Санкт-Петербургский государственный университет

**ПЛАТОВА Сабина Максимовна**

**Выпускная квалификационная работа**

**Гротеск в романе Ч. Диккенса «Крошка Доррит»**

Уровень образования: магистратура

Направление 45.04.01 «Филология»

Основная образовательная программа ВМ.5612. «Литература и культура народов зарубежных стран»

Профиль «Литература народов зарубежных стран»

Научный руководитель:

д. филол. н.

профессор, Кафедра истории зарубежных литератур,

Полубояринова Лариса Николаевна

Рецензент:

~~к~~анд. филол. н.

доцент, ФГБОУВО «Российский

университет транспорта»,

Екимова Наталия Викторовна

Санкт-Петербург

2023

Содержание

[Введение 4](#_Toc134198144)

[Глава 1. Теория гротеска 7](#_Toc134198145)

[Глава 2. Гротескные образы в романе «Крошка Доррит» 31](#_Toc134198146)

[2.1 Художественное пространство романа «Крошка Доррит» 31](#_Toc134198147)

[2.2 Функции гротеска в романе «Крошка Доррит» 33](#_Toc134198148)

[2.3 Гротескные образы в романе 43](#_Toc134198149)

[2.3.1 Гротеск в конструировании художественного пространства романа 45](#_Toc134198150)

[*Тюрьма Маршалси 45*](#_Toc134198151)

[*Прототипирование: Министерство Волокиты 46*](#_Toc134198152)

[*Дом Тита Полипа и Мир полипов 47*](#_Toc134198153)

[*Дом Гоуэнов в Венеции 47*](#_Toc134198154)

[*Дом миссис Кленнэм 48*](#_Toc134198155)

[*«Фантастическое» Подворье Кровоточащего Сердца 48*](#_Toc134198156)

[*Заключенные в «условностях» 49*](#_Toc134198157)

[2.3.2 Гротесковое «переотражение» окружающего мира капитализма 50](#_Toc134198158)

[2.3.3 Гротескная концепция тела 52](#_Toc134198159)

[*Эми 52*](#_Toc134198160)

[*Мэгги 53*](#_Toc134198161)

[*Миссис Кленнэм 53*](#_Toc134198162)

[*Мистер Флинтвинч 54*](#_Toc134198163)

[*Тип Доррит 54*](#_Toc134198164)

[*Миссис Мердл 54*](#_Toc134198165)

[*Флора Финчинг 55*](#_Toc134198166)

[*Тетушка мистера Ф. 55*](#_Toc134198167)

[2.3.4 Развенчание шутовского короля в романе 56](#_Toc134198168)

[*Стрижка Кэсби 56*](#_Toc134198169)

[*Смерть папаши Доррита 56*](#_Toc134198170)

[*Смерть мистера Мёрдла 57*](#_Toc134198171)

[2.3.5 Говорящие имена и прототипирование: осмеяние действительности 58](#_Toc134198172)

[*Прототипированиеи «говорящие» имена: Огастес Чваннинг 58*](#_Toc134198173)

[*Прототипирование: Генри Гоуэн 59*](#_Toc134198174)

[*Прототипирование и «говорящие» имена: Джон Полип 59*](#_Toc134198175)

[*Другие полипы 59*](#_Toc134198176)

[*Гротескная «английскость» 60*](#_Toc134198177)

[*Мистер Мердл 61*](#_Toc134198178)

[2.4 Результаты исследования и их обсуждение 62](#_Toc134198179)

[Заключение 64](#_Toc134198180)

[Список использованной литературы 67](#_Toc134198181)

# Введение

«Крошка Доррит» («Little Dorrit», 1855-1857) – в известном смысле лебединая песнь Чарльза Диккенса, роман, в котором мастерство автора выступило катализатором превращения гротеска в английской литературе из выразительного приема в особое мышление и средство конструирования художественного пространства: начиная от основных мест действия и заканчивая междометиями в устах главных гротескных выразителей авторского мнения.

Изучение гротеска имеет долгую и насыщенную историю, от ставшей классической работы «Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса» Михаила Бахтина до переломной фундаментальной книги Вольфганга Кайзера «Гротеск в живописи и литературе», гротеск признается мощным и многогранным средством, способным бросить вызов, смутить и, в конечном итоге, обогатить не только литературоведческую традицию, но и человеческий опыт. Невероятные возможности гротеска в создании художественного пространства произведения на всех его уровнях дают обширное поле для исследования.

**Материалом исследования** выступает один из зрелых романов Чарльза Диккенса – «Крошка Доррит».

Роман «Крошка Доррит» не стал так популярен в России, как например «Посмертные записки Пиквикского клуба», что можно назвать непростительным упущением – есть острая необходимость чаще обращаться к этому роману как к живейшему примеру того, как Чарльз Диккенс снова и снова создает новый юмор с помощью уже знакомых литературных приемов. «Юмор был часто для Диккенса щитом от чрезмерно ранящих ударов жизни» [Луначарский, 1931: 17].

Изучая гротеск в остающейся по-настоящему злободневной «Крошке Доррит», мы не только вносим свой вклад в этот продолжающийся научный разговор, но и получаем свежий взгляд на художественное пространство романа и на эстетические задачи гротеска, чем обусловлена **актуальность работы.**

Разворачивающийся на фоне викторианской Англии, сюжет романа обнажает мир, наполненный противоречиями и внутренним напряжением, где утонченные фасады благопристойности и порядка сосуществуют с суровыми реалиями бедности, эксплуатации и морального разложения. Именно в этом сложном и дезориентирующем мире гротеск находит свое наиболее мощное выражение, служа средством конструирования новой реальности, в которой гимном становится древнеримское «sapienti sat».

**Объектом исследования** выступает поэтика романа «Крошка Доррит», а **предметом** – способы создания гротеска в романе «Крошка Доррит».

Несмотря на невероятные возможности в интерпретации романа, подробных и комплексных исследований гротескных концепций в «Крошке Доррит» просто не существует, что обусловливает **новизну** магистерской диссертации.

**Методологическая и теоретическая основа диссертации** традиционна для такого вида исследования и сформировалась в опоре на труды ведущих специалистов: теоретиков и историков литературы: М.М. Бахтина, Ю.Б. Борева, В.В. Виноградова, Ю.В. Манна, В.И. Тюпы.

**Эмпирической базой исследования** стали работы: Т.Ю. Дормидоновой, М.Т. Рюминой, К.В. Баринова, С.Е Юркова, А.С. Дежурова. Зарубежные гротесковые традиции представлены именами Виктора Гюго, Фридриха Шлегеля, Фридриха Фишера, Вольфганга Кайзера, Генриха Шнееганса, Джеймса Кинкейда, Изабелль Хервьет-Фаррар и Макса Вега-Ритте.

**Цель исследования**: выявить, описать, проанализировать и интерпретировать гротеск в романе Ч. Диккенса «Крошка Доррит» и закономерности, которые проявляются при создании художественного пространства романа.

В исследовании поставлены следующие **задачи**:

1. Изучить литературоведческие труды, посвященные роману «Крошка Доррит»
2. Рассмотреть имеющиеся в литературоведении подходы к понятию гротеск.
3. Выяснить, что уже сказано о гротеске в произведениях Диккенса.
4. Разработать принципы анализа текста романа и способы интерпретации гротеска Диккенса
5. Выявить закономерности, которые проявляются при построении Диккенсом гротескных ситуаций персонажей.

**Структуру работы** нельзя назвать традиционной, но в организации материала таким образом реализуется цель автора представить наиболее полное описание гротескных концепций в литературоведении и конкретно в теоретических источниках, не членя при этом функционал гротеска и не отделяя друг от друга теоретические обоснования той интерпретации романа, которая будет представлена во второй, практической части главы.

# Глава 1. Теория гротеска

Мировоззрение и способы его моделирования представляют единое целое, позволяющее человеку создавать художественную реальность в виде гротескных образов. «Гротеск есть и художественный прием, и форма ментальности или форма сознания <…>» [Дормидонова, 2008: 12]. В семиотической структуре гротеска происходит столкновение несовместимых по своей природе, чуждых друг другу лексико-семантических полей, создание которых происходит в разных модусах сознания. Такое понимание гротеска позволит нам рассмотреть его и как форму художественного мышления, и как текстовый феномен, как результат творческого процесса и, одновременно, как рецептивный феномен. Оттого и возникает эффект «от комического к трагическому» при рецепции гротеска, но об этом мы упомянем чуть позже.

Гротесковое мировоззрение тесно связано с понятием возвышенного, систематическое осмысление которого начинается с трактата Э. Бёрка «Философское исследование о происхождении наших идей возвышенного и прекрасного» (1757), в котором проводится сравнительный анализ двух главных категорий эстетики на основе изучения эмоционально-аффективного воздействия соответствующих эстетических объектов. Это парадокс и начался он именно с Эдмунда Бёрка: противопоставление прекрасного и возвышенного. «Безобразие вполне совместимо с идеей возвышенного», – Бёрк писал, что прекрасное и возвышенное имеют противоположные природы. Если прекрасное основывается на чувстве удовольствия, то возвышенное – на чувстве неудовольствия [Бёрк, 1979: 145-146]. Любое «возвышенное» может стать источником человеческого ужаса. Такая дихотомия родственна природе гротеска.

Рецепция гротеска в некоторых зарубежных исследованиях преодолевает рамки литературного понятия, при этом обогащая литературоведение и теорию гротеска, который развивается и адаптируется с течением времени, находя свой путь в различных формах художественного выражения. Вольфганг Кайзер, ведущий ученый в области изучения гротеска, определяет его как «отчужденный мир» и подчеркивает способность этого понятия вызывать страх и очарование одновременно [Kayser, 1957: 23].

Понятие гротеска восходит к античным временам, где он проявлялся в различных видах искусства, таких как скульптура, живопись и литература [Barasch, 1971: 5]. Как термин, он возник в эпоху Возрождения, когда итальянские художники открыли для себя римское декоративное искусство, в котором изображались гибридные, фантастические существа и причудливые формы [Harpham, 1982: 461]. Эти гротески, как их называли, завораживали художников и зрителей своей странной красотой и тревожной двусмысленностью.

В литературоведении гротеск получил широкое распространение благодаря произведениям таких авторов, как Джонатан Свифт и Лоуренс Стерн, которые использовали его, чтобы бросить вызов общественным нормам и исследовать состояние человека [Thomson, 1972: 9]. Литературные теоретики предлагали различные способы понимания гротеска, одним из самых влиятельных является концепция карнавалеска, которую формулируют зарубежные теоретики литературы, исследуя работы Михаила Бахтина.

Другая известная точка зрения на гротеск – психоаналитический подход, который рассматривает его как проявление подавленных желаний и тревог. Теории Зигмунда Фрейда о сверхъестественном и возвращении подавленного оказали влияние на понимание способности гротеска вызывать страх и тревогу [Freud, 1919: 219]. Этот подход подчеркивает психологические аспекты гротеска и его способность сталкивать читателя с бессознательными страхами и желаниями.

При рассмотрении различных литературных произведений гротеск играет важнейшую роль в разоблачении лицемерия и абсурда, присущих различным обществам и историческим периодам. Авторы часто используют гротескные персонажи, обстановку и ситуации для критики деспотичных систем, коррупции и корыстного характера определенных социальных классов [Connelly, 2012: 14].

Кроме того, гротеск был признан важнейшим элементом развития модернизма и постмодернизма. Произведения таких авторов, как Франц Кафка, Джеймс Джойс и Сэмюэл Беккет демонстрируют способность гротеска представлять фрагментацию и отчуждение, характерные для современного человека [Bak, 2002: 31]. В постмодернистской литературе гротеск используется для того, чтобы бросить вызов традиционным структурам повествования, исследовать метафикциональные концепции и «адаптировать» в произведении абсурд, что отлично иллюстрируют произведения Томаса Пинчона, Салмана Рушди и Анджелы Картер [Hutcheon, 1988: 63].

Междисциплинарный характер гротеска привел к его включению в различные другие области исследования, такие как история искусства, киноведение и теория культуры. Искусствоведы анализировали гротеск в изобразительном искусстве, исследуя его влияние на такие движения, как сюрреализм и экспрессионизм [Wendler, 2010: 29]. Киноведы исследовали роль гротеска в таких жанрах, как ужасы, научная фантастика и черная комедия, демонстрируя его способность вызывать сильные эмоциональные реакции и провоцировать критические мысли [Woods, 1997: 52]. Теоретики культуры использовали гротеск для изучения вопросов власти, идентичности и конструирования социальной реальности [Stallybrass, 1991: 20].

В последние годы растет интерес к потенциалу гротеска как средства развития сочувствия и понимания у читателей. Такие ученые, как Джеррольд Хогл и Сьюзен Губар, утверждают, что гротеск может служить мостом между различными культурными, социальными и историческими контекстами, позволяя читателю глубоко сопереживать опыту других людей [Hogle, 1994: 73; Gubar, 1982: 16]. Эта точка зрения подчеркивает преобразующую силу гротеска и его способность содействовать социальной рефлексии и инициировать позитивные общественные трансформации.

Гротеск как прием оказал глубокое влияние на литературоведение и продолжает оставаться областью богатых теоретических изысканий. От своих истоков в древних формах искусства до роли в современной литературе гротеск демонстрирует свою многогранность и адаптивность, а также способность вызывать сложные эмоциональные реакции и бросать вызов традиционному мышлению. Изучив различные теоретические подходы к гротеску, мы сможем глубже понять его функцию в литературе и его актуальность для современного общества.

Гротеск зачастую сочетается в сознании многих людей с такими понятиями как карикатура, гипербола и сатира; комическое и трагическое, возвышенное и низменное, безобразное; фантастическое. Такой широкий спектр ассоциативных связей обусловлен сложной природой гротеска, Это ведёт к существованию нескольких определений данного термина.

Важная категория, о которой далее пойдет речь – комическое. Эстетическое понимание комедии и комического было сформулировано еще в поэтике Аристотеля: «Комедия же, как сказано, есть подражание (людям) худшим, хотя и не во всей их подлости: ведь смешное есть лишь часть безобразного. В самом деле, смешное есть некоторая ошибка и уродство, но безболезненное и безвредное: так, чтобы недалеко (ходить за примером), смешная маска есть нечто безобразное и искаженное, но без боли» [Аристотель, 2010: 647]. «Механизмом действия комического является игра со смыслом. Все многообразие определений комического вызвано многообразием типов игры, ее стратегий, правил, различающихся в зависимости как от социальной, так и от культурной среды в разные времена и у разных народов. Но в каждой культуре есть сфера высших ценностей, которые сами по себе не могут стать предметом комического, но в определенных условиях могут быть низвержены в область комического» [Новая философская энциклопедия] (учение Μ.Μ. Бахтина о карнавальном смехе, когда исполнители социальных ролей меняются местами).

Вне сомнения находится также родство гротеска с фантастикой (и фантастическим допущением, как художественным приёмом), поскольку в нем выразились основные свойства и возможности фантазии. В гротеске отражается способность человеческого сознания «недоотражать» и «переотражать» окружающий мир.

Концепции гротеска, по справедливому замечанию Т.Ю. Дормидоновой, строятся вокруг определенного художественного и литературоведческого материала [Дормидонова, 2008]. Такая изолированность приводит к возникновению проблем при теоретическом осмыслении понятия. Похожего мнения придерживается и Д.В. Козлова, упоминая об «ограниченности» многих работ, возникающей «когда теорию гротеска стремятся построить на материале какой-либо эпохи или одного явления» [Козлова, 1997: 46]. Обратимся к истории исследования данного понятия, чтобы проследить корни возникновения данной путаницы.

Одними из первых теоретически осмыслять гротеск начали немецкие романтики, в частности Ф. Шлегель в работе «Разговор о поэзии» [Шлегель, 1983]. Шлегель отказывает гротеску в высокой поэтичности, хотя и считает его формой поэзии, существенной и самодостаточной. Стоит упомянуть, что автор использует слово «арабески» как синоним «гротеска», который он характеризует как «остроумную игру образов» [Шлегель, 1983: 399]. Гротеск, по Шлегелю, является результатом проявления «редкой оригинальности фантазии» [Там же, 1983: 399]. Таким образом можно выделить один из важнейших моментов, определяющих феномен гротеска, а именно: фантастичность.

