем испепелился. Он был одет прилично, хотя и очень просто, в черное; но платье его, под стать всему облику, как бы съезжилось и сжалось на нем и присоединилось к жалобной мольбе, которую выражала вся его фигура с головы до пят, — он хотел оставаться незамеченным и одиноким в своем унижении». (*He was not old, but his hair was white; his body was bent, or bowed as if by the weight of some great trouble: and there were deep lines in his worn and melancholy face. The fire of his eyes, the expression of his features, the very voice in which he spoke, were all subdued and quenched, as if the spirit within him lay in ashes. He was respectably, though very plainly dressed, in black; but his clothes, moulded to the general character of his figure, seemed to shrink and abase themselves upon him, and to join in the sorrowful solicitation which the whole man from head to foot expressed, to be left unno-*

ticed, and alone in his humility) [5, с. 98; 16]. Впервые сталкиваясь с героем, читатель получает исчерпывающую портретную информацию: примерный возраст, цвет волос, особенность фигуры, выражение лица, одежда. Сотворенный коннотационно отрицательной лексикой (сгорбленные плечи, глубокие морщины, изможденное лицо, тусклый блеск глаз, съежившаяся фигура, одинокое унижение, черная одежда) портрет психологически воздействует на читателя, возбуждая в нем чувство жалости и сострадания. Бремя вины за финансовую растрату, переживаемое как личная трагедия, дискредитировавшая не только его самого, но и всю его семью, является основным подтекстом его специфического поведения, речевых и портретных характеристик, сюжетной роли и взаимоотношений с героями романного мира. Далее встречая Джеймса по ходу действия, читатель дорисовывает его портрет, увидев «знакомое увядшее лицо» (*a faded face he knew*), «что-то меланхолическое в его улыбке» (*a melancholy in his smile*), «выступившие на глазах слезы» (*tears rose in his eyes*), «скользящую как тень» и «медленно скрывающуюся из вида» фигуру (*His figure crept like a shadow... and slowly passed away*) [5, с. 317-319; 16], «человека еще не старого, но изможденного и седого» (*the man still young but worn and grey*) [5, с. 550; 16], «молчаливого, апатичного, приниженного» (*silent, drooping, humbled*) [5, с. 218; 16]. Эти крохотные детали дорисовывают уже ожидаемые читателем черты портрета человека, исключительно порядочного, экзистенциально переживающего свалившуюся на него беду, которая уже не имеет серьезного значения на момент повествования, но пребывает в его совестливой душе как напоминание о неоправданном доверии.

По контрасту изображен брат Джеймса, Джон Каркер, который систематически и намеренно подводит своего хозяина к финансовому краху, при этом постоянно напоминая брату Джеймсу о его прошлой вине, не веря в его порядочность и вызывая в нем ещё большие угрызения совести. Портрет Джона Каркера воссоздается Диккенсом без трепета и сочувствия, автор не призывает читателя всмотреться во внутреннее через внешнее, его облик обрисован жестко и иронично: «Мистер Каркер был джентльмен лет тридцати восьми — сорока, с прекрасным цветом лица и двумя безукоризненными рядами блестящих зубов, чья совершенная форма и белизна действовали поистине удручающе. Нельзя было не обратить на них внимания, ибо, разговаривая, он их всегда показывал и улыбался такой широкой улыбкой (хотя эта улыбка очень редко расплывалась по лицу за пределами рта), что было в ней нечто напоминающее оскал кота. Он питал склонность к тугим белым галстукам, по примеру своего патрона, и всегда был застегнут на все пуговицы и одет в плотно облегающий костюм». (*Mr Carker was a gentleman thirty-eight or forty years old, of a florid complexion, and with two unbroken rows of glistening teeth, whose regularity and whiteness were quite distressing. It was impossible to escape the observation of them, for he showed them whenever he spoke; and bore so wide a smile upon his countenance (a smile, however, very rarely, indeed, extending beyond his mouth), that there was something in it like the snarl of a cat. He affected a stiff white cravat, after the example of his principal, and was always closely buttoned up and tightly dressed*) [5, с. 207; 16].

