

RU

От «ангела в доме» до героини воспитательного романа:  
образ Флоренс в романе Ч. Диккенса «Домби и сын»

Хэ Цзяфу

**Аннотация.** Цель исследования – обосновать неоднозначность центрального женского персонажа романа Ч. Диккенса «Домби и сын» (1846-1848) Флоренс Домби, существенно отклоняющегося от типичного образа викторианской женщины как «ангела в доме». Флоренс, наряду с другими персонажами Диккенса, такими как Агнес Копперфильд («Дэвид Копперфильд», 1850), Эстер Саммерсон («Холодный дом», 1853) и Эми Доррит («Крошка Доррит», 1855-1857), рассматривается обычно как воплощение актуального для викторианской эпохи идеала женщины, подчиняющей свою жизнь служению семье, доминантная роль в которой принадлежит мужчине. С точки зрения гендерных литературных исследований, особенно в феминистских толкованиях, воплощение Флоренс как стереотипной женской ролевой модели в викторианском патриархальном обществе делает ее плоской и разочаровывающей фигурой, тривиальным персонажем, выступающим в роли типичной жертвы патриархальной системы, а ее стремление к отцовской любви интерпретируется как мазохистское, поскольку женский мазохизм служит довольно удобной фикцией для патриархального господства. На протяжении романа Флоренс проходит путь становления эталонной викторианской женщины с присущими ей социальными функциями: дочери, сестры, жены и матери. Несмотря на это, характер, поведение, а также поступки героини описываются Диккенсом в противоречивой манере, что побудило нас выдвинуть гипотезу о нетипичности образа Флоренс для викторианского романа и викторианского общества. Научная новизна исследования определяется выдвинутой в статье гипотезой и обоснованием амбивалентных черт Флоренс, не вписывающейся в образ «ангела в доме». В настоящей статье выявляется несоответствие образа Флоренс канону «ангела в доме» в контексте развития персонажа сквозь следующие призмы: 1) отношения отца и дочери – Флоренс как угроза; 2) Флоренс и Уолтер – история Дика Уиттингтона, история о классовом возвышении посредством брака; 3) Флоренс, Эдит и Элис – создание двух типов романтических героинь с переплетающимися судьбами: добродетельных «благородных» и маргинализованных «падших». Полученные результаты исследования подтверждают, что Флоренс в какой-то мере соответствует характеристике «ангела в доме» в рамках викторианского патриархального общества, учитывая ее идентичность как «дочери, жены и матери», а ее амбивалентность выступает ответом на символическое сгущение в образе отца патриархальной субстанции, наделяющей социально-культурной ценностью исключительно отношения по линии «отец – сын». Статья с точки зрения рассмотрения Флоренс как главного персонажа романа воспитания анализирует нетипичность Флоренс для парадигмы «ангела в доме» в трех смыслах: 1) в ее отношениях с Домби-отцом, в которых она откровенно бросает ему вызов; 2) в ее отношениях с Уолтером, в рамках которых она берет на себя ведущую роль; 3) в связи между Флоренс, Эдит и Элис, основанной на символике «волос», привлеченной с целью доказать, что Флоренс на самом деле стоит на распутье, на границе, отделяющей «ангела в доме» от «падших женщин». Упомянутые испытания, ставящие Флоренс в пограничную позицию, гарантируют ее становление как воспитуемой личности в конце романа.

EN

From the “angel in the house” to the heroine of an educational novel:  
The image of Florence in Charles Dickens’ novel “Dombey and Son”

Jiafu He

**Abstract.** The aim of the study is to substantiate the ambiguity of the central female character in Charles Dickens’ novel “Dombey and Son” (1846-1848), Florence Dombey, who significantly deviates from the typical image of a Victorian woman as an “angel in the house”. Florence, along with other Dickens characters such as Agnes Copperfield (“David Copperfield”, 1850), Esther Summerson (“Bleak House”, 1853) and Amy Dorrit (“Little Dorrit”, 1855-1857), is usually seen as the embodiment of the Victorian ideal of a woman who

subordinates her life to the service of the family, a dominant role in which belongs to a man. From the point of view of gender literary research, especially in feminist interpretations, the embodiment of Florence as a stereotypical female role model in a Victorian patriarchal society makes her a flat and disappointing figure, a trivial character acting as a typical victim of the patriarchal system, and her desire for paternal love is interpreted as masochistic, since female masochism serves as a rather convenient fiction for patriarchal domination. Throughout the novel, Florence follows the path of becoming a standard Victorian woman with her inherent social functions: daughters, sisters, wives and mothers. Despite this, the character, behavior, and actions of the heroine are described by Dickens in a contradictory manner, which prompted us to hypothesize that Florence's image is atypical for the Victorian novel and Victorian society. The scientific novelty of the study is determined by the hypothesis put forward in the article and the justification of Florence's ambivalent features, which do not fit into the image of an "angel in the house". This article reveals the inconsistency of Florence's image with the canon of "angel in the house" in the context of character development through the following prisms: 1) the father and daughter relationship – Florence as a threat; 2) Florence and Walter – the story of Dick Whittington, the story of class elevation through marriage; 3) Florence, Edith and Alice – the creation of two types of romantic heroines with intertwining destinies: virtuous "noble" and marginalized "fallen". The results of the study confirm that Florence to some extent corresponds to the characteristic of an "angel in the house" within the framework of the Victorian patriarchal society, given her identity as a "daughter, wife and mother", and her ambivalence is a response to the symbolic condensation of patriarchal substance in the image of the father, which gives socio-cultural value exclusively to relationships along the family line "father and son". From the point of view of considering Florence as the main character in the upbringing novel, the article analyzes the atypical nature of Florence for the "angel in the house" paradigm in three senses: 1) in her relationship with Dombey, her father, in which she openly challenges him; 2) in her relationship with Walter, in which she assumes a leading role; 3) in the relationship between Florence, Edith and Alice, based on the symbolism of "hair", drawn in order to prove that Florence actually stands at a crossroads, at the boundary separating the "angel in the house" from the "fallen women". The mentioned trials, which put Florence in a borderline position, guarantee her becoming a well-educated person at the end of the novel.

## Введение

Актуальность исследования определяется насущной потребностью диккенсоведения пересмотреть статус в контексте романа и структурное наполнение образа Флоренс, а также повышенным вниманием современного литературоведения к гендерной проблематике.

В новейшем на настоящий момент сводном исследовании масштабного феномена «викторианская литература» отмечается «обширность и сложность» самого понятия «викторианство». Кроме обозначения британской литературной продукции, укладывающейся в годы 1837–1901 (эпоха правления королевы Виктории), данный термин уже к началу XX века вызывает ассоциации со специфическим социокультурным комплексом: «зашоренность, зажатость, морализаторство, ориентация в суждениях на классовые, гендерные и другие ограничивающие условности» (Denisoff, 2020, p. 1). Одной из подобных условностей выступает представление о женщине как об «ангеле в доме», типичное в том числе для романов «главного» викторианца – Чарльза Диккенса.

«Ангел в доме» в романах Диккенса – это женщина из семьи высшего или среднего класса, «красивая, целомудренная и спокойная деловитая... обязанная заботиться о родителях, муже и детях, а также безропотно вести хозяйство» (Schlicke, 1999, p. 590). Необходимо отметить, что данное идеализированное представление о женщине как существе нежном, сострадательном и преданном, будучи определяющим для культуры викторианской эпохи (Dau, 2020), отражает и закрепляет традиционные гендерные роли.

