

До 200-річчя Чарлза Діккенса (1812 – 1870)

УДК 821.11

ДВЕСТИ ЛЕТ С ДИККЕНСОМ

Людмила Іванівна Скуратовська

Доктор філологічних наук, професор

Кафедра зарубіжної літератури

Дніпропетровський національний університет імені Олеся Гончара

Просп. Гагаріна, 72, 49010, м. Дніпропетровськ, Україна

Анотація. Міститься критика деяких звичних тез літературознавчої діккенсіани. Розглядається образ і тема Діккенса як митця в художній прозі (І. Во, Р. Бредбері). Аналізуються не помічені критиками й перекладачами риси його майстерності.

Ключові слова: Діккенс, І. Во, Р. Бредбері, роман, жанр, притча, персонаж, ім'я-образ, психологізм.

Название этой статьи, написанной в „год Диккенса” (1812–2012), опирается на формулу, введенную С. С. Аверинцевым („Две тысячи лет с Вергилием”). Нельзя лучше определить должное наше отношение к классику: без пафосной хвалы, но с сознанием его присутствия в нашей культуре, в моральном сознании. Ведь нет людей, равнодушных к Диккенсу, – по крайней мере, не было, „когда население еще умело читать” [1, с. 12]. Его либо любят и превозносят, либо порицают и „разносят” (но все же с оглядкой на его гениальность). Кажется, только один человек сумел остаться равнодушным – Оскар Уайльд; с небрежным высокомерием он фактически отчитал Диккенса под видом рецензии на книгу его биографа [3, с. 188–191]. И еще – полюбовался собственной чувствительностью: „Нужно обладать поистине каменным сердцем, чтобы читать сцену смерти крошки Нелл без смеха” [7, с. 55]. История ему отомстила: сколько ни повторяй „великий эстет”, слаще не будет (как говорят на Востоке), и уайльдовские красоты – розы и соловьи, инфанты, серебряная луна над женщиной-вампи евангельских времен... – нет, нужно обладать каменным сердцем, чтобы читать это без оскомины; недаром великолепный Обри Бердсли в иллюстрациях к „Саломее” изобразил эту луну с брызгливым лицом Оскара Уайльда.

Говоря о теме Диккенса в современной литературе, автор этой статьи имеет в виду не писательские ре-интерпретации его мотивов – у Джойса и Повиса, у Пристли и Честертона, у Мердок, Спарк и Фаулза, – а реакцию писателей на художественную личность и „смысл” Диккенса на Земле, если можно так выразиться. Здесь снова все полярно – Диккенс как воплощенное добро и Диккенс как... Но вот это, второе, нельзя определить одним словом, поэтому отсюда и следует начать.

В 1934 г. Ивлин Во написал роман „A Handful of Dust” [11], „Горсточка праха”; это название и эпиграф – из „Бесплодной земли” Элиота. У Элиота в начале поэмы, после обыкновенного человеческого – мрачный пейзаж, написанный Экклезиастом: груды камней, „разбитые образы” и „не понимающий” этого человек. К нему обращается у Элиота лирический голос: „Я покажу тебе нечто другое” –

< . . . > I will show you something different from either
Your shadow at morning striding behind you
Or your shadow at evening rising to meet you;
I will show you fear in a handful of dust.

У Элиота – безжалостная земля, растерянный человек, страх и смерть.

Какое это имеет отношение к Во и к Диккенсу? Герой Во от пустоты цивилизации, от послевоенного падения нравов, угрозы бракоразводного скандала и потери любимого родового гнезда бежит на Амазонку; здесь он едва не погибает в джунглях; его спасает старик-метис, „глава” затерянной в саванне деревушки. Этот м-р Тодд – страстный любитель Диккенса, в его хижине целая библиотека диккенсовских романов, но он неграмотен и, выйдя Тони, в качестве благодарности, просит лишь читать ему их вслух. Тони вначале полон энтузиазма; но оказалось, что это – плен навсегда. Добродушный любитель Диккенса обманул, опоил его, спрятал от миссии спасения. Очнувшись, Тони осознает, что для Англии он умер, что за чтением „по кругу” романов Диккенса он доживет свою жизнь рабом.

