

Вестник
Томского государственного
университета

№ 369

Апрель

2013

- ФИЛОЛОГИЯ
- ФИЛОСОФИЯ, СОЦИОЛОГИЯ, ПОЛИТОЛОГИЯ
- КУЛЬТУРОЛОГИЯ
- ИСТОРИЯ
- ПРАВО
- ЭКОНОМИКА
- ПСИХОЛОГИЯ И ПЕДАГОГИКА
- НАУКИ О ЗЕМЛЕ

НАУЧНО-РЕДАКЦИОННЫЙ СОВЕТ ТОМСКОГО ГОСУДАРСТВЕННОГО УНИВЕРСИТЕТА

Майер Г.В., д-р физ.-мат. наук, проф. (председатель); **Дунаевский Г.Е.**, д-р техн. наук, проф. (зам. председателя); **Ревушкин А.С.**, д-р биол. наук, проф. (зам. председателя); **Катунин Д.А.**, канд. филол. наук, доц. (отв. секретарь); **Берцун В.Н.**, канд. физ.-мат. наук, доц.; **Воробьёв С.Н.**, канд. биол. наук, ст. науч. сотр.; **Гага В.А.**, д-р экон. наук, проф.; **Галажинский Э.В.**, д-р психол. наук, проф.; **Глазунов А.А.**, д-р техн. наук, проф.; **Голиков В.И.**, канд. ист. наук, доц.; **Горцев А.М.**, д-р техн. наук, проф.; **Гураль С.К.**, д-р пед. наук, проф.; **Демешкина Т.А.**, д-р филол. наук, проф.; **Демин В.В.**, канд. физ.-мат. наук, доц.; **Ершов Ю.М.**, канд. филол. наук, доц.; **Зиновьев В.П.**, д-р ист. наук, проф.; **Канов В.И.**, д-р экон. наук, проф.; **Кузнецов В.М.**, канд. физ.-мат. наук, доц.; **Кулижский С.П.**, д-р биол. наук, проф.; **Парначёв В.П.**, д-р геол.-минерал. наук, проф.; **Портнова Т.С.**, канд. физ.-мат. наук, доц., директор Издательства НТЛ; **Потекаев А.И.**, д-р физ.-мат. наук, проф.; **Прозументов Л.М.**, д-р юрид. наук, проф.; **Прозументова Г.Н.**, д-р пед. наук, проф.; **Пчелинцев О.А.**, зав. редакционно-издательским отделом ТГУ; **Рыкун А.Ю.**, д-р социол. наук, доц.; **Сахарова З.Е.**, канд. экон. наук, доц.; **Слизов Ю.Г.**, канд. хим. наук, доц.; **Сумарокова В.С.**, директор Издательства ТГУ; **Сущенко С.П.**, д-р техн. наук, проф.; **Тарасенко Ф.П.**, д-р техн. наук, проф.; **Татьянин Г.М.**, канд. геол.-минерал. наук, доц.; **Уткин В.А.**, д-р юрид. наук, проф.; **Черняк Э.И.**, д-р ист. наук, проф.; **Шилько В.Г.**, д-р пед. наук, проф.; **Шрагер Э.Р.**, д-р техн. наук, проф.

НАУЧНАЯ РЕДАКЦИЯ ВЫПУСКА

Галажинский Э.В., д-р психол. наук, проф.; **Демешкина Т.А.**, д-р филол. наук, проф.; **Зиновьев В.П.**, д-р ист. наук, проф.; **Канов В.И.**, д-р экон. наук, проф.; **Кулижский С.П.**, д-р биол. наук, проф.; **Парначёв В.П.**, д-р геол.-минер. наук, проф.; **Прозументов Л.М.**, д-р юрид. наук, проф.; **Прозументова Г.Н.**, д-р пед. наук, проф.; **Черняк Э.И.**, д-р ист. наук, проф.; **Шилько В.Г.**, д-р пед. наук, проф.

Журнал «Вестник Томского государственного университета» включён в «Перечень российских рецензируемых научных журналов, в которых должны быть опубликованы основные научные результаты диссертаций на соискание ученых степеней доктора и кандидата наук» (http://vak.ed.gov.ru/ru/help_desk/list/)

Л.П. Дмитриева

ДЕТЕКТИВНЫЕ НОВЕЛЛЫ Э. ПО В РУССКОЙ ЭДИЦИОННОЙ ПРАКТИКЕ РУБЕЖА ВЕКОВ

Рассматривается русская рецепция новеллистики Э. По на рубеже веков, отличавшаяся разнообразием подходов и форм. Наряду с дешевыми коммерческими сборниками, переводы в которых не отвечали канонам высокой литературы и привлекали внимание к «сенсационной» составляющей оригиналов, в это время появились первые русские собрания сочинений американского писателя. Данные проекты были осуществлены двумя видными переводчиками: К. Бальмонтом и М. Энгельгардтом. Их принципиально разные профессиональные и творческие установки повлияли на характер рассматриваемых изданий.

Ключевые слова: Э. По; детективные новеллы; К. Бальмонт; М. Энгельгардт.

Жанровое разнообразие и многослойность новелл Э. По привели к появлению их многочисленных русских переводов. Начало русской рецепции было ознаменовано периодом фабульного усвоения, русского читателя прежде всего влек авантюрный сюжет. Именно поэтому в первом переводе новеллы «Золотой жук», вышедшем под заглавием «Американский искатель кладов», был урезан сюжет и воспроизводились лишь приключения главных героев.

Однако в 1850–1960-е гг., благодаря усилиям Достоевского и Шелгунова, Э. По стал восприниматься как серьезный и неоднозначный литератор, чье творчество обладает скорее глубоким психологизмом, нежели развлекательностью. Тем не менее это благодатное для писательской репутации время сменилось периодом господства коммерческих изданий, выходящих с большой периодичностью с единственной целью увлечь как можно больше читателей занимательными эпизодами. Если образ сыщика был воспринят русской литературой посредством усвоения рационаций По («Золотой жук», «Убийство на улице Морг», «Похищенное письмо», «Тайна Мари Роже»), то в новеллах самообличения, сюжетной доминантой которых является рассказ преступника, увидели не только исповедь раскаявшегося человека или распад личности героя, но и сама их «криминальная» основа не осталась незамеченной.