Сравнивая образы Флоренс и Эстер как типичного «домашнего ангела», можно заметить, что в их коннотации присутствуют явные различия. На протяжении всего романа Эстер называют несколькими разными именами, которые подчеркивают ее навыки домохозяйки, например: *Old Woman*, *Little Old Woman*, *Cobweb*, *Mrs Shipton*, *Mother Hubbard*, *Dame Durden* – имена происходят из детских стишков и фольклора (Dickens, 1996, p. 1214), а также отсылают к римской мифологии – *Minerva* (богиня мудрости) (Dickens, 1996, p. 272). Капитан Катль называет Флоренс *Флэг* (Диккенс, 1959а, с. 158), подчеркивает ее красоту и прекрасную фигуру: как помним, исполняя балладу о «Красотке Пэг» (Пэг рифмуется со словом "leg", в народной песне героиня описывается как имеющая красивые ноги), капитан хотел сделать замену, вставив имя «Флоренс», но, убедившись, что это нелегко, «напал на счастливую мысль изменить его во "Флэг"» (Диккенс, 1959а, с. 158). Образ Флоренс как жертвы подкрепляется анималистическими метафорами (например, *пузливая лань* или, что более типично, *тихая птичка в клетке* (Диккенс, 1959b, с. 327)), в то время как описание других персонажей проводится через их сравнение с хищными животными: *акулы*, *рептилии*, *волки*, *лисы* и т. д.

Одно из оснований для рассмотрения Флоренс как «ангела в доме» – это, несомненно, ее самоотверженная и даже слепая любовь к отцу и брату. Альтруизм был одной из самых важных викторианских ценностей, особенно в том, что касается женщин. По словам С. Эллис, девочки должны постоянно задавать себе вопрос: «Что я могу сделать, чтобы мои родители, мои братья или сестры были счастливее?» (Greenblatt, 2006, p. 1585). Другая причина заключается в том, что на протяжении всего романа, несмотря на повествовательные намеки, указывающие на связь Флоренс, Эдит и Элис, образы девушек противопоставляются. Автор четко разграничивает образы Элис и Эдит, с одной стороны, и Флоренс – с другой. Куртизанка Элис и Эдит, сбегающая от мужа

с мистером Каркером, противопоставлены чистой и непорочной Флоренс, блюдушей свою невинность. Прежде чем выйти замуж за Уолтера, девушка называет его «*братом*» (Диккенс, 1959а, с. 298), в некотором смысле демонстрируя наивность и непонимание сексуального подтекста отношений мужчины и женщины.

Ставя под сомнение распространенное представление об «ангельской» сущности Флоренс, мы выдвигаем гипотезу о несоответствии образа Флоренс канону «ангела в доме». Чтобы ее доказать, необходимо решить следующие задачи исследования:

- 1) рассмотреть Флоренс как главную героиню романа воспитания, подвергающуюся различным испытаниям, как альтернативу развитию мужских сюжетных линий при подчиненном, второстепенном положении пассивной героини, берущей на себя лишь функцию искупления, олицетворяющей детскую невинность и чистую любовь;
- 2) проанализировать отклонение Флоренс от образа «ангела в доме» через ее отношения с мистером Домби, в которых распределение власти представлено неоднозначно;
- 3) пересмотреть роль и сюжетные функции Уолтера в его взаимоотношениях с Флоренс;
- 4) выявить связь между образами Флоренс, Эдит и Элис, отражающую «диккенсовскую» тенденцию к объединению двух типов романтических героинь – «ангелов в доме» и «падших женщин».

Материалом исследования является роман Ч. Диккенса «Домби и сын» (*“Dombey and Son”*, 1846-1848) на языке оригинала и в русском переводе А. В. Кривцовой, отличающемся исключительной точностью:

- Диккенс Ч. Торговый дом Домби и сын. Торговля оптом, в розницу и на экспорт (главы I-XXX) // Диккенс Ч. Собрание сочинений: в 30 т. М.: ГИХЛ, 1959а. Т. 13;
- Диккенс Ч. Торговый дом Домби и сын. Торговля оптом, в розницу и на экспорт (главы XXXI-LXII) // Диккенс Ч. Собрание сочинений: в 30 т. М.: ГИХЛ, 1959б. Т. 14;
- Dickens C. Bleak House. L.: Penguin Books, 1996;
- Dickens C. Dombey and Son. 1997. <https://www.gutenberg.org/cache/epub/821/pg821-images.html>.

Поставленные задачи обусловили выбор использованных в работе методов исследования: метод гендерного анализа, актуальный для интерпретации функций героини в романе Диккенса «Домби и сын», а также сравнительно-типологический метод, позволяющий выявить специфику данного персонажа в сопоставлении с другими женскими образами в романе.

Теоретическую базу исследования составляют литературоведческие работы, предметом которых является исследование женских образов и гендерной проблематики в эпоху высокого викторианства (Fuss, 1995; Natten, 2010; Dau, 2020), а также работы, посвященные изучению гендерной проблематики в романе «Домби и сын». Многие феминистские критики рассматривали Флоренс исключительно в качестве классической жертвы, подверженной патриархальному гнету в семье и влиянию сексистского общества, расценивающего девушек как брачный товар (SurrIDGE, 1997). По мнению А. Э. Дайсона (Dyson, 1970, p. 130), Флоренс слишком аллегорична и должна оставаться таковой из-за заложенной в романе схемы искупления. Кэтлин Тиллотсон (Tillotson, 1954, p. 172) полагает, что Диккенс создал Флоренс как персонажа, которого должны были бы любить все. Арлин М. Джексон (Jackson, 1978) считает, что главная причина, по которой Флоренс является неубедительным, аллегорическим персонажем, связана с ее искупительными качествами и пассивным совершенством. В результате Флоренс обычно описывается как бессильная, пассивная, покорная, пострадавшая – говоря в общем, как патриархальная дочь по преимуществу (Schor, 1999, p. 55).

Между тем некоторые исследователи иначе интерпретируют образ Флоренс. Так, Л. Цвингер полагает, что «Флоренс Домби и подобные ей фигуры находятся на стыке благочестивого и извращенного» (Zwinger, 1985, p. 435). Исследователь также отмечает враждебность, которую проявляют многие женоненавистнические критики, заявляя о непригодности Флоренс для исполнения роли «домашнего ангела» и предполагая, что она мучает мистера Домби эмоциональным шантажом, а также навязчивыми, порой эгоистичными потребностями.

Тема Флоренс и гендерной констелляции в романе «Домби и сын» поднимается и в более поздних работах. Некоторые исследователи сосредотачиваются в основном на мистере Домби, обсуждая так называемый идеал викторианской мужественности (см., например, авторитетные исследования Р. Коулман, Ч. Хаттен (Coleman, 2014; Hatten, 2010)).

Кристина Эйкенс, исследуя сущность детско-родительских отношений Домби-старшего и его дочери, приходит к выводу, что Флоренс не является по-настоящему покорным персонажем. По мнению исследователя, девушка сопротивляется контролирующему влиянию своего отца и получает удовольствие от этого сопротивления (Aikens, 2005, p. 85). Как заметил Стивен Маркус, существует что-то «в корне неправильное» между Уолтером и Флоренс. Именно Флоренс делает предложение Уолтеру: у них отношения больше похожи на отношения брата и сестры, а не мужа и жены (Marcus, 1965, p. 355). Данные исследования дают основания для предположения о нетипичности образа Флоренс, выступающего, как было указано выше, главной гипотезой настоящей статьи.

Практическая значимость работы: материалы исследования могут быть использованы в вузах гуманитарного направления при изучении общих и специальных курсов по литературоведению («История зарубежной литературы XIX века», «История викторианской литературы»).

## Обсуждение и результаты

### Отец и дочь

Роман Ч. Диккенса «Домби и сын», вышедший в 1848 году, может быть проинтерпретирован как социальный, как психологический, даже как детективный образчик романного жанра. Для нашей постановки проблемы, однако, важно увидеть и выделить в произведении иную жанровую доминанту – «роман воспитания».

Данное предположение имеет основания ввиду отмеченного интереса Диккенса к романному наследию И. В. Гёте, в частности к классическому образцу *Bildungsroman* – роману «Годы учения Вильгельма Мейстера» (Hösle, 2008). Воспитуемым персонажем выступает дочь мистера Домби Флоренс, что соответствует ее центральной роли в сюжете произведения.

