

Федеральное государственное автономное образовательное учреждение
высшего образования
«Национальный исследовательский Томский государственный университет»

На правах рукописи



Матвеевко Ирина Алексеевна

**Восприятие английского социально-криминального романа
в русской литературе 1830–1900-х гг.**

10.01.01 – Русская литература

Диссертация на соискание ученой степени
доктора филологических наук

Научный консультант –
доктор филологических наук,
профессор И.А. Айзикова

Томск – 2014

Оглавление

Введение	4
Глава 1. Английские социально-криминальные романы как факт русского культурного сознания 1830–1890-х гг.	27
1.1. Русская критика об истоках английского социально-криминального романа («Калед Вильямс» У. Годвина в России 1830–1860-х гг.)	27
1.2. Рецепция ньюгейтских романов Э. Бульвера-Литтона русской критической мыслью 1830–1860-х гг.	45
1.3. Русская литературная критика о социально-криминальном романе Ч. Диккенса «Оливер Твист» (1840-х гг.)	56
1.4. Сенсационные романы У. Коллинза в восприятии русских критиков второй половины XIX в.	69
Глава 2. Переводы английских социально-криминальных романов в России 1830–1890-х гг.	86
2.1. Поэтика русского перевода социально-криминального романа У. Годвина «Калед Вильямс» (1838 г.)	86
2.2. Русские переводы ньюгейтского романа Э. Бульвера-Литтона «Юджин Эрам» 1860–1890-х гг.	109
2.3. Перевод романа У. Эйнсворта «Старый дом» как новый этап в восприятии английского социально-криминального романа в России	136
2.4. Русский перевод повести У.М. Теккерея «Катерина», пародии на ньюгейтский роман	154
2.5. Поэтика перевода на русский язык сенсационного романа У. Коллинза «Женщина в белом»	173
Глава 3. Влияние социально-криминального романа на творчество русских писателей	194
3.1. Типологические схождения романов «Юджин Эрам» Э. Бульвера-Литтона и «Преступление и наказание» Ф.М. Достоевского	194
3.2. Традиции английского социально-криминального романа в творческом сознании Л.Н. Толстого (на материале романа «Воскресение»).....	213
3.3. Следы жанра ньюгейтского романа в творчестве русских авторов «второго ряда».....	238

3.3.1. Английский социально-криминальный роман в интерпретации В.В. Крестовского: проблема жанровых поисков	238
3.3.2. Типологические сближения романов Н.Д. Ахшарумова «Концы в воду» и У. Коллинза «Женщина в белом»	249
3.3.3. Трансформация модели английского социально-криминального романа в творчестве Н.Э. Гейнце (роман «По трупам»)	264
3.3.4. Интерпретация английского социально-криминального романа в русской региональной литературе (на примере романа В.В. Курицына-Не-Крестовского «Томские трущобы»)	278
Заключение	293
Библиография	297

Введение

Постоянный интерес, проявляемый в отечественном и зарубежном литературоведении к категории и типологии жанра, приводит к постановке новых или реактуализации старых, «вечных» вопросов о литературе и литературном произведении. Так, к наиболее обсуждаемым сегодня относятся проблемы «зависимости» исследований жанра от контекста, в частности межкультурного. Закономерным развитием данной проблематики оказывается вопрос о механизмах заимствования жанровых моделей, которое практически никогда не приводит к созданию в разных национальных литературах тождественных в жанровом отношении текстов. Актуален и вопрос о роли литературы «второго ряда», произведений, предназначенных для массового читателя, в становлении и развитии жанров, и вытекающий отсюда подход к жанру как коммуникативно-рецептивной модели, обладающей прагматическим статусом, т.е. своими адресатом и телеологией высказывания. Жанр в данном случае понимается как «рамка восприятия и анализа текста, обусловленная культурными и социальными практиками»¹.