Проза Э. По, благоосклонно относившегося к американской сенсационной литературе 40-х гг. XIX в., дала благодатный материал и для русских переводчиков, действующих в рамках бульварной литературы. Особое пристрастие русской читательской аудитории к скандальному освещению событий, спрос на «вульгарное» в связи с несформированным литературным вкусом стали причиной того, что одной из характерных черт русской рецепции детективных новелл По в конце XIX – начале XX в. был акцент на их «черной», криминальной стороне в переводах. По утверждению Е. Пенской, «журналистика и литература, осуществляя взаимообмен информацией, во второй половине XIX в. образуют особое “скандальное содружество”, обеспечивая постоянное функционирование “фабрики скандалов”» [1. С. 533].

С 1885 г. начался новый этап в русской рецепции детективных новелл Э. По. Во-первых, этот год традиционно считается временем зарождения символизма.

С другой стороны, в этом году в России вышел первый сборник новелл американского писателя.

Фигура По уникальна тем, что в свои ряды его привлекали приверженцы разных литературных течений и жанров. В 1895 г. вышло четыре собрания сочинений Э. По. Переводы двух из них были выполнены К. Бальмонтом, третьего – М. Энгельгардтом, четвертого – Г. Клепацким. Последний издал только одну из запланированных книг и исчез из литературной жизни. Нигде в критике нет рецензий на это издание. Переводы По, выполненные К. Бальмонтом, составили целую эпоху в русской рецепции американского писателя и были настолько важны, что вряд ли уступали французским переводам Бодлера в своей значимости. Публикация этого собрания сочинений По была осуществлена издательством «Скорпион», политика которого строилась на уже существующем спросе на декадентскую литературу, а также на формировании собственной читательской аудитории, стремящейся к «новому искусству». Получив широкое освещение в критике, новеллы По, тем не менее, трактовались уже не как факт американской литературы, а воспринимались в контексте творчества молодого символиста, для которого обращение к произведениям модного литературного деятеля было в первую очередь средством привлечения общественного внимания.

Переводческая концепция Бальмонта относительно новеллистики По ясно выражена им в послесловии к сделанным переводам: стремясь охватить все творчество американского писателя, он оставил без внимания некоторые, по его мнению, заведомо слабые или неперевожимые вещи (например, новеллу «Ты есть муж, сотворивший сие...»). Е.К. Нестерова утверждает, что своеобразие Бальмонта-переводчика заключалось в стремлении не только сохранить особенности оригинала, но и как можно ярче передать его дух [2. С. 371].

Период работы над переводами из По совпал со временем становления Бальмонта, желающего доказать состоятельность собственных творческих взглядов. Русский поэт считал По одним из ярких основоположников нового направления в искусстве. «Первым символистом 19-го в., первым и в смысле хронологическом, и в смысле крупных размеров писательской индивидуальности, был американский поэт Эдгар По, писавший в 30-х и 40-х годах 19-го в., но занявший неизбежное положение маэстро лишь недавно, за по-

следние двадцать пять лет» [3. С. 256], – заявлял он. Творческая личность Бальмонта не могла не сказаться на характере выполненных им переводов, в которых очевидна тенденция усилить символистские мотивы, присутствующие в оригиналах. Желая разыграть читателя, напугать его различными ужасными историями, вызвать эффект неожиданности, писатель использовал целую систему мотивов и образов, создающих мрачное впечатление от новелл. Эти элементы, окрашенные в тона неизбывной печали и страдания, отвечали и декадентскому мировосприятию.

Согласно статье Бальмонта о символизме, важным аспектом различия между реалистом и символистом является отношение к природе: первый видит в ней лишь мастерскую, тогда как для второго это храм. Однако природа – нечто внечеловеческое, ее нельзя понять, можно лишь интуитивно почувствовать ее отстраненное величие: «В Природе нет наших задач, в ней нет ни добра, ни зла, ни высокого, ни низкого. Ничего в ней нет, кроме Движения и Красоты, безупречной неумолимой» [3. С. 262].

Связь человека с миром природы раскрывается через пейзаж. В своих переводах Бодлер сделал пейзаж у По более авантюрным, таящим опасность для человека [4. Р. 132–133]. Ту же тенденцию можно наблюдать и в переводе, выполненном Бальмонтом. Подтверждается это, прежде всего, подбором слов. Общеизвестно, что По весьма тщательно относился к лексической наполняемости своих произведений, а повторы всегда скрупулезно им обдумывались, так как были нацелены на создание либо усиление того или иного эффекта. При описании местности, в которую попали Легран и его спутники в поисках сокровища пирата Кидда, создается впечатление о ней как о пугающей и суровой. Бальмонт, переводя данный отрывок, использует метод повтора, часто встречающийся у По. Таким образом, нагнетается впечатление мрачности, а не только суровости или неисследованности. При этом Бальмонт употребляет одно и то же определение **более мрачный** в начале и в конце абзаца, что еще больше привлекает внимание читателей именно к этой детали благодаря приему эпифоры:

По

«In this manner we journeyed for about two hours... when we entered a region infinitely **more dreary** than any yet seen... Deep ravines, in various directions, gave an air of **still sterner solemnity** to the scene» [5. Р. 475]. (Таким образом мы прошли примерно два часа, когда мы вошли в область, определенно **более устрашающую**, чем любая, увиденная ранее... Глубокие овраги, в различных направлениях, придавали вид еще **более суровой торжественности** всему пейзажу.) (Перевод здесь и далее мой. – Л.Д.)