Несмотря на то, что роман Диккенса носит название «Домби и сын», ключевая роль в произведении отводится именно юной Флоренс, дочери мистера Домби, что позволяет внести коррективы в оригинальное заглавие: «Домби и сын стал в конце концов Домби и дочерью», – отмечает друг семьи мисс Токс в конце. Будучи обусловленным, с одной стороны, конкретной практикой наследования дела при капитализме от отца к сыну или братьям-совладельцам: «Elliott Brothers» (1840-е гг.), «Andrew Barclay Sons & Co» (1892), «Томас Кук и сын» (последняя треть XIX века), название романа обозначает также традиционную доминанту экономических и, соответственно, юридических отношений, предусматривающих наследование имущественных прав преимущественно по мужской линии. Название романа отражает поэтому идеальное представление верного традициям мистера Домби о типическом будущем семейного дела. И, сложись сюжет по его «плану», роман должен был бы стать романом воспитания его сына и наследника Поля. Однако ранняя смерть мальчика смещает фокус в сторону дочери.

«Домби и сын» несомненно обнаруживает свойственные данной жанровой формации черты: сюжет связан с ранними этапами биографии взрослеющей личности, события являют собой жизненные перипетии, которые способствуют морально-этическому становлению личности главного героя, переживающего внутренний конфликт, а также, в качестве итога, обретение опоры в любви и собственной семье. Примечательно, что в «Домби и сыне» «научению» и «воспитанию» подвергаются сразу три персонажа: мистер Домби, его сын Поль и дочь Флоренс. Как подчеркивает Н. А. Махмудова, уникальность романа «Домби и сын» заключается в том, что в нем присутствуют три параллельные линии развития сюжета: 1) судьба маленького Поля; 2) судьба Флоренс; 3) судьба мистера Домби (Makhmudova, 2011, р. 63). Подобное совмещение сюжетных линий и их параллельное развитие делают роман одним из высших достижений европейского реализма. Сюжетная линия героини развивается в двух пересекающихся плоскостях: родовой дом Домби и мир за его пределами. В отчем доме жизнь девушки подчинена библейскому принципу беспрекословного почитания старших, согласно которому дети должны безусловно любить своих родителей. Здесь Флоренс выполняет несколько ролей: дочери, сестры, жены и, наконец, матери. Вне дома Домби юная Флоренс сталкивается с внешним миром, полным угроз, однако таящим также и новые возможности.

Наивность и преданность Флоренс делают ее своего рода сказочным персонажем. Например, в эпизоде встречи Флоренс с миссис Браун переосмысливается архетипическая народная сказка о хорошей маленькой девочке, захваченной уродливой старой ведьмой; после знакомства Флоренс с Уолтером последний забирает ее туфли, что выступает аллюзией на сказку Ш. Перро «Золушка». Описание Флоренс обнаруживает сказочные мотивы. Она, подобно «принцессе в заточении», *«жила одна в большом мрачном доме... и голые стены смотрели на нее безучастным взглядом, словно, уподобляясь Горгоне, они приняли решение обратить молодость ее и красоту в камень»* (Диккенс, 1959а, с. 356). Вне стен фамильного особняка Флоренс можно сравнить со *«странствующей принцессой»* (Диккенс, 1959а, с. 299). Девушка, будь то «странствующая» или «находящаяся в заточении», всегда остается дочерью «короля» – главы семейства Домби. В отличие от сказочных принцесс, выполняющих пассивную роль беспомощных и уповающих на помощь высших сил особ, Флоренс, напротив, демонстрирует готовность к проявлению инициативы. По этой причине «награду» в финале романа получает именно она, а не храбрый, отважный «принц». Иными словами, «Домби и сын» – это история величия Флоренс, награжденной судьбой за настойчивость, деятельное стремление к переменам, чистоту души и любовь к ближним. Так, образ Флоренс демонстрирует типические черты хранительницы духовно-нравственных ценностей, что в полной мере отражает роль женщины в викторианской идеологии (Yelin, 1979, р. 298).

Флоренс можно рассматривать как тип романтической героини, описанный Нортропом Фраем в «Светском Писании»: *«...со слабостью рабыни или героини, с которой плохо обращаются... какие бы другие виды силы это ни потребовало. Это и героизм христианского мифа, где героизм Христа принимает форму перенесения Страстей. Такое изменение в концепции героизма во многом объясняет выдающееся положение женских персонажей в романтических романах... романтическая героиня может взять на себя и искупительную роль, как и ее божественный аналог в христианской истории»* (Frye, 1976, р. 161). Тьма резиденции Домби уступила место *«сиянию солнечного света, проникшего вместе с Флоренс»* (Диккенс, 1959b, с. 489).

Флоренс добрая, *«все добрые люди должны крепко любить ее и жалеть»* (Диккенс, 1959а, с. 385), со слов капитана Катля, *«она ангел, светлый алмаз»* (Диккенс, 1959b, с. 293). Она скромна, иногда она даже недооценивает себя. Одна из привычных моделей поведения Флоренс – попытки отрицать собственное существование (Yelin, 1979, р. 305). Иногда самопожертвование Флоренс граничит с полным самоотречением, но чаще всего она ощущает себя дополнением к кому-то другому и отчуждает себя в роли дочери, сестры или жены. Представляясь Уолтеру, она называет себя *«единственной сестрой моего младшего брата»* (Диккенс, 1959а, с. 92).

Флоренс Домби, как героиня романа воспитания, обнаруживает сходство с другим диккенсовским образом – Дэвидом Копперфильдом («Жизнь Дэвида Копперфилда, рассказанная им самим», 1850), поскольку оба героя стремятся к достижению любви и признания, проявляют искренность и сострадание по отношению к ближним, а также блюдут чистоту души, несмотря на превратности судьбы. Ключевое различие заключается в том, что развитие главной героини «Домби и сына» неотделимо от семьи, в которой она воспитывалась. Девушка, с одной стороны, является жертвой отцовского отчуждения, с другой – являет собой идеал детской невинности и всепрощающей любви.

В первой главе романа автор рисует образ семьи Домби, в которой отсутствуют подлинное взаимопонимание и человеческое тепло в отношениях: мистер Домби, как патриарх семьи, занимает высокий статус и обладает высшей властью, в то время как его жена и другие члены семьи оказываются в положении подчиненных воле главы семейства, а потому не имеют права на собственное мнение. В том числе супруга мистера Домби, скромное существо, благоговееющее перед ним, является ярким представителем группы угнетенных. *«Для нее он был мистером Домби, когда она впервые его увидела, и оставался мистером Домби вплоть до ее смерти»* (Диккенс, 1959b, с. 152).

Сторонниками Домби-старшего являются сестра Луиза и соседка мисс Токс. Показательным тому примером служит сцена послеродового недомогания миссис Домби. Когда Фанни пребывает на грани смерти, Луиза хладнокровно заявляет, что выживание Фанни зависит от ее собственных усилий: *«...вы можете не сомневаться, что все благополучно, и ничего кроме усилия со стороны Фанни не требуется»* (Диккенс, 1959a, с. 17). Помимо того, что Луиза питает явную антипатию к хозяйке дома, она не раз подчеркивает большую значимость наследника мужского пола для поддержания высокого статуса семьи, вместе с тем игнорируя дочь четы Домби и считая ее напрасно появившейся на свет.

Фанни и Флоренс находятся на другом полюсе. Ценность Фанни как жены Домби подтвердилась только тогда, когда она родила Поля. Лишь после рождения наследника мистер Домби назвал супругу *«моя милая»* (Диккенс, 1959a, с. 9), и Фанни была явно обескуражена: *«...выспыхнувший на миг румянец, вызванный легким удивлением, залил лицо больной леди»* (Диккенс, 1959a, с. 9). Флоренс, старшая дочь, воспринимается мистером Домби как *«фальшивая монета»* (Диккенс, 1959a, с. 11). Страх Флоренс перед мистером Домби порождает в ней естественное желание защитить мать: *«...синий фрак и жесткий белый галстук, которые, вместе с парой скрипящих башмаков и очень громко тикающими часами, воплощали ее представление об отце... прильнула к матери с каким-то страстным отчаянием, отнюдь не свойственным ее возрасту»* (Диккенс, 1959a, с. 11).