Весь этот предфинальный эпизод невелик, но построен так, что ужас неволи и безнадежности кажется долгим, бесконечным. Мелькание диккенсовских названий вперемешку с признаниями Тодда, героями, деталями дикого быта задает ритм движения смысла.

При этом в уста метиса вкладываются наивно-верные суждения о Диккенсе, напоминающие константы научно-

критической диккенсианы. Это не пародия, а совсем другая семантическая игра.

„– Вы верите в Бога? [Спрашивает Тодд. – Л. С.]

– Наверное, да, я не очень об этом задумывался.

– А я об этом задумывался и все еще не знаю. Диккенс верил. < . . . > Да, да. Это ясно из всех его книг” [11, с. 997].

И дальше:

„– Вы любите Диккенса?

– Ну как же, конечно. Больше чем люблю, гораздо больше. < . . . > Я слышал их все уже несколько раз, но < . . . > никогда не скучаю; всегда есть чему поучиться и что заметить, так много людей, так много всего случилось, так много слов . . . < . . . > У меня здесь все книги Диккенса, кроме тех, что муравьи сожрали. < . . . > Какое удовольствие – начать снова. Каждый раз, как вспомню, я нахожу все новое, чтобы радоваться и восхищаться” [11, с. 998].

И он слушает, беззвучно повторяя текст, переспрашивает, вникая в жизнь персонажей как реальных лиц. Вот что значит „больше чем люблю”: живу этим, сострадаю, плачу. . . Добрый старик. Все понимает.

Параллельно выясняется, что до Тони было еще два читателя – пожилые и умершие. И что спасателям он показал могилу с крестом и отдал часы Тони. То есть решил проблему так твердо, что сюда никто уж больше не вернется. Понимание Диккенса и через него – людей с их горестями входит у Ивлина Во в столкновение со способностью того же человека быть „доминатором”, „манипулятором” людьми (словообразы, которые не только у исследователей генезиса фашизма, но и, едва ли не раньше, у художников входят в определение „фашиствующего” человека).

Так разворачивается эта цепочка литературных отсылок: Элиот, открывающий ужас в дорожной пыли, цитирует Экклезиаста; Ивлин Во, опираясь на того и на другого, приходит к Диккенсу.

Но почему к нему? Разве Диккенс не „светлый” писатель? И не в том ли смысл, что этот его „свет” понятен каждому человеку и полудикарь из саванны способен сочувствовать его героям?

И разве участь читать всю жизнь такие книги, эти книги – такая уж страшная судьба?

Ивлин Во поставил здесь сразу множество вопросов и ответил на них парадоксально и притчево (как получалось в книгах самого Диккенса, о чем несколько ниже). И Диккенс, в ряду между Экклезиастом, Элиотом – и Во, занял в нем то же место, что и они: место книги, сгустка духа, мысли, воли ее автора; книги – в ее силе (ограниченной) и бессилии (тоже ограниченном), в ее

способности сказать, вызвать эмпатию, и неспособности вызвать прямое, немедленное изменение жизни. Таково мнение автора, роман которого, среди многих других смыслов, становится еще и притчей о книге, о Диккенсе – великой книге. О Диккенсе, создавшем великие притчи.

Ведь диккенсовские счастливые случайности, добрые богачи, спасающие то Оливера, то Николаса Никльби, то Эстер Саммерсон, – это примеры добра и его места в жизни. Притча – и есть пример. И Пиквик, Браунлоу, Чирибл с братом, Джарндис – притчевые персонажи, не столько иллюстрации, сколько „измерители” случайности (или неслучайности) добра в этом мире. Как персонажи притчи, они не должны обладать обилием черт, характером, психологией, многомерностью; они могут быть загадочны именно потому, что судимы по поступкам, а не по уже истолкованным мотивам поступков. Есть ли „характер”, „многообразие черт”, „психология” у Хозяина Виноградника, который воздал одинаково и много, и мало работавшим, в притче, рассказанной Христом? Персонаж притчи – не характер, а пример. Но персонажи Диккенса, именно эти персонажи – благотворители и их подопечные – были прочитаны критикой не как фигуры притчи о существовании или несуществовании добра, а просто как слабость романиста, неспособного создать „многомерных” характеров или развязать узлы сюжета. Думается, это неправильно. Ведь Диккенс рассказывает нам эту притчу и задает нам этот вопрос на протяжении всего своего творчества, во всех романах: есть в этой жизни добро как закон или только добро как исключение? Критики ему отвечают: рисуешь людей неправильно... не знаешь политической экономии...классовой борьбы; или, как выразился один современник, „каждый мужчина, женщина и ребенок” философствует лучше, чем м-р Диккенс. И наконец, сам Диккенс высказался на эту тему более прямо и „итогово”, хотя сделал это в середине жизни, написав для своих детей „Жизнь Господа нашего Иисуса Христа” (1849). Она была опубликована в 1934 г., в один год с романом И. Во. Как будто в ответ на диалог Тодда и Тони: „Я много об этом думал. Диккенс верил”.