Данный персонаж обрисован схематично, но исчерпывающе: возраст, цвет лица, улыбка, детали костюма. Ведущей портретной характеристикой Каркера становится его лицемерная улыбка, неотделимая от образа, десятки раз встречающаяся на страницах романа и являющаяся наглядным примером метонимического портрета, «когда внешность персонажа характеризуется через одну константную черту» [3, с. 9]. Каждый раз при появлении данного персонажа автор указывает на его кошачью улыбку / ухмылку / оскал. Данное сравнение художественно характеризует натуру Каркера: маску мягкого, ласкового и услужливого управляющего и жесткого, хищного и коварного человека, способного на многие подлости. Все действия и поступки Каркера-заведующего сопровождаются авторскими дополнениями типа: «неожиданно улыбаясь своей самой широкой улыбкой» (*looking up with his widest and almost sudden smile*); «осклабясь и совсем по-кошачьи скаля зубы» (*with another wide and most feline show of his teeth*) [5, с. 209; 16]; «растягивая рот, словно он был сделан из резины» (*expanding his mouth, as if it were made of India-rubber*) [5, с. 354; 16]; «и рот у него растягивается до ушей» (*with his mouth stretched to the utmost*) [5, с. 526; 16] и т.п. Улыбка Каркера замещает своего владельца и используется как синекдоха: «Мистер Каркер-заведующий совершил в течение дня великое множество дел и одарил своими зубами великое множество людей. В конторе, во дворе, на улице и на бирже зубы блестели и торчали устрашающе. Подошел шестой час, а с ним и гнедая лошадь мистера Каркера, и зубы, сверкая, направились к Чипсайду» (*Mr Carker the Manager did a great deal of business in the course of the day, and stowed his teeth upon a great many people. In the office, in the court,*

in the street, and on'Change, they glistened and bristled to a terrible extent. Five o'clock arriving, and with it Mr Carker's bay horse, they got on horseback, and went gleaming up Cheapside) [5, с. 362; 16].

Портрет Каркера-заведующего классический, метонимический и рассеянный. Кроме того, хищная порода Каркера подчеркивается его сравнением с животными: котом, волком, акулой, гиеной, лисой, обезьяной. Комментируя действия Каркера-заведующего, Диккенс пишет: «Какая волчья морда! Даже воспаленный язык виднелся из растянутой пасти» (*Wolf's face that it was then, with even the hot tongue revealing itself through the stretched mouth*) [5, с. 426; 15]. Или: «Мистер Каркер оскалил на него зубы, как акула» (*Mr Carker grinned at him like a shark*) [5, с. 356; 15]. Лицемерно выуживающий информацию у наивного капитана Катля, Каркер очаровывает его своей неотразимой улыбкой: «Кошка, обезьяна, гиена или череп не могли бы показать капитану столько зубов сразу, сколько показал ему мистер Каркер за время их свидания» (*A cat, or a monkey, or a hyena, or a death's-head, could not have shown the Captain more teeth at one time, than Mr Carker showed him at this period of their interview*) [5, с. 279; 15].

Джеймс Каркер сравнивается с «верной собакой» (*a faithful dog*) [5, с. 101], его преданность сестре, своему делу, порядочным людям не вызывает сомнений. Эффект контраста, очевидный при восприятии портретов братьев, использование разного рода авторских сравнений, усиливает восприятие. Портрет тихого, скромного Джеймса и изображение энергичного, активного Джона, позволяют читателю оценить героев и более глубоко понять их поступки. Лицемерное и властное поведение Каркера-заведующего воспринимается острее, когда сравнивается с искренним поведением Джеймса. Сила авторского воздействия на читателя через портреты героев дополняется созданием атмосферы их жизни, позволяющей объяснить поступки.

Контрастные портретные характеристики Диккенс использует при создании женских персонажей. Миссис Браун и её дочь Элис, противопоставлены миссис Скьютон и её дочери Эдит сначала в портретах, через авторскую визуализацию внешности, а затем через мысли, поступки, биографические подробности. Эти героини отличаются социальным положением, но типологически они близки: обе матери извлекают из красоты своих дочерей материальную пользу, обе дочери — жертвы своих матерей. Диккенс вводит контраст в название одной из глав — «Другие мать и дочь» (*Another Mother and Daughter*), вновь намеренно подводя читателя к сопоставлению образов.

Портреты в объемном и многонаселенном романе «Домби и сын» представлены как по классическому (описание внешности героя, занимает отдельный отрезок текста), так и «рассеянному» типу (даны лишь некие характеристики визуального облика), в последнем случае значительное внимание автора уделяется эмоционально-психологическому состоянию героя, его личностным качествам, поступкам и мотивам поведения, а также прямой авторской характеристике. Метонимический портрет Диккенса без сомнения порождает эстетический эффект, стимулирует воображение и творческий потенциал читателя через подталкивание к упрощенной визуализации, основанной на конкретном сравнении.