К. Уотерс утверждает, что *«Домби и сын»* знаменует начало интереса Диккенса к семье как сложной культурной конструкции, исследующей взаимосвязи между семейными и экономическими отношениями» (Waters, 2001, p. 127-128). Ч. Хаттен обвиняет мистера Домби в том, что он воплощает *«мономаниакальное жертвоприношение семейных и отцовских чувств ради коммерческого и общественного продвижения»*, что превращает семью в *«дикий и атактистический кошмар»* (Hatten, 2010, p. 77). В романе Домби изображается как жесткий, духовно нищий мужчина, отчужденный от человеческого сообщества капиталист-индивидуалист. Домби *«надевает такую броню... Броня непроницаема для примирения, любви и доверия, для всех нежных чувств, наплывающих извне, для сострадания, кротости, доброты»* (Диккенс, 1959a, с. 153). Домби вносит в понимание семьи идею системы ценностей капиталистических отношений, в рамках которой значение человека определяется его отношением к капиталу. В своем браке с Эдит Домби рассматривает роль своей жены в исполнении обязанностей хозяйки дома как представление себя внешнему миру, а не как создание интимного частного пространства. Ключевым подтверждением его нравственной скудости является обесценивание им дочери и отказ от признания ее важной роли в семейной иерархии. Несостоятельность Домби как мужчины, отца и предпринимателя заключается также в его неспособности правильно оценить свою дочь и отнестись к ней с отцовским трепетом и любовью хотя бы единожды.

Фактически Флоренс берет на себя сразу две задачи: продолжение рода и поддержание жизнеспособности фирмы. Так, только она, единственная наследница после смерти брата, может произвести на свет продолжателя фамилии Домби и тем самым не дать делу отца исчезнуть. Таким образом, Флоренс занимает пассивное, но важное место, выступая в качестве связующего звена между общественным и частным, между фирмой, которая зарабатывает деньги для семьи, и семьей, которая производит на свет детей для фирмы (Armstrong, 1996, p. 282).

Н. В. Котова (2020, с. 346) замечает, что портрета Флоренс в романе нет, ее портретная характеристика заменяется описанием страдающей одинокой души. Флоренс беспрекословно подчиняется отцовскому авторитету, о чем свидетельствует ее несколько мазохистическое стремление заслужить любовь Домби-старшего любой ценой. Мазохистическое поведение Флоренс можно интерпретировать как попытку контролировать и переопределить через фантазию условия её чрезвычайно ограниченного, изолированного, беспомощного положения (Aikens, 2005, p. 87). Например, чтобы почувствовать связь с холодным и неприступным отцом, девушка может подолгу сидеть у дверей его кабинета. Она ощущает умиротворение лишь тогда, когда наконец слышит его размеренное дыхание. Однако в начале романа мы видим слегка агрессивную и независимую Флоренс, привязанную исключительно к матери. В данной связи логичным представляется вопрос Дианы Фусс о специфике *«эдипального нарратива»* в *«Домби и сыне»*: *«Почему с самого начала предполагается [Фрейдом], что желание матери является смещенной артикуляцией нереализованного желания отца, а не наоборот?»* (Fuss, 1995, p. 63). Фактически желание Флоренс работает *«наоборот»*; ее первая воображаемая просьба, обращенная к отцу, показывает, что она рассматривает его как последнее прибежище: *«О папа, постарайтесь полюбить меня! У меня никого больше нет!»* (Диккенс, 1959a, с. 42). Хотя большая часть желаний Флоренс сосредотачивается на ее отце, подобная тенденция может объясняться лишь потерей более значимого и важного для девушки объекта любви – ее матери. Кроме того, по мере того, как маленький Поль рос, Флоренс сосредотачивалась на роли маленькой матери. В отношениях брата и сестры на короткое время Флоренс восполняла Полю недостаток родительской любви. Только после смерти брата Флоренс спроецировала свой эмоциональный разрыв заново на мистера Домби.

*«Внезапная»* любовь Флоренс к Домби была основана, таким образом, на том, что она потеряла мать. Изначально она была на одной стороне с матерью, но была вынуждена обратиться к отцу. На протяжении всего романа Флоренс укрывается в мире фантазий, чтобы компенсировать отказ Домби от нее. Кроме того, перемены

в отношении Флоренс к отцу могут быть связаны с трансформациями ее социальных ролей в рамках традиционалистской парадигмы: от потери матери к принятию на себя материнских обязанностей и от роли дочери к роли жены. Когда Флоренс осознает, что «отец, которого она любила, становился для нее каким-то туманным образом» (Диккенс, 1959b, с. 258), ей было почти семнадцать лет. По меркам викторианского периода она уже была девушкой на выданье, соответственно, муж мог заменить ей отца и стать для нее столь необходимой опорой. Побег Флоренс означает, что она входит в общество. В отличие от Элис, Флоренс движется к новой «опоре»: «...детское доверие и любовь могут быть обращены ко многим, но женское сердце Флоренс с его нетронутыми сокровищами может быть отдано только один раз, и от обиды или измены оно зачахнет и умрет» (Диккенс, 1959b, с. 443) – намек на смену положения Флоренс с детского на взрослое. Побег Флоренс из дома, с последующим выходом замуж за человека из другого социального слоя, много низшего по сравнению с семьей Домби, возможно трактовать как признак социальной диверсификации общества в середине XIX века.

На первый взгляд, для семьи Домби Флоренс – идеальная женщина, жертвующая собой ради блага мужчин в семье. Данное предположение позволяет соотнести образ Флоренс с викторианской категорией «домашнего ангела», роль которого усиливается со смертью матери. Исследователь Айкенс отмечает, что данное обстоятельство, в свою очередь, вызывает симпатию читателей к героине, готовит ее к исполнению добродетельной материнской роли и помещает ее в повествование «эдипального» (привязанность дочери к отцу) типа (Aikens, 2005, p. 78). В главе III, после смерти Фанни, Флоренс спрашивает: «Ричардс, что вы сделали с моей мамой? Что они сделали с моей мамой?» (Диккенс, 1959a, с. 35) – здесь имеет место сомнение чувствительной девушки в том, что Ричардс заменит ей мать. После того, как мистер Домби и Эдит поженились, дом был отремонтирован. С точки зрения Флоренс, восстановление дома является вторжением в него, нарушением его «священных» частей – лестницы, комнаты Поля – и удалением знаков прошлого, таких как портрет Фанни, чтобы заменить их новыми предметами, символизирующими «новые связи». «Отдавая мыслью о новой матери, с любовью и доверием к ней в чистом своем сердце, Флоренс еще сильнее любила свою родную умершую мать» (Диккенс, 1959a, с. 468) – любовь Флоренс к матери не подвержена времени, она не стирается, чтобы освободить место для новой любви к Эдиту, поскольку ее любовь «всходит» естественно (это ее природа – любить) и потому что любовь к покойной матери охвачена обобщенным, абстрактным понятием «родительской нежности и любви».