Одной из острых проблем современной теории и истории жанров исследователи называют нетрадиционные жанровые наименования, перечисляя при этом «елизаветинскую драму, барочную драму, античный роман, бальзаковский роман»², в этот ряд можно вставить и интересующие нас в данной работе жанровые определения: ньюгейтский, сенсационный, криминальный роман. «Традиционно такие наименования рассматриваются как результат спецификации частных признаков (в основном формально-синтаксических) для более четкого определения классификационных границ, однако подобное “приближение” порой оказывается лишенным смысла»³. Далее исследователь приводит точку зрения современного французского литературоведа Ж.М. Шеффера, который, «во-первых, видит здесь определенную контекстуальную логику жанровых наименований, а во-вторых, утверждает, что такие специфические имена не только имеют отношение к корпусу текстов одного автора или одного периода, но и указывают на определенную разновидность текстов <...> Более того – Шеффер указывает на существенное различие между авторским жанровым именем и тем, с которым работают критики и теоретики. В первом случае жанровое имя является в боль-

¹ Зубов А. Жанр как диалог. Современная теория жанров // Новое литературное обозрение. №118. 2012. С. 343.

² Там же. С. 341.

³ Там же.

шей степени элементом паратекста, задающим определенную стратегию чтения. Критиками же движет стремление к классификации»⁴.

Не претендуя на перечисление всего корпуса актуальных для современной жанрологии проблем, назовем еще одну – «вечную», привлекая к себе в последние годы новый интерес: после попытки чуть ли не полного отказа от понятия жанра, предпринятой в эпоху постмодернизма, в настоящее время возрождается пристальное внимание к так называемой «жанровой модуляции», т.е. способности произведения не только нести в себе свойства того или иного жанра как единого целого, но и изменять их. В связи с происходящими в науке процессами чрезвычайно актуальными становятся жанрологические концепции классиков отечественной науки о литературе М.М. Бахтина, Г.Н. Поспелова, Ю.Н. Тынянова и др.

Определяя постоянную необходимость изучения категории жанра, Л.В. Чернец совершенно справедливо пишет о том, что «комплексный подход к жанрам предполагает и тщательные историко-литературные “реставрации” жанровых систем того или иного периода, и работы типологического характера, выявляющие общие закономерности и преемственность в жанровом развитии литературы»⁵.

Обращенная к названным выше проблемам диссертация посвящена истории восприятия в России XIX в. такой жанровой разновидности английского романа, которая в англоязычном литературоведении в целом получила название «криминальный роман» (англ. crime fiction), а в отечественном литературоведении, несмотря на ряд попыток «охарактеризовать эту разновидность романа и терминологически определить ее»⁶, до сих пор сохраняется большой «разброс» предлагаемых названий нового жанрового образования <...>: социальный, социально-психологический, социально-авантюрный, социально-авантюрный, социально-криминальный, народный. Но при этом, – утверждает исследователь, – сохраняется неизменной определенная группа романов (в определенном смысле ядро жанрового образования), осознаваемая литературоведами как некое тематическое единство»⁷.

Предлагаемое исследование представляется для нас значимым как с точки зрения эстетики, поэтики и типологии данной жанровой модификации, представляющей собой «сложную систему средств и способов *понимающего* овладения и завершения

⁴ Там же.

⁵ Чернец Л. В. Литературные жанры (проблемы типологии и поэтики). М.: Изд-во Моск. ун-та, 1982. С. 15.

⁶ Угрехелидзе В.Г. Поэтика социально-криминального романа (западноевропейский канон и его трансформации в русской литературе XIX века: «Большие надежды» Ч. Диккенса и «Подросток» Ф. М. Достоевского). Автореф. ... канд. филол. наук. М., 2006. С. 3.

⁷ Там же.

действительности»⁸ (по справедливому утверждению, это одно из важнейших положений жанрологической концепции М.М. Бахтина), восстановления жанровых систем английской и русской литературы указанного периода – золотого века и английского, и русского романа, так и в плане выявления общих тенденций жанрового развития в двух национальных литературах, разных уровней взаимосвязи и взаимодействия русского классического романа с интересующей нас разновидностью английского романного жанра.

Таким образом, **актуальность** диссертации обуславливается необходимостью целостного осмысления принципов, характера и эволюции восприятия жанрового содержания и формы английского социально-криминального романа русской словесностью, прежде всего художественной прозой и литературной критикой XIX в. Каждый из этапов данной рецептивной истории имел свою специфику и логику развития. Все это соответствует интересу современного литературоведения к проблемам компаративистики, теории и истории перевода, рецептивной эстетики, межкультурного диалога, а также теории жанра романа и истории его бытования в России и Англии в контексте массовой и классической, столичной и региональной литературы. Кроме того, актуальность исследованию придает введение в научный оборот большого пласта нового материала русских литературно-критических отзывов об английском социально-криминальном романе, русскоязычных переводов, обзоров англоязычных исследований исследуемой нами модификации британского романа и следов ее взаимодействия с русской словесностью.