Персонажи, характеры Диккенса – едва ли не центральная тема дискуссии, длящейся с 1836 г. Речь идет не о бледных героях и героинях и не о „спасителях”, но обо всех остальных героях, „восхитительных” и „заставляющих смеяться” (но „имеющих не большее отношение к реальности, чем <...> Панч”, по оценке Тэккерея [7, с. 118]). Главный упрек: им недостает „lifelikeness” –

сходства с настоящими людьми. Главный аргумент защиты: зато в избытке „vitality” – жизнеспособность, живость [7, с. 146]. Через сто лет, в работах 1955–1977 гг., в этом споре зазвучал голос Айрис Мердок. Создательница подробно разработанных и психологически убедительных характеров, она видит величие Диккенса прежде всего в „умении создавать персонажей” [8, с. 17]. Рефлексия у Диккенса (другой пункт дискуссии) ценна потому, что она связана „через персонажей, например, с субструктурами, которые отнюдь не абстрактны”, и „проникает глубже, чем уровень идей < . . >, к тайным темным битвам добра и зла” [8, с. 21]. Вот почему Диккенс, как Бальзак и Дж. Элиот, – творец настоящего романа („thetrue novel”), который она отличает от „невротического современного романа” („the neurotic modern novel” [9, с. 217]). „Настоящий” роман, в ее постоянной аргументации, – тот, что захватывает жизнь в ее многообразных „случайностных” проявлениях, и „целостное, непредсказуемое” человеческое существо, „the contingent, eccentric fellow” [10, с. 284].

Еще раз ситуация „Диккенс как тема” возникает в художественной литературе в 1966 г. в большой новелле Рэя Брэдбери „Все друзья Николаса Никльби – мои друзья”.

В американский городок, „в каких сейчас уже не живут” [4, с. 200], летом 1929 г. приезжает некий человек – „бодрая элегантность”, трость, „каштановые волосы с проседью, шелковые усы, борода клинышком” [4, с. 204] – Чарльз Диккенс! Так он и записывается в регистрационной книге, и мальчик, его бабушка (хозяйка меблированных комнат) и дед верят ему [4, с. 205–206]. Мальчик получает от „м-ра Диккенса” имя героя „Больших ожиданий”: Пип. И они начинают писать: незнакомец диктует – он помнит все романы Диккенса наизусть – Пип, секретарь, записывает. Так проходит лето, восхитительное для обоих.

Начинают с „Повести и двух городах” (название, как и впредь, „придумывает” мальчик. Самому Рэю Брэдбери, чью фамилию по материнской линии носит мальчик, в 1929 г. было 9 лет, и свои подлинные черты – страстного, понимающего и внимательного читателя – он передал „Пипу”). „М-р Диккенс” диктует:

„Это было лучшее из времен, это было худшее из времен, это был век мудрости, это был век безумия, это была эпоха веры, это была эпоха безверия, это была весна надежды, это была зима –”. Тут их прерывает бабушка: „Мистер ... вы говорите прекрасно!”.

Незнакомец благодарит ее поклоном (какие благородные манеры!), а Пип продолжает наизусть: „это была зима отчаяния” [4, с. 208].