Неприязнь мистера Домби к Флоренс является, с одной стороны, врожденной, или, другими словами, обусловленной укоренившимся гендерным неравенством и принципом определения значения человека по его взаимоотношениям с капиталом в британском патриархальном обществе XIX века. Причины ненависти Домби-старшего к юной Флоренс кроются в неприятном для авторитарного человека осознании превосходства дочери над всеми живущими в доме, а также невозможности ее контролировать: «единое слово» Флоренс «достигало цели, которой он не мог достигнуть при всем напряжении сил»; «Да, и он хотел ее (Флоренс) ненавидеть и укрепил эту ненависть. Она всегда поступала наперекор ему. Теперь она участвовала в заговоре (с Эдит) против него» (Диккенс, 1959b, с. 154). Флоренс каждую ночь приходит к двери своего отца, «она опускалась перед ней на холодный пол в надежде услышать хотя бы его дыхание» (Диккенс, 1959a, с. 287). Комната мистера Домби была центром дома, символизируя его контроль над семьей и фирмой, а также выступала символом его власти. После похорон Фанни Домби «распорядился накрыть мебель чехлами, желая сохранить их для сына» (Диккенс, 1959a, с. 26), «апартаменты, которые оставил для себя мистер Домби, сообщались с холлом и состояли из гостиной, библиотеки и оранжереи, или маленького застекленного будуара», и «эти три комнаты были расположены одна за другой» (Диккенс, 1959a, с. 27) – территория только для него и его сына, центр дома и всего мира его предпринимательских операций, необъятность которого подчеркнута движением кораблей и назначением Уолтера на Барбадос. Домби, как «привидение, заключённое в одиночную камеру» (Диккенс, 1959a, с. 27), ставит себя в определенное обособленное положение. Даже Ричардс, няня Поля, «которую держали наверху в почетном плену» (Диккенс, 1959a, с. 26), могла войти на территорию только тогда, когда от мистера Домби «раздавался звонок» (Диккенс, 1959a, с. 27). Вместе с тем мистер Домби ясно чувствует, что Флоренс представляет угрозу его авторитету: она вторглась и оккупировала его территорию, где он «утверждал свое величие».

Когда Домби нет дома, Флоренс наслаждается тем, что входит в комнаты, обычно запрещенные для неё, «она могла спускаться в комнаты... смотреть на вещи... прикорнуть у его кресла... приводить все для него в порядок...» (Диккенс, 1959a, с. 341) или просто «прижималась лицом к его письменному столу и оставляла на нем слезу и поцелуй». Флоренс проникает в частное пространство Домби, оставляя следы себя – всё, от «букетов» и «раскрашенной подставочки для часов» (Диккенс, 1959a, с. 341) до прикосновений и слез. Поведение Флоренс было молчаливым нарушением личного пространства мистера Домби, вызывая раздражение отца.

После брака Домби с Эдит дом превращается в «настоящий дворец» (Диккенс, 1959b, с. 80). Возвращение в новый дом с его «помпой и украшениями» отмечает изменение в чувствах Домби к Флоренс, которое, хотя и недолговечно, важно, так как это первый проблеск окончательного переворота: «...вид дочери в расцвете красоты, незаметно для него ставшей почти взрослой, мог стать причиной такой минуты даже в его жизни, исполненной гордыни» (Диккенс, 1959b, с. 77), заставляет его видеть ее как символ «счастливого домашнего очага», «гений, охраняющий семейное благополучие», и думать, что «счастливый домашний очаг был тут, у него под рукой» (Диккенс, 1959b, с. 77). Из «фальшивой монеты» (Диккенс, 1959a, с. 11) Флоренс становится «сливающейся с образом ребенка, которого он любил, и он уже не мог отделить их друг от друга», и «теперь он может простить той, кто отняла у него любовь сына» (Диккенс, 1959b, с. 77). На сей раз, когда Домби был один в гостиной, Флоренс пришлось спросить: «Простите, папа, мне уйти?» (Диккенс, 1959b, с. 76), это первый раз, когда Домби позволяет ей «вторгнуться» в свое пространство: «Ты можешь входить сюда, когда угодно, Флоренс. Это не мой кабинет» (Диккенс, 1959b, с. 76).

Другим примером главенства Флоренс может служить сцена займа денег Уолтером и капитаном Катлем. Поль уговорил отца предоставить джентльменам средства в долг, однако нам важен не сам факт выдачи денег, а то, как Домби-младший принимал решение. Л. С. Мэй наблюдает в викторианскую эпоху множество способов, с помощью которых подростковым сестрам прививались идеи подчинения своих желаний внутри семьи: «...ей внушают, что она должна уступать и служить своему брату... Она должна научиться идентифицировать желание брата, а затем прийти к тому, чтобы идентифицировать его как свое собственное» (May, 2001, p. 18). В данном случае именно брат (Поль) узнает желание сестры (Флоренс), а затем выдает желание сестры за свое собственное. Сначала он увидел, что сестра *«опустила голову и тихо плачет, соболевшая несчастьем»* (Диккенс, 1959а, с. 154), о котором только что узнала. Поль *«подошел к ней и старался ее утешить»* (Диккенс, 1959а, с. 154). После того как мистер Домби согласился, Поль *«побежал сказать Флоренс, чтобы она больше не плакала, потому что он сделает так, чтобы молодой Гэй получил деньги»* (Диккенс, 1959а, с. 156). Представим, что если бы Поль успешно унаследовал богатство мистера Домби, то, без сомнения, он находился бы под влиянием Флоренс, иными словами, все его решения могли бы приниматься с учетом воли Флоренс. Между влиянием и полным контролем нет тождества. Родственные отношения между Полем и Флоренс далеки от взаимоотношений мистера Домби и его сестры Луизы: чтобы оказывать хотя бы минимальное влияние на Домби-старшего, женщине требовалось прибегать к, что называется, дамским хитростям, поскольку именно такой способ построения коммуникации оказывается наиболее эффективным, особенно для Домби, который отличается излишней самонадеянностью. Мистер Домби считал, что Флоренс может представлять угрозу, поскольку он замечал, насколько сильно Поль доверяет Флоренс. Как следствие, в душе главы семейства поселилось горькое чувство ненависти с привкусом боли: *«...его не интересовало, к кому обращается и от кого бежит его дочь. Острая, мучительная боль пронзила его при мысли о том, как поступил бы его сын»* (Диккенс, 1959а, с. 102).

Флоренс умна, она способна изучать «сложные», «мужские» дисциплины, такие как латынь и математика, которые не входят в круг ее собственных учебных предметов. Как известно, акцент в воспитании девушек в викторианскую эпоху делался, прежде всего, на занятиях музыкой, танцами, рисованием, рукоделием (Вершинина, 2010, с. 94). В своей автобиографии мисс Фрэнсис Пауэр Кобб описала одну из характерных для 1850-х годов фешенебельных школ для девочек в Брайтоне, где девушки учили французские, немецкие и итальянские слова, а остальное время – читали на одном из указанных языков или делали упражнения на закрепление знаний, а также занимались музыкой, танцами и художественной гимнастикой. В то же время письмо и арифметика там не преподавались (Gillard, 2018). Чтобы помочь Полю, Флоренс попросила Сьюзен Ниппер купить тетради и книги, так что она могла заниматься самостоятельно: *«...над этими сокровищами Флоренс сидела по вечерам, окончив собственные ежедневные уроки, следуя за Полем по тернистым тропам науки»* (Диккенс, 1959а, с. 190). Кроме того, Флоренс обладает чрезвычайно острой интуицией, что подтверждается, например, однозначной поддержкой и сочувствием, выражаемыми ею по отношению к никчемному, с точки зрения ее отца, мистеру Катлю. Внешне любезный, но тайно плетущий интриги мистер Каркер, напротив, неизменно вызывает у Флоренс жуткое чувство, как будто *«кто-то прошел по ее могиле»* (Диккенс, 1959а, с. 394).

Необходимо вспомнить разговор Луизы и мисс Токс о Флоренс:

- Флоренс никогда, никогда, никогда не будет Домби, – сказала миссис Чик, – проживи она хоть тысячу лет.
- Смею утверждать, что в дальнейшей жизни она никогда не будет делать усилий. Никогда! Она никогда не обовьется вокруг сердца своего отца, как...
- Как плющ? – подсказала мисс Токс.
- Как плющ, – согласилась миссис Чик (Диккенс, 1959а, с. 62).