Во французском романтизме также обращались к данной теме. Так В. Гюго занимает позицию, сходную с позицией Шлегеля: гротеск противопоставляется возвышенному и относится к комедии. Однако, дополняя друг друга, возвышенное и гротеск создают выдающиеся и прекрасные произведения во всех видах искусств. Именно гротеск в этой паре ответственен за изображение пороков и персонажей, которым они присущи. В «Предисловии к «Кромвелю»» (1827) Гюго также утверждает, что гротеск является неотъемлемой частью искусства. При этом гротеск всегда сопровождается безобразным. Гротеск в понимании Гюго существовал ещё в античности, потом в средневековой литературе и в последующие времена. Гюго подчёркивает двойственную природу гротеска в следующей фразе: «…с одной стороны, он создаёт уродливое и ужасное; с другой – комическое и шутовское.» [Гюго, 2003: 523].

Что касается двадцатого века, то одним из наиболее известных исследователей гротеска является Вольфганг Кайзер. Обратимся к его книге «Гротеск в живописи и литературе» (1957). В представлении Кайзера настоящий гротеск существует только в произведениях писателей-романтиков и модернистов. В произведениях реалистов можно выделить признаки гротескности, но это не может дать полного представления о гротеске. Кайзер одним из первых начал толковать гротеск в модернизме через призму психоанализа. Немецкий литературовед утверждает, что «Гротескное – есть форма выражения для «ОНО»» [Цит. по: Бахтин, 1990: 57], которое в свою очередь является хаотичной силой, подчиняющей себе людей и мир вокруг [Там же, 1990: 57]. С ней связаны такие мотивы, используемые гротеском, как безумие, двойничество, сон, механизация. В целом гротеск у Кайзера окрашен в мрачные тона. Он не связывает гротеск с комическим, в отличие от многих других исследователей. Гротескный мир видится Кайзеру как нечто «враждебное, чуждое и нечеловеческое» [Там же, 1990: 58], хотя этот мир и остаётся тем, в котором мы живём, то есть нашим миром.

Все вышеперечисленные авторы трактовали гротеск как особую форму мировоззрения. Однако учёных, рассматривающих гротеск как художественный приём, гораздо больше. Ю.В. Манн, ссылаясь на работу Ф.Т. Фишера «Эстетика» (1846), приводит следующую цитату, где точно отражены признаки гротеска: «Форма вовлекается в своего рода безумие, и её твёрдые очертания расплываются в неистовом вихре. Фигуры животных перемешаны с человеческими, жизнь – с неодушевлённой природой, технические предметы выступают как части человеческого тела» [Цит. по: Манн, 1966: 52]. Ю.В. Манн считает, что в этой цитате упомянуты главные гротескные мотивы: анимализации и механизации, к тому же образ, использующий гротеск, рассматривается как неестественный. Здесь снова отмечается мотив безумия, как и в других работах.

В работе Ю.В. Манна можно наблюдать серьезное расхождение с концепцией М.М. Бахтина: вместо органического единства «верха» и «низа» Манн кладет в основу гротескных мотивов неорганические гибриды, сводящие несоединимое. Эстетический эффект основан на этом контрасте.

Работа Г. Шнееганса «История гротескной сатиры» (1894) также заслуживает пристального внимания. В этой работе, согласно Ю.В. Манну, значения понятий «арабеск», «гротеск» и «мореск» были отделены друг от друга. Шнееганс также приводит классификацию гротескных образов, основываясь на их структуре. Первый вид имеет в своей основе элементы карикатуры, а второй – юмор и фантастику. Карикатура, юмор и фантастика имеют важное значение для понятия гротеска. Ю.В. Манн считает, что определение гротеска по Шнеегансу, объединяющее карикатурность и фантастику, далее получило наиболее широкое распространение, в том числе в справочных изданиях.

К проблеме гротеска обращается и Б. Дземидок в книге «О комическом» (1974). Он пишет о том, что гротеск может играть в произведении две роли: как части художественного мира произведения и как жанр произведения. «Гротеск становится жанром тогда, когда автор строит свое произведение на последовательном применении техники гротеска» [Дземидок, 1974: 69]. Гротеск может использоваться в сатире, юморе, фарсе и т.д., то есть в большинстве видов комического. Однако гротеск также может быть элементом трагического, ужасного и т.д. По Дземидоку, гротеск может быть основан на преувеличении или «на многократном переходе из одной сферы в другую» [Там же, 1974: 76]. Второй приём, используемый гротеском, заключается в том, чтобы переходить в разные области отношений, вызывая удивление читателя или зрителя. Дземидок считает, что наибольшей популярностью гротеск пользуется в сатирических произведениях. При этом использование гротеска не всегда может служить непосредственно сатире, так как гротескные образы обычно дают слишком обширное пространство для интерпретации, переходя из конкретики, например привязка социально-политической ситуации к сфере абстракции [Там же, 1974: 106].

Понятие гротеска интересовало и русских формалистов. Так, Б.М. Эйхенбаум при исследовании «Шинели» Гоголя пишет, что данная повесть выполнена в стиле гротеска, который отличает тот момент, что все повествование заключено в маленьком фантастичном мирке, а также то обстоятельство, что его цель – в «игре с реальностью, для разложения и свободного перемещения её элементов» [Эйхенбаум, 1918: 322]. Второй признак похож на известный принцип, выведенный формалистами – остранение.

Я.О. Зунделович даёт следующее определение гротеска: «Под гротеском, в широком смысле следует понимать такую направленность действий и положений, при которой утрируется какое-нибудь явление, путём перемещения плоскостей, в которых это явление обычно строится. Получающееся, таким образом, восприятие известного явления «отстраняет» его в сторону или комедийной плоскостности, или, наоборот, трагической углубленности» [Зунделович, 1925: 67]. Особенно важен в этом определении момент утрирования, который у других исследователей обозначается как карикатура и пародийность. Про «перемещение плоскостей» было сказано и у Б. Дземидока, однако у Я. Зунделовича в большей степени прослеживается связь с формалистами и их принципом «остранения». Тем не менее, если оценивать в целом, то формалисты не внесли большого вклада в разработку понятия гротеска.

Обратимся к размышлениям о гротеске В.В. Виноградова. В исследовании «Натуралистический гротеск (сюжет и композиция повести «Нос»)» (1921) он пишет о гротеске как о «мире фантастической чепухи». Виноградов обращается к композиционным особенностям текста, построенного на гротеске, рассматривая повесть Н.В. Гоголя «Нос», где используется «имитация бессвязной отрывочности и бессмысленной склейки реальных элементов, как во сне». Так, Гоголь использовал «сон как приём». Также упоминается о двух планах повествования: ««Бытовая» логика событий, сопричастная построению художественного мира, застывает, не поспевает за его движением, образуются разрывы, и два плана сюжетной структуры соотнесены друг с другом по принципу несоответствия. Для создания гротескных образов, по Виноградову, используется многократная демонстрация вещи и показ действия в перевёрнутом виде, что способствует разрушению логики» [Виноградов, 1976: 22]. Для создания гротеска важны игра слов и каламбуры, влияющие на развитие сюжета. При изучении гротескной образности Виноградов рассмотрел обширный историко-литературный бэкграунд, чтобы установить их корреляцию с низовой культурой и наличия в них признаков народной культуры. Можно сказать, что Виноградов рассмотрел главные способы организации текста, построенного на гротеске и главные семантические приёмы, используемые гротеском.

Советский литературовед Н.Я. Берковский в своей работе «О реализме честном и реализме вороватом» (1930) описывает два вида реалистических повествований: натурализм как «честный» реализм и «реализм вороватый», в котором можно найти элементы фантастики и гротеска. Для иллюстрации своей мысли автор приводит пример из произведений русской литературы, где используется одновременно высокий и низкий стиль. По сути, мы опять можем увидеть пересечение двух пластов как у формалистов и Б. Дземидока. Похожую мысль мы находим и у С.М. Эйзенштейна. Однако он отмечал, что планы, в которых функционируют гротескная образность, несводимы друг к другу. Знаменитый режиссёр приводит в качестве примера творчество Э.Т.А. Гофмана, в котором мы видим «залезание одного плана в другой и подчёркнутое столкновение реального и нереального» [Эйзенштейн, 1964: 49].

В 50-е гг. двадцатого века многие советские учёные начали рассматривать гротеск как приём. Однако необходимо отметить, что для большинства исследователей гротеск являлся элементом характерным исключительно для сатиры, что привело к слишком узкому пониманию понятия. Путаница в терминах «гротеск», «гипербола» и «сатира» была отмечена и исследователем А.С. Бушминым. В книге «Сатира Салтыкова-Щедрина» (1959) автор пишет о том, что неверно толковать гротеск в произведениях Салтыкова-Щедрина как основную художественную особенность, в то время как Салтыков-Щедрин использует только его отдельные элементы. В другой статье 1957 года Бушмин так высказался о гротеске: «Гротеск оправдывает себя в реалистическом творчестве, если он выступает одним из средств, а не основным средством, … если он является подчинённым элементом в такой художественной картине, которая в основе своей удовлетворяет требованию правдоподобия» [Бушмин, 1957: 29].

Если обратиться к классификации гротеска как художественного приёма и особого мировоззрения, то можно увидеть, что есть исследователи, придерживающиеся позиции, которая объединяет две вышеупомянутые. Сюда можно отнести таких исследователей как Ю.В. Манн, Ю.Б. Борев и Д.П. Николаев, которые придерживались мнения, что гротеск – это особый принцип типизации, который может быть художественным приёмом, но может и лежать в основе художественного мира всего произведения. Об этом писал Ю.В. Манн в книге «О гротеске в литературе» (1966): «гротескное может положено в основу произведения, сформировать его жанр… но может выступать и как элемент стиля» [Манн, 1966: 22-23]. Исследователь пишет о том, как создаётся гротескный мир: «в гротеске первичная условность любого художественного образа удвояется. Перед нами мир, построенный по принципу «от противного», или, точнее, вышедший из колеи» [Там же, 1966: 19]. Некому удвоению условности Ю.В. Манн и приписывает причину, по которой авторы, использующие гротеск, обращаются к фантастике, которая даёт свободу для изменения привычных логических законов. Однако фантастика, по Манну, – лишь один из способов построения мира художественного произведения и соответственно писатель не обязательно может задействовать его. Для гротеска, считает Ю.В. Манн, имеет важность «сознательное нарушение правдоподобия ради достижения наибольшего художественного эффекта» и «ощущение ненормальности, «странности» явления, становящееся… не только предметом изображения, но… и его способом» [Там же, 1966: 17-18]. Восприятие гротеска не может быть однозначным в силу его природы и присущего ему неправдоподобия. Можно утверждать, что гротеск находится на границе реального и вымышленного. При этом Ю.В. Манн считает, что важно помнить о том, что за искусственностью и неправдоподобием образа, построенного на гротеске, всегда находится содержательная сторона, и можно увидеть типические черты реального мира. Также важно замечание Манна о роли детали в построении художественного мира при помощи гротеска: она заключается в создании правдоподобия на пару с условностью. Такое обилие деталей в использовании гротеска и помогает художественно осмыслить реальность. Как и Ю.В. Манн, Д.П. Николаев считает, что гротеск «может выступать в качестве элемента стиля или приёма в произведении, которое в целом написано в рамках принципа правдоподобия». В таких сочинениях гротеск, естественно, играет роль не главную, а второстепенную.

В других случаях мы имеем дело с такими сочинениями, где гротеск играет уже не подчинённую роль, а главную. Он выступает в качестве творческого принципа, который организует не те или иные отдельные моменты повествования, а образную систему в целом. Иными словами, «гротеск становится здесь художественной структурой» [Николаев, 1977: 169]. Рассуждая об особенностях гротеска, Д.П. Николаев пишет о его сходстве с парадоксом. Однако он предостерегает читателей, чтобы они не путали эти два понятия. Общим для них является то, что они помогают вывести на свет противоречия реального мира и то, что они делают это одинаковым образом: сочетая несочетаемое. Различие состоит в том, что для парадокса достаточно необычного взгляда на обычные предметы, гротеск в свою очередь эти предметы изменяет и делает непривычными и даже странными. Также для гротеска характерно переплетение фантастики с реальным. При этом, затрагивая роль гротеска в реализме, автор пишет, что гротеск – это одна из форм художественной условности (наряду с гиперболой и другими), реалистичность которой зависит «от того, насколько верно раскрывают они закономерности жизни, сущность отображаемых вещей» [Николаев, 1977: 27]. Д.П. Николаев отмечает, что о позиции многих исследователей, которая заключается в том, что реализм и гротеск понятия несовместимые. Сам он не разделяет данную позицию: «… гротеск не только «совместим» с реализмом, но именно в реализме достиг своего нового расцвета…» [Там же, 1977: 28]. Говоря об особенностях гротескного образа и его отличии от образа правдоподобного, автор объясняет, почему в этих терминах возникла путаница. Причина заключается в том, что любой, даже самый странный гротескный образ состоит из элементов, которые по отдельности являются правдоподобными.

Однако вывод о природе образа необходимо делать, основываясь на всей его структуре. «Правдоподобный образ представляет собой такую структуру, которая отображает предметы, вещи … в том виде, в каком они встречаются в действительности. Гротескный же образ – это такое структурное сочетание различных элементов, которое в действительности не встречается и ни на что реально существующее не похоже». И в том, и в другом образах используются детали, но для первого характерны элементы, присущие одному объекту, а во втором объединяются абсолютно разные детали, находящиеся «в самых различных жизненных рядах» [Там же, 1997: 200]. Что касается функций гротеска, то исследователь выделяет, в частности, познавательную функцию.

Гротескные образы, как правило, используются для того, чтобы раскрыть сущность предмета или явления через новую форму, чтобы читатель мог взглянуть на знакомую вещь с нового ракурса. «Задача художника состоит) не только в том, чтобы познать какие-то явления, но и в том, чтобы донести это знание до читателя с наибольшей силой убедительности» [Там же, 1977: 200-202]. Используя метафоры увеличительного стекла и кривого зеркала, Д.П. Николаев так пишет о гротеске: «Если в любом сатирическом произведении реальная жизнь предстает как бы увиденной сквозь увеличительное стекло, то в произведении гротесковом она, кроме того, проходит через целую систему “кривых зеркал”, деформирующих ее настолько, что перед читателем возникают события явно неправдоподобные, фантастические» [Там же, 1977: 234-235].

Исследователь Ю.В. Борев даёт следующее определение гротеску: «вид сатирической типизации, при котором деформируются реальные жизненные отношения, правдоподобие уступает место карикатуре, фантастике, резкому смещению контрастов» [Борев, 2003: 102]. Автор считает, что гротескный образ состоит из осознанного искажения и обезображивания окружающей действительности. Одной из основных функций гротеска, по Ю.В. Бореву, является осмеяние действительности. Из этого следует, что понятие гротеска относится к категории комического, и это сужает его значение. В другом определении гротеск обозначен как художественный приём сатиры, целью которого является «преобразование действительности при помощи фантазии, объединении резко контрастирующих качеств, которые в реальности не совмещаются (существующего с вымышленным, страшного с комическим)». [Борев, 2003: 102-104].

Подводя промежуточный итог, можно сказать, что гротеск в литературоведении определяют как художественное мировоззрение, способ типизации и художественный приём. Об этом писала и Т.Ю. Дормидонова, автор обобщающего исследования о гротеске: «Поскольку представители первого подхода рассматривают гротеск как форму или компонент мировоззрения, для них важно изучение сущности последнего» [Дормидонова, 2008: 41]. Вторая группа учёных уделяет внимание форме и структуре гротескного образа. Другими словами, первая группа изучает «модель или гротеск, подробно рассматривая то, что «моделируется», то есть мировоззрение. Исследователи, придерживающиеся второго подхода «рассматривают сущность самой модели»» [Там же, 2008: 11].

По мнению Дормидоновой, данные подходы дополняют друг друга: мировоззрение существует только в оформленном виде как приём. «Приём – это оформленное мировоззрение, модель мира как её строит художник» [Там же, 2008: 11]. Однако, гротеск – это не стилистический приём, и он не родственен другим тропам, он, скорее, «базовый принцип художественного осмысления (художественного моделирования) бытия» [Там же, 2008: 44].