Целью работы является изучение рецепции английского социально-криминального романа в России XIX в., значимой для становления и развития русского романа данного периода.

В связи с поставленной целью в работе формулируются следующие **исследовательские задачи**:

1. Собрать, осмыслить и ввести в научный оборот, по возможности, полный ряд материалов, характеризующих процесс адаптации жанровых канонов английского социально-криминального романа в России XIX в.: отзывы, рецензии, переводы, факты осознанного и неосознанного (обусловленного объективной близостью русского и английского литературных процессов) влияния этой жанровой модификации на русскую прозу.

⁸ Медведев П.Н. Формальный метод в литературоведении: Критическое введение в социологическую поэтику. Ленинград: Прибой, 1928. С. 181.

2. Выявить специфику эстетики и поэтики английского социально-криминального романа, взятого в эволюции и полноте его разновидностей.

3. Проанализировать рецепцию английского социально-криминального романа русской литературой как динамичную, многоуровневую, логично развивающуюся систему; выделить этапы его восприятия в России XIX в. в соотношении с историей развития данной жанровой модификации и романного жанра в целом в Англии и России.

4. Рассмотреть характер различных моделей английского социально-криминального романа русской критикой на разных этапах его адаптации к потребностям русского литературного процесса и во взаимосвязи с другими уровнями его рецепции в России XIX в.

5. Изучить принципы переводов английских социально-криминальных романов на русский язык и факторы, их обуславливающие.

6. Описать формы и способы типологических сближений русского романа XIX в. (классического и массового, столичного и регионального) с жанровой моделью английского социально-криминального романа.

7. Определить значение русско-английских контактов в становлении и развитии русской литературы XIX в., прежде всего романа и литературной критики.

Исследуемый в диссертационной работе **материал** представляет собой, во-первых, корпус социально-криминальных романов таких английских авторов, как У. Годвин, Э. Бульвер-Литтон, У.Г. Эйнсворт, Ч. Диккенс, У. Теккерея, У. Коллинз, демонстрирующих основные этапы становления данной жанровой разновидности в английской литературе конца XVIII–XIX вв. Во-вторых, к исследованию привлечен массив статей из русской периодики («Отечественные записки», «Современник», «Пантеон», «Телескоп», «Московский наблюдатель», «Нива», «Всемирная иллюстрация» и др.), содержащих отзывы и рецензии на образцы данного жанра, появившиеся в русской словесности на протяжении 1830–1900-х гг. В-третьих, это русские переводы английских социально-криминальных романов, выполненные в XIX в. Наконец, в диссертации учитывается наблюдаемая в творчестве русских писателей-классиков (Ф.М. Достоевский, Л.Н. Толстой) и писателей «второго ряда» (В.В. Крестовский, Н.Д. Ахшарумов, Н.Э. Гейнце, В.В. Курицын-Не-Крестовский) реакция на бытование социально-криминальной жанровой модификации на английской и русской почве. Отбор материала мотивирован задачами исследования. В диссертации проанализированы тексты, наиболее репрезентативные с точки зрения реализации жанровых канонов английского социально-криминального романа или их трансформации в процессе русской рецепции.

Объект исследования – три уровня русской рецепции английского социально-криминального романа: литературно-критический, переводческий и уровень типологических сближений. Последний уровень, в свою очередь, предполагает рассмотрение исследовательского объекта в трех ракурсах: интертекстуальные взаимосвязи русского классического романа («Преступление и наказание» Ф.М. Достоевского и «Воскресение» Л.Н. Толстого) с английским социально-криминальным, исследование адаптации данной жанровой модификации в романах авторов «второго ряда» («Петербургские трущобы» В.В. Крестовского, «Концы в воду» Н.Д. Ахшарумова и судебнo-криминальные романы Н.Е. Гейнце) и влияние английского социально-криминального романа на творчество региональных писателей (роман томского писателя В. В. Курицына-Не-Крестовского «Томские трущобы»).