Идиллия, добрая сказка. Но тут дает себя знать противник: парикмахер, м-р Вайнески, пожилой одинокий человек, любивший мальчика как сына. (Мальчик и доброжелательные взрослые – коллизия „Больших ожиданий”, а персонаж Диккенса, „цирюльник-энтузиаст”, вызывающий ревность м-ра Уэллера-старшего, оживает в м-ре Вайнески). Начинается драма ревности, недоверия, тщеславия. Вайнески рвется разоблачить „шарлатана”; страсти накаляются, когда дедушка предлагает „Диккенсу”, а не Вайнески, прочитать перед обедом *grace* – благодарственную молитву: „Will you lend us your talent, Sir, for grace?” [4, с. 209]. Это почти из Шекспира, как на Римском форуме – речь Антония: „Friends, Romans, citizens, lend me your ears!” Сколько раз этот стих пародировался! Может быть, эта общеизвестность, а не словарное значение глагола „lend”, этот общий языковой цитатный источник подсказал Брэдбери – как всегда подсказывал Диккенсу – эту форму вежливости дедушки?

Но м-р Вайнески – ревнивец и тщеславец, его злость, переродившаяся из былой приязни, берут верх, и „Диккенс” должен уехать. Тут вмешивается Пип: он отводит „Диккенса” в тихую, пустую городскую библиотеку. За стеллажами скрипит перо – „Диккенс” по ритму узнает, что это стихи, что это великое стихотворение Эмили Дикинсон. „Because I could not stop for Death” – пишет скромная, вся „between”, средняя [4, с. 223] библиотекарьша. „Ведь я не могла остановиться ради Смерти, и тогда он (по-английски Смерть. – он. – Л. С.) любезно остановился ради меня”. У Дикинсон смерть рыцарственно подсаживает героиню в свою карету и везет ее в бессмертие, в ее вечный дом. Провинциальная „белая мышь” переписывает стихи Дикинсон, так же, как графоман и мальчик переписывали Диккенса. И они „становятся” ими! Конечно, близость звучания фамилий сыграла здесь свою роль: внимание к звуку – одна из черт слуха реального Диккенса, унаследованная здесь Брэдбери, среди многого другого: относительности границ малый/великий, обыкновенный/необыкновенный, читать и творить литературу. Рассказ кончается счастливым браком „Диккенса” и „Дикинсон” и выводом дедушки (а он – воплощение Платона): „нет, они не безумцы” [4, с. 228].

Итак, у Брэдбери, может быть, в возражение Ивлину Во – безудержная апология Диккенса именно как писателя: он – светлый

гость, и сегодня спасающий смертных, „маленьких” людей от их „средней” участи.

Думается, Брэдбери выбрал для полного цитирования начало „Повести о двух городах” потому, что именно в этом образце его прозы самым наглядным образом выразились особенности диккенсовского стиля: яркая словесная вязь, ничего общего с „matter-of-factness” современников самого Брэдбери. Вслушаемся в эту тираду: „It was the best of times, it was the worst of times, it was the age of wisdom, it was the age of foolishness” [4, с. 207]. Все построено на повторах-параллелизмах, и повторы эти – не что иное, как цепочка миниатюрных палинодий (палинодия – „противопеснь”, в которой текст отрицает предшествующий текст (или тексты) автора, строфа – строфу, стихотворение – предшествующее ему). Редкие примеры такого рода заставляют вспомнить термин, возникший по поводу прозы Андрея Белого: „декоративный стиль” (в полной мере реализовавшийся в его самом диккенсовском романе „Петербург”).

Брэдбери в этой своей новелле не только поэтизирует „маленького человека” именно тем способом, каким Диккенс, когда он находит необыкновенное в обыкновенном и видит в своих Пиквиках „ангелов ... в клетчатых брюках”. И Брэдбери подхватывает: чудак-графоман – это Диккенс наших дней, „белая мышка” – не меньше чем Эмили Дикинсон, и сам Платон живет в штате Иллинойс и женат на хозяйке меблированных комнат. Но дело еще и в том, что Брэдбери подхватывает, в самом принципе, „декоративный стиль” Диккенса. Новелла, в своем каноническом варианте (видимо, есть еще один, попроще, и именно два разных его перевода фигурируют в Интернете), начинается так:

Imagine a summer that would never end.

Nineteen twenty-nine.

Imagine a boy who would never grow up.

Me.

Imagine a barber who was never young.

Mr. Wyneski.

Imagine a dog that would live forever.

Mine.

Imagine a small town, the kind that isn't lived in any more.

Ready? Begin... [4, с. 200]

То ли это стихи в прозе, то ли это „внутренний диалог”, преобразенный из „внутреннего монолога”: декоративный стиль.