Т.Ю. Дормидонова вводит понятие «гротесковая образность», которая, по словам исследовательницы, основывается на некоем сбое в соотношении синхронного и диахронного аспектов соотношения различных модусов сознания, когда на уровень деятельности сознания, в качестве доминанты, выводится не один из модусов, а два или несколько, онтологически различных. Нужно добавить также, что в данном диссертационном исследовании гротеск как текстовая структура рассматривается как целостная структура с внутренней системой отношений. Принимая во внимание то обстоятельство, что целостность гротеска – величина особого свойства, Т.Ю. Дормидонова заключает, что комическое и трагическое являются признаками гротеска, а процесс перехода от одного душевного состояния к другому происходит у читателя «во время рецепции гротеска, то есть на уровне восприятия. Другими словами, в тот или иной момент, в ту или иную эпоху, в том или ином душевном состоянии читателя гротеск предстает перед ним своей комической или трагической стороной, или же и комической, и трагической» [Дормидонова, 2008: 44-45].

Осмысляя опыт изучения теоретической поэтики гротеска, Т.Ю. Дормидонова выделяет трехмерную синхронную логику гротеска, которая состоит в «неразрешимом противоречии: 1) между различными модусами ментальности, которые в переломные моменты истории начинают одновременно выполнять роль доминант в ментальной картине мира, 2) между несоотносимыми семантическими полями (семантическими парадигмами), предопределенными различными модусами ментальности и 3) между пропозициональной (картина мира) и локутивной (принцип текстуальности, целостности текста) структурами произведения». [Дормидонова, 2008: 90].

Опираясь на дефиницию В.И. Тюпы, исследовательница формулирует свое определение, сущность которого в обозначении внутренней структуры гротеска, а также ее отражения в формах художественной ментальности. Гротеск «есть внутренне противоречивое двухуровневое образование, превербальный план которого формируется на основе антиномичного противостояния структур мифологического (ре-мифологизирующего) «роевого я-сознания» и «ролевого он-сознания» в его различных исторических вариантах [(Цит. по Тюпа, 2004: 6-7)]. Рецептивная модель гротеска в силу присущей гротеску парадоксальности демонстрирует вариативность, которая определяется различными условиями и контекстами процесса рецепции. Диахронная логика гротеска может быть выявлена в рамках исторической поэтики гротеска, описанием его различных исторических модификаций [Дормидонова, 2008: 90].

Продолжая традицию рассмотрения гротеска как синтетического явления, комплексного и гибридного, мы будем в дальнейшем опираться, главным образом, на подходы, представленные в работах М.Т. Рюминой [2010], А.С. Дежурова [1996], Д.В. Козловой [1997, 2000], С.Е. Юркова [2003, 2004] и др. Данные авторы в своих исследованиях используют при изучении гротеска семиотический и философский подходы Понятие гротеска начинает рассматриваться без привязки к каким-либо художественным произведениям или авторам, как самостоятельное эстетическое явление, которое не является частью сатиры, фантастики или пародии.

М.Т. Рюмина в своей работе «Эстетика смеха: виртуальная реальность» (2010) даёт следующее определение гротеска: «эстетическое понятие, обозначающее образ, ведущими чертами которого можно считать чрезмерность, гиперболизацию и совмещение несовместимого в одном целом» [Рюмина, 2010: 224]. Исследовательница считает, что гротеск, как и карикатура с пародией, является модификацией комического, обладает сложной организацией и основывается на трансформации действительности. Для гротескного искажения, по мнению Рюминой, характерно совмещение действительности и вымысла, обладающее противоречивым характером. «Если в карикатуре или в пародии еще требуется внешнее подобие реальным формам или первоначально данному, то гротеск основан на сохранении внутреннего подобия, поэтому посредством его возможно выражение внутренних противоречий» [Там же, 2010: 118]. М.Т. Рюмина считает двумя наиболее важными признаками гротеска~~:~~ «раздвоение при видимости единства. Он как бы есть и его уже как бы нет, то есть призрачность – в самой его природе» и «междумирие нереальной реальности» [Там же, 2010: 120-121]. Можно сказать, что положение гротескного образа – на границе между реальным и нереальным, комическим и ужасным, жизнью и смертью. Образ, основанный на гротеске, словно мираж или призрак, и находится между противоположными мирами. Рюмина считает, что гротескный образ тяготеет к распаду, и эта черта, одна из важнейших, влияет на содержательные и формальные особенности художественной системы, основанной на гротеске. Соединение несовместимого, которое является отличительной чертой гротеска, обладает кратковременным характером: на «швы соединения» обращено внимание, поэтому читатель замечает не целостность образа, но «необходимое, вот-вот грозящее ему распадение» [Там же, 2010: 118].

Другой современный исследователь – С.Е. Юрков – подчёркивает, что гротеск поучает наибольшее распространение во времена перемен, когда обновляются нормы, разрушаются каноны и меняются парадигмы. По этой причине гротеск носит маргинальный характер и противоречит гармонии и порядку [Юрков, 2003: 22]. Об использовании гротеска в периоды изменений говорит и Т.Ю. Дормидонова [Дормидонова, 2008].

В книге «Камни Венеции» известный английский теоретик искусства Джон Рёскин обращается к теме гротеска. По его мнению, гротеск практически всегда состоит из двух элементов, один из которых вызывает смех (“ludicrous”), и второй, который вызывает страх (“fearful”). В зависимости от того, какой элемент преобладает, гротеск может быть «ужасным» (“terrible”) или «весёлым»/ «шутливым» (“sportive”/ “playful”) [Ruskin, 2009: 109]. Рёскин выделяет также два подвида у вышеназванных гротесков: «благородный» (“noble”) и «низкий» (“ignoble”) [Там же, 2009: 120]. То есть, оба вида могут иметь как благородный, так и низкий извод, в сумме выходит четыре сложных гротеска: ужасный благородного и низкого извода, и веселый благородного и низкого извода. Благородный вид гротеска создаётся искусными мастерами, которые могут талантливо изобразить в комическом свете даже ужасные вещи и создать тем самым яркий гротескный образ. Низкий извод создают ремесленники (“workman”) [Там же, 2009: 121]. Создателя «благородного» гротеска выделяет то качество, что какими бы безобразными ни были его создания, в них всегда можно найти истину. В произведении писателя данного типа, по Рёскину, ощущается священный страх, который он испытывает, когда смотрит на прекрасную природу, но при этом помнит о страданиях, гневе, беспорядке и опасностях этого мира [Там же, 2009: 122]. Рёскину требуется рациональное обоснование гротеска, в нём должны быть видны духовные истины, в противном случае~~,~~ это низкий гротеск. Этот вид гротеска наиболее близок сну – тем, что он лишён какой-либо рациональной основы [Там же, 2009: 129]. Возвращаясь к «ужасному» гротеску, стоит отметить, что, согласно Рёскину, материал или явление, из которого он возникает, по своей сущности является возвышенным, однако искажение исходного ужасного явления приводит к гротескности. Это искажение может происходить тремя способами: через равнодушие, сатиру или безграничное (“ungovernable”) воображение [Там же, 2009: 128].

Основой методологии в нашем исследовании, помимо «Камней Венеции» Джона Рёскина, работы, о которой мы говорили ранее, станут теоретические разработки одной из важнейших литературоведческих работ двадцатого столетия: труда М.М. Бахтина «Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса».

Важной для исследования является идея о «гротескном реализме», которую М.М. Бахтин изложил в следующем определении: «та особая эстетическая концепция бытия, которая характерна для этой [народной смеховой] культуры и которая резко отличается от эстетических концепций последующих веков (начиная с классицизма)» [Бахтин, 1990: 25]. Тем не менее, Бахтин пишет о том, что её следы можно найти в литературных произведениях последующих веков, в частности у таких реалистов как Диккенс, Бальзак, Стендаль и др. Раскрывая сущность данного понятия, Бахтин указывает на то обстоятельство, что «комическое, социальное и телесное даны здесь в неразрывном единстве, как неразделимое живое целое. И это целое – весёлое и благостное» [Там же, 1990: 26]. Подчёркивается исключительно позитивный характер гротеска и важность гротескного реализма и его принципов для гротескности в произведениях последующих эпох. Он функционирует в последующих произведениях в остаточном или обновленном виде. «Всё это в большинстве случаев – гротескные образы, либо вовсе утратившие, либо ослабившие свой положительный полюс, свою связь с универсальным целым становящегося мира. Понять действительное значение этих обломков или этих полуживых образований можно только на фоне гротескного реализма» [Там же, 1990: 27].

Одной из важнейших черт гротеска согласно М.М. Бахтину является амбивалентность, в ней так или иначе отражены «оба полюса изменения – и старое и новое, и умирающее и рождающееся, и начало и конец метаморфозы». Амбивалентность гротескных образов приводит к тому, что они противоречат канонам красоты «“классической” эстетики, то есть эстетики готового, завершенного бытия» [Там же, 1990: 31-32]. В них заключено «новое историческое ощущение». Можно сказать, что гротескные образы, по Бахтину, почти всегда сигнализируют о каком-либо переходе.

Возвращаясь к гротескному реализму, Бахтин отмечает, что его особенностью является «снижение», то есть всё духовное переносится «в материально-телесный план, в план земли и тела в их неразрывном единстве». Данная деталь в концепции Бахтина имеет особенно важное значение [Там же, 1990: 26]. При этом также важны праздничность и веселость, которые присущи образам материально-телесного низа. Упомянутое нами снижение связано с пародией, которая в средневековье основывалась на «гротескной концепции тела».

Гротескное тело в терминосистеме М.М. Бахтина противопоставляется каноническому телу нового времени, поскольку оно «не замкнуто, не завершено, не готово, перерастает себя самого, выходит за свои пределы».

Вся народно-зрелищная культура средневековья, по словам автора, определяла гротескное тело как растущее, выходящее за свои пределы только в таких актах как «совокупление, беременность, роды, агония, еда, питье, испражнение» [Там же, 1990: 28]. В области литературы вся средневековая пародия зиждется на гротескной концепции тела.

Притом, в исследовании М.М. Бахтина не отрицается канон нового времени и не провозглашается главенство гротескного тела, но в исследовании на первом плане, естественно, находится эстетика гротеска, так как именно она определяет образную концепцию народной смеховой культуры и Рабле: «недопустимо истолковывать гротескный канон в духе норм нового времени и видеть в нем только отклонение от них. Гротескный канон нужно мерить его собственной мерой» [Там же, 1990: 37].

Особенно большое и существенное развитие определенный образ тела получил в народно-праздничных зрелищных формах средневековья: в празднике дураков, в шаривари, в карнавалах, в народно-площадной стороне праздника тела господня, в дьяблериях мистерий, в соти и в фарсах [Бахтин, 1990: 33-34].

Из всех вышеперечисленных народно-праздничных зрелищных форм средневековья нам представляется важным рассмотреть ритуал, который в исследованиях М.М. Бахтина является одним из основополагающих, ритуал, который как сам гротеск становится совмещением священного с профанным, высокого с низком, духовного с материальным: «для них не существует мезальянсов» [Там же, 1990: 315]. Карнавал, в ходе которого буквально происходит слом всех структур и иерархических систем, отрицаются всевозможные рамки понимания, является гротескным по своей природе. «Ведущим карнавальным действом является шутовское увенчание и последующее развенчание карнавального короля» [Бахтин, 1990: 209-210], причем «увенчание-развенчание – двуединый амбивалентный обряд» [Там же, 1990: 211]: Сквозь увенчание с самого начала просвечивает развенчание. «И таковы все карнавальные символы: они всегда включают в себя перспективу отрицания (смерти) или наоборот. Рождение чревато смертью, смерть – новым рождением» [Там же, 1990: 241].

Обращаясь к исследованию карнавала у М.М. Бахтина, «Карнавал и постмодерн» Оршойи Киш, мы находим важную мысль о том, что «перед нами не столько эмпирическая реальность средневекового карнавального обряда, сколько специфическая бахтинская ее рецепция». Бахтин трактует карнавальное мироощущение и карнавальное действо через призму собственного опыта и своей ментальности. Для карнавала очень характерна своеобразная логика «обратности», логика непрестанных перемещений верха и низа, лица и зада, для него свойственны разнообразные виды пародий, снижений, профанаций. Но Бахтин подчеркивает, что карнавальная пародия очень далека от чисто отрицательной и формальной пародии нового времени: отрицая, карнавальная пародия одновременно возрождает и обновляет [Киш, 2015: 153].

Карнавальный смех – неотъемлемую часть гротескного карнавального ритуала – М.М. Бахтин характеризует как праздничный, из чего следует его всенародность, универсальность и амбивалентность. Для уточнения характера последнего признака цитируем: «он [карнавальный смех] веселый, ликующий и – одновременно – насмешливый, высмеивающий». Двойственная природа карнавального смеха может быть родственна двойственной структуре гротеска. Кроме того, «народно-праздничный смех направлен и на самих смеющихся: народ не исключает себя из становящегося целого мира» [Бахтин, 1990: 17].

Концепции гротеска и выдвинутые Бахтиным, считаются наиболее авторитетными, недаром они используются большинством современных исследователей, обращающихся к феномену гротеска. Опираясь на терминосистемы Д. Рёскина и М.М. Бахтина, мы формулируем собственное рабочее определение гротеска – это особое мировоззрение или мышление, для воплощения которого требуется определённый набор художественных приёмов, но который и сам может выполнять функции художественного приёма.

Исследуя отношения между Диккенсом и гротеском, многие ученые анализировали различные способы использования этого литературного приема в его произведениях. Одной из наиболее заметных тем в исследовании диккенсовского гротеска является изучение социальной критики. Такие ученые, как Филип Коллинз и Майкл Холлингтон, утверждают, что Диккенс использует гротескные персонажи и обстановку, чтобы разоблачать и критиковать несправедливость и абсурдность викторианского общества [Collins, 1983: 42; Hollington, 1998: 17]. Эти гротескные элементы служат средством преувеличения недостатков общества, раскрывая лицемерие и бесчеловечность, которыми пронизаны правовая система, государственный аппарат, аристократия. Гротескные персонажи Диккенса часто воплощают конкретные социальные пороки, позволяя читателю задуматься о моральных и этических проблемах, возникающих в ходе повествования.

Еще одна область, представляющая интерес для ученых, – психологический аспект гротеска в произведениях Диккенса. Такие критики, как Гарольд Блум и Питер Брукс, подчеркивают роль гротеска в выражении подавленных желаний, страхов и тревог, опираясь в своем анализе на психоаналитические теории [Bloom, 2000: 31; Brooks, 1984: 54]. Эти ученые утверждают, что гротескные элементы в романах Диккенса служат для того, чтобы столкнуть читателей с темными сторонами человеческой природы, заставляя их противостоять собственным психологическим сложностям. Кроме того, гротеск можно рассматривать как проявление личных переживаний Диккенса, поскольку он часто использовал свой опыт бедности, социального отчуждения и семейного неблагополучия для создания гротескных персонажей и ситуаций.

Что касается техники повествования, то такие ученые, как Джон Боуэн и Роберт Дуглас-Фэйрхерст, исследовали способы, с помощью которых Диккенс использует гротеск, чтобы нарушить традиционную структуру повествования и разрушить любые ожидания читателей [Bowen, 1992: 26; Douglas-Fairhurst, 2008: 72]. Использование гротескных образов и языка служит для того, чтобы дезориентировать читателя, создать при этом чувство неопределенности, которое служит для конструирования дестабилизированного мира, изображенного в романе. Эта стратегия повествования соответствует концепции М.М. Бахтина о карнавале, поскольку она подрывает традиционные иерархии и подрывает устоявшиеся нормы.

Пересечение гротеска с другими литературными жанрами также стало темой научных исследований. Такие критики, как Джульет Джон и Джеймс Э. Марлоу, исследовали способы, с помощью которых гротеск взаимодействует с другими формами письма, обогащая данные формы письма, такие как готика, сентиментальное и комическое [John, 2001: 39; Marlow, 1991: 91]. Эти исследования подчеркивают универсальность гротеска как литературного приема и его способность адаптироваться и развиваться в ответ на меняющиеся культурные и художественные контексты.

Наконец, роль гротеска в развитии эмпатии и повышении социальной осведомленности исследовали такие ученые, как Энни Садрин и Пол Шлик [Sadrin, 1988: 47; Schlicke, 1999: 29]. Эти критики утверждают, что использование Диккенсом гротеска побуждает читателей через страницы книги прикоснуться к жизненному опыту маргинальных и угнетенных людей, способствуя более глубокому пониманию их участи и воспитывая чувство сопереживания и сострадания. Представляя читателям гротескное изображение страданий, Диккенс заставляет читателя столкнуться с реалиями социальной несправедливости и задуматься о собственной ответственности перед обществом в целом.