Бальмонт

«Мы шли так приблизительно около двух часов... когда мы вошли в область **еще более мрачную**, чем та, которую мы когда-либо доселе видели. ...Глубокие овраги вились во всех направлениях и придавали этой картине характер **еще более мрачной торжественности**» [6. С. 195].

Герои новеллы подошли к холму, на одном из склонов которого произрастало огромное тюльпановое дерево, выполнившее функцию ориентира в деле наход-

дения сокровища. Гора и дерево также являются символическими образами, обозначающими духовный рост, стремление к небу, идеалу. Вертикаль стала основной траекторией движения героев новелл «Черный кот» и «Золотой жук» соответственно их позитивной или негативной доминанте. Легран нашел сокровище с помощью слуги Юпитера, который поднимался вверх, взбираясь по дереву, чтобы позже найти клад в земле. Это направление символизирует духовные поиски лучшего. Герой новеллы «Черный кот» с котом Плутонном, напротив, шел вниз, в подвал, который в данной новелле олицетворяет подземный мир.

Описание холма в новелле «Золотой жук» передано Бальмонтом дословно, а вот дерево предстает еще более значительным:

По

«**Enormously** tall tulip-tree which stood upon the level» [5. Р. 475] (чрезвычайно, крайне высокое тюльпанное дерево).

Бальмонт

«...**исполински высокого** тюльпанного дерева, которое **возвышалось** среди восьми или десяти дубов» [6. С. 195].

Думается, что Бальмонт с помощью слова **исполински** усиливает впечатление, создаваемое деревом, и еще больше подчеркивает его повторением однокоренных слов **высокий, возвышаться**. Прием повтора там, где этого нет в оригинале, представляется неслучайным, так как приобретает характер тенденции в нескольких новеллах, в сюжетных элементах, принципиальных для переводчика-символиста. По крайней мере, в данном случае усиливается стремление вверх, на недостижимую высоту недостижимого дерева, стоящего на недостижимом холме.

Стремление к единству впечатления и интонации стало причиной использования По звуковых повторов в наиболее драматичных моментах. Этот прием был близок поэтике символизма: интерес к изображению грандиозной личности вылился в установку на интенсивность впечатлений, ощущений и, как следствие, на углубление образного пласта в художественном произведении. Метод повтора использовался и Бальмонтом при характеристике персонажа, что, в свою очередь, вело к усилению впечатления от поступка или нагнетанию эмоции. Легран, главный герой новеллы «Золотой жук», представший в первых русских переводах как воплощение бездушного рацио, вдруг стал крайне чувствительным и даже более уязвимым, чем в оригинале.

По своему моральному состоянию он недалеко ушел от крайне раздражительных и переменчивых героев новелл самообличения. Более того, их родство и близость отмечены самим автором уже в выборе некоторых лексических единиц. Например, характеризуя Леграна, он говорит:

По

«...**infected** with misanthropy and subject to **perverse** moods of alternate enthusiasm and melancholy» [5. Р. 463] (Зараженный мизантропией и подверженный порочной (извращенной, странной) смене настроений восторга и меланхолии.)

В этой характеристике принципиальным является слово «perverse». Невозможно не вспомнить убийцу черного кота из одноименной истории или сумасшед-

шего, задушившего старика в новелле «Сердце-обличитель», и, наконец, героя, впервые подробно объяснившего такой неясный феномен человеческой души, как «демон противоречия». Очевидно, что Легран с его противоречивой натурой также заражен «болезнью» противоречия, которая во многих случаях принимает форму извращения. Выбор слова «reverse» для характеристики героя неслучаен: это прямая аллюзия ко всем остальным новеллам По, посвященным проблемам нестабильности человеческой психики. Вполне вероятно было бы и в переводе ожидать соответствующего отклика, но Бальмонт несколько иначе трактовал образ Леграна:

Бальмонт

«...но **заражен** был человеконенавистничеством и подвержен **болезненным** сменам восторга и меланхолии» [б. С. 182].

Использование эпитета **болезненный** во многом является данью символизму, актуализируя категорию рока и жертвенности в герое. Порочный, извращенный, странный – эти определения подходят человеку необычному, но самостоятельному в своих поступках. Болезненность же чем-то внушается, является следствием жизненных перипетий, в ней больше пассивности. Эта разница в понимании образа подтверждается и другими лексическими единицами, выбранными По и Бальмонтом для характеристики героя. Прежде всего, Легран – отшельник (recluse) и странник, кочевник (wanderer). В обоих случаях очевидна «самостоятельность»: герой выбрал свой путь отрешенности от мира, добровольного изгнания как способ побега от жизненных трудностей. В первом случае Бальмонт для характеристики героя использует слово «отшельник», во втором же случае называет Леграна беглецом, Юпитер при этом приравнивается к тюремщику:

По

«...with a view to the **supervision** and the **guardianship** of the **wanderer**» [5. P. 464] (с тем, чтобы присматривать за скитальцем / путником и опекать его).

Бальмонт

«...имея в виду оставить его как бы **стражем и надсмотрщиком за беглецом**» [б. С. 183].

В оригинале Легран – странник, человек, покинувший дом по собственному желанию, а Юпитер, ввиду особенностей характера своего господина, является для него своеобразным опекуном. В переводе Бальмонта актуализируется характерный для символизма мотив тягостного заключения, стремления человека избежать всяческих оков.

Несмотря на указанные небольшие изменения в тексте, в целом Бальмонт переводил прозу По очень точно. Именно в его издании Легран получил характеристики, которые были утрачены в переводах XIX в. Он обрел свою неординарность, выражающуюся то в холодном величии, спокойствии и даже хладнокровии, то в чрезвычайной возбудимости. Все эти перепады сохранены в переводе Бальмонта, а эмоциональность еще иногда и усилена. Достигалось это с помощью повторов, отсутствующих в оригинале. Например, потер-

пев первую неудачу в поиске сокровища, Легран обращается к богу:

По

«What **in the name of heaven** shall I do?» asked Legrand seemingly in the greatest distress» [5. P. 478] («Что, во имя Господа, мне делать?» – спросил Легран, казалось, в сильнейшем расстройстве.)