„Декоративный стиль” Диккенса украшен еще и особыми именами людей и мест: придуманными и небывалыми, как подчеркивали и Тэккерей, и Честертон, и Уолтер де ла Мэр [2,

с. 110–111]. Отличие их от игры именами у других авторов (старой как мир) – в том, что у Диккенса, как у античных классиков, эти имена суть авторские (а не привнесенные извне) образы, семантизированные внутри и от своей художественной среды, а не эпигонами Деррида со словарями в руках (что вызвало насмешку М. Гаспарова в „Записях и выписках”). Тэккерей тоже хорошо обращался с именами, но по-другому. Он любит имена реальные и исторические: героиня „Ярмарки тщеславия” – Амелия, а не Эмилия, развратного вельможу зовут лорд Стин (а не Стайн) [2, с. 110]; разумеется, это что-то значит – любовь к роману Филдинга „Амелия” или принадлежность к историческому роду Steyne. Но имена-фантазии, вроде диккенсовского „Микобер”, его раздражают [2, с. 110]. Конечно, у него бывают „переводимые” значащие имена: Sharp, Slowly, – все „острые” и „ползучие” расставлены по местам, и умеющий переводить да переводит.

Но Диккенс не позволит этого никому другому: он сам творит свои значащие имена из родного языка – только слушай! Ужасная частная школа, где гибнут дети, в „Николасе Никльби”, называется „Dotheboys Hall” (а не Дотбойс, как в известном переводе): „Разделайся с мальчишками”, или „Сделай мальчишек”, или „Добей” их (фраза стала нарицательной). Или город в „Пиквике”, где происходят парламентские выборы, – „Итенсвилл”, и все тут, если верить переводу. Но это „Eat-an’-swill”, опять целая фраза: „Ешь-и-хлебайск” или, еще хлеще, учитывая парламент, „Ешь-и-заливайск”; to swill – „жадно пить; изливать большие объемы в или на кого-то”. Диккенс не „зашифровывает”, он произносит целые фразы, его выдумки взяты из стихии самого языка и фонетически приближены к его разговорному звучанию. „Choakumchild” (Choak them, child!); Грэдграйнд – имя-скрежет; Баундбери (от bounder – „грубиян, рвач, грубый бабник”). А „Hard Times”, бедно и плоско переведенное как „Тяжелые времена”, когда есть абсолютно подходящее слово „Страда”! Ведь это название – тоже целая притча, и смысл ее Диккенс развертывает в названии частей: Сев – Жатва – Сбор в житницы. Притчевое название – притчевое развертывание: человеческий мир – огромная нива, где проходят все стадии бытия, от становления до итога.

Когда ассоциации, заложенные в имени, следует искать в культурном поле за пределами данного текста, то результат бывает в высокой степени неоднозначен. Библейские Давид и Урия у него, кажется, поменялись местами; и диккенсовский Урия (Хип), „популярный” вплоть до названия рок-группы („Юрайя Хип”), – не

жертва, а обидчик Давида (Копперфилда). Или – Ной: Ноэ Клэйпол в „Оливере Твисте”, подросток, от которого берут начало „другие” диккенсовские маленькие люди – не те, что любимы им, а жадные, глупые, во многом виноватые; почему же он – Ной?.. Эта тема – виновности, ответственности „маленького человека” (а не только его диккенсовского незаметного героизма) – разовьется в XX веке, а очевидной станет уже в конце XIX (Уэллс); она и намечается, и повторяется у Диккенса.

Читатель Диккенса встречается и с другими поэтологическими неожиданностями, вернее, „ожиданными неожиданностями”. Вот персонаж „Холодного дома”, имя которого, казалось бы, не „значащее”, заставляет вздрогнуть: Tulkinghorn „рифмует” с Talkinghorn – говорящий рог, готовый протрубить чью-то гибель. В его кабинете, в его конторе каждая вещь говорит не только о том, каков он, но и – о чем он сейчас думает [6, с. 592; 600–602]. Этот Талкингхорн – холодный умный стряпчий – держит в руках судьбу леди Дэдлок. Раскрыть ли ее тайну? когда и как? Талкингхорн в своей конторе, в своем мрачном кабинете; перед ним некая рукопись, но он ее не читает; он „молча и медленно” решает в уме свое сложное дело? – нет, молча и медленно двигает по столу кучку пустяковых предметов: крышечка чернильницы – обломок красной палочки сургуча – обломок черной. „Крышечку в середину – теперь красный сургучик – теперь черный. „Нет, не так!” Еще раз... еще. „Теперь красный кусочек – черный кусочек – крышечка – коробочка с песком. Так! Ты в середину – ты направо – ты налево. Этот поток неопределенных возможностей должен, наконец, привести к решению, сейчас или никогда. – Сейчас!” [5, с. 141].