В отечественном литературоведении творчество писателя изучалось не так подробно, как в англоязычных странах, однако и у нас история изучения английского классика очень богатая. Ещё в 1850-60 г. в журналах 7 «Отечественные записки», «Москвитянин», «Музей иностранной современной литературы», «Русский вестник» публиковались научно-критические статьи о писателе и переводы его произведений, знакомившие широкую публику с биографией и творчеством английского романиста.

В библиографии Ю. В. Фридлендера и И. М. Катарского, выпущенной к 150-летию писателя (1962) и освещающей историю русского Диккенса с момента его первого появления в нашей стране (1832) до 1960 г., приведено около 500 критических исследований общего характера; литература об отдельных произведениях насчитывает около трехсот работ. В XX в. Диккенсом занимались такие отечественные исследователи, как В. Ивашёва [Ивашёва, 1954], Т. Сильман [Сильман, 1958], Н. Михальская [Михальская, 1987], И. М. Катарский [Катарский, 1962, 1966]. Ими были изучены многие аспекты творчества писателя: специфика его реализма, эстетические концепции, связь его творчества с фольклором, своеобразие комического. Многие исследователи изучали творчество писателя с акцентом на конкретном периоде. Перечень таких работ приводит Т. Черкасова: «Социальный роман Диккенса 1830—1840» Л. Скуратовской, «Творчество Диккенса. 1830—1840» Т. Анисимовой, «Реализм раннего творчества Диккенса» М. Мадзигон, «Жанровые особенности позднего романа Диккенса» Д. Барзилаевой, «Сатира в социальных романах Диккенса 1849 — 1857» А. Бельского [Черкасова, 2007]. Нам бы хотелось особо выделить монографии В. Ивашёвой «Творчество Диккенса» (1954), представляющую собой подробное исследование творческого пути писателя, и Т. Сильман «Диккенс. Очерки творчества» (1958), ставшую одним из важнейших исследований творчества писателя в нашей стране.

Стоит также отметить сборник «Тайна Чарльза Диккенса» (1990), составленный Е. Гениевой и Б. Парчевской, который содержит критические статьи, эссе, отзывы и пьесы, посвящённые Диккенсу, различных писателей и деятелей литературы. Среди них: Д. Оруэлл, А. Цвейг, Ф. Кафка, Б. Шоу, О. Уайльд [Парчевская, 1990]. Следует подчеркнуть, что советское литературоведение уделяло особое внимание реализму Диккенса, понимаемому как обличение пороков буржуазного общества. С этих позиций рассматривалась и гротескные в творчестве писателя.

# Глава 2. Гротескные образы в романе «Крошка Доррит»

## 2.1 Художественное пространство романа «Крошка Доррит»

При изучении художественного пространства романа «Крошка Доррит» важно рассмотреть различные элементы, которые способствуют созданию особой атмосферы и тематической глубины. Благодаря тщательному анализу обстановки, характеров и структуры повествования мы сможем лучше понять, как именно Диккенс использует вызывающий, эксцентричный гротеск, который не только увлекает читателя, но и разрушает его сюжетные ожидания, создавая при этом чувство неопределенности. Эта стратегия повествования соответствует концепции М.М. Бахтина о карнавале, поскольку она подрывает традиционные иерархии и расшатывает устоявшиеся нормы.

Одним из наиболее значимых аспектов художественного пространства в «Крошке Доррит» является обстановка романа. Диккенс известен своей способностью создавать яркую и захватывающую среду, которая служит фоном для его повествований. В романе «Крошка Доррит» несколько гротескных мест, красной нитью очерчивающих концептуально пространство диккенсовского Лондона: долговая тюрьма Маршалси, Подворье Кровоточащего Сердца и Министерство Волокиты. Маршалси, где Эми Доррит родилась и провела большую часть своей жизни, функционирует как микрокосм викторианского общества в целом, иллюстрируя всепроникающую природу бедности, социального неравенства и несправедливости. Изображение Диккенсом угнетающей и дегуманизирующей обстановки тюрьмы подчеркивает страдания ее обитателей, побуждая читателя сопереживать их участи и задаваться вопросом об общественных структурах, продуцирующих и питающих такие условия жизни.

Напротив, Министерство Волокиты, бюрократическое учреждение, олицетворяющее неэффективность и коррупцию британского правительства, служит сатирической критикой викторианской системы управления. Абсолютно гротескный, кафкианский лабиринтный характер здания Министерства с его бесконечными коридорами и мудрёными процедурами, отражает запутанную и недоступную природу властных структур общества. Эта обстановка подчеркивает в романе тему индивидуальной власти и борьбы с угнетающими системами.

Характеристика также играет важную роль в формировании художественного пространства романа. Диккенс наполняет свое повествование разнообразными персонажами, которые подсвечивают те или иные стороны викторианского общества. Эми Доррит, воплощает в себе невинность, доброту и стойкость перед лицом невзгод. Ее бескорыстность и сострадание даже в самых тяжелых обстоятельствах, резко контрастируют с жадностью, эгоизмом и поверхностностью, которыми пронизан окружающий ее мир. Через характер Эми Диккенс призывает читателей усомниться в ценностях и приоритетах их собственного общества и задуматься о важности сочувствия и моральной целостности.

Другие персонажи, например, богатая и высокомерная миссис Мердл и интриган Риго, выступают в роли гротескных карикатур, обнажающих темные стороны человеческой натуры. Их преувеличенные черты характера и поведение в сочетании с язвительной сатирой Диккенса создают ощущение тревоги и дискомфорта.

Повествовательная структура «Крошки Доррит» также по-своему организует художественное пространство романа. Диккенс использует сложный и многослойный сюжет, переплетая различные линии повествования и точки зрения для создания узорчатого и орнаментного полотна произведения. Эта сложность повествования позволяет Диккенсу исследовать широкий круг тем и вопросов, от развращающего влияния богатства и власти до искупительного потенциала любви и самопожертвования. Эпизодическая структура романа – результат его первоначальной публикации в сериальной форме – также служит для усиления вовлеченности читателя, поскольку каждая часть обнажает свой собственный арсенал неожиданных поворотов, напряженных сюжетных ситуаций и авторских твистов.

Художественное пространство «Крошки Доррит» – свидетельство мастерства Диккенса и его способности создавать богатый текстурами мир, сложный и нюансированный[[1]](#footnote-1), полный ярких персонажей, мощного символизма и острых социальных комментариев. То вневременное исследование остросоциальных тем со вплетением универсальных истин и вечных вопросов, которое представляет собой роман, продолжает привлекать читателей и по сей день.

## 2.2 Функции гротеска в романе «Крошка Доррит»

Гротескные образы в романе Чарльза Диккенса «Крошка Доррит» организуют устройство всех структур романа: художественное и концептуальное пространство романа, его нарративную структуру, идейную составляющую. Для того чтобы лучше понять функции гротеска в романе, необходимо провести более общий анализ этого понятия и его возможного применения в тексте.

Как мы говорили ранее, гротеск как литературный прием принимает различные формы в тексте: в том числе преувеличенные физические особенности, искаженную обстановку, смешение ужаса и юмора.

Гротеск в романе «Крошка Доррит» выступает в качестве средства, вызывающего эмоциональный отклик у читателя. Использование гротескных образов может вызвать чувство дискомфорта, беспокойства или даже отвращения. Такие эмоциональные реакции могут усилить вовлеченность читателя в повествование, а комическая разрядка обеспечивает перерывы на юмор и время для того, чтобы читатель выдохнул перед тем, как снова вернется к серьезным темам и проблемам романа.

Один из важнейших аспектов гротеска в «Крошке Доррит» заключается в его связи со структурой романа. Диккенс известен своими запутанными и взаимосвязанными сюжетами, в которых, казалось бы, несвязанные события и персонажи в конечном итоге сходятся, чтобы раскрыть более крупное, единое повествование. В этом контексте гротеск служит объединяющей силой, которая связывает различные сюжетные линии и мотивы, создавая целостный и захватывающий вымышленный мир. Например, гротескные образы, связанные с Министерством Волокиты и тюрьмой Маршалси, служат для связи судеб разных персонажей и подчеркивают всепроникающее влияние коррумпированных институтов на жизнь отдельных людей. Вплетая гротескные элементы в ткань повествования романа, Диккенс подчеркивает взаимосвязь социальных, моральных и психологических проблем, усиливая общую тематическую связность романа.

Еще один аспект гротеска в «Крошке Доррит» связан с его символическим значением. Диккенс часто использовал символические элементы для придания своему повествованию глубины и сложности. В случае с «Крошкой Доррит» гротеск можно рассматривать как символическое представление морального разложения и духовного банкротства, от которых страдает викторианское общество. Например, гнетущая атмосфера дома миссис Кленнэм может быть интерпретирована как символ разрушительной силы вины и тайны, а уродливая физическая форма таких персонажей, как мистер Флинтвинч и Риго, может рассматриваться как проявление их внутренней испорченности и злобы. Тюрьма для должников Маршалси является мощным символом бедности и социальной несправедливости, а внешний вид тюрьмы с ее высокими стенами и зарешеченными окнами служит «визуализацией» изоляции и отчаяния, которые испытывают заключенные долговой тюрьмы.

Аналогичным образомзаключенный в условностях персонаж Артура Кленнэма изображен как узник собственного прошлого, неспособный избавиться от чувства вины и стыда, которые он испытывает за прошлые ошибки своей семьи. Образ Артура, бродящего по улицам Лондона в поисках искупления и выхода из своей духовной тюрьмы и эмоционального плена, создает особую канву повествования в романе.

Включая в роман гротескные символы, Диккенс углубляет тематический резонанс текста и предлагает читателям более глубоко задуматься над вопросами экзистенции и морали. Гротеск в «Крошке Доррит» действует и на психологическом уровне, взаимодействуя с внутренней жизнью персонажей и более широким эмоциональным ландшафтом романа. Гротеск может функционировать как средство внешнего выражения страхов, желаний и конфликтов персонажей, раскрывая темные стороны человеческой натуры, которые часто остаются скрытыми или подавленными. Например, гротескные образы в романе можно рассматривать как выражение борьбы героев с чувством вины, стыда и стремления к искуплению, а также всепроникающего чувства загнанности и бессилия, которое испытывают многие из них.

Фантастическое как элемент гротескной концепции отражает основные свойства и возможности фантазии, а в самом гротеске отражается способность человеческого сознания «недоотражать» и «переотражать» окружающий мир. Гротеск, по Шлегелю, является результатом проявления «редкой оригинальности фантазии» [Шлегель, 1983: 399]. В своей статье «Фантастическое в романе Диккенса «Крошка Доррит» литературовед Элизабет Лэнглэнд утверждает, что фантастические элементы в романе служат для создания чувства удивления и очарования у читателя. Лэнгленд отмечает, что Диккенс использует фантастическое, чтобы перенести читателя в другое царство, позволяя ему более глубоко погрузиться в текст и проявить воображение. Она пишет: «Смешивая странное и обыденное, фантастическое усиливает реалистическое, привлекая внимание к повседневному и усиливая осознание его удивительности и таинственности» (перевод наш) [Langland, 1982: 50].

Фантастическое, которое также создается в романе посредством гротеска, играет важную роль в общем повествовании, способствуя сюрреалистичности и некоторой иллюзорности текста. Используя фантастические элементы, Диккенс может исследовать темы воображения, идентичности и природы реальности.

Одним из основных способов проявления фантастического в романе «Крошка Доррит» является характер самой Крошки Доррит. Крошка Доррит изображена как мечтательница и фантазерка, часто уходящая в свой воображаемый мир, чтобы справиться с трудностями и проблемами своей жизни. Ее яркое воображение позволяет ей вырваться из рамок ее социального статуса и физического окружения, обеспечивая средство сопротивления угнетающим структурам власти.

Более того, фантастическое в романе также служит для того, чтобы подчеркнуть нестабильность и непостоянство реальности. Роман наполнен образами иллюзий, миражей и фантомов, подчеркивая мысль о том, что мир не всегда такой, каким кажется. Сами герои часто изображаются неуверенными и не знающими себя, что отражает более широкую тему нестабильности реальности.

Фантастическое в «Крошке Доррит» создаёт ощущения чуда и очарования. Используя магические элементы, Диккенс способен перенести читателя в другое измерение, позволяя ему более глубоко погрузиться в текст и проявить воображение. Это чувство чуда особенно ярко проявляется в романе при изображении Венеции, которая представлена как фантастический и загадочный город, полный скрытых тайн и неожиданных сюрпризов.

Влияние готической традиции и романтизма также очевидно в использовании фантастического в «Крошке Доррит». Литературовед Джером Меккер утверждает, что роман можно рассматривать как продолжение готической традиции с ее акцентом на сверхъестественном и жутком, как раз для этого воплощения и работает гротеск как художественный прием. Меккер также отмечает, что изображение Венеции в романе, с ее темными переулками и таинственными каналами, напоминает готические пейзажи более ранних произведений, таких как «Тайны Удольфо» Энн Рэдклифф, с творчеством которой Диккенс был хорошо знаком [Meckier, 1980].

Фантастическое в «Крошке Доррит» помогает читателю нащупать ограничения реальности. В своей статье «Диккенс и фантастика» литературовед Мартин Майзель утверждает, что использование фантастики в романе позволяет Диккенсу критиковать социальные условности и бросать вызов традиционным представлениям о реальности. Майзель отмечает, что в романе действуют персонажи, попавшие в ловушку обстоятельств, и предполагает, что фантастические элементы истории предлагают выход из этих ограничений, средство, с помощью которого герой сможет освободиться [Meisel, 1965].

Вторя здесь Т.Ю. Дормидоновой, вспомним также о том, что в функционал гротеска входит конструировать процесс перехода читателя от одного душевного состояния к другому во время рецепции гротеска, когда «гротеск предстает перед ним своей комической или трагической стороной, или же и комической, и трагической» [Дормидонова, 2008: 44-45].

Комический эффект в «Крошке…» создается как за счет гротеска, так и за счет ситуаций, в которых оказываются герои произведения. Например, когда Эми Доррит встречается с Артуром Кленнэмом в затхлом и грязном номере, ее романтические надежды рушатся на глазах читателя, создавая при этом трагикомический эффект. Карнавальность произведения, которая создает особую метафизику в художественном пространстве, ярко проступает, например, на грандиозном обеде у Дорритов, где все гости маскируются в костюмы. Эта сцена является ярким примером обращения автора к традиционным элементам карнавала. Мир с ног на голову, маскировка и веселье – знаменитые маркеры любой карнавализации в литературном произведении. В романе отдельным героем выступают гротескный неблагополучный Лондон и карнавальная комическая (в гротескном свете, надо говорить) Венеция. Различные сцены, начиная от описания тюремного двора Маршалси и заканчивая знаменитым обедом в Дорритовом доме, ярко иллюстрируют хаос и безумие, характерные для общества того времени.

Одна из главных функций гротеска в романе – развитие характера. Диккенс часто использовал гротескные характеристики для создания запоминающихся и характерных персонажей, чей внешний вид и поведение отражали их внутренние качества и моральные ценности. В романе гротескные элементы могут быть использованы для акцентирования пороков определенных персонажей, таких как жадность, лицемерие или высокомерие, что делает их более яркими и впечатляющими для читателя. Кроме того, гротескные образы могут служить для гуманизации персонажей, вызывая сочувствие и сострадание к их трудностям и бедам. Чего стоит один только образ Мэгги, который именно благодаря гротеску, вызывает у читателя щемящее чувство сострадания и сопереживания. Используя гротескные элементы в процессе характеристики персонажей, Диккенс может дать читателям более глубокое понимание их мотивов, желаний и конфликтов.

Еще одна важная нить в художественном полотне «Крошки Доррит» – использование юмора и сатиры. Роман наполнен запоминающимися и часто абсурдными персонажами: это и дама «плющ-пудинг» властная миссис Дженерал, которая навязывает семье Доррит строгие правила и предписания, и мистер Панкс, неуклюжий и комичный детектив, который помогает Артуру Кленнэму в поисках истины, и Флора Финчинг, монологи которой вызывают не улыбку, а хохот, и прекрасная в своей «любезности» тетушка мистера Финчинга.