Предметом диссертации является система конкретных рецептивных историй, определявших взаимосвязь и взаимодействие русского романа XIX в. с английским социально-криминальным романом, а также логику их развития.

В предлагаемой диссертации концептуальными являются несколько понятий. Прежде всего остановимся на содержании центральной в работе жанровой номинации – социально-криминальный роман. Отметим, что этот термин по-разному употребляется в англоязычном и российском литературоведении. В исследованиях английских и американских ученых чаще всего применяется обозначение «crime fiction», относящееся ко всем произведениям, сюжет которых сфокусирован на преступлении. Такой подход позволяет западным литературоведам отнести к криминальной прозе и ньюгетские, и сенсационные, детективные романы, и даже романы-триллеры⁹. Так, по определению Дж. Скагса, «на протяжении его <криминального романа – И. М.> истории, ему давались различные названия для классификации и описания жанра: от Эдгара Алана По “истории на логическое умозаключение” (tales of ratiocination) до романа тайн или детективного романа в конце двадцатого столетия и “whodunit” в период между первой и второй мировыми войнами – внимание к преступлению, но иногда и к расследованию всегда было основным для этого жанра»¹⁰. Несмотря на такую жанровую диверсификацию, практически все исследователи однозначно включают в корпус криминальной прозы в

⁹См.: Crime Writers. Ed. By H. R. F. Keating. London: British Broadcasting Corporation, 1978; Waltraud W., Cassidy B. The Literature of Crime and Detection: an illustrated history from antiquity to the present. Leipzig: Edition Leipzig, 1988; The Cambridge Companion to Crime fiction. Ed. by M. Priestman. Cambridge: Cambridge University Press, 2008. Scaggs J. Crime fiction. London and New York: Routledge, 2005.

¹⁰Scaggs J. Crime fiction. London and New York: Routledge, 2005. P. 1. Здесь и далее перевод мой – И.М.

качестве ее истока просветительский роман У. Годвина «Калед Вильямс». Этому произведению исследователи дают самые разные определения – «предшественник детективного романа» (Дж. Скагс), «якобинский роман» (И. Белл), «судебный роман» (Дж. Гроссман).

В 1830-х гг. в Англии появилась новая разновидность «crime fiction», получившая свое название – ньюгейтский роман – от самой известной тюрьмы Лондона, Ньюгейт. Л. Пикетт определяет эту жанровую разновидность как «криминальные романы и, в некоторых случаях, исторические романы, в которых описываются приключения и побег отдельных смелых преступников, прославившихся в XVIII в. воров и разбойников»¹¹. Свои сюжеты создатели ньюгейтских романов черпали из так называемого «Ньюгейтского календаря» – своеобразного периодического издания, сообщавшего о наиболее выдающихся преступлениях и известных преступниках. «Ньюгейтским календарем» пользовались многие писатели на протяжении XIX в., работая над своими произведениями и создавая образ преступника – от У. Годвина до Ч. Диккенса. Таким образом, ньюгейтский роман, будучи переходной жанровой моделью «crime fiction» на этапе английского позднего романтизма, воплотил и развил основные черты криминального романа – героизация главного героя-преступника, исторический фон повествования, включение элементов готического романа, авторские симпатии к герою. Следует отметить, что для этой разновидности в англоязычном литературоведении разработано наиболее полное описание и поэтики, и его короткой истории¹², работы о ньюгейтском романе написаны и российскими исследователями¹³.

Такую жанровую разновидность как сенсационный роман западные и отечественные литературоведы рассматривают как следующий этап эволюции английского криминального романа, что объясняет включение в ракурс нашего исследования роман У. Коллинза «Женщина в белом». В англоязычном литературоведении под сенсационным романом понимаются «романы “наших дней”», отличающиеся в основном коварными, опасными и, в некоторых случаях, деградировавшими героями и, особенно, героинями, а также сложными сюжетами, связанными с таинственностью, секретами, напряженностью,

¹¹Pykett L. The Newgate novel and sensation novel // The Cambridge Companion to Crime fiction. Ed. by M. Priestman. Cambridge: Cambridge University Press, 2008. P. 19.