У нас на глазах человек думает, взвешивает варианты, делает выбор. Тяжесть и важность его размышлений становится ощутимой еще и потому, что между первым изображением его „интеллектуальной игры” и последним – длительная пауза, детальное (хотя и не затянутое, не нарушающее динамики) описание образа жизни и ведения дел у м-ра Талкингхорна, сугубой секретности их. Другими словами, поток мыслей дан нам „в объеме”, во времени, в его возможной смертельной опасности. И вот решение (уж не движение ли это коробочки с песком?) – „Now!” И при этом ни слова не сказано – ни вслух, ни во „внутреннем монологе”.

Этот прием (или даже принцип) ведет не к будущему потоку сознания, даже противоположен ему. Это – остановка как часть внутреннего процесса, невербализованная внутренняя жизнь,

хочется сказать – „овеществленный психологизм”. Так никто еще, по-видимому, не пробовал писать. Этот путь ведет не столько к Джойсу, сколько к Хемингуэю, к „психологии молчания”, когда говорят походка, взгляд, мимолетное ощущение – „посмотрела на кошку”, „чувствуя себя маленькой и очень важной”, „холмы, как белые слоны”... Читатель это понимает, хотя герой молчит или все равно что молчит.

Диккенс был „массовым” художником в самом высоком смысле слова, писателем для всей нации, „от кэбмена до королевы”. Похоже, теперь все изменилось: теперь это писатель не для всех – для „эстетов”, для тех, кто ценит в литературе не только „экшн”, но безграничные возможности – изобразительные, эмотивные, интеллектуальные. Его нужно читать, исследовать, переводить заново.

1. *Гелескул А.* Огни в океане. Переводы с испанского и португальского / А. Гелескул ; [составл. Н. Р. Малиновской, предисл. А. Гелескула]. – М. : Центр книг Рудомино, 2011. – 512 с.
2. *Скуратовская Л. И.* Об одном из аспектов художественного синтеза в английском романе 1950–1960 гг. / Л. И. Скуратовская // Актуальные вопросы истории и теории зарубежной литературы XVII–XX веков : [сб. научн. трудов]. – Днепропетровск : Изд-во Днепропетровского гос. ун-та, 1984. – С. 107–113.
3. *Уайльд О.* Новая книга о Диккенсе / О. Уайльд ; [пер. Б. Ерхова] // Тайна Чарльза Диккенса: Библиографические изыскания / [состав.: Е. Ю. Гениева, Б. М. Парчевская] ; [ответственный ред. и авт. вступ. статьи Е. Ю. Гениева]. – М. : Книжная палата, 1990. – С. 188–191.
4. *Bradbury R.* Any Friend of Nicholas Nickleby Is a Friend of Mine / R. Bradbury // I Sing the Body Electric: Stories by Ray Bradbury. – A Bantam Book, 1978. – P. 200–228.
5. *Dickens C.* Bleak House / Charles Dickens. – Moscow : Foreign Languages Publ. House, 1957. – 931 p.
6. *Dickens C.* Master Humphrey's Clock / Charles Dickens // Dickens C. The Works of Charles Dickens: Household Edition. The Mystery of Edwin Drood. Reprinted Pieces and Other Stories. – London : Chapman & Hall, n. d. – P. 253–306.
7. *Ford G. H.* Dickens and his Readers. Aspects of Novel-Criticism since 1836 / G. H. Ford. – Princeton, 1955. – 258 p.
8. *Murdoch I.* Literature and Philosophy: A Conversation with Brian Magee / I. Murdoch // Murdoch I. Existentialists and Mystics. Writings on Philosophy and Literature. – Penguin Books, 1999. – P. 3–30.
9. *Murdoch I.* The Sublime and the Good / I. Murdoch // Existentialists and Mystics. Writings on Philosophy and Literature. – Penguin Books, 1999. – P. 205–220.