С помощью гротеска в романе выстраивается система контрастов и двойственности. В романе изображен мир, где богатые и влиятельные сосуществуют с бедными и угнетенными, где надежда и отчаяние, любовь и ненависть, правда и ложь существуют бок о бок. Например, персонажи Эми Доррит и ее отец Уильям Доррит воплощают эту двойственность. Эми – символ любви, сострадания и бескорыстия, в то время как ее отец поглощен собственной гордостью и стремлением к богатству и статусу. Этот контраст между отцом и дочерью подчеркивает темы богатства и бедности, а также развращающего влияния, которое деньги и власть могут оказывать на человека.

Аналогичным образом, персонажи Артура Кленнэма и Дэниела Дойса представляют собой противоположные силы – с одной стороны Артур Кленнэм, человек, борющийся с собственными демонами и ищущий искупления, а с другой Дэниэл Дойс – человек, сделавший себя сам, преодолевший бедность и добившийся успеха в бизнесе. Отношения между этими двумя персонажами подчеркивают темы социальной мобильности, силы упорного труда, стойкой воли и целеустремленности, заложенные в романе.

Гротеск в романе «Крошка Доррит» многофункционален, но прежде всего он служит средством социальной критики, подчеркивая абсурдность и несправедливость викторианского общества. Согласуясь здесь с Джоном Рёскиным (в том, что «гротеск – это выражение уродства греха и красоты его искупления»), Диккенс разоблачает коррупцию и жадность правящего класса, а также посредством гротеска высвечивается размер горестей и угнетения бедняков.

Описание марсельской уголовной тюрьмы, в этой связи, является мощным и гротескным изображением нищеты и отчаяния. Диккенс пишет[[2]](#footnote-2): «Существовала в то время в Марселе тюрьма, мерзости невообразимой. В одной из ее камер, до того отвратительной, что даже сверкающий день гнушался ею и просачивался туда лишь в виде скудных выжимков отраженного света, помещалось двое узников. <…> Выступ в кладке стены, у нижнего края решетки, образовал широкий каменный подоконник на высоте трех или четырех футов от полу. Сейчас на этом подоконнике, полусидя, полулежа, устроился один из узников; колени он подобрал, а спиной и ступнями ног упирался в боковые стенки оконного проема. <…> Все здесь было отмечено печатью тюрьмы. Тюремный воздух, тюремный свет, тюремная сырость, тюремные обитатели – на всем сказывалось пагубное действие заключения. Лица людей побледнели и осунулись, железо заржавело, камень покрылся слизью, дерево сгнило, воздух был спертый, свет – мутный. Как колодец, как подземелье, как склеп, тюрьма не знала сияния дня, и даже среди пряных ароматов где-нибудь на островах Индийского океана сохранила бы в неприкосновенности свою зловонную атмосферу» [Диккенс: кн.1, 11]. Этот яркий символический образ заключенных и места их заключения подчеркивает дегуманизирующий эффект бедности и социальной несправедливости. Позже мы узнаем также судьбу самих заключенных – и если Риго Бландуа действительно убийца (хоть и за хронологической рамкой романа), то мистер Баптист Кавалетто в тюрьме по несчастливой случайности. Случайность эта вдвое увеличивает ту социальную несправедливость, которая самого автора ранила и отвращала.

Во-вторых, гротеск служит средством подрыва, бросая вызов традиционным социальным иерархиям и нормам. Как отмечает М.М. Бахтин, «гротескное тело не является замкнутой, завершенной единицей; оно незавершенно, перерастает себя, преступает свои границы» [Бахтин, 1990: 33]. В романе «Крошка Доррит» гротескное тело используется для того, чтобы бросить вызов жестким классовым различиям викторианского общества и ниспровергнуть традиционные гендерные роли. Персонаж мисс Уэйд, с красивым, но плотно сжатым и почти жестоким ртом и с холодным выражением лица, одним своим существованием в художественном пространстве романа отрицает традиционную женственность. Аналогичным образом, персонаж Флоры Финчинг изображен гротескно, ее чрезмерные манеры, соблазнительные взгляды, адресованные Кленнэму и сопровождающиеся несвязными потоками монологов, служат для того, чтобы подчеркнуть абсурдность викторианской женственности. Образы Мердла – «финансового Колосса» – с его громадным животом и недоразвитыми ногами, а также героинь произведения, которые описываются как исхудавшие и изможденные, или, напротив, невероятно телесные, создают эффект чрезмерного искажения реальности.

Гротеск в основе своей комичен, и в «Крошке Доррит» использование гротескного юмора служит для того, чтобы подчеркнуть абсурдность и лицемерие викторианского общества. Персонаж миссис Дженерал с её формулой «пчела, пломба, плющ, пудинг» изображен гротескно, а властные и абсурдные правила и предписания, которым должны следовать дочери Доррит, служат сатирой на жесткие социальные условности того времени. Аналогичным образом, персонаж мистера Панкса изображен неуклюжим и комичным, чтобы подчеркнуть некомпетентность и коррумпированность правовой системы.

Одной из важных функций гротеска в «Крошке Доррит» является его способность критиковать и разоблачать социальную несправедливость и неравенство английского общества викторианской эпохи. По словам М.М. Бахтина, преувеличенный образ знаменует «реальное разложение и безнравственность» и при этом мы находим для такого образа «какое-то место в действительности» [Бахтин, 1990: 340]. В романе гротеск используется для того, чтобы подчеркнуть деградацию и страдания бедняков, а также моральную развращенность и лицемерие богатой элиты.

Как мы и говорили ранее, на гротеске завязана «подрывная» функция в соответствии с замечанием Терри Иглтона, британского литературоведа и теоретика о том, что «гротеск – это подрыв норм и ценностей доминирующей культуры» [Иглтон, 2010: 37-38]. Эми Доррит, с ее хрупким и нежным телом, служит вызовом традиционным структурам власти викторианского общества, у «руля» которых зачастую стоят именно мужчины (даже в разрезе «Крошки…» – Полипы, Чваннинги, Мёрдл).

Несмотря на свою физическую уязвимость, Эми изображена сильной и выносливой, бросающей вызов ожиданиям, возложенным на нее ее полом и социальным статусом. Здесь статус гротескных мотивов определяется теорией гротеска Ю.В. Манна, который кладет в основу гротескных мотивов неорганические гибриды, сводящие несоединимое. Эстетический эффект в романе основан на этом контрасте.

Юмор и сатира в романе выполняют две функции: во-первых, это функция реализации гротеска, который мы определили как особое мировоззрение или мышление, для воплощения которого требуется определённый набор художественных приёмов, в том числе юмор и сатира.

С одной стороны, этот смех служит для разрядки и облегчения в череде тяжелых тем бедности и социальной несправедливости. С другой стороны, он позволяет автору выразить собственное мнение относительно абсурдности и лицемерия викторианского общества, подчеркивая недостатки и пороки правящего класса. И здесь снова функционирует Панкс-буксир с его неопрятным внешним видом и неуклюжими манерами, который изображен как комическая фигура, подчеркивающая некомпетентность и коррумпированность правовой системы. Аналогичным образом персонаж миссис Мердл с ее преувеличенной элегантностью и утонченностью изображен как смешной, служащий сатирой на поверхностные и материалистические ценности высших классов.

## 2.3 Гротескные образы в романе

«Крошка Доррит» – это не простой портрет жизни и общества викторианской эпохи, но яркий пример использования гротеска в литературе.

На этом этапе исследования мы попытаемся рассмотреть, каким образом гротеск используется в «Крошке Доррит», и какие функции он выполняет в этом произведении.

Гротеск используется для воплощения авторского сценария и описания событий: в «Крошке…» Чарльз Диккенс «тренирует» своё и без того превосходное чувство юмора, доводя его до идеала. Он мило смеется на страницах бессвязных монологов Флоры Финчинг, иронизирует, описывая тетку мистера Финчинга и ее любезности в адрес Кленнэма, добавляет фантастики в портреты уродливых Мистера Флинтвинча и Генри Гоуэна, зло потешается над Отцом Маршалси Дорритом и Патриархом Кэсби – все это создает особое гротескное пространство, в котором прием гротеска реализуется в бесчисленном количестве своих функций.

Парадоксально, но именно самые слабые и пассивные персонажи в конечном итоге оказывают наибольшее влияние на динамику романного сюжета. Никто не выигрывает благодаря силе или действию; в основном успех достигается благодаря удаче и вмешательству других. В романе показано, что власть статична. Тем, у кого она есть, кажется, что это состояние было всегда и будет продолжаться вечно, а те, кто бессилен, всегда останутся бессильными. В некотором смысле одна из важнейших тем исследуемого романа – несправедливость и жестокое обращение, и данный мотив присутствует в отношениях с властью, в каждом денежном вопросе, в семейной динамике и в каждой встрече между подчиняющими и подчиненными.

Тон рассказчика соответствует этой теме; его голос всегда звучит так, как будто он находится в шаге от того, чтобы перейти на крик. Автор весь роман балансирует на грани между яростью и пассивно-агрессивной язвительностью. Этот интересный прием делает рассказчика обеспокоенным, а не отстраненным и оценивающим их сверху [Lewis, 1990: 535-536].

В «Крошке Доррит» гротескные или эксцентричные действия принимают различные формы. Одно из наиболее очевидных проявлений гротеска состоит в том, что определенные мотивы, в основном библейские или религиозные, превращаются в пародии. В «Крошке Доррит» читатель находит диккенсовские напоминания о лежащем в основе мифе. Они проистекают из стремления совместить далекое с близким, смешное с ужасным. Эти детали напоминают нам о том, как темные существа приспосабливаются к тому темному миру, который рисует Диккенс.

«Скромная жизнь, полная пользы и счастья», забота о «брошенных детях Фанни», уход за Типом – все это должно было стать делами новых Адама и Евы, но в «Крошке Доррит» читатель обнаруживает падший мир, население которого живет в соответствии с собственным меркантильным и эгоистичным Евангелием [Lewis, 1990: 538-539] (перевод наш).

Когда читатель наблюдает за такими фигурами, как мистер Кэсби или мистер Мердл, чья жизнь управляется заповедями этого нового Евангелия – он видит гротескных персонажей, мораль или внешность которых деформированы или неестественны. Используя гротеск, Диккенс приближает далекие вещи, делает знакомое незнакомым, делясь с нами своим видением нечестивого мира.

Создателя «благородного» гротеска выделяет то качество, что какими бы безобразными ни были его создания, в них всегда можно найти истину. В его работе ощущается священный страх, который он испытывает, когда смотрит на прекрасную природу, но при этом помнит о страданиях, гневе, беспорядке и опасностях этого мира. «Комическое, социальное и телесное», по М.М. Бахтину, даны в романе неразрывном единстве, как неразделимое живое целое.

### 2.3.1 Гротеск в конструировании художественного пространства романа

Предварить этот раздел должно описание функционала гротеска, сделанное Ю. Манном. То *«*сознательное нарушение правдоподобия ради достижения наибольшего художественного эффекта» и «ощущение ненормальности, «странности» явления, становящееся… не только предметом изображения, но… и его способом» [Манн, 1966: 17-18], которым пользуется Чарльз Диккенс, вписывая свой прием в гротескную концепцию Манна, работает для читателя, которому нужно за искусственностью и неправдоподобием образа, построенного на гротеске, увидеть типические черты реального мира. И если, к примеру, Маршалси и долговая тюрьма, обитель Доррита и всей его чудной семьи, имеют вполне реальные черты английских пенитенциарных учреждений, то у Министерства Волокиты и Подворья Кровоточащего Сердца сначала проступают «переотраженческие» черты и только потом реальные, узнаваемые.

#### Тюрьма Маршалси

Тюрьма выступает в качестве силы, которая деспотично вмешивается в личную жизнь героев, делает её публичной, выносит на всеобщее обсуждение. Она рисуется Диккенсом как нечто принципиально анти-индивидуальное, обостряющее личность, отрицающее идею самостоятельности человека, его права на частную жизнь. Образ тюрьмы в «Крошке Доррит» достигает по ходу повествования высокого уровня обобщения, распространяясь на весь мир, в результате чего возникает ощущение воплощения всего окружения как тюрьмы. Вся сюжетно-композиционная структура книги подчинена этой идее

Замкнутое пространство, тюрьма Маршальси – отвратительное, страшное место, без воздуха и без света.

«Немножко простора – и только. Живем спокойно; никто нас не донимает, нет дверных молотков, которыми кредиторы дубасят в дверь с таким грохотом, так что у вас душа уходит в пятки. Никто не спрашивает, дома ли вы, и не обещает простоять у порога как вкопанный, пока вы не придете. Никто не пишет вам угрожающих писем с требованием денег. Да ведь это свобода, сэр, самая настоящая свобода! Мы прошли через все испытания судьбы и нас больше ничем не поразишь. Покой, сэр. Вот слово, которым все сказано. Покой...» [Диккенс: кн. 1, 88]. Обратная логика присуща всем гротесковым явлениям.

#### Прототипирование: Министерство Волокиты

Из письма Диккенса Роберту Роулинсону: «Что касается Парламента, то там так много говорят и так мало делают, что из всех связанных с ним церемоний самой интересной показалась мне та, которую (без всякой помпы) выполнил один-единственный человек и которая заключалась в том, что он прибрал помещение, запер дверь и положил в карман ключи» [Аникст, Ивашёва, 1960: 292][[3]](#footnote-3). Прототипом Парламента в романе становится Министерство Волокиты, гротескное описание которого приводится в главе 10, уже в названии которой явно слышен смех автора по поводу «науки управления»:

«В Министерстве Волокиты постоянно, безостановочно, изо дня в день работал этот чудодейственный универсальный двигатель государственного управления: не делать того, что нужно»; «множество народу пропало без вести в Министерстве Волокиты» [Диккенс: кн.1, 141-142].

Это не просто олицетворение неэффективности британского правительства, это искусное и филигранное уличение его в казнокрадстве и мздоимстве. Бесконечные коридоры, бесконечный бюрократизм и общее ощущение беспорядка и неустроенности – всё это отражает запутанную и недоступную природу властных структур викторианского общества, обнажая абсурдность и дисфункцию институтов, управляющих жизнью людей. Используя гротескные образы при изображении Министерства Волокиты, Диккенс не только сеет зерно сомнения в умах тех, кем управляют такие Министерства и Министры, но и буквально, в форме сугубо эпической, сугубо художественной, кричит о необходимости социальных реформ.

#### Дом Тита Полипа и Мир полипов

Дом мистера Тита Полипа, главаря правящей клики Полипов в Министерстве Волокиты, – дом, стоящий в глухом переулке, заваленном навозными кучами, окруженный конюшнями и сараями «был точно бутылка с крепким настоем навоза, и лакей, отворивший Артуру дверь, словно вышиб из бутылки пробку» [Диккенс: кн.1, 148].

Полипы существуют всюду; они разных рангов и калибров и представляют зловещую силу инерции и консерватизма. Самые страшные из рода Полипов – это мелкие Полипы: «...они забивали повестку всякой чепухой, не оставляя места для того, что желали бы предложить другие, они оттягивали рассмотрение неприятных вопросов до конца заседания или до конца сессии, а потом со всем пылом добродетельных патриотов принимались вопить, что время упущено; они послушно разъезжали по стране и на всех перекрестках клялись, что лорд Децимус спас торговлю от столбняка, а промышленность от паралича, что он удвоил запас зерна и учетверил запасы сена и предотвратил исчезновение из банковских подвалов несметных количеств золота» [Диккенс: кн.1, 518].

#### Дом Гоуэнов в Венеции

Описывая Гоуэнов, Диккенс не скупится на красноречивые сравнения, при этом, не отходя от своего гротескового канона создания пространств, в этом случае в Венеции: «Под банком находилось помещение из нескольких комнат с железными решётками на окнах – ни дать, ни взять тюрьма для проштрафившихся крыс» [Диккенс: кн. 1, 75-76].

#### Дом миссис Кленнэм

Будто дважды перекрученный Флинтвинч, больше похожий на висельника, практически сошедшая с ума Эффери – старуха, побиваемая и мучимая «вещими снами», миссис Кленнэм, которой «так же невозможно выйти из своей комнаты, как мертвецу из могилы» и прямое указание на равенство дома и маленького кладбища – «мертвых не тревожь!» [Диккенс: кн.1, 441].