¹²Hollingsworth K. The Newgate Novel. 1830–1847. Bulwer, Ainsworth, Dickens, and Thackeray. Detroit: Wayne State University Press, 1963., а также: The Cambridge Companion to Crime fiction. Ed. by M. Priestman. Cambridge: Cambridge University Press, 2008. Scaggs J. Crime fiction. London and New York: Routledge, 2005. PP. 19–39. Grossman J. The Art of Alibi. English Law Court and the Novel. Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press, 2002. PP.137–163 и др.

¹³Напр.: Чернавина Л.И. «Ньюгейтский роман» // Очерки по зарубежной литературе. Иркутск, 1972. С. 49–65; Иванова О.А., Ерофеева Н.Е. Закон и право в «ньюгейтском» романе Э. Булвер-Литтона. Орск: Изд-во ОГТИ, 2009. 191 с.

преступлением и ужасами. Сюжет сенсационного романа обычно состоял из различных пропорций двуличия, обмана, переодевания, преследования или соблазнения молодой женщины, интриги, ревности и адюльтера»¹⁴. Таким образом, продолжая традиции английского криминального романа, сенсационный был еще более ориентирован, по сравнению с предыдущими модификациями, на развлечение массового читателя среднего класса, в связи с чем в нем оказался значительно ослаблен обличительный пафос и размыты изображения социальных конфликтов. Кроме того, в нем появились некоторые элементы, предвосхищающие появление детективного романа (образ детектива, образ полицейского, загадка преступления, напряженность повествования).

Следует отметить, что все эти жанровые модификации появились и функционировали исключительно в контексте английской литературной традиции. В российском литературоведении для их обозначения приняты наименования, которые были образованы в английской истории литературы (ньюгейтский, сенсационный). Однако в нашей работе мы будем употреблять термин, разработанный в отечественном литературоведении и вынесенный в заглавие данного исследования, – «социально-криминальный роман», подразумевая под ним значение, установленное рядом исследователей: роман, в котором «социальная проблематика реализуется на основе авантюрного сюжета, центральным событием которого становится преступление»¹⁵. Придерживаясь такого определения, мы намеренно оставляем за рамками данного исследования детективный роман как «близкий <...>, но нетождественный»¹⁶ социально-криминальному, т.к. в нем фокус авторского и читательского внимания смещается с проблем преступления на вопросы раскрытия этого преступления. Интересно, что в английском литературоведении функционирует термин, синонимичный «детективу», «whodunit» («кто это сделал?»). Другими словами, если социально-криминальный роман пытался ответить на вопрос «почему совершено преступление?», то детектив искал ответ на вопрос «кто это сделал?».

Будучи интернациональным по своей природе, социально-криминальный роман, несомненно, имеет определенные различия в зависимости от своего национального происхождения, обусловленные отражением в нем национального характера, современными социально-экономическими условиями и авторской индивидуальностью. Характерно, что английские модели социально-криминального романа сформировались и

¹⁴Rykett L. The Nineteenth-century Sensation Novel. British Council, 2011. P. 4–5.

¹⁵Угрехелидзе В. Г. Указ.соч. С. 5.

¹⁶Там же.

функционировали параллельно со своим французским аналогом. Существует немало работ, посвященных взаимодействию этих разнонациональных жанровых форм¹⁷, в которых отмечается, с одной стороны, что «французский вклад в развитие криминальной прозы, в особенности детективной истории, значителен в том смысле, что невозможно понять развитие английской криминальной прозы XIX века без него»¹⁸. С другой стороны, доказываемый тот факт, что «необходимость утверждать британское превосходство в жанре детективного романа абсолютно банально, т.к. детективная проза берет свое начало из традиции политической и культурной англо-французской конкуренции»¹⁹, таким образом подчеркивается трудность в разграничении национальных канонов социально-криминального романа.