Бальмонт

«**Боже мой, Боже мой**, что же мне делать?» – спросил Легран, по-видимому, в большой тревоге» [б. С. 198].

Иногда Бальмонт словно «обостряет» то или иное качество. Достигается это методом добавления лексических единиц, отсутствующих в оригинале. Например, пейзаж в «Золотом жуке» становится более экзотичным, манящим своей неизведанностью, а также внушающим тягу к странствиям благодаря введению слова «пряный», которого изначально не было в оригинале.

По

«The shrub here often attains the height of fifteen or twenty feet, and forms an almost impenetrable coppice, burthening the air with its **fragrance**» [5. P. 463]. (Кустарник здесь часто достигает высоты пятнадцати или двадцати футов и образует почти непроходимую чащу (рощу), отягощающую воздух своим ароматом.)

Бальмонт

«Кустарник часто достигает здесь вышины пятнадцати-двадцати футов и образует поросль, почти непроницаемую и наполняющую воздух **пряным** своим **ароматом**» [б. С. 182].

«Обострение» качества происходит и в следующем эпизоде, где описывается противоречивое состояние человека. Герой новеллы «Сердце-обличитель» наблюдает за стариком, которого давно намеревался убить. Он понимает, что старик чувствует его присутствие и переживает сильный страх. При этом герой испытывает двойные чувства: с одной стороны, он жалеет старика, а с другой – его радует превосходство над человеком, слабым морально и физически.

По

«I knew what the old man felt, and pitied him, although I **chuckled** at heart» [5. P. 292] (Я знал, что чувствует старик, и жалел его, хотя хихикал в глубине души.)

Бальмонт

«Я знал, что чувствовал старик, и мне было его жалко, хотя в сердце моем **дрожал судорожный смех**» [7. С. 3].

Английское слово **chuckle** (хихикать) Бальмонт передал как «судорожный смех», тем самым словно усугубляя нервное напряжение героя, а глагол **дрожал**, передающий сему неустойчивости, еще больше подчеркивает пограничное состояние человека, готовящего совершить преступление. При этом глагол **хихикать**, имеющий также значение **сдавленный или довольный смех, фырканье**, характеризует, скорее, глупое и бессмысленное действие. Таким образом, в оригинале подчеркивается безумие героя и его неспособ-

ность осмыслить собственные поступки. В переводе же смех является следствием нервного перенапряжения героя.

В одном из эпизодов «Золотого жука» Легран очень сильно обрадовался, когда Юпитер сообщил ему, что достиг самого конца ветки тюльпанного дерева. Радость героя в переводе Бальмонта усиливается через добавление новой лексической единицы **пронзительно**, усугубляющей качество действия.

По

«Out to the end!» here **fairly** screamed Legrand («На самом конце!» – практически закричал Легран) [5. P. 479].

Бальмонт

«На самом конце!» – **пронзительно** закричал Легран» [6. С. 199].

В лекции «О причинах упадка и о новых течениях в современной литературе» (1892) Д. Мережковский назвал мистическое содержание одним из основных элементов символизма [8]. Усиление этого аспекта наблюдается и в переводах Бальмонта: в результате замены переводчиком некоторых лексических единиц оригинала в новеллах По стало меньше «телесности», уступившей место своего рода «воздушности» образов. В следующем отрывке из новеллы «Бес противоречия» По поясняет, что за существо таится в каждом и толкает нас на странные и губительные поступки. Необъяснимое чувство, возникающее, когда человек стоит на краю пропасти, и вызывающее желание спрыгнуть в нее, у По называется словом **cloud**: облако, туча, покров, клуб и т.д. Писатель говорит, что симптомами возникновения этого чувства являются **головокружение, слабость и ужас**. Этот ассоциативный ряд Бальмонт дополняет еще одним состоянием: **дремота** усугубляет мотив оцепенения и какой-то зачарованности, погружения в себя и свои мысли:

По

«Unaccountably we remain. By slow degrees our **sickness** and **dizziness**, and **horror** become merged in a **cloud** of unnamable feeling. By gradations, still more imperceptible, this **cloud** assumes shape... But out of this our **cloud** upon the precipice's edge, there grows into palpability, a shape, far more terrible... [9. P. 2]. (Непостижимым образом мы остаемся. Медленно наша дурнота, и головокружение, и страх сливаются в облако / сгусток безмянного чувства. После постепенных переходов, еще более неуловимых, это облако / сгусток обретает форму... Но из этого нашего облака на краю пропасти становится осязуемой форма, еще более страшная...)»

Бальмонт

«Непонятым образом мы остаемся. Мало-помалу наша **дремота** и **головокружение** и **ужас** сливаются в одно **туманное** неопределимое чувство. Посредством изменений, еще более незаметных, это **туманное** чувство принимает явственные очертания... Но из этих наших **туманов**, ползущих над краем, возникает до осязательности форма гораздо более страшная...» [10. С. 179].

Туман, обволакивающий зачарованного, близок эстетической позиции Бальмонта, поэтому он еще усиливает данный мотив, используя это слово и его производные и там, где их нет в оригинале.

Постепенно непонятные ощущения приобретают форму, превращаются в явное и ужасающее намерение поступить вразрез с моралью: в данной новелле – прыгнуть в неизвестность. Согласно оригиналу в этот момент страх вымораживает человека до мозга костей (which chills the very marrow of our bones). «Парящая» натура переводчика-символиста и здесь заставила его пренебречь «телесностью» в русском «Демоне извращения» (К. Бальмонт) от ужаса страдает душа героя, а не ее брэнная оболочка.

По

«<...> there grows into palpability, a shape, far more terrible than any genius, or any demon of a tale, and yet it is but a thought, although a fearful one, and one which chills **the very marrow of our bones** with the fierceness of the delight of its horror» [9. P. 2]. (...становится осязуемой форма, еще более страшная, чем любой гений или дух из сказки; и все-таки это лишь мысль, хотя мысль страшная и такая, которая вымораживает до мозга костей жестоким наслаждением своего ужаса.)