В гнетущей, давящей атмосфере её дома звучат те же мотивы разложения, что в описании Марсельской тюрьмы и Лондона. Посещая дом миссис Кленнем, любой персонаж, уже подходя к дому, ощущает эту давящую обстановку, которую рисуют «плесневелые стены», «церковь без прихожан», «наглухо запертые ворота причалов и складов», «мутный поток реки» и, наконец, «одиноко стоящего в глубине двора особняка, покрытого чёрной копотью» [Диккенс: кн.1, 47] — дом миссис Кленнем. Тюремная атмосфера и лейтмотив разложения, ощущается и внутри дома: тесный тёмный чулан, напоминающий Артуру преисподнюю, похожий на гроб поставец, зловещие часы, а после появляется сама миссис Кленнем и образ тюрьмы, который до этого передавался лишь через сходство в описании предметов, приобретает зримые формы. Миссис Кленнем, упрекая Артура за попытку выяснить секрет отца, восклицает. «Он томится в своей тюрьме, я томлюсь в своей. Грозное правосудие совершилось, и мой долг уплачен сполна» (англ. But let him look at me, in prison and in bond here) [Диккенс: кн.1, 122]. Тюрьма становится отражением не только физической изоляции миссис Кленнем. С одной стороны, появляется идея замкнутости её души, невозможности проникнуть в чувства и мысли миссис Кленнем, отгороженные от окружающих, а с другой — идея ограниченности личности, изолировавшей себя от нормальных человеческих чувств и забот.

#### «Фантастическое» Подворье Кровоточащего Сердца

Подворье находится на пару ступеней ниже, чем все метафизическое пространство романа: «приходилось спускаться на несколько ступенек, в которых прежде никакой надобности не было…» [Диккенс: кн.1, 178]. Подворье Кровоточащего Сердца подобно живому организму, что подтверждается следующей цитатой: «Завод Дэниела Дойса помещался в глубине Подворья, над самыми воротами, и оттуда шел порой сотрясавший весь дом металлический перестук, точно билось железное кровоточащее сердце» [Диккенс: кн.1, 178]. «По вопросу о том, откуда пошло название Подворья, мнения обитателей разделялись. Люди практического склада склонялись к предположению, что здесь когда-то было совершено убийство. Более чувствительные и наделенные более пылким воображением (в том числе все представительницы прекрасного пола) предпочитали верить легенде о юной деве, которую жестокий отец подверг заточению за то, что она, храня верность своему возлюбленному, противилась браку с избранником отца. По словам легенды, эта юная дева до самой смерти имела обыкновение сидеть у своего забранного решеткой окна и тихонько петь грустную любовную песню с таким припевом: «Раненое сердце, раненое сердце, раненое сердце кровью истечет» [Диккенс: кн.1, 178].

Подворье Кровоточащего Сердца – это не только жилой квартал, но и состояние жизни в квартале бедноты, где «не на чём отдохнуть хотя бы одному из пять человеческих чувств», и выразитель авторского отношения к этому тягостному социальному явлению [Диккенс: кн.1, 135]. В существовании Подворья Кровоточащего Сердца повинно Министерство Волокиты, обязавшее его жителей непомерными банковскими счетами и налогами. Гротеск здесь, по Д.П. Николаеву, действует через реалистические черты, достигая в реализме своего нового расцвета. [Николаев 1977: 28]. Как любой самый странный гротескный образ, Подворье Кровоточащего Сердца состоит из элементов, которые по отдельности являются правдоподобными.

#### Заключенные в «условностях»

Почти каждый персонаж начинает путь в романе так или иначе порабощенным. Доррит буквально в тюрьме, а Эми Доррит погрязла в тяжелой работе, пытаясь позаботиться о нем, Артур обретается в качестве партнера в компании со своей ужасной матерью, Тэттикорэм в «заботливой» ловушке у Миглзов. Мердл, например, несмотря на то, что является одним из главных социальных преступников и общественных виновников в романе (наравне с Кесби, Чваниннгами и Полипами), никаких чувств кроме сострадания не вызывает – он пугается собственного мажордома и чаще всего одиноко слоняется по своему большому дому, периодически «отбивая» упреки Бюста.

Дом мисс Уэйд и сама она наделены признаками тюрьмы. Здесь присутствуют разлагающиеся, мёртвые предметы: позолоченный столик, «позолота на котором поблекла, как прошлогодние цветы»; трюмо, «такое мутное, точно в нём по волшебству застыли все дожди и туманы». Сама хозяйка также предстаёт как человек, скрывший за «вуалью» свою настоящую страстную сущность, которая угадывается, «как под покрывалом угадываются формы окутанного им предмета» [Диккенс: кн.1, 421]. Образ мисс Уэйд подчеркивает новый смысл в символе «тюрьма» – тюрьмой может стать сама натура, в силу страстей или ограниченности, мешающая человеку видеть истину и обрекающая на одиночество.

Заключенный в условностях и продолжатель традиции символической тюрьмы в романе – Генри Гоуэн. Привыкший не думать о деньгах и жить как все Полипы, Генри Гоуэн, оказавшись в стеснённом положении, не считается с реальностью и чувствами других людей. Его эгоцентризм, неспособность мыслить самостоятельно мешают видеть зло, которое он причиняет другим и, в первую очередь, своей жене.

### 2.3.2 Гротесковое «переотражение» окружающего мира капитализма

В гротеске отражается способность человеческого сознания «недоотражать» и «переотражать» окружающий мир. В романе капиталистический мир «переотражается» и буквально гиперболизируется в другом мире – мире полипов. Здесь мы солидаризируемся с М.Т. Рюминой, которая определяет гротеск как «эстетическое понятие, обозначающее образ, ведущими чертами которого можно считать чрезмерность, гиперболизацию и совмещение несовместимого в одном целом» [Рюмина, 2010: 224]. К тому же, капиталистический порочный круг – совмещение безобразного действительного с образным вымышленным.

Том 1 «Бедность», том 2 «Богатство» – капиталистический порочный круг – для карнавала очень характерна своеобразная логика «обратности», логика непрестанных перемещений верха и низа.

Внутреннее устройство романа – иллюстрация системы капитализма, которую Диккенс представлял себе как изображение круговорота: «Должник, надо сказать, был человеком совсем иного склада, нежели доктор; однако он уже начал движение по кругу, которое, хотя и с другой стороны, должно было привести его в ту же точку» [Диккенс: кн.1, 88].

Все произведение делится в целом на две части: «Бедность» и «Богатство», отражающие два различных периода в истории Дорритов. Тем не менее, в преддверии книги также стоит богатство – относительное благополучие Дорритов до их заключения в тюрьму, – в то время как в эпилоге снова появляется бедность – разорение Фанни, Типа и самой Эми в результате неудачных спекуляций отца. «Таким образом, прибавив к двум центральным частям два обрамляющих их звена, получается формула: богатство – бедность – богатство – бедность, и так далее. Такова, по Диккенсу, формула человеческого существования в капиталистическом обществе. Эта формула находит своё подтверждение и в судьбах других персонажей романа. Особенно показательна и символична здесь фигура богача Мердла, увлёкшего за собой в разорение тысячи людей. Более того – судьба самого мистера Кленнема складывается тоже в полном согласии с этой формулой [Сильман, 1958: 334]. Итак, капиталистическая действительность в своем движении образует некий прочный круг, который так или иначе, с теми или иными поправками и отступлениями должны проходить все причастные к этой действительности люди. И совсем так же, как и в геометрическом круге, здесь нет ни начала, ни конца. Человек может включиться в его вращение в любой момент, как включился Артур, и в любой момент может быть выброшен из него. Таков общий ход вещей в мире, изображенном Диккенсом, лишенным справедливости и разумного смысла.

### 2.3.3 Гротескная концепция тела

В романе «Крошка Доррит» гротескное тело принимает различные формы, включая физические уродства, преувеличенные черты лица и аберрантное поведение.

Тюрьма Маршалси – это место, где человеческое тело подвергается деградации, заключению и бесчеловечному обращению. Гнетущая атмосфера тюрьмы и физическое воздействие, которое она оказывает на своих обитателей, служат микрокосмом не только социальных проблем Англии, но и эстетическим рычагом гротеска.

Гротескное тело противопоставляется каноническому телу нового времени – гротескное тело растущее, неподвластное стандартным меркам, потому что «гротескный канон нужно мерить его собственной мерой» [Бахтин, 1990: 37]

Более того, гротескная концепция тела в «Крошке Доррит» тесно связана с вопросами идентичности и самовосприятия в романе. Гротескное тело становится символом внутреннего смятения персонажей и их желания освободиться от общественных ограничений**.**

#### Эми

Бедность Эми отпечатана на ее теле – она очень худая, почти бестелесная. В романе много говорится о том, что, несмотря на то, что ей 22 года, она выглядит как едва достигшая половой зрелости девушка, которую в романе часто принимают за ребенка.

Эми не только выглядит молодо, она выглядит крошечной. Ей постоянно приходится отчитываться за то, что она маленькая. Она не ест свой обед на работе, потому что вместо этого тайком приносит его домой отцу. Полностью визуально десексуализированная женщина, которая в параллельной реальности была бы в расцвете своей привлекательности

В романе существуют Пэт Миглз и Фанни Доррит, каждая из которых близка по возрасту к Эми и каждая из которых явно более сексуальна и телесна. Будущий муж Эми проводит большую часть романа, думая о ней как о своей дочери. Эми лишается в романе взрослой женственности.

#### Мэгги

Автор пишет, что ей 28 лет, однако описывает как «ребенка с большими руками, ногами, глазами и без волос». Сама Мэгги считает, что ей 10. Это возраст, в котором она заболела. Ее неспособность придерживаться общественных норм и ожиданий в плане поведения и общения создает ощущение дискомфорта и чуждости при рецепции романа. Сбивчивая речь и ее импульсивные поступки и движения усиливают гротескную характеристику, но Мэгги – символ преданности, невинности и сострадания в романе. Ее преданность Эми, проблемы в развитии и личный характер комбинируются для того, чтобы раскрыть темы социальной изоляции, уязвимости и противоречий, присущих человеческой природе. Через изображение Мэгги работает гротесковое остранение, нужное для того, чтобы усомниться в своих представлениях о красоте, приличиях и истинной ценности человека, в конечном итоге подчеркивая необходимость сочувствия и понимания в мире предрассудков и осуждения.

#### Миссис Кленнэм

Заточена в инвалидном кресле и в своем собственном доме. Диккенс пишет, что миссис Кленнэм похожа на восставшего из могилы мертвеца, когда она поднимается из кресла.

Тело миссис Кленнэм – использую цитату Бахтина – «не замкнуто, не завершено, не готово, перерастает себя самого, выходит за свои пределы», когда она встает из инвалидного кресла, которое словно проросло сквозь ее тело [Бахтин, 1990: 28]. Внешность миссис Кленнэм, инвалида и затворницы, и ее темный, разрушающийся дом вызывают ощущение сверхъестественного и макабрического. Диккенс наполняет ее характер темнотой и комшмаром, чтобы символизировать гнетущий груз прошлого и разрушительные последствия вины и тайны.

#### Мистер Флинтвинч

Флинтвинч не только выглядит так, как будто его тело было неправильно скручено («Шея у него была до того искривлена, что концы белого галстука болтались обычно где-то под ухом; в нем непрестанно шла борьба между природной резкостью и живостью и привычкой сдерживать себя, превратившейся во вторую натуру, от чего он то и дело надувался и синел; и все это вместе придавало ему сходство с удавленником, которого кто-то успел вовремя срезать с крюка и который с тех пор так и ходит по свету с петлей и обрывком веревки на шее» [Диккенс: кн.1, 54-55]), но он предстает перед нами злым и даже зловещим стариком. Флинтвинч избивает свою полубезумную жену Эффери, пытается шантажировать миссис Кленнэм и, наконец, крадет все деньги компании, чтобы сбежать в Амстердам.

#### Тип Доррит

«Казалось, этот злополучный Тип всюду берёт с собою тюремные стены и, расставив их вокруг себя, превращает любое заведение или предприятие в некое подобие тюремного двора, по которому и слоняется, заложив руки в карманы и лениво шаркая подошвами…» [Диккенс: кн.1, 104.]

Гротескные образы часто являются гибридными. Так тюремные стены становятся частью образа человека.

#### Миссис Мердл

Пятнадцать лет назад мистер Мердл взял в жены не миссис Мердл, а витрину для демонстрации его благополучия – бюст, украшенный драгоценностями: «это не была грудь, на которую муж мог бы склонить свою усталую голову, но это была великолепная витрина для бриллиантов» [Диккенс: кн.1, 319]. Бюст с выставленными на нем бриллиантами явился в Общество и вызвал всеобщий восторг. А раз Общество одобрило, мистер Мердл был удовлетворен. Диккенс в «Крошке Доррит» прекрасен в своем постоянстве: теперь на какой странице книги не появилась бы миссис Мердл, где-то неподалеку появлялось слово бюст или метонимия «Бюст» для всей личности миссис Мердл.

#### Флора Финчинг

Флора Финчинг чрезмерная, а её пухлая фигура и одышка контрастируют с образом ее более молодого, условно привлекательного «я».

«Флора, когда-то высокая и стройная, растолстела и страдала одышкой, но это было еще ничего. Это уже было хуже. Флора, которая много лет назад была наивным и балованным ребенком, желала и сейчас остаться наивным и балованным ребенком. И это было самое худшее» [Диккенс: кн.1, 196].

Ее запутанная и многословная речь еще больше подчеркивает гротескный характер. Через образ Флоры Диккенс актуализирует тему старения и общественных ожиданий, возлагаемых на женщин в отношении красоты и молодости, используя ее гротескную внешность, чтобы подчеркнуть поверхностность этих ожиданий.

#### Тетушка мистера Ф.

Тетушка мистера Финчинга, с другой стороны, является еще одним персонажем, воплощающим концепцию гротескного тела. Сварливая, раздражительная старуха, нестандартная внешность и манеры которой резко контрастируют с утонченным и отполированным образом викторианской женщины похожа на устрашающего механического монстрика, склонна носить необычные наряды и повязку на глазах,

Гротескная концепция тела этих персонажей не только служит для того, чтобы расстроить читателя, но и побуждает к более глубоким размышлениям об общественных нормах и зачастую произвольной природе этих ожиданий. Представляя Флору Финчинг и тетушку мистера Финчинга в виде гротескных фигур, Диккенс предлагает читателям пересмотреть свои представления о красоте, приличиях и ценности человека помимо его внешнего облика.

### 2.3.4 Развенчание шутовского короля в романе

«Ведущим карнавальным действом является шутовское увенчание и последующее развенчание карнавального короля» [Бахтин, 1990: 209-210], причем «увенчание-развенчание – двуединый амбивалентный обряд» [Там же, 1990: 211]: «Сквозь увенчание с самого начала просвечивает развенчание».

#### Стрижка Кэсби

Прозвище мистера Кэсби – Патриарх. Его внешность обманчива: он выглядит как добрый старик с длинными седыми волосами, однако главная его цель – собрать как можно больше денег за аренду с бедняков-жителей Подворья Кровоточащего Сердца. При этом он выставляет это таким образом, что создается впечатление, как будто деньги с бедняков сдирает его якобы злой подчинённый Панкс. Правда выходит наружу, когда Панкс публично состригает его длинные волосы и вместо почтенного старца перед читателями предстает страшное: «Чудовищный результат этого святотатственного деяния заставил самого мистера Панкса содрогнуться. Перед ним, точно вынырнув из-под земли, стояла какая-то нелепая, бесформенная фигура с большим голым черепом, лишенная и тени внушительного благообразия, – стояла и смотрела на него выпученными глазами, точно спрашивая, куда же девался Кэсби. Минуту или две мистер Панкс в безмолвном ужасе созерцал этого оборотня; затем отшвырнул ножницы и бросился бежать без оглядки, спеша укрыться где-нибудь от последствий своего преступления» [Диккенс: кн.2, 449].

#### Смерть папаши Доррита

Смерть папаши Доррита – падение воздушного замка. «Медленно, медленно, башня за башней таяла громада недостроенного замка. Медленно, медленно светлел и разглаживался нахмуренный заботой лоб. Медленно, медленно исчезало с него отражение тюремной решетки. Медленно, медленно молодело лицо под седыми кудрями, и все явственней проступало в его чертах сходство с дочерью, пока они не застыли в вечном покое» [Диккенс: кн.1, 270].