Портрет в тексте Диккенса не самодостаточен, он лишь часть образа, но представляя этот образ, он задает тон, направляет, настраивает читателя на дальнейшую сюжетную доработку. «Портрет как особый жанр живописи выделяет те черты человеческой личности, которым приписывается смысловая доминанта» [8], и эта смысловая доминанта должна себя проявить, быть актуализирована в тексте. Читатель Диккенса подготовлен к этой актуализации, она не требует особых усилий, она насыщена и ярка, качественно подготовлена и предварительно доведена до читателя, который воспринимает её как своё открытие. «Великий английский реалист воображаемой жизни» (*the great English realist of a fantasy life*) [17, с. 33], потому и стал великим, что умел технически грамотно подводить читателя к создаваемой гипотетической реальности, последовательно настраивать воображение на нужную волну. Одним из многочисленных технических элементов этой настройки были парные портреты, построенные по принципу контраста.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Брагинская Н. В. Экфрасис как тип текста (к проблеме структурной классификации) // Славянское и балканское языкознание. Карпато-восточные и славянские параллели. М.: Наука, 1977, с. 259—283.
2. Венедиктова Т. Д. Секрет срединного мира: культурная функция реализма XIX века // URL: <https://forlit.philol.msu.ru/lib-ru/venediktova3-ru>

3. *Гурович Н. М.* Портрет персонажа в структуре эпического произведения: гротескный и «классический» типы. Автореф. дисс. канд. филол. наук. М.: 2009. 26 с.
4. *Гурович Н. М.* Портрет // Поэтика. Словарь актуальных терминов и понятий под ред. Н. Д. Тмарченко. М.: Издательство Кулагиной, Intrada, 2008, с. 176—177.
5. *Диккенс Ч.* Торговый дом Домби и сын. Торговля оптом, в розницу и на экспорт. СПб.: АЗБУКА, 2018. 1021 с.
6. *Дмитриева Н. А.* Изображение и слово. М.: Искусство, 1962. 314 с.
7. *Зингер Л. С.* О портрете. Проблемы реализма в искусстве портрета. М.: Советский художник, 1969. 464 с.
8. *Лотман Ю. М.* Портрет // Лотман Ю. М. Статьи по семиотике культуры. СПб.: Академический проект, 2002, с. 349—375 // URL: <http://philologos.narod.ru/lotman/portrait.htm>
9. *Мохова Т. Ю.* Вариации гротеска в романах Чарльза Диккенса // Вестник РУДН. Серия: Литературоведение. Журналистика. 2018. Том 23. № 1, с. 86—94.
10. *Соловьева Н. А.* Викторианство как феномен культуры // URL: <http://19v-euro-lit.niv.ru/19v-euro-lit/articles-eng/soloveva-viktorianstvo.htm>
11. *Фарино Е.* Введение в литературоведение. СПб.: Изд-во РГПУ им. А.И. Герцена, 2004. 639 с.
12. *Цвейг С.* Диккенс // Цвейг С. Три мастера. М.: Республика, 1992, с. 36—61.
13. *Цирес А. Г.* Язык портретного изображения // Искусство портрета. Сборник статей под ред. А. Г. Габричевского. М.: Работник Просвещения, 1927, с. 86—158.
14. *Эйзенштейн С.* Диккенс, Гриффит и мы // URL: http://teatr-lib.ru/Library/Eisenstein/Select_5/#_Toc483920962
15. *Axton W.* Tonal Unity in Dombey and Son // Modern Language Association. Vol. 78. № 4. 1963. Sept. P. 341—348 // URL: https://www.jstor.org/stable/461246?read-now=1&seq=1#page_scan_tab_contents
16. *Dickens Charles.* Dombey and Son // URL: http://www.lib.ru/INPROZ/DICKENS/d13_engl.txt_with-big-pictures.html
17. *John Juliet.* Dickens and Mass Culture. Oxford: University Press, 2013. 322 p.

Поступила в редакцию: 28.12.2019.

Котова Надежда Владимировна,
кандидат филологических наук,
доцент кафедры теории языка, межкультурной коммуникации и зарубежной литературы
ФГБОУ ВО «Удмуртский государственный университет»
426034, Россия, г. Ижевск, ул. Университетская, 1 (корп. 2)
e-mail: nad-kotova@yandex.ru

N. V. Kotova

POETICS OF A PORTRAIT IN “DOMBEY AND SON” BY CHARLES DICKENS

DOI: 10.35634/2412-9534-2020-30-2-343-351

The article presents the analyses of double portraits based on contrasts in the novel by Charles Dickens “Dealings with the Firm of Dombey and Son: Wholesale, Retail and for Exportation”. The author uses classic, scattered and metonymic types of portraits. Contrast-based portraits set the tone, bring to further contrast perception of the characters. Contrast portraiture acts like an anticipation, gives the reader the material for foreknowledge, makes the reader competent for the future realization of the contrast in the plot. The reader becomes aware of the further plot development and the effect of recognition enhances the aesthetic effect. The power of the author's influence and involvement into the world of the novel depends on the ability to depict the characters of the world, their visualization draws the reader into the novel.

Keywords: Charles Dickens, classic portrait, metonymic portrait, contrast, visuality.