Луиза обвиняет Флоренс в том, что та прикладывает недостаточно усилий, чтобы смягчить сердце отца. Вспомним, что Ж.-Ж. Руссо сравнивал женщину с паразитирующим существом, которое всецело зависело духовно, психологически, социально и материально от мужчины, словно плющ, обволакивающий дерево, женщина должна была «висеть на шее» у мужчины всю свою жизнь, в противном случае она морально или физически гибла (Штылева, 2011, с. 118). Однако Флоренс часто проявляет зависимость, будь то от матери, Эдит и Уолтера или даже от капитана Катля: *«Прильнув к этому грубоватому человеку, как к последнему прибежищу для ее измученного сердца»* (Диккенс, 1959b, с. 283). Несмотря на стремление Флоренс всячески заслужить любовь отца, он всегда ведет себя по отношению к ней отстраненно и холодно, не проявляя взаимности. Интересной кажется оценка личности Флоренс, данная миссис Луизой. Причина, по которой Флоренс не может стать членом семьи Домби, заключается в том, что она слишком похожа на Фанни, по словам Луизы, *«у нее не было такой внушительной, величавой осанки»* (Диккенс, 1959а, с. 107). Типичная для Флоренс установка на то, чтобы «прильнуть», как к опоре, к более сильной личности («плющ»), и «величавость осанки» – феномены практически противоположные. В викторианскую эпоху сравнение женщин с вьюнами приветствовалось (наиболее известный пример – Эмилия Седли, сопоставленная с нежной повиликой в конце «Ярмарки тщеславия»), поскольку отсылало к их главному качеству – созависимости и отсутствию автономии. Описание женщин через категорию внешней статности, напротив, не поощрялось, так как соотносилось с немыслимыми для традиционалистов женскими непокорностью и превосходством. Как отмечает Луиза, Флоренс *«в высшей степени привлекательна»* (Диккенс, 1959а, с. 107), однако этого оказывается недостаточно, чтобы отождествить ее с ищущим опоры «вьюном» или «плющом». Таким образом, мы делаем вывод, что Флоренс типологически находится между «плющом» и «величавостью».

### Флоренс и Уолтер

И Домби, и Флоренс как представители викторианской эпохи, проходящей под знаком стремительного обогащения господствующих семей в контексте экспандирующего капитализма, символично отражают расширение классового разрыва вследствие быстрого экономического развития. В то время как герои романа пытаются всячески продвинуться вверх по социальной лестнице, Домби без колебаний продвигается вперед в направлении «свободной конкуренции», мисс Токс тайно мечтает о расположении мистера Домби, миссис Скьютон стремится к богатству и статусу путем продажи дочери, лишь Флоренс не преследует цели возвышения за счет окружающих, предпочитая дружить с теми, кто были устранены «конкуренцией». Дядя Соломон делает такой комментарий: «...но конкуренция, конкуренция... новые изобретения, новые изобретения... перемены, перемены... жизнь прошла мимо меня. Я едва ли знаю, где нахожусь я сам, и еще меньше того знаю, где мои покупатели» (Диккенс, 1959а, с. 51). Можно сделать вывод, что развитие Флоренс происходит вне рамок социально-исторических обстоятельств.

Описание переплетения судеб Флоренс и Уолтера снабжено лирическими отступлениями, например рассказами капитана Катля о Дике Уиттингтоне, всевозможными легендами о карьерном росте и удаче, соответствующими духу викторианского среднего класса. Секрет успеха Уиттингтона впервые раскрывается в четвертой главе произведения: «Он женился на дочери своего хозяина» (Диккенс, 1959а, с. 57). Когда дядя подшутил над племянником, сказав, что тот знает о Флоренс все, Уолтер, казалось бы, впал в оторопь, но в то же время оживился и выразил заинтересованность в разговоре. Молодой человек считал, что между ним и Флоренс существует связь, и поднял тост: «...лю за Домби – и Сына – и Дочь!» (Диккенс, 1959а, с. 58). Встреча Уолтера и Флоренс стала для молодого человека своеобразным толчком к достижению успеха. Таким образом, когда Уолтер спасает Флоренс, брошенную миссис Браун на улицах Лондона, он играет роль красивого молодого принца или, в глазах Соломона Джиллса и капитана Катля, викторианского Уиттингтона. Уолтер, как ранняя версия Пипа из романа «Большие надежды», оценивает Флоренс как обязательный элемент своего счастливого существования в богатстве и радости.

Однако действительно ли Уолтер поднимался по социальной лестнице на протяжении романа? Хотя история Веллингтона упоминается неоднократно, на самом деле отношения Уолтера и Флоренс несколько оторваны от реальности, поскольку их первая встреча прошла в сказочной (Б. Р. Напцок и М. М. Меретукова (2020) отмечают мотив сказки «Золушка» в романе), если не мистической атмосфере: Уолтер спас Флоренс и «почувствовал себя не Ричардом Уиттингтоном, но святым Георгом Английским X с простертым у его ног мертвым драконом» (Диккенс, 1959а, с. 93). В этой фантастической истории в роли злого дракона, угрожающего счастью принца и принцессы, выступил мистер Каркер, пытавшийся разлучить влюбленных. Уолтер долгое время оставался в романе пропавшим без вести или предметом фантазий скучающей по любимому девушки. Как говорилось ранее, Флоренс пребывала в романтических иллюзиях сознательно, пытаясь убежать от гнетущей реальности в поисках утешения.

В этой любовной истории образ Уолтера имеет утилитарную ценность. С одной стороны, его персонаж служит утешением брошенной отцом Флоренс, с другой – его исчезновение на многие годы, лишаящее Флоренс поддержки и полностью ставящее ее в изолированное положение, способствует моральному росту героини. Уолтер появляется снова, когда Флоренс нуждается в нем больше всего так же, как когда они встретились в первый раз и Флоренс кричала о помощи, говоря, что она «потерялась» (я потерялась! (Диккенс, 1959а, с. 93)), их встреча снова началась с того, что Флоренс кричала о помощи: «...помогите мне, я так нуждаюсь в помощи» (Диккенс, 1959b, с. 312). С этой точки зрения так же как Флоренс является искуплением Домби, Уолтер является искуплением Флоренс.

Диккенс устанавливает прямую связь между именем и персоной, имя Уолтер (*Walter*) происходит от древневерхненемецкого *waltan* «властвовать». Так, брак с Уолтером можно рассматривать не только как награду Флоренс за перенесенные страдания, но и как способ обретения ею заслуженной власти. Можно сказать, что именно в отношениях с Уолтером была доказана сексуальная чистота Флоренс, а их любовь была подобна братско-сестринским отношениям. Однако, по мнению юной особы, чувства, вспыхнувшие между ними, были самой настоящей любовью хотя бы потому, что Уолтер сохранил ее детские башмачки. История Дика Уиттингтона о классовом возвышении посредством брака была близка Уолтеру, однако в качестве инструмента повышения благосостояния мужчина рассматривал не Флоренс, к которой питал теплые чувства с тех пор, как спас, а ее отца – мистера Домби. Иными словами, хотя Флоренс, по мнению Уолтера, «стояла на высоте» и была «недосыгаема» (Диккенс, 1959b, с. 313), это не имело ничего общего с богатством и статусом. По сравнению с Уолтером роль Флоренс в новой молодой семье кажется более значимой: «благодаря Флоренс, станет во славе новый Домби и сын» (Диккенс, 1959b, с. 527). В отличие от Эдит, Флоренс имела свободу выбора партнера, более того, ей не нужно было просить благословения родителей на брак.

### Флоренс, Эдит и Элис

Точно так же, как башмачки неоднократно упоминаются в сюжетной линии Уолтера и Флоренс, волосы являются связующим элементом истории трех героинь – Эдит, Элис и Флоренс (Marsh, 1991, p. 410).

В самом начале романа миссис Браун сравнивает Флоренс со своей дочерью, которая когда-то у нее была. Автор впервые ставит под сомнение чистоту и непорочность Флоренс, намекая, что ее может постигнуть та же участь блудницы, что и Элис. Данное наблюдение позволяет провести обозначенную ранее параллель – только на этот раз не между Эдит и Элис, а между Флоренс, с одной стороны, и Эдит и Элис – с другой.