Бальмонт

«<...> возникает до осязательности форма гораздо более страшная, чем всякий сказочный дух, всякий демон, и однако это не более, как мысль, но мысль ужасающая, охватывающая нас холодом до **глубины души**, проникающая нас всецело жестокой усладой своего ужаса» [10. С. 179].

Тенденция к преуменьшению «телесности» оригинала видна и в следующем примере. Многих героев По объединяет мотив призрачности, до предела сконцентрированный в образах Родерика Ашера и его сестры леди Маделины. Бес противоречия – это привидение, которое исчезает с криком петуха. Бледность Леграна делает его лицо призрачным. Все эти нюансы отвечали эстетической позиции Бальмонта и, безусловно, были сохранены в его переводах, а в одном из них «потусторонний» колорит был усилен. Так, в новелле «Бочонок Амонтильядо» он называет закованного в цепи, ослабшего Монтрезора призраком, который в этом же эпизоде оригинала предстал перед читателем вполне земным:

По

«...from the throat of the chained **form**» [11. P. 218] (из горла прикованной фигуры).

Бальмонт

«...из горла прикованного **призрака**» [7. С. 60].

Конечно, этот вариант можно посчитать эквивалентным, отражающим русский менталитет. Но сравнение с переводами, выполненными другими мастерами слова, наводит на мысль, что осуществленный Бальмонтом лексический выбор был близок именно поэту-символисту с его отрешенностью от всего земного. Например, у Энгельгардта в этом случае полностью сохранились слова оригинала: «Залп громких пронзительных криков, внезапно вырвавшийся из глотки **прикованного**, точно отбросил меня от ниши» [13. С. 193].

Однако, переводя с языка оригинала, Бальмонту удалось наиболее точно воссоздать многие элементы авторского стиля, не замеченные предыдущими пере-

водчиками. Так, в новелле «Черный кот» герой-преступник с присущей ему аналитичной и четкой манерой излагать факты является точной копией сыщиков. Данный элемент поэтики впервые был воссоздан в переводе Бальмонта, который тем самым объединил в русской рецепции две категории новелл: логические и самообличения.

Меньше внимания Бальмонт уделил рациональной части логических новелл, словно «он был в **слишком большой торопливости**» (так русский символист написал о префекте полиции в новелле «Похищенное письмо»). В связи с этим переводчику не удалось избежать буквализмов, которые затемнили ход мысли героя. Вместе с тем Бальмонт весьма чутко отнесся к воссозданию странностей сыщиков, отождествляемых в оригинале с поэтами и чудаками.

В собрании сочинений По, выполненном Бальмонтом, нельзя обнаружить нарочитой выпуклости отвратительных деталей, которая была замечена в некоторых других русских переводах По того времени. В символистском осмыслении новелл По нет и явного уклона в сторону декадентского любования смертью. Свое видение творчества американского писателя русский поэт воплотил с помощью излюбленных эпитетов и метафор символистов: загадочная «богиня-ночь», которой поклонялся Дюпен, «туманный», «огненный», «курчавый круговорот дыма», «сердцещипательный», «совершенная агония радости» и т.д.

Увлеченность Бальмонта мистической рациональностью сыщиков Дюпена и Леграна и воссоздание им эстетики и символики новелл самообличения повлияли на формирование в России образа По, который стал восприниматься как создатель «страшных» декадентских новелл.

Эдгар По не видел смысла в выдумывании нереальных фактов: необычайное, исключительное он видел в окружающем мире и переносил это в собственные произведения. В его прозе специфические эффекты достигаются путем осмысления и причудливого представления реальных явлений. Писатель предпочитал выставлять в новом свете обыденные сюжеты и явления, что подтверждается удивительной «материальностью» его фантастики.

На рубеже веков было выпущено еще одно значимое издание произведений По, переводчиком которых был М.А. Энгельгардт. Вышло оно трижды с незначительными изменениями. Сначала в 1896 г. были опубликованы два тома новелл американского писателя. В 1898 г. произошло переиздание одного из томов, о чем, к сожалению, нет сведений в библиографическом приложении к монографии Дж. Д. Гроссман [14]. Наконец, в третий раз собрание сочинений увидело свет в 1909 г., но состояло уже из трех томов, что может свидетельствовать об эволюции восприятия Энгельгардтом творчества По.

М.А. Энгельгардт был видным литературным деятелем рубежа веков. Особый интерес он проявлял к естественным наукам, поэтому издал биографии известных ученых и исследователей: Кювье, Дарвина, Гумбольдта, Гарвея, Коперника, Пастера, Лавуазье, Пржевальского. Его перу принадлежали и несколько трактатов, посвященных изучению социальных явле-

ний: «Письма о земледелии», «Вечный мир и разоружение», «Прогресс как эволюция жестокости», «Леса и климат». Думается, что интерес Энгельгардта к По неслучаен и, в первую очередь, он видел в его произведениях созвучие собственным мыслям. Его работа над новеллами американского писателя осуществлялась практически одновременно с переводами Бальмонта. Однако, ввиду разницы во взглядах двух переводчиков, следует отметить абсолютную нетождественность в их восприятии, а затем и трансляции одного и того же корпуса текстов.

Уже предисловие Энгельгардта-переводчика подтверждает его особую точку зрения на новеллы По, отличную от взгляда Бальмонта. В статье Энгельгардт подчеркивает прежде всего важность национального аспекта в творчестве любого писателя: «Даже изображая самые общие и глубокие, вневременные и вненациональные, если можно так выразиться, черты человеческого духа, писатель облакает их в форму определенной индивидуальности, носящей печать своего времени и страны» [12. С. VIII]. Герои любого литературного произведения аккумулируют в себе те или иные особенности времени, в их образах сосредоточен основной посыл автора относительно эпохи, в которую это произведение создается. Эти утверждения Энгельгардт относил ко всем писателям, кроме По, который, как он полагал, вышел за рамки любой национальной литературы. В этом отзыве не признается ни влияние Нового Света на творчество писателя, ни его сближение с Гофманом, бывшее традиционным для русской литературы: «Этот единственный гений Америки еще более отчужден от американской литературы, чем от европейских, в которых нашлись у него если не последователи, то, по крайней мере, поклонники, как Россети и Бодлер» [Там же. С. IX].