Не случайно в России одновременно пользовались популярностью как французская, так и английская жанровые модели. Не ставя перед собой задачу подробного рассмотрения особенностей французских жанровых канонов социально-криминального романа, отметим лишь только, что он, несомненно, обладал своими специфическими чертами. Так, при сравнении особенностей художественного метода реализма в двух литературах, С.Н. Кожевникова отмечает следующие особенности: «Для английского реализма характерен интерес к нравственно-этической проблематике. В этом английские реалисты обнаруживают радикальное расхождение с реалистами французскими. У французов главным объектом исследования было общество. У англичан – человеческая природа»²⁰. Эти различия в полной мере отразились и в национальной специфике жанра социально-криминального романа: в английской модели наблюдается интерес к психологическим мотивировкам поступков героев, поиск метафизических объяснений склонности индивида к преступлению, во французском аналоге можно отметить склонность авторов к осмыслению преступности с точки зрения общественного мироустройства, социальной детерминированности поступков личности. Возможно, эти особенности английской модификации и послужили причиной ее особой популярности в России XIX в., особенно во второй половине, когда в русской литературе интерес к

¹⁷См.: Sheila P., Cross M. *Voices of France; Social, Political and Cultural Identity*. London: Pinter, 1997; Schütt S. A. *French crime fiction // The Cambridge Companion to Crime fiction*. Ed. by M. Priestman. Cambridge: Cambridge University Press, 2008. PP. 59-76; Chevasco B. P. *Mysterymania. The Reception of Eugene Sue in Britain 1838-1860*. Bern: Peter Lang, 2003.

¹⁸*French crime fiction // The Cambridge Companion to Crime fiction*. Ed. by M. Priestman. Cambridge: Cambridge University Press, 2008. P. 59.

¹⁹*Ibid.*

²⁰Кожевникова С.Н. *Западноевропейская литература в контексте культуры (романтизм, реализм)*. Магнитогорск, 2004. С. 135.

внутреннему миру героя, психологическим, философским (наряду с социально-историческими) мотивировкам его поступков был чрезвычайно обострен.

Прежде чем рассматривать причины обращения русских литераторов к традиции английского социально-криминального романа, целесообразно выяснить причины возникновения и бытования этого жанра в Англии. Помимо обострившихся социальных противоречий и экономических проблем в развитой капиталистической стране к этому времени усиливается конфликт между обществом и законодательной системой. Основой английского законодательства служил прецедент (т.е. ранее вынесенное решение суда по подобному случаю), который не всегда соответствовал понятию о справедливости. Приговоры и решения выносились так называемым прецедентным судом, по неписанным законам, что противопоставлялось письменным законам, входящим в состав конституции. В начале XIX в. гражданские иски, связанные с вопросами собственности или гражданских прав, рассматривались именно в прецедентных судах. Эти суды были известны своими проволочками, откладыванием дел и неэффективностью.

Все суды находились в Лондоне, куда стекались судебные разбирательства со всех графств Англии. Однако в крупных английских городах проводились также передвижные суды или выездные сессии с участием представителей Вестминстерского суда или местных авторитетных юристов, выступавших в роли судей. Формирование таких передвижных судов привело к децентрализации власти, и в 1847 г. были созданы суды графств или местные суды, единолично возглавляемые судьей. Местные суды рассматривали только мелкие гражданские дела не выше определенной стоимости. Важные дела по-прежнему передавались в центральный суд.

В 1830-х гг. появилась необходимость учреждения апелляционного суда, на который возлагалось беспристрастное решение проблем, неразрешимых прецедентными судами. В апелляционных судах начали действовать правила справедливости и беспристрастности, что привело к усложнению и путанице английской судебной системы и в конечном итоге к противопоставлению апелляционного суда прецедентному. Теоретически апелляционные суды стали более усовершенствованной формой судебного делопроизводства, но фактически они славились своими затяжными процессами, длящимися десятки лет, большими издержками, которые влекли за собой сложности с вынесением справедливого приговора. Так как в этих судах принимались лишь письменные доказательства, то процедура расследования превращалась в бесконечную бумажную волокиту и бюрократию.

Согласно английскому законодательству малейшие преступления против собственности (включая кражу, разбой, угон скота, изготовление фальшивых денег) карались высшей мерой наказания – смертью. Такая система наказания и оправдания была, по признанию многих передовых людей Англии, неэффективна, негуманна и требовала реформирования. Неслучайно девятнадцатый век ознаменовал собой эру пенологии, науки о наказаниях и тюрьмах, появившейся именно в Великобритании. С 1830-х по 1870-е гг. здесь происходили острые дебаты и ставились эксперименты, связанные с вопросами содержания осужденного в тюрьме, использования труда заключенных и т.д.²¹ Неслучайно и то, что именно здесь зародился ньюгейтский роман, в котором, по наблюдениям Л.И. Чернавиной, «симпатии многих писателей оказались на стороне преступника, нарушителя закона. Своими произведениями они хотели привлечь внимание сильных мира сего к тем, кто при иных обстоятельствах мог бы стать достойным гражданином страны»²².