10. *Murdoch I. The Sublime and the Beautiful Revisited / I. Murdoch // Existentialists and Mystics. Writings on Philosophy and Literature. – Penguin Books, 1999. – P. 261–286.*
11. *Waugh E. A Handful of Dust / E. Waugh // The Woollcott Reader. – N.Y. : The Viking Press, 1935. – P. 799–1008.*

ДВЕСТИ ЛЕТ С ДИККЕНСОМ

Людмила Ивановна Скуратовская

Доктор филологических наук, профессор

Кафедра зарубежной литературы

Днепропетровский национальный университет имени Олеся Гончара

Просп. Гагарина, 72, 49010, г. Днепропетровск, Украина

Аннотация. Содержится критика некоторых привычных тезисов литературоведческой диккенсианы. Рассматриваются образ и тема Диккенса в художественной прозе (И. Во, Р. Брэдбери). Анализируются не замеченные критиками и переводчиками черты его мастерства.

Ключевые слова: Диккенс, И. Во, Р. Брэдбери, роман, жанр, притча, притчевость, персонаж, имя-образ, психологизм.

TWO HUNDRED YEARS WITH DICKENS

Liudmyla Skuratovska

Department of foreign literature

Oles Honchar Dnipropetrovsk National University

Gagarin avenue, 72, 49010, Dnipropetrovsk, Ukraine

Abstract. The paper contains re-thinking of some constantly discussed issues of the Dickensian literary studies. Dickens as a theme in fiction (E. Waugh, R. Bradbury) and some unnoticed by critics features of his literary genius are also analyzed.

Key words: Dickens, E. Waugh, R. Bradbury, novel, genre, parable, literary character, name-image, psychologism.

References

1. Geleskul A. *Ogni v okeane. Perevody s ispanskogo i portugal'skogo.* Moscow, 2011, 512 p. (in Russian).
2. Skuratovskaia L. I. Ob odnom iz aspektov khudozhestvennogo sinteza v angliiskom romane 1950–1960 gg. In: *Aktual'nye voprosy istorii i teorii zarubezhnoi literatury XVII–XX vekov.* Dnipropetrovsk, 1984, pp. 107–113. (in Russian).
3. Wilde O. Novaia kniga o Dikkense. In: *Taina Charl'za Dikkensa: Bibliograficheskie izyskaniia.* Moscow, 1990, pp. 188–191. (in Russian).

4. Bradbury R. Any Friend of Nicholas Nickleby Is a Friend of Mine. In: *I Sing the Body Electric: Stories by Ray Bradbury*. A Bantam Book, 1978, pp. 200–228.
5. Dickens C. *Bleak House*. Moscow, 1957, 931 p.
6. Dickens C. Master Humphrey's Clock. In: *The Works of Charles Dickens: Household Edition. The Mystery of Edwin Drood. Reprinted Pieces and Other Stories*. London, n. d., pp. 253–306.
7. Ford G. H. *Dickens and his Readers. Aspects of Novel-Criticism since 1836*. Princeton, 1955, 258 p.
8. Murdoch I. Literature and Philosophy: A Conversation with Brian Magee. In: Murdoch I. *Existentialists and Mystics. Writings on Philosophy and Literature*. Penguin Books, 1999, pp. 3–30.
9. Murdoch I. The Sublime and the Good. In: Murdoch I. *Existentialists and Mystics. Writings on Philosophy and Literature*. Penguin Books, 1999, pp. 205–220.
10. Murdoch I. The Sublime and the Beautiful Revisited. In: Murdoch I. *Existentialists and Mystics. Writings on Philosophy and Literature*. Penguin Books, 1999, pp. 261–286.
11. Waugh E. *A Handful of Dust*. In: *The Woollcott Reader*. New York, 1935, pp. 799–1008.

Suggested citation

Skuratovska L. Dvesti let s Dikkensom [Two hundred years with Dickens]. *Pytannia literaturoznavstva*, 2013, no. 87, pp. 18–29. (in Russian).

Стаття прийнята до друку 19.11.2012 р.