В отличие от старших символистов, считавших отрыв от реальности необходимым атрибутом титанической личности, Энгельгардт видел в этом отчуждении от естественного окружения трагедию По, оказавшегося «вне эпохи и вне нации». Главной задачей новеллиста и поэта, по его мысли, было безотносительное изображение «больной души» человека. Если символисты видели в этом отражение современной проблематики, то Энгельгардт считал данную проблему вневременной и говорил, что По – «несравненный и единственный мастер» в этой области [Там же. С. X].

Интересно мнение Энгельгардта о воплощении болезненности человеческого духа в произведениях Достоевского в сравнении с аналогичными мотивами в новеллах По. Переводчик отметил несомненную близость некоторых произведений этих двух авторов, например, наиболее тесные точки соприкосновения он видел между новеллами самообличения По и «Записками из подполья» Достоевского. В них изображены душевные метания людей, подверженных глубокой депрессии и даже истерии. Но у Достоевского всегда есть причина нравственным «расстройствам»: мучительные вопросы не дают покоя героям и толкают их на безумные поступки. В произведениях русского писателя мы видим процесс распада здоровой человеческой души под влиянием жутких обстоятельств окружающей среды.

У По, как считал Энгельгардт, нет объективных причин, которыми объяснялись бы ужасные поступки героев, человек у него изначально «заражен» духом противоречия: «Дисгармония, несвязность, нескоординированность присуща душе человеческой; это ее природа – и самый “здоровый”, самый “нормальный” дух есть, в действительности, дух больной, только не так опасно, чтобы требовать лечения» [14. С. XIII]. Энгельгардт называл По «глубочайшим психологом из всех мировых писателей» и причиной этого считал его отрешенность от узконациональных проблем, что позволило глубже проникнуть в имманентные свойства человеческого духа.

Не находя точек соприкосновения между произведениями По и Малларме или Бальмонта, Энгельгардт беспощадно противопоставлял По русским символистам, пытавшимся найти в его произведениях близкие им по духу мотивы. Он утверждал, что в прозе американского писателя отсутствовала устремленность в неизведанные пространства; он использовал обыденные детали для создания специфических, даже фантастических эффектов. Для событий, описываемых По, была характерна необычность, но не ирреальность, а следствием глубокой реалистичности изображения, верности и тщательности наблюдения стал психологизм его повествований. Энгельгардт в некотором роде считал устаревшей точку зрения, согласно которой По относили к символизму; он вывел его на более высокий уровень литературного процесса, делая «предшественником не декадентов и символистов, а более глубокого, чем у старых авторов, психологического направления новейшей реалистической литературы» [Там же. С. XXXI].

В отличие от Бальмонта, позволившего себе творческий подход к выбору новелл По для перевода, Энгельгардта можно назвать профессиональным переводчиком, охватившим все творчество американского писателя. В этом ему близка позиция Бодлера, стремившегося представить французам как шедевры По, так и менее удачные его произведения. Тем не менее справедливо говорить об особых творческих установках Энгельгардта.

В первую очередь, некоторая свобода наблюдается в группировке новелл в собрании сочинений. Первый том открывает новелла «Золотой жук»: вероятно, по традиции Энгельгардт намеревался привлечь внимание читателей с помощью именно этого произведения, пользовавшегося наибольшей популярностью на начальном этапе русской рецепции По. Случайно или нет, но центральное место в томе занимает новелла «Бес извращенности», в вопросе первостепенной значимости которой все исследователи и переводчики солидарны. Остальные новеллы самообличения достаточно симметрично расположились на протяжении всего тома. Их равномерное рассредоточение может свидетельствовать о значении, которое им придавал переводчик: переходя от новеллы к новелле, читатель то и дело возвращался к теме извращенности человеческой души. Этот мотив стал ключевым и сформировал структуру издания. В конце книги был опубликован мини-цикл новелл о Дюпене. Таким образом, в первый том вошли все характерные детективные новеллы По, к

которым мы относим как повествования о сыщиках, так и истории, написанные от лица преступника и имеющие форму своеобразной исповеди.

Во второй книге были сконцентрированы наименее популярные новеллы По, при этом принципом их расположения стало, скорее всего, наличие или отсутствие литературных достоинств. Новеллы здесь расположены по «убывающей»: от наиболее удачных, философских, к наименее удачным, непонятым, в которых и сейчас вряд ли кто-то увидит свидетельства художественного вкуса (например, «Потеря дыхания», «Деловой человек», «Человек, которого изрубили в куски»). Среди этих произведений оказался и образец детективного наследия, новелла-пародия «Ты есть муж, сотворивший сие...». Критики отзывались о ней как о неудачном опыте, а переводчики не жаловали своим вниманием. Энгельгардт оказался едва ли не единственным, кто обратился к этой новелле, но отошел от оригинального названия, озаглавив свой вариант «Это ты!».

В этом повествовании необычен способ мести преступнику. Один из персонажей убивает своего близкого друга и тщательно маскирует преступление, подбрасывая улики племяннику жертвы. В данной истории нет сыщика, но функцию расследования берет на себя рассказчик, догадавшийся о настоящих намерениях убийцы. Он придумывает необычное наказание: найдя труп убитого в болоте, вставляет в него китовый ус и упаковывает в ящик от вина. Этот ящик доставляется главному герою во время приема. Он его открывает и видит ужасающее зрелище: труп убитого друга под воздействием китового уса распрямляется, садится на столе и, смотря остекленевшими глазами на своего губителя, произносит фразу: «Ты есть муж, сотворивший сие...». После «откровения» мертвеца герой не выдерживает и умирает от разрыва сердца. Думается, что замена оригинального заглавия, заимствованного По из Библии, более простым и обыденным вариантом во многом снимает тот пародийный эффект, который сам писатель намеревался внести в повествование. Однако Энгельгардт в целом передал дух этого произведения, насыщенного, как и логические новеллы, элементами дедуктивного анализа.