Таким образом, значительное влияние на эволюцию социально-криминальной литературы в Англии оказала реформа юридической системы и судебного процесса, переводившая их из восемнадцатого века в век девятнадцатый. Прежде всего следует указать на превращение исполнения вынесенного приговора из зрелища, проводимого на всеобщее обозрение, в закрытую, приватную процедуру, а также на обязательное присутствие адвоката в суде. Публичность судебной процедуры и индивидуализация адвокатского слова привели, по словам Дж. Гроссмана, к «"адвокаторизации" уголовного суда и "романизации" судебной процедуры»²³. Решающее значение в этом случае имел тот факт, что «адвокаты внесли элементы состязания в судебную повествовательную структуру, что позже сделало ее романной, путем превращения заседания, до этого управляемого одним судьей, в собрание, организованное вокруг множества официальных голосов, которые М.М. Бахтин видел как характерные черты романного жанра»²⁴.

По мнению Дж. Гроссмана, рассмотрение одного и того же дела с различных точек зрения (адвоката, прокурора, свидетеля – у каждого своя цель) формировало явление, близкое к тому, что некоторое время спустя М.М. Бахтин назвал «полифонией». Постепенно, через документальные источники (поскольку многие писатели заимствовали свои сюжеты из судебной практики) она, считает американский исследователь, была

²¹См. подробнее об английской судебной системе: Brown J.P. A Reader's Guide to the Nineteenth-Century English Novel. New York: Macmillan Publishing Company, London: Collier Macmillan Publishers. PP. 94–101.

²² Чернавина Л.И. «Ньюгейтский роман» // Очерки по зарубежной литературе. Иркутск, 1972. С. 67.

²³ Grossman J. The Art of Alibi: English law courts and novel. Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press, 2002. P. 20.

²⁴Ibid.

перенесена в романное повествование: «Преступления продолжали обеспечивать необходимое скромное количество материала, сюжетов для повествования, однако теперь появилось также множество деталей и характеров из самих судебных процессов»²⁵.

Помимо социальных и литературных (о последних речь пойдет ниже) корней, ньюгейтский роман, несомненно, имел и свою философскую основу. События Французской революции поставили перед обществом вопросы, которые пытались решить мыслители всех европейских стран: насилие и революция, роль сильной личности в развитии общества – эти проблемы стали актуальными, обсуждаемыми и в периодической печати, и на страницах политических эссе и трактатов. С одной стороны, распространение получили идеи И. Бентама, основной смысл которых заключался в проповеди достижения наибольшего счастья для наибольшего количества людей. Развивая эту теорию можно было определить цель законодательства: увеличить количество счастья всех людей и во всех возможных направлениях. Наказание же и сопутствующие ему страдание и зло следует применять только в тех случаях, когда оно препятствует появлению еще большего зла.

С другой стороны, взоры многих прогрессивных философов и общественных деятелей обратились к учению Канта. По наблюдениям М.Л. Купченко, «в центре внимания оказались такие философские учения, которые воспринимались как антитезы французскому материализму, особенно философия Канта, увлечение которой захватило и Англию»²⁶. Согласно теории И. Канта, нравственный закон, не будучи обусловлен никакой внешней целью, есть не гипотетический, а категорический императив, определяемый чисто формально, т.е. самим понятием безусловного и всеобщего долженствования: действуй лишь по тому правилу, следуя которому ты можешь вместе с тем (без внутреннего противоречия) хотеть, чтобы оно стало всеобщим законом, или, другими словами: действуй так, будто бы правило твоей деятельности посредством твоей воли должно было стать всеобщим законом природы.

Приблизительно в тоже время (1820–1830-е гг.) в английской литературе появился светский роман («silver-fork» novel или «fashionable» novel) как ответ на исторические романы В. Скотта и английский готический роман²⁷. Светский и ньюгейтский романы были весьма популярны как модификации романтической прозы, хотя и жестоко

²⁵Ibid.