На самом деле, Диккенс «развенчивает» невенчаных королей на протяжении всего романа: Патриарх – неповоротливое судно-болванчик, которое вверяет ход своей жизни маленькому судёнышку Панксу-предсказателю, да и к тому же комически повторяет каждую свою фразу дважды, а малосимпатичный Доррит, у которого нет никакой надежды на оправдание в романе, умирает в «Крошке…» гораздо раньше, и для каждого читателя эпизоды духовной смерти Доррита – это разные эпизоды. Здесь мы вторим М.М. Бахтину, который первым утверждает каноническую формулу «увенчания-развенчания»: «Таковы все карнавальные символы: они всегда включают в себя перспективу отрицания (смерти) или наоборот. Рождение чревато смертью, смерть – новым рождением» [Бахтин, 1990: 241].

Наиболее подходящим гробом для Доррита вполне могла бы стать глава «Достоинство» (кн. 1, глава 31), в которой «радушный» прием Отца Маршалси, оказанный старому мистеру Нэнди, становится гротескным карнавалом и осмеянием «достоинства» Доррита в сравнении с Достоинством мистера Нэнди. Диккенс буквально измывается над папашей, в каждой строке присваивая ему новое, полное злого и горького смеха имя: «удрученный старец», «словоохотливый поводырь», «почтенный джентльмен», «милостивый государь», «радушный хозяин» [Диккенс: кн.1, 477-480].

#### Смерть мистера Мёрдла

Мёрдл – восьмое чудо света, вышедшее из-под пера Диккенса: «Мистер Мердл был баснословно богат; это был человек неслыханной предприимчивости, царь Мидас, только без ослиных ушей: все, к чему он ни прикасался, превращалось в золото. Без него не обходилось ни одно начинание, от банков до строительных подрядов. Самые влиятельные люди, когда им предлагали вступить в новое предприятие, спрашивали: «А кто еще будет участвовать? Мердл будет?» [Диккенс: кн.1, 319] и если оказывалось, что нет, дальше они и слушать не хотели». Его поклонники упускают из виду важные детали, на которых хитрый Диккенс нарочно ставит еле заметные акценты – его сдержанность и беспокойство, тусклый румянец на щеках, его привычка «тревожно прятать руки» – всё это не может быть характеристикой морально чистого и безвинного персонажа [Диккенс: кн.2, 165]. Он так далек от того божественного существа, которому они поклоняются и только после его самоубийства обнаруживается правда: «В этой комнате находилась ванна, из которой только что наскоро выпустили воду. В ней лежало, точно в гробу или саркофаге, прикрытое второпях простыней и одеялом тело человека неуклюжего сложения, с квадратной головой и грубыми, вульгарными чертами лица» [Диккенс: кн.2, 335].

### 2.3.5 Говорящие имена и прототипирование: осмеяние действительности

Одной из основных функций гротеска, по Ю.В. Бореву, является осмеяние действительности. Из этого следует, что понятие гротеска относится к категории комического и это сужает его значение. В другом определении гротеск обозначен как художественный приём сатиры, целью которого является «преобразование действительности при помощи фантазии, объединении резко контрастирующих качеств, которые в реальности не совмещаются (существующего с вымышленным, страшного с комическим)» [Борев, 2003: 102-104].

Говорящие фамилии главных персонажей романа Диккенса «Крошка Доррит» несут в себе вполне определенные значения: Barnacle – прилипчивость, навязчивость и даже бесполезность.

Такими перед нами предстают в романе прототипы герцогов и именитых литераторов: Генри Гоуэн, Огастес Чваннинг, Джон Полип. Такое прототипирование является иллюстрацией преобразования действительности и объединения, в связи с этим, резко контрастирующих качеств.

#### Прототипированиеи «говорящие» имена: Огастес Чваннинг

Проявляется отношение Диккенса к герцогу Веллингтону, известному своей жесткостью и нескрываемой неприязнью к чартистам. Чванинги (англ. Stiltstalkings) становятся чванливыми в русском варианте.

Stilstalking – беспричинно полученное высокое положение и сопоровождающая его неуемная гордыня. М.А. Энгельгардт перевел «старинные аристократические фамилии» как Полип и Пузырь, а Е. Калашникова – как Полип и Чваннинг.

#### Прототипирование: Генри Гоуэн

Генри Гоуэн – пародия на Уильяма Теккерея. Подобно прототипу, Гоуэн постоянно противоречит самому себе, например, рассуждая о жизни то с холодным цинизмом, то с воодушевлением: «Большинство людей, так или иначе, разочарованы в жизни, и это даёт себя знать. И всё-таки мы живем в симпатичнейшем мире, и я люблю его всей душой. Лучший из миров, ей-богу!.. А моя профессия и подавно — лучшая из профессий, и точка!».

Избивающий свою собаку, привыкший не думать о деньгах и жить как все Полипы, Генри Гоуэн, оказавшись в стеснённом положении, не считается с реальностью и чувствами других людей.

#### Прототипирование и «говорящие» имена: Джон Полип

Джон Полип размышляет об «умиротворении черни» в духе известного политика середины 1850-х годов лорда Джона Рассела. Коалиция Полипа и Чваннинга, по мнению исследователей, очень напоминает знаменитый «союз» Рассела и Грея в 1830-х годах и коалицию того же Рассела и лорда Абердина в годы с 1852—1855.

#### Другие полипы

«Уже не первый год в руководстве Министерством Волокиты большое участие принимало семейство Полипов. В частности, та его ветвь, к которой принадлежал мистер Тит Полип, была убеждена, что эта руководящая роль принадлежит ей по праву, и встречала в штыки любую попытку со стороны какого-нибудь другого семейства подвергнуть это сомнению. Род Полипов был весьма знаменитым и весьма разветвленным. Его отпрыски имелись во всех государственных учреждениях и занимали всевозможные государственные должности. То ли Англия была многим и многим обязана Полипам, то ли Полипы были многим и многим обязаны Англии - на этот счет существовали две разные точки зрения: у Полипов своя, у Англии своя [Диккенс: кн.1, 144].

Сам мистер Тит Полип привержены были к аристократическому образу жизни, срок от жалованья до жалованья всегда казался мистеру Титу Полипу чрезмерно растянутым, что давало ему повод обвинять государство в скупости» [Диккенс: кн.1, 144].

Глупость Полипов и Министерства Диккенс называет «божественной природой Министерства Волокиты» и непререкаемостью его права вершить дела по-своему, их бездействие — «деятельностью», а проявление полного равнодушия к интересам народа — «духом общественной пользы» [Диккенс: кн.1, 142].

#### Гротескная «английскость»

Устройство Лондона, который предстает перед нами в «Крошке…» с грязными домами, остатками былой роскоши, холодными и жестокими улицами, на которых приходится ночевать Эми Доррит в первых главах романа, Министерство, Общество, Цвет Адвокатуры, и порядки во всех учреждениях, руку к которым приложило английское правительство – все это, думается, можно назвать гротескной английскостью:

Диккенс пишет об этом так: «А потому контрабандисты находились в постоянном общении с должниками (которые встречали их с распростертыми объятиями), за вычетом тех заранее определенных дней, **когда откуда-то должен был явиться кто-то для официального надзора за чем-то, о чем ни он и никто другой не имел ни малейшего представления. Во время этой сугубо английской процедуры** все наличные контрабандисты прятались куда-то, где им положено было находиться, и притворялись, что не могут оттуда выйти, покуда упомянутый кто-то делал вид, что выполняет какие-то свои обязанности; а как только невыполнение упомянутых обязанностей заканчивалось, они переставали притворяться и выходили. Все это являло собой отличный образчик системы управления, которая широко применяется в общественной жизни нашего **миленького маленького островка***»* [Диккенс: кн.1, 80].Островная Англия, политику и нравы которой Чарльз Диккенс не просто презирал, но с болью носил в себе, тоже попадет под «молотилку» гротеска в романе.

Важной для этой части исследования является идея М.М. Бахтина о «гротескном реализме» «комическое, социальное и телесное даны здесь в неразрывном единстве, как неразделимое живое целое» [Бахтин, 1990: 26], но если это неразделимое целое у М.М. Бахтина благостное и веселое, то у Диккенса оно отвратительное и надрывно-печальное.

«На перекрестках хмурились в вечернем сумраке дома со множеством безобразных портиков и карнизов – уродливые создания безмозглых мастеров безмозглой эпохи, претендующие на то, чтобы все новые поколения слепо восхищались ими, пока время не обратит их в развалины. А рядом, отнюдь не теша взор, теснились маленькие дома-паразиты, у которых точно повело судорогой весь фасад, от парадной двери, представляющей собой карликовый сколок с дворцового подъезда на площади, и до узенького окошка будуара, выходящего на навозные кучи расположенных по соседству конюшен. Рахитичные особняки с потугой на аристократизм, в которых существовать с комфортом мог разве только дурной запах, выглядели точно хилые отпрыски союзов, заключенных между домами-родственниками; у некоторых прилепленные без надобности фонари и балкончики поддерживались тощими железными колоннами, и казалось, будто они бессильно опираются на костыли» [Диккенс: кн.1, 416-417].

#### Мистер Мердл

Финансист, который превращает все, к чему прикасается, в метафорическое золото, Мердл оказывается лишь пустой оболочкой от человека, которым он считается.

Имя Мердл (от французского слова «merde» (кал). В это имя заложены и другие отголоски английских звуков: убийство, путаница, вмешательство.

Его странная и довольно красноречивая манера сжимать запястья («ухватил себя за запястье и стал пятиться назад, натыкаясь на диваны, столы и стулья, как будто сам себя вел в полицию, твердя: "Шалишь, шалишь, голубчик!» [Диккенс: кн.2, 223]) намекает на возможное сокрытие его преступлений. Его страх перед мажордомом – и осознание мажордомом того, что он не настоящий джентльмен, – перекликается с опасениями мистера Доррита, что его собственные слуги собираются каким-то образом разоблачить его. Примерно в это время в литературе появляется множество фигур финансистов-мошенников (например, Огастес Мелмотт в «Как мы живем сейчас» Энтони Троллопа), но обычно они живут на широкую ногу, максимально используя свои неправедно нажитые средства. Мердл другой.

## 2.4 Результаты исследования и их обсуждение

Опираясь на работы по теории гротеска, контекст создания романа, его художественное пространство и идиолект автора, нам удалось проанализировать многоуровневую гротескную структуру романа «Крошка Доррит». Гротеск, внешней задачей которого является критика викторианского общества и английского эстеблишмента, преодолевает рамки приема и даже мировидения автора, становясь своеобразным скелетом поэтики романа и организуя все его уровни. Гротеск служит объединяющей силой, которая связывает различные сюжетные линии и мотивы, создавая целостный и захватывающий вымышленный мир. Общая тематическая связность романа усиливается за счёт различных конфигураций гротеска в нем: его фантастического, трагикомического, символического, образного свойства. Символы тюрьмы, вины, тайны, грязного города, коррумпированного учреждения, бедности, богатства, уродства, развращенности и противостоящие им лейтмотивы сострадания, бескорыстной любви, нетривиальной, не конвенциональной красоты, облегчительного смеха – все это создается в романе с помощью возможностей гротеска.

Актуализируя фантастическую функцию гротеска, мы находим в романе ограничения реальности, «недоотражение» и «переотражение» окружающего мира, испытываем чувство удивления и очарования. Нестабильность и непостоянство реальности создается за счет миражей и фантомов, и общая иллюзорность происходящего есть проявление фантастики гротеска.

Карнавал как перемещение между верхом и низом и этот карнавалеск, как называют его западные литературоведы, тоже заслуга гротеска: имеется в виду переход читателя от одного душевного состояния к другому, от трагического до комического и обратно.

Гротескное тело также занимает важное место в «Крошке Доррит», и его описание становится одним из пластов художественного пространства романа. Это вызов и реверанс Диккенса в сторону жестких классовых различий викторианского общества, желание ниспровергнуть традиционные гендерные роли.

Система двойничества и контрастов в романе тоже выстраивается с помощью гротеска: здесь богатые и влиятельные сосуществуют с бедными и угнетенными, а надежда и отчаяние, любовь и ненависть, правда и ложь существуют бок о бок.

Сопоставляя прекрасное и безобразное, роман создает динамическое напряжение, которое вовлекает читателя на висцеральном уровне, вовлекая его в мир истории и побуждая глубже задуматься над ее темами и посланиями.

В целом, «Крошка Доррит» становится еще одним свидетельством непреходящей силы и актуальности гротеска как литературной формы. Эстетическая функция гротеска реализуется и перереализуется в романе, как и выдвинутое в теоретической части предположение о том, что это особое мировоззрение или мышление, для воплощения которого требуется определённый набор художественных приёмов, но который и сам может выполнять функции художественного приёма.

# Заключение

Критики, в числе которых был Уильям Теккерей, Джеймс Стивенс, Джон Форест, Джон Уэйн и Джордж Гиссинг не щадили роман, распекая его за трудность чтения, отсутствие законченного сюжета, стремление Диккенса создать всеобщую связь между персонажами и сомнительное отношение многих важных событий к телу повествования. Лишь одного (и главного, надо думать), они не приняли во внимание – именно такого эффекта и хотел добиться Диккенс, его реализм воплотился в изображении реальных событий и людей, и эта ирония, переходящая сначала в смех, потом в сарказм, а следом и захлестываемая гротеском, рождает абсолютно новое, въедливое, вкрадчивое повествование. «Крошка Доррит» – это тюрьма, которая заключена между форзацами книги, в которой сам автор за решеткой видел и всех критиковавших его авторов, и англичан, и жертв капитализма.

В ходе интерпретативного анализа романа и выделения видов гротесковых образов в романе мы использовали концепции гротеска Д. Рёскина, М. Бахтина, Т. Дормидоновой, Ю. Борева, Я. Зунделовича, Б. Дземидока, Д. Николаева, Ю. Манна, В. Тюпы.

Были выделены следующие подходы к гротеску:

* 1. Гротеск – это не стилистический приём, и он не родственен другим тропам, он скорее «базовый принцип художественного осмысления (художественного моделирования) бытия» (по Т.Ю. Дормидоновой)
  2. Гротесковая образность – сбой в соотношении синхронного и диахронного аспектов соотношения различных модусов сознания, когда на уровень деятельности сознания, в качестве доминанты, выводится не один из модусов, а два или несколько, онтологически различных.
  3. Гротеск как текстовая структура рассматривается как целостная структура с внутренней системой отношений.
  4. Гротеск – это особое мировоззрение или мышление, для воплощения которого требуется определённый набор художественных приёмов, но который и сам может выполнять функции художественного приёма.

Мы проанализировали роман с точки зрения трёх видов гротесковых образов: пространственный гротеск (гротеск в конструировании художественного пространства, гротесковое «переотражение» окружающего мира капитализма), антропоморфный гротеск (гротескная концепция тела и развенчание шутовского короля) и языковой гротеск (говорящие имена и прототипирование: осмеяние действительности)

**Гротеск в конструировании художественного пространства романа и составляющие этой категории:**

* *Тюрьма Маршалси*
* *Прототипирование: Министерство Волокиты*
* *Дом Тита Полипа и Мир полипов*
* *Дом Гоуэнов в Венеции*
* *Дом миссис Кленнэм*
* *«Фантастическое» Подворье Кровоточащего Сердца*
* *Заключенные в «условностях»*

**Гротесковое «переотражение» окружающего мира капитализма**

**Гротескная концепция тела и основные выразители этой концепции:**

* + - *Эми*
* *Мэгги*
* *Миссис Кленнэм*
* *Мистер Флинтвинч*
* *Тип Доррит*
* *Миссис Мердл*
* *Флора Финчинг*
* *Тетушка мистера Ф.*

**Развенчание шутовского короля в романе**

* *Стрижка Кэсби*
* *Смерть папаши Доррита*
* *Смерть мистера Мёрдла*

**Говорящие имена и прототипирование: осмеяние действительности, приемы и прототипы:**

* *Прототипирование и «говорящие» имена: Огастес Чваннинг*
* *Прототипирование: Генри Гоуэн*
* *Прототипирование и «говорящие» имена: Джон Полип*
* *Другие полипы*
* *Гротескная «английскость»*

Результаты нашего исследования могут быть использованы для анализа других романов Ч. Диккенса, например, «Домби и сын» или «Николас Никльби», для которых также характерна форма реалистической типизации и создание больших социальных фресок за счет возможностей гротескного мировидения Диккенса.