Особенно внимательно при переводе этой новеллы нужно относиться к передаче имен собственных, так как во многих случаях они говорящие. На начальном этапе рецепции, в 1874 г., все имена в этой истории были переведены с целью передачи их семантического звучания. Энгельгардт транслитерировал имена собственные, но в некоторых, особых случаях снабдил их переводческими комментариями, чем обогатил восприятие потенциального читателя.

Важным моментом представляется соседство этой новеллы с переводом другого спорного и непонятого произведения По «Сфинкс». Современные западные литературоведы видят в ней зачатки логического повествования: герой, уединившийся в загородном коттедже на время эпидемии чумы, однажды сидит у окна и видит страшное чудовище, ползущее по склону отдаленной горы. Этот «монстр» привел повествователя в ужас, и он поделился своими наблюдениями с другом. Получив из уст рассказчика описание необычайного существа, а также сделав некоторые наблюдения отно-

сительно удаленности холма и положения сидящего перед окном человека, пронизательный друг героя пришел к выводу, что увиденная героем химера – всего лишь чешуекрылое насекомое, спускающееся по паутинке вдоль окна. Вероятно, Энгельгардт уловил аналитический потенциал этой новеллы и не преминул опубликовать ее рядом с другой не востребованной в русской аудитории новеллой, повествующей о возможностях человеческого интеллекта.

Переводчик-реалист чрезвычайно внимательно и беспристрастно отнесся к текстам По: они переведены очень точно и стилистически верно. В его переводах отсутствуют те элементы символистской поэтики, которые встречаются у Бальмонта: нет намека на бестелесность явлений, нет дополнительной «призрачности», добавлений. Например, там, где Бальмонт характеризует одного из героев новеллы «Бочонок Амонтильядо» как прикованного призрака, у Энгельгардта вполне реальный человек:

Энгельгардт

«Залп громких пронзительных криков, внезапно вырвавшийся из глотки **прикованного**, точно отбросил меня от ниши» [13. С. 193].

О тщательной работе над прозой американского писателя и стремлении к максимальной точности свидетельствуют некоторые изменения во втором издании собрания сочинений По, вышедшем в 1898 г. В нем было изменено заглавие новеллы «Черный кот», в начальном варианте (1896) звучавшее как «Черная кошка». Очевидно, переводчица привлекала женская тема в творчестве По. Многие считают, что женщина в новелле является оборотнем, что она и есть та самая черная кошка, которая погубила героя. Видимо, не желая заострять внимание на суевериях и также вкладывать какой-то иррациональный смысл в новеллу, Энгельгардт и изменил свои гендерные предпочтения.

Можно говорить о русском переводном женском цикле, получившем ясные очертания, когда Энгельгардт обратился к творческому наследию По. Опубликованный в 1909 г. третий том собрания сочинений состоял из микроцикла о женщинах: «Береника», «Элеонора», «Лигейя», «Морелла»; микроцикла о Дюпене и еще двух прозаических произведений По, назначением которых было, скорее всего, отделить один цикл от другого.

Энгельгардт, по-видимому, в силу своих естественнонаучных интересов, очень точно переводил все реалистические подробности в логических новеллах По. Прерогативой Бальмонта были истории о чистосердечных признаниях, в которых можно было поэтически выразить муки человеческой души. В логических новеллах, также имеющих в основе мотив нравственных противоречий, помимо этого был еще один специфический аспект: внедрение научных терминов для экстраполяции описываемых событий. Чтобы воплотить этот лексический пласт, нужно обладать особым переводческим мастерством. Текст Бальмонта в таких эпизодах часто был непонятным, переводчик даже выпускал некоторые моменты, делая упор больше на мистику и другие символистские составляющие.

Феномен же По заключался именно в соединении несоединимого: туманные размышления о человеческой природе он соединял с фактографическими описаниями. Логические новеллы в переводе Бальмонта не пользовались популярностью ввиду некоторой неясности повествования, что было с успехом восполнено Энгельгардтом: он с большой тщательностью перевел все детали, требующие энциклопедических знаний. Например, Легран, рассказывая своему другу о том, как ему удалось проявить надпись на старинном пергаменте, найденном на берегу, использует специфические названия химических соединений, которые получили адекватное выражение и в переводе Энгельгардта:

«Иногда употребляют **саффлер**, растворенный в **aqua regia** и разведенный четырьмя объемами воды; получаются зеленые буквы. **Кобальтовый королек**, растворенный в **азотной кислоте**, дает красные буквы» [13. С. 24].

Некоторые термины переводчик привел в их латинском варианте: *aqua regia*, *scarabeus*, *antennae*, тем самым добавляя новелле научной достоверности.

Еще одним достоинством перевода Энгельгардта можно считать внимание к речевой характеристике героев.

Так, в отличие от Бальмонта, не придавшего значения особенностям речи Юпитера, слуги Леграна, Энгельгардт попытался передать на русском языке тот же эффект от просторечия, на котором говорил персонаж. Сравните:

Энгельгардт

1. «Моей душе очень грузно про бедный масса Вилль» [13. С. 9].
2. «Сейчас бывает конец, масса, о-о-о-ой! Иисусе Христе! Что тут на дереве» [13. С. 24].

Бальмонт

1. «Сильно мое сердце беспокоит бедный масса Вилль» [6. С. 188].
2. «Скоро буду на конце, Масса, о-о-о-о-ох! Господи Боже мой! Что это тут на дереве!» [6. С. 199].