«Волосы» в романе наделены символическим значением. Во-первых, они указывают на половую принадлежность. Поль был удивлён, что волосы преподавательницы пансиона мисс Блимбер «не такие длинные, как у Флоренс», отчего мальчик задаётся вопросом, «почему она похожа на мальчика» (Диккенс, 1959а, с. 175). Во-вторых, волосы являются внешним проявлением женской сексуальности и привлекательности. Например, образ миссис Скютон как неряшливой, не следящей за своим внешним видом дополняется описанием ее причёски: «...место Клеопатры заняла изможденная, желтая старуха с трясущейся головой и красными глазами, завернутая, как грязный узел, в засаленный фланелевый капот» (Диккенс, 1959а, с. 481). В-третьих, волосы отражают несчастье, которое приносит красота. Элис «грубо обеими руками приподняла свои волосы, сцепившись в них так, будто хотела вырвать их с корнем, потом снова их опустила и закинула за плечо, словно это был клубок змей» (Диккенс, 1959b, с. 33).

Особое значение волосам придает Диккенс и в сцене похищения маленькой Флоренс. Похожая на ведьму добрая миссис Браун схватила Флоренс, сняла с нее прекрасные одежды и заставила облачиться в «какие-то лохмотья» (Диккенс, 1959а, с. 89). Пышные волосы Флоренс выпали из-под шляпки, из-за чего женщина «впала в состояние странного возбуждения» (Диккенс, 1959а, с. 93). В исследовательской литературе отмечается, что распущенные волосы Флоренс «культурно и сексуально закодированы» как «означающие сексуальное отвержение», тем самым «устанавливая все более и более тесные связи между Флоренс, Элис и Эдит» (Marsh, 1991, p. 410). Таким образом, волосы Флоренс являются символом изменчивой сексуальности в ее отношениях с другими персонажами романа. Символика волос амбивалентна: с одной стороны, водопад распущенных волос – знак распушенности (в христианской эстетике), с другой – множество волос – знак богатства и избранности, длина волос находится в корреляции с длиной жизни, вместе с тем идиома «Волос долог, да ум короток. / A woman's place is in the home» отражает подчиненное и второстепенное положение женщины в семье и в общественной иерархии.

Значение волос двух женщин подчеркивается, как отмечает Лиза Сарридж (Surridge, 1997, p. 82-83), иллюстрацией Хаблота Брауна «Флоренс и Эдит на лестнице», на которой волосы Эдит, как и подобает будущей «падшей женщине», распущены, а волосы Флоренс завязаны сзади. Однако распущенный завиток, выбившийся из причёски юной леди, позволяет провести некоторую параллель с сексуально раскрепощенной и развратной Эдит. Распущенные волосы Флоренс позже вызывают у Уолтера «безмолвное восхищение и сострадание» (Диккенс, 1959а, с. 93), поскольку он сразу же испытывает к ней сексуальное влечение и одновременно идентифицирует ее как принцессу под ее одеждой нищего/проститутки (Marsh, 1991, p. 415).

После того как Домби узнает о бегстве Эдит с Каркером, что в результате наносит ущерб его доброму имени и статусу, Флоренс пытается утешить своего разгневанного отца. Однако Домби-старший в ярости замахнулся и с силой ударил дочь по щеке. В этот момент особый интерес представляет двусмысленная фраза «в союзе против него» (Диккенс, 1959b, с. 154). С одной стороны, Домби имеет в виду, что Флоренс и Эдит занимают одинаковую позицию по отношению к нему, т. е. сомневаются в его авторитете, стремясь сообща подорвать его статус. В этом смысле Флоренс, как и Эдит, может быть понята как женщина, решившая оказать сопротивление патриархальным ценностям и нормам. С другой стороны, Домби, употребляя эту фразу, ставит Флоренс, свою дочь, на одну нравственную ступень с Эдит. Тем самым он намекает на ее «упадок», что уже было отмечено миссис Браун. Об этом свидетельствует и название шестой главы: «Вторая утрата Поля» (Диккенс, 1959а, с. 78). Полагаем, автор пытается продемонстрировать следующее: Флоренс находится в некоем «промежуточном» пространстве, в состоянии, где она может следовать путем, уже известным Эдит и Элис, или выбрать свой собственный путь. Таким образом, слова отца в очередной раз побуждают Флоренс к бегству из родового гнезда с намерением никогда не возвращаться. Иначе говоря, автор ставит героиню в ситуацию выбора: остаться или убежать, стать куртизанкой или блюсти добродетельную чистоту – решать только ей.

Из дальнейших событий романа становится ясно, что Флоренс выбирает собственный путь, что находит отражение в ее способности адаптироваться, преобразоваться и в итоге взять власть над мужчинами, окружающими ее. Несмотря на то, что она хорошо справляется с традиционными женскими обязанностями (воспитание детей, работа по дому), Флоренс не боится нарушать укорененные в обществе гендерные стереотипы, самостоятельно принимая предложение Уолтера выйти за него замуж. Таким образом, хотя Флоренс часто действует в рамках традиционных патриархальных норм, закрепленных за женщиной викторианской эпохи, она все же демонстрирует решимость бороться за свое благополучие в обход укоренившихся в британском обществе XIX в. стереотипов о женской несостоятельности. Ярчайшим примером этого является сцена ее примирения с отцом, в которой героиня спасает его от самоубийства. Примечательно, что автор как бы вверяет Флоренс право вершить «Страшный суд», решая, жить человеку или умереть.

В момент, когда Домби решает покончить с собой, Флоренс входит в комнату с всеяющим страхом видом:

«И тут его остановил крик – безумный, пронзительный, громкий, страстный, восторженный крик – и мистер Домби увидел только свое отражение в зеркале, а у его ног – дочь» (Диккенс, 1959b, с. 486).

В этом отрывке стоит обратить внимание на зеркало, в котором Домби видит только свое отражение. Как упоминалось ранее, Диккенс неоднократно указывает на «демоническое» в Эдит, женщине, обращающейся к потусторонним силам в стремлении отомстить. В этом контексте зеркало как проводник заблудших душ и дьявольских сущностей из загробного мира представляет особый интерес. Полагаем, что если бы автор отождествлял Флоренс с «падшей» Эдит, то Домби-старший увидел бы отражение дочери в зеркале. Так, в этой сцене Диккенс раскрывает «ангельскую» сущность Флоренс, которая, в отличие от Эдит, обращается за помощью к другим силам – силам любви и сострадания. Не менее важно, что Домби видит в зеркале прежде всего себя, отражение – источник рефлексии изменения, способности посмотреть на себя со стороны, переоценить свои поступки. Кроме того, данная сцена направлена на диалог с читателем, обнажая прием (по Шкловскому), демонстрируя миметическую природу искусства.

Далее Флоренс произносит следующее:

*«Папа! Дорогой папа! Простите, простите меня! Я вернулась, чтобы на коленях молить о прощении! Без него мне не быть счастливой»* (Диккенс, 1959b, с. 488).

Может сложиться впечатление, что Флоренс сдается и капитулирует перед силой отца, однако это не так: именно через эту покорность (или ее видимость) Флоренс спасает Домби, тем самым получая эмоциональную власть над ним. Полагаем, что эта сцена копирует предыдущую сцену, в которой Домби выгоняет дочь на улицу, сравнивая ее с Эдит. И если в той сцене удар отца настигает Флоренс, то на этот раз автор предоставляет такую возможность женщине, которая, однако, отказывается от нее – вместо этого Флоренс выбирает сочувствие и прощение. Примечателен и тот факт, что если в той сцене Флоренс была повержена, то теперь она побеждает Домби.

В дальнейшем Домби приходится жить в той реальности, которую построила его дочь: если изначально название романа «Домби и сын» отсылало читателя к Полю Домби-старшему и его тоске по наследнику мужского пола, то теперь под «Домби» подразумевается Флоренс, а под «сыном» – ее ребенок.