REFERENCES

1. *Braginskaya N. V.* Ekfrasis kak tip teksta (k probleme strukturnoj klassifikacii) [Ekfrasis as a text type (to the problem of structural classification)] // Slavyanskoe i balkanskoe yazykoznanie. Karpato-vostochnye i slavyanskije paralleli [Slavonic and Balkan Linguistics. Carpathian-Eastern and Slavonic Parallels]. М.: Nauka, 1977. P. 259—283. (In Russian).
2. *Venediktova T. D.* Sekret sredinnogo mira: kul'turnaya funkciya realizma XIX veka [The Secret of the Mid-World: the Cultural Function of the XIX century realism] // URL: <https://forlit.philol.msu.ru/lib-ru/venediktova3-ru> (In Russian).

3. *Gurovich N. M.* Portret personazha v strukture epicheskogo proizvedeniya: grotesknyj i «klassicheskiy» tipy [The Portrait of the Protagonist in the Structure of the Epic Work: Grotesque and “Classical” Types]. Avtoref. diss. kand. filol. nauk. M.: 2009. 26 p. (In Russian).
4. *Gurovich N. M.* Portret [Portrait] // Poetika. Slovar' aktual'nyh terminov i ponyatij pod red. N. D. Tamarchenko [Poetics. Dictionary of Current Terms and Concepts]. M.: Izdatel'stvo Kulaginoj, Intrada, 2008. P. 176—177. (In Russian).
5. *Dikens CH.* Torgovyy dom Dombi i syn. Torgovlya optom, v roznicu i na eksport [Dealings with the Firm of Dombey and Son: Wholesale, Retail and for Exportation]. SPb.: AZBUKA, 2018. 1021 p.. (In Russian).
6. *Dmitrieva N. A.* Izobrazhenie i slovo [Image and Word]. M.: Iskusstvo, 1962. 314 p. (In Russian).
7. *Zinger L. S.* O portrete. Problemy realizma v iskusstve portreta [On Portait. The Problems of Realism in the Portrait Painting]. M.: Sovetskij hudozhnik, 1969. 464 p. (In Russian).
8. *Lotman YU. M.* Portret [Portrait] // Lotman YU. M. Stat'i po semiotike kul'tury [Articles on Semiotics of Culture]. SPb.: Akademicheskij proekt, 2002. P. 349—375 // URL: <http://philologos.narod.ru/lotman/portrait.htm> (In Russian).
9. *Mohova T. YU.* Variacii groteska v romanah CHarl'za Dikkensa [Variations of Grotesque in the Novels by Charles Dickens]// Vestnik RUDN. Seriya: Literaturovedenie. Zhurnalistika [Bulletin of RUDN University. Series Literary Studies. Journalism]. 2018. Tom 23. № 1. P. 86—94. (In Russian).
10. *Solov'eva N. A.* Viktorianstvo kak fenomen kul'tury [Victorian Era as a Cultural Phenomenon]// URL: <http://19v-euro-lit.niv.ru/19v-euro-lit/articles-eng/soloveva-viktorianstvo.htm> (In Russian).
11. *Farino E.* Vvedenie v literaturovedenie [Introduction to Literature]. SPb.: Izd-vo RGPU im. A.I. Gercena, 2004. 639 p. (In Russian).
12. *Cvejg S.* Dikens [Dickens]// Cvejg S. Tri mastera [Three Masters]. M.: Respublika, 1992. P. 36—61. (In Russian).
13. *Cires A. G.* Yazyk portretnogo izobrazheniya [The Language of Portrait Painting]// Iskusstvo portreta. Sbornik statej pod red. A. G. Gabrichевского [The Art of Portrait Painting]. M.: Rabotnik Prosveshcheniya, 1927. p. 86—158. (In Russian).
14. *Ejzenshtejn S.* Dikens, Griffit i my [Dickens, Griffith and the Film Today]// URL: http://teatr-lib.ru/Library/Eisenstein/Select_5/#_Toc483920962 (In Russian).
15. *Axton W.* Tonal Unity in Dombey and Son // Modern Language Association. Vol. 78. № 4. 1963. Sept. P. 341—348 // URL: https://www.jstor.org/stable/461246?read-now=1&seq=1#page_scan_tab_contents (In English).
16. *Dickens Charles.* Dombey and Son // URL: http://www.lib.ru/INPROZ/DIKKENS/d13_engl.txt_with-big-pictures.html (In English).
17. *John Juliet.* Dickens and Mass Culture. Oxford: University Press, 2013. 322 p. (In English).

Received: 28.12.2019.

Kotova Nadezhda Vladimirovna,
Candidate of Philology, Associate Professor
of the Department of Linguistic Theory, Intercultural Communication and Foreign Literature
Udmurt State University
Universitetskaya St., 1/2, Izhevsk, 426034
e-mail: nad-kotova@yandex.ru