Но переводы Энгельгардта характеризует не только более «резвый», объективный подход. В некоторых случаях из-за использования просторечия происходит даже некоторая русификация персонажа, еще более усиливаемая стилистическими маркерами, используемыми при обращении к Юпитеру рассказчиком. При этом в оригинале данной фразе соответствует весьма сдержанное выражение:

По

«Jupiter, I should like to understand what it is you are talking about» [5. P. 468]. (Юпитер, я бы хотел понять, о чем ты говоришь.)

Энгельгардт

«Что ты **мелешь**, Юпитер? Понять не могу» [13. С. 9].

Использование просторечных слов, приводящее к незначительной русификации, есть и в других новеллах: например, обнаружив, что старик мертв («Сердцеобличитель»), его убийца в переводе Энгельгардта

сравнивает его с колодой. Но в то же время в некоторых переводах («Это ты!», «Золотой жук», «Бочонок Амонтильядо») можно наблюдать и противоположную тенденцию, заключающуюся в воспроизведении отдельных реалий путем транскрипции и транслитерации. Одновременное использование этих приемов порождает псевдорусское (или псевдоиностранный) про странство, имеющее приметы обеих культур, либо приводит к культурной нейтрализации.

В сборнике переводов По, выполненных Бодлером в конце XIX в., логические новеллы служили своеобразной «приманкой» для читателя [4. Р. 111]. Это соответствовало и логике русской рецепции детективных новелл По, в которой период более глубокого осмысления этих произведений наступил не сразу. На первом этапе они воспринимались как развлекательные рассказы о путешествиях, и лишь некоторое время спустя они начали восприниматься в контексте уже всего творчества американского писателя. Логические новеллы служили для демонстрации метода, с помощью которого По доходил до истины. Эти истории прокладывали путь к менее правдоподобным, «надуманным» психологическим и страшным новеллам, в которых проблемы, осмысляемые писателем, наиболее заострены и лежат на поверхности сюжета. Издатели первых собраний сочинений По интуитивно чувствовали это и помещали рационации в начало своих сборников. Собрание сочинений По в переводе М. Энгельгардта было выстроено по этому же принципу: от популярного «Золотого жука» к психологическим новеллам, а затем и к менее известным его повествованиям. Переводческие взгляды Бодлера и Энгельгардта совпали и в попытке охватить все образцы новеллистического творчества По.

У Бальмонта с Бодлером были также точки пересечения, и в первую очередь это касается стиля переводов: символистское мировосприятие обоих поэтов наложило отпечаток на выполненную ими работу в деле знакомства соотечественников с прозой американского писателя. Однако был еще один принципиальный момент: французский декадент завершил свое издание публикацией эссе По, в частности «Эврикой», которую он считал вершиной его творческого наследия. Это произведение уникально тем, что в нем принцип экстраполяции, разработанный в логических новеллах, интегрирован в анализ самых проблематичных для По моментов бытия. Завершив собрание сочинений «Эврикой», Бодлер структурно актуализировал эволюцию философских взглядов американского писателя, получивших свое максимальное развитие именно в эссе. Этот же принцип преемственности новелл и эссе лег в основу собраний сочинений По в переводе Бальмонта: космологический трактат, как еще называют «Эврику», вошел в последний, пятый том.

А. Зверев пишет об уникальности По, в основе творчества которого лежала «напряженная конфликтность начал» и «прочность их сращения» [15. С. 33]. Поэтичность и психологизм в его новеллах соседствовали с мистификацией, аналитичностью и «скепсисом холодного наблюдателя». Благодаря противоречивости трактовки личности и мироконцепции американского писателя русские переводы его прозы могли значительно отличаться друг от друга. На рубеже веков символистское осмысление детективных новелл уживалось и с иными концепциями переводческой рецепции По. И лишь совместное их изучение воссоздает полную картину восприятия творчества По в России в конце XIX – начале XX в.

ЛИТЕРАТУРА

1. Пенская Е. Журнальное безобразие: анатомия скандала в литературе и журналистике 1850–60-х гг. // Семиотика скандала. Париж – Москва-2. Сорбонна, 2008. 577 с.
2. Нестерова Е.К. Эдгар По в России // Стихотворения / Э.А. По. М., 1988. С. 371–391.
3. Бальмонт К.Д. Элементарные слова о символической поэзии // Стозвучные песни. Ярославль, 1990. С. 250–280.
4. Quint P. The French Face of Edgar Poe. Carbondale : Southern Illinois University Press, 1957. 310 p.
5. Poe E.A. The Portable Edgar Allan Poe . New York : Penguin Books, 1977. ix, 666 p.
6. По Э. Собр. соч. : в 5 т. М., 1911. Т. 3. 310 с.
7. По Э. Собр. соч. : в 5 т. М., 1906. Т. 2. 202 с.
8. Мережковский Д. О причинах упадка и о новых течениях современной русской литературы. СПб., 1893. 192 с.
9. Poe E. The Imp of the Perverse : Graham's Magazine, July. 1845. P. 2–6. URL: <http://www.eapoe.org/works/tales/impa.htm> (дата обращения: 10.08.2010).
10. По Э. Собр. соч. : в 5 т. М., 1901. Т. 1. 325 с.
11. Poe E. The Cask of Amontillado : Godey's Lady's Book. Vol. XXXIII, № 5. November 1846. P. 215–220. URL: <http://www.eapoe.org/works/tales/caska.htm> (дата обращения: 15.09.2007).
12. Энгельгардт М. Эдгар По. Его жизнь и произведения // Собр. соч. : в 5 т. 1896. Т. 1. С. XII–XXI.
13. По Э. Собр. соч. : в 2 т. СПб, 1896. Т. 1. 371 с.
14. Гроссман Д.Д. Эдгар По в России. Легенда и литературное влияние. СПб. : Академ. проспект, 1998. 199 с.
15. Зверев А. Подводное течение смысла // По Э. Стихотворения. М., 1988. С. 2–33.

Статья представлена научной редакцией «Филология» 31 января 2013 г.