Важно отметить, что побег Флоренс не был осужден автором. Образ Флоренс на протяжении романа представляется «идеальным», а ее действия – «законными». Лишь в упомянутой выше сцене, где Флоренс спасает мистера Домби от самоубийства, автор, признавая совершенство души героини, дает понять, что Флоренс нуждается в покаянии, поскольку она отвергла своего отца, и притом в самый критический для него момент. Когда Флоренс сбежала, она «увидела, что на груди у нее остался темный след от удара, нанесенного жестокой рукой» (Диккенс, 1959b, с. 294). Темный след на груди является знаком «вины». Флоренс была наказана за то, что «бросила» своего отца. В сцене, когда Флоренс спасает мистера Домби от самоубийства, ее первой реакцией было попросить прощения: *«Я изменилась, я раскаиваюсь! Я знаю свою вину»* (Диккенс, 1959b, с. 486).

На протяжении всего произведения Флоренс, оставаясь домашней и добродетельной женщиной, не вступающей в открытую конфронтацию с кем-либо, к концу романа начинает обладать значительной долей власти над окружающими ее мужчинами. Эдит, как бы она ни пыталась морально уничтожить Домби и пошатнуть его авторитет, не преуспевает в этом намерении. Задуманное Эдит удастся, однако, осуществить Флоренс. Девушка добивается власти более традиционными способами, побеждая викторианские патриархальные ценности «непротивлением злу насилием».

## Заключение

Таким образом, мы приходим к следующим выводам. Флоренс сохраняет детскую невинность, доброту, жизнелюбие, много страдает, но никогда не жалуется, воспитывает брата, защищает репутацию отца, и в этом отношении она – ангел в доме. Несмотря на это, отношение автора к героине кажется несколько противоречивым. С одной стороны, он жалеет юную девушку, хочет вознаградить ее, в результате чего Флоренс завоевывает любовь и уважение всех положительных персонажей, с другой – Диккенс наказывает ее за побег из отчего дома. Отклонение Флоренс от типичного образа «ангела в доме», таким образом, заключается в том, что представительница высшего слоя буржуазии бросает вызов авторитету отца. Да, она не стремится вступить с ним в открытую борьбу, но вместе с тем она вторгается в его пространство, а также оставляет его в одиночестве. К факторам, не позволяющим отнести героиню к типичным «домашним ангелам», можно отнести и способ, которым она выманивает отцовскую любовь, тот факт, что она общается не только с представителями высокородных домов, то обстоятельство, что она выбирает мужа самостоятельно, не желая, чтобы ее оценивали как товар на брачном рынке.

Хотя сексуальная чистота Флоренс не подвергается сомнению, на протяжении всего романа она всегда находится под угрозой утраты. Опасность, исходящая от Эдит и Элис, и есть испытание, которое Флоренс как типичная героиня «романа воспитания» должна была пройти для достижения безмятежной жизни в неге и покое.

В качестве перспективы дальнейшего исследования отметим, что проделанный анализ создает основу для обращения к другим амбивалентным женским образам Диккенса, наклоняющимся от образа ангела в доме или представленным как противоположность данного образа, например, в романах «Большие надежды» (Эстелла и мисс Хэвишем) и «Холодный дом» (леди Дедлок), в целях спецификации их гендерного профиля и сюжетной функции.

## Источники | References

1. Вершинина Д. Б. Воспитание и манеры английских леди XVIII-XIX вв. // Вестник Пермского университета. История. 2010. Вып. 2 (14).
2. Котова Н. В. Поэтика портрета в романе Чарльза Диккенса «Домби и сын» // Вестник Удмуртского университета. Серия «История и филология». 2020. Т. 30. Вып. 2.
3. Напцок Б. Р., Меретукова М. М. Мотивы сказки «Золушка» Ш. Перро в произведениях Ч. Диккенса // Вестник Адыгейского государственного университета. Серия 2. Филология и искусствоведение. 2020. Вып. 4 (267).
4. Штылева Л. В. Концепция полоролевого воспитания в романе Ж.-Ж. Руссо «Эмиль, или О воспитании» // Педагогическое образование в России. 2011. № 5.
5. Aikens K. The Daughter's Desire in "Dombey and Son" // Critical Survey. 2005. Vol. 17. Iss. 2.
6. Armstrong M. Pursuing perfection: "Dombey and Son", female homoerotic desire, and the sentimental heroine // Studies in the Novel. 1996. Vol. 28. Iss. 3.

7. Coleman R. How Dombey and Son thinks about masculinities // Dickens Studies Annual. 2014. Vol. 45.
8. Dau D. Gender and Sexuality // The Routledge Companion to Victorian Literature / ed. by D. Denisoff, T. Schaffer. N. Y. – L.: Routledge Taylor & Francis Group, 2020.
9. Denisoff D. Introduction: Our Victorian Companions // The Routledge Companion to Victorian Literature / ed. by D. Denisoff, T. Schaffer. N. Y. – L.: Routledge Taylor & Francis Group, 2020.
10. Dyson A. E. The Inimitable Dickens. L.: Macmillan, 1970.
11. Frye N. The Secular Scripture. Cambridge: Harvard University Press, 1976.
12. Fuss D. Fallen Women: The Psychogenesis of a Case of Homosexuality in a Woman. Identification Papers. N. Y.: Routledge, 1995.
13. Gillard D. Education in England: A History. 2018. <http://www.educationengland.org.uk/history/index.html>
14. Greenblatt S. The Norton Anthology of English Literature: in 2 vols. N. Y.: Norton, 2006. Vol. 2.
15. Hatten C. The End of Domesticity: Alienation from the Family in Dickens, Eliot, and James. Newark: University of Delaware Press, 2010.
16. Höse V. Dickens als Kritiker des Goetheschen Bildungsroman? Ein Strukturvergleich von Wilhelm Meister Lehrjahren und Great Expectations // Germanisch-Romanische Monatsschrift. 2008. Vol. 58.
17. Jackson A. M. Reward, punishment, and the conclusion of “Dombey and Son” // Dickens Studies Annual. 1978. Vol. 7.
18. Makhmudova N. A. “Dombey and Son” as bildungsroman: Peculiarities of plot development // Вестник Челябинского государственного университета. 2011. № 28 (243). Вып. 59. Филология. Искусствоведение.
19. Marcus S. Dickens: From Pickwick to Dombey. L.: Chatto and Windus, 1965.
20. Marsh J. L. Good Mrs. Brown’s Connections: Sexuality and Story-Telling in Dealings with the Firm of Dombey and Son // English Literary History. 1991. Vol. 58. Iss. 2.
21. May L. S. Disorderly Sisters: Sibling Relations and Sororal Resistance in Nineteenth Century British Literature. Lewisburg: Bucknell Univ. Press, 2001.
22. Schlicke P. Oxford Reader’s Companion to Dickens. L.: Oxford University Press, 1999.
23. Schor H. Dickens and the daughter of the House. Cambridge: Cambridge University Press, 1999.
24. Surridge L. Domestic Violence, Female Self-Mutilation, and the Healing of the Male in Dombey and Son // Victorians Institute Journal. 1997. Vol. 25.
25. Tillotson K. Novels of the Eighteen-Forties. Oxford: Clarendon Press, 1954.
26. Waters C. Gender, family, and domestic ideology // The Cambridge Companion to Charles Dickens / ed. by J. O. Jordan. Cambridge: Cambridge University Press, 2001.
27. Yelin L. Strategies for Survival: Florence and Edith in “Dombey and Son” // Victorian Studies. 1979. Vol. 22. Iss. 3.
28. Zwinger L. The Fear of the Father: Dombey and Daughter // Nineteenth-Century Fiction. 1985. Vol. 39. Iss. 4.

#### Информация об авторах | Author information



Хэ Цзяфу<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Санкт-Петербургский государственный университет



Jiafu He<sup>1</sup>

<sup>1</sup> St. Petersburg State University

<sup>1</sup> [jiafu429@gmail.com](mailto:jiafu429@gmail.com)

#### Информация о статье | About this article

Дата поступления рукописи (received): 30.10.2024; опубликовано online (published online): 14.01.2025.

**Ключевые слова (keywords):** роман Ч. Диккенса «Домби и сын»; типичный образ викторианской женщины; гендерные литературные исследования; канон «ангел в доме»; Ch. Dickens’ novel “Dombey and Son”; typical image of a Victorian woman; gender literary studies; canon the “angel in the house”.