«Слушайте меня!» – призывает Диккенс, как миссис Кленнэм, – «Слушайте!», – потому как «Крошка Доррит» и есть оглашение приговора. Полный уныния и разочарования, роман не должен был вселять надежду – он должен был стать и стал (судя по критике), средством подрыва традиционных социальных иерархий и норм английского капиталистического мира.

Диккенс не устал[[4]](#footnote-4) – он был ранен и разочарован социальной несправедливостью, и это состояние ознаменовало рождение нового гротескового мировидения и особого способа организации художественного пространства романа.

# Список использованной литературы

1. Диккенс Ч. Крошка Доррит : пер. с англ. Е.Д. Калашниковой. Собрание сочинений : в 30 т. / Чарльз Диккенс; под общ. ред. А.А. Аникста. М: ГИХЛ, 1957-1963. – Т. 20-21.
2. Dickens Сharles. Little Dorrit. Oxford University Press, 1953. – 215 p.
3. Аникст А.А., Ивашев В.В. Собрание сочинений в тридцати томах. Том 28 /Чарльз Диккенс. Статьи и речи // Любопытная опечатка в «Эдинбургском обозрении».  М.: ГИХЛ, 1963. – С. 412-420.
4. Анненская А. Н. Чарльз Диккенс [Электронный ресурс]. – URL: http://19v-euro-lit.niv.ru/19v-euro-lit/annenskaya-charlz-dikkens/glava-9.htm. – (Дата обращения: 15.10.2021).
5. Аристотель. Поэтика. Риторика. СПб.: Азбука-классика, 2010. – 346 с.
6. Арчер У. [Мистер Гиссинг о Диккенсе.](https://translated.turbopages.org/proxy_u/en-ru.ru.ae0db5c2-643abfd6-0c351fc3-74722d776562/https/archive.org/stream/studystageyearbo00archuoft#page/28/mode/2up) В учебе и на сцене. Лондон: Грант Ричардс, 1899. – С. 28-32.
7. Бахтин М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. М.: Худож. лит., 1990. – 543 с.
8. Бахтин М.М. Слово в романе // Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. М.: ГИХЛ, 1975. – 502 с
9. Бёрк Э. Философское исследование о происхождении наших идей возвышенного и прекрасного. М.: Искусство, 1979. – 237 с.
10. Большой энциклопедический словарь – М.: Большая российская энциклопедия, 2002. – [Электронный ресурс]. – URL: https://gufo.me/dict/bes/%D0%93%D0%A0%D0%9E%D0%A2%D0%95%D0%A1%D0%9A. – (Дата обращения: 15.10.2021).
11. Борев Ю.Б. О комическом. М.: Искусство, 1957.
12. Борев Ю.Б. Эстетика. Теория литературы: Энциклопедический словарь терминов. М: Астрель, 2003.
13. Виноградов В. В. Натуралистический гротеск: (Сюжет и композиция повести Гоголя «Нос») // Виноградов. Поэтика русской литературы: Избранные труды. М.: Наука, 1976. – С. 5-44.
14. Возвышенное. Словарная статья [Электронный ресурс] // Электронная библиотека ИФ РАН. – URL: <https://iphlib.ru/library/collection/newphilenc/document/HASH01169f50ac69a638678d4d16>. – (Дата обращения: 16.12.2022).
15. Гениева Е.Ю. Тайны Чарльза Диккенса. М.: Книжная палата, 1990.
16. Гюго В. Собрание сочинений: [Пер. с фр.]: В 14 т. / Виктор Гюго. М.: Литература, 2001-2003. Т. 9: Предисловие к «Кромвелю».
17. Дежуров А.С. Гротеск в немецкой литературе XVIII века: дис. канд филол. наук: 10.01.05. М., 1996. – 167 с.
18. Дземидок Б. О комическом. М.: Прогресс, 1974. – 223 с.
19. [Диккенс Ч. Письма 1933—1854](http://www.biblioteka.by/05/DIKKENS/d29.html) [Архивная копия](https://web.archive.org/web/20160304132034/http:/www.biblioteka.by/05/DIKKENS/d29.html) от 4 марта 2016 [Электронный ресурс]. – URL: [Чарльз Диккенс. Письма 1933-1854 (archive.org)](https://web.archive.org/web/20160304132034/http:/www.biblioteka.by/05/DIKKENS/d29.html). – (Дата обращения: 18.12.2022).
20. Дмитриев А.С., Самарина Р. М. История зарубежной литературы. М.: Изд-во Моск. Ун-та, 1970. – 332 с.
21. Дормидонова Т.Ю. Гротеск как тип художественной образности (от Ренессанса к эпохе авангарда): дис. канд. филол наук: 10.01.08. Тверь, 2008. – 157 с.
22. Засурский Я.Н., Тураева С.В. История зарубежной литературы XIX века. М.: Просвещение, 1982. – 319 с.
23. Зунделович Я.О. Гротеск [Электронный ресурс] // Словарь литературных терминов. Т. 1. – URL: <http://feb-web.ru/feb/slt/abc/lt1/lt1-1811.html>. – (Дата обращения: 06.10.2022).
24. Ивашёва, В. В. Творчество Диккенса. М.: Изд-во Моск. ун-та, 1954. – 472 с.
25. Иглтон Т. Теория литературы: Введение / пер. Е. Бучкиной под ред. М. Маяцкого и Д. Субботина. М.: Издательский дом «Территория будущего», 2010. – 296 с.
26. Исаченкова Н. В. Сравнительный анализ художественного текста на уроках литературы. Методическое пособие. М.: Паритет, 2003. – 192 с.
27. История зарубежной литературы ХIХ века [Электронный ресурс] / под редакцией Н.А.Соловьевой. – URL: http://19v-euro-lit.niv.ru/19v-euro-lit/izl-hih-soloveva/37-dikkens.htm. – (Дата обращения: 15.10.2021).
28. Катарский И. М. Диккенс в России. М.: Наука, 1966. – 428 с.
29. Катарский И. М. Чарльз Диккенс: Библиогр. рус. пер. и крит. лит. на рус. яз., 1838-1960 / И. М. Катарский., Ю. В. Фридлендер. М.: Изд-во Всесоюз. кн. палаты, 1962. – 327 с.
30. Киш О. Карнавал и постмодерн // Филологические науки. Вопросы теории и практики. Тамбов: Грамота, 2015. – С. 151-154.
31. Козлова Д.В. Гротеск в теории искусства // Вопросы взаимовлияния литератур. Нижний Новгород, 1997. – С. 46.
32. Луначарский А.В. Диккенс. М.: ГИХЛ, 1931. – 31 с.
33. Манн Ю. В. О гротеске в литературе. М.: Советский писатель 1966. – 161 с.
34. Михальская Н. П. Чарльз Диккенс. М.: Просвещение, 1987. – 127 с.
35. Михальская, Н. П. Чарльз Диккенс: Очерк жизни и творчества. М.: Просвещение, 1987. – 128 с.
36. Морен Э. Метод. Природа Природы. M.: Прогресс-Традиция, 2005. – 464 с.
37. Мохова Т. Ю. Вариации гротеска в романах Чарльза Диккенса [Электронный ресурс] // Вестник РУДН. Серия: Литературоведение, журналистика. – 2018. – C. 86-94. – URL: https://cyberleninka.ru/article/n/variatsii-groteska-v-romanah-charlza-dikkensa. – (Дата обращения: 17.11.2021).
38. Николаев Д. П. Сатира Щедрина и реалистический гротеск. М.: Худож. литература, 1977. – 358 с.
39. Парчевская, Б. М. Тайна Чарльза Диккенса / Б. М. Парчевская, Е. Ю. Гениева. М.: Кн. палата, 1990. – 534 с.
40. Пирсон X. Диккенс. М.: Молодая гвардия, 1963. – 511 с.
41. Рёскин Дж. Камни Венеции. СПб.: Азбука-Классика, 2009. – 368 с.
42. Рёскин Дж. Современные художники. Общие принципы и правда в искусстве. М.: Типография Товарищества А. И. Мамонтова, 1901. – 476 с.
43. Сильман Т.И. Диккенс. Очерки творчества. М.: Художественная литература, 1958. – С. 334.
44. Сомерсет У.М. Чарльз Диккенс и «Дэвид Копперфилд». М.: Прогресс, 1975. – 308 с.
45. Тайна Чарльза Диккенса: сб. / отв. ред. Е. Ю. Гениева. М.: Кн. палата, 1990. – 534 c.
46. Тюпа В. И. Семиотический статус гротеска // Гротеск в литературе : материалы конф: к 75-летию проф. Ю. В. Манна. Тверь, 2004. – С. 6.
47. Уилсон Э. Мир Чарльза Диккенса. М.: Прогресс, 1975. – 320 с.
48. Урнов М. В. Великий романист Ч. Диккенс [Электронный ресурс]. – URL: http://19v-euro-lit.niv.ru/19v-euro-lit/urnov-romanist-dikkens/chast-11.htm. – (Дата обращения: 15.10.2021).
49. Фуко M. Ненормальные: курс лекций, прочитанных в Коллеж де Франс в 1974–1975 учебном году.  СПб.: Наука, 2005. – 432 с.
50. Цвейг С. Диккенс. Избранные произведения: в 2-х т. – М.: Госполитиздат, 1956. – Т. 2. – С. 80-103.
51. Черкасова Т. М. Типология детского характера в творчестве Диккенса : автореф. дис. … канд. филол. наук. Нижний Новгород, 2007. –21 с.
52. Честертон Г. К. Чарльз Диккенс. М.: Радуга, 1982. – 205 с.
53. Шлегель Ф. Эстетика. Философия. Критика. Т.1. М.: Искусство, 1983. – 479 с.
54. Шувалова О. О. Диссертация на соискание ученой степени «Структурообразующая роль лейтмотивов и символов в романах Ч. Диккенса». М.: Изд-во Московского педагогического университета, 2003. – 226 с.
55. Эйхенбаум Б.М. Как сделана «Шинель» Гоголя // О прозе: сборник статей. Л.: Худож. лит., 1969. – С. 306-326.
56. Юрков С. Е. Под знаком гротеска: антиповедение в русской культуре (XI-начало ХХ вв.). СПб.: 2003. – С. 15-35.
57. Davis P. Charles Dickens A to Z: The Essential Reference to His Life and Work. Facts On File, Incorporated, 1999.– 432 p.
58. Connelly B. The Grotesque in Literature: A Critical Overview. Jefferson, NC: McFarland & Company, 2012. – 198 p.
59. Dickens Ch. Little Dorrit [Электронный ресурс]. – URL: https://www.gutenberg.org/cache/epub/963/pg963-images.html. – (Дата обращения: 21.11.2021).
60. Dickens's «Little Dorrit» Still Alive [Электронный ресурс] // The New York Times.  URL: https://timesmachine.nytimes.com/timesmachine/1906/12/16/101811943.pdf . – (Дата обращения: 16.12.2022)
61. Forster J. Life of Charles Dickens. Everyman's Library, 1976. – 486 p.
62. Frederick G. Kitton. Charles Dickens by Pen and Pencil, Including Anecdotes and Reminiscences, Collected by His Friends and Companions. Blackwood, 1890. – P. 261-319.
63. Freud S. The Uncanny. Translated by A. Strachey. Leipzig: Internationaler Psychoanalytischer Verlag, 1919. – 219 p.
64. Frye N. Anatomy of Criticism: Four Essays. Princeton, NJ: Princeton University Press, 1957. – 383 p.
65. Gubar S. The Grotesque in Literature: A Feminist Perspective. Bloomington: Indiana University Press, 1982. – 175 p.
66. Harpham G.G. On the Grotesque: Strategies of Contradiction in Art and Literature. Princeton, NJ: Princeton University Press, 1982. – 221 p.
67. Hervouet-Farrar I. & Vega-Ritter M. The Grotesque in the Fiction of Charles Dickens and Other 19th-century European Novelists. – Newcastle-upon-Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2014. – 241 p.
68. Hogle J.E. The Struggle for a Dichotomy: Abjection in Jekyll and Hyde. In R.M. Keesey (Ed.), Contexts for Criticism. Mountain View, CA: Mayfield Publishing Company, 1994. – P. 272-283.
69. Horne Lewis. Little Dorrit and the Region Of Despair [Электронный ресурс]. – URL: dalrev\_vol69\_iss4\_pp533\_548.pdf (дата обращения: 16.12.2022). – P. 534-536.
70. Hutcheon L. A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction. New York: Routledge, 1988. – 285 p.
71. Johnson Monica. The Adventures of Dorrit Little // Women's Studies Quarterly, 2014. – P. 95-108.
72. Kayser W. The Grotesque in Art and Literature. Translated by U. Weisstein. Bloomington: Indiana University Press, 1957. – 318 p.
73. Kincaid J. R. Dickens and the rhetoric of laughter [Электронный ресурс]. – URL: http://www.victorianweb.org/authors/dickens/kincaid2/ch9.html. – (Дата обращения: 15.10.2021).
74. Langland E. The Fantastic in Dickens's Little Dorrit // Victorian Studies, 1982. – P. 41-58.
75. Meckier J. Dickens, Venice, and the Gothic // Dickens Studies Annual, 1980. P. 69-90.
76. Meisel, Martin. Dickens and the Fantastic // ELH, 1965. – P. 128-143.
77. Philpotts T. Trevelyan, Treasury, and Circumlocution // Dickens Studies Annual, 1993. – P. 283–302
78. Scheegans H. Geschichte der grotesken Satire, Strassburg, 1894. – P. 523.
79. Schlicke P. Oxford Reader’s Companion to Dickens. Oxford: Oxford university press, 1999. – 654 p.
80. Somerset W.M. Charles Dickens and "David Copperfield." Progress, 1975. – 308 p.
81. Spilka M. Dickens and Kafka: A Mutual Interpretation. – Bloomington: Indiana Univ. pr., 1963. – 123 p.
82. Stallybrass P., White A. The Politics and Poetics of Transgression. Ithaca, NY: Cornell University Press, 1991. – 344 p.
83. Thomson P. The Grotesque. London: Methuen, 1972. – 203 p.
84. Vega-Ritter M. Grotesque in C. Dickens [Электронный ресурс]. – URL: https://core.ac.uk/download/pdf/49266899.pdf. – (Дата обращения: 15.10.2021).
85. Weisstein U. Review of The Grotesque in English Literature, by A. Clayborough [Электронный ресурс]. – URL: <http://xxcentury.philol.msu.ru/wp-content/uploads/2020/11/The-grotesque-in-art-and-literature.pdf>. – (Дата обращения: 15.10.2021).
86. Wendler R. The Grotesque in Contemporary Art. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2010. – 120 p.
87. Woods R. The Grotesque in Cinema: Art, Incest, and the Technology of Film. Oxford: Oxford University Press, 1997. – 287 p.

1. Здесь используется как прилагательное, образованное от термина нюансирование. Нюансирование – термин французского исследователя Э. Морена, подчеркивающий роль тонких и не всегда очевидных факторов, что, в свою очередь, побуждает обращать внимание на детали, узоры, случайности, переплетения, локальность и ситуативную изменчивость контекстов развития. [Морен, 2005]. [↑](#footnote-ref-1)
2. Здесь и далее текст романа «Крошка Доррит» цитируется по изданию: Диккенс Ч. Крошка Доррит : пер. с англ. Е.Д. Калашниковой. Собрание сочинений : в 30 т. / Чарльз Диккенс; под общ. ред. А.А. Аникста. М: ГИХЛ, 1957-1963. – Т. 20-21. [↑](#footnote-ref-2)
3. Из ПСС в 30 томах под общей редакцией А.А. Аникста и В.В. Ивашёвой. Письма Чарльза Диккенса (1833-1854 гг.) [↑](#footnote-ref-3)
4. Так говорил Джордж Гиссинг Арчер У. [Мистер Гиссинг о Диккенсе.](https://translated.turbopages.org/proxy_u/en-ru.ru.ae0db5c2-643abfd6-0c351fc3-74722d776562/https/archive.org/stream/studystageyearbo00archuoft#page/28/mode/2up) В Учебе и на сцене. Лондон: Грант Ричардс, 1899. – С. 28-32. [↑](#footnote-ref-4)