²⁶ Купченко М.Л. Проблема личности и общества в творчестве Э. Бульвера-Литтона 1828–1831 гг. Автореф. ... канд. филол. наук. Л.: ЛГУ, 1976. С. 3.

²⁷К жанру светского романа можно отнести «Тремайн» Р. Ворда (1825), «Гранби» Т.Х. Листера (1826), «Вивьян Грей» Б. Дизраэли (1826–1827), «Пелэм, или приключения джентльмена» Э. Бульвера-Литтона (1828), «Максвелл» Т. Хука (1830) и др.

критиковались представителями недавно появившегося так называемого среднего класса за распространение ложных ценностей, идеализацию низшего класса, преступности и нищеты.

Несмотря на кажущиеся на первый взгляд различия в тематике и проблематике жанров, ньюгейтский и светские романы имели много общего. По сути оба жанра явились своего рода посредниками между рафинированной романтической культурой высшего класса и массовой культурой появившегося и растущего класса буржуазии. Оба, и ньюгейтский, и светский романы (как явствует из их названий), имеют социальную направленность, ориентируются на определенный общественный слой и, по справедливому замечанию Г. Келли, основываются по большей части «на распространенной точке зрения позднего Просвещения о взаимосвязи социальных и материальных условий с социальным и индивидуальным характером»²⁸.

К тому же, эти жанры адаптировали в своей структуре уже устоявшиеся формы романа пикарески, некоторые черты сентименталистского романа XVIII в. (с характерной для него иронией) и оппозицию «человек – общество», столь свойственную английской романтической литературе в целом. Как известно, ее героем изначально становится джентльмен благородного происхождения (например, Чайльд Гарольд). Более поздние модификации английской прозы демонстрируют активный поиск героя, принадлежащего к другим слоям общества, но этот поиск не дает значительных результатов. Так, в ньюгейтском, и тем более светском, романе героями, в том числе и совершающими преступление, являются аристократы. Как в светском, так и в ньюгейтском романе герой, несмотря на авторскую иронию, изображается в привлекательном свете. Эта амбивалентность особенно очевидна в изображении конфликта субъекта и общества: авторы представляют своих героев фатами и интриганами, преступниками и разбойниками, которые в конце концов оказываются высоконравственными людьми. Указанные сходства двух жанровых модификаций дают основание исследователю Г. Келли сделать вывод о том, что «сюжеты, характеры и элементы светского и ньюгейтского романов предоставляли читателям одинаково противоречивое удовольствие <...>: захватывающее зрелище грехов и причуд высших и низших классов, крайнее их осуждение в моральных нотациях и выводах в пользу ценностей господствующего среднего класса, таких как самодисциплина, равноправие, чувство личного и общественного долга, семейные привязанности, и даже через эти ценности

²⁸Kelly G. English Fiction of the Romantic Period 1789–1830. London & New York: Longman, 1989. С. 222.

вырисовывается финальный образ буржуазной семьи <...>, живущей по старой системе с новыми, буржуазными ценностями среднего класса»²⁹.

Интересно, что в русской литературе, столь активно воспринимавшей английский социально-криминальный роман, темы преступления и наказания, образ преступника имеют свой национальный генезис и типологию, берущую начало от фольклорных образов разбойников и атаманов. Этот образ интенсивно эволюционировал в эпоху романтизма, под бесспорным влиянием драмы «Разбойники» Шиллера и поэзии Дж. Байрона, когда герой-преступник представлялся как фигура совестливая и милосердная, противостоящая обществу, как правило, героизированная и идеализированная (см., например, поэзию декабристов, историческую повесть А.А. Бестужева-Марлинского «Роман и Ольга», повести О. Сомова «Гайдамак. Малороссийская быль» и «Гайдамак. Главы из малороссийской повести», повесть А.С. Пушкина «Дубровский» и др.).

В дальнейшем, на этапе господства «натуральной» школы, этот образ продолжал формироваться, эволюционируя из образа «лишнего человека» в образ «маленького человека». Уже в первых произведениях о «маленьком человеке» («Медный всадник» А.С. Пушкина, «Шинель» Н.В. Гоголя) используется противопоставление героя окружающему миру, которое станет непременным атрибутом социально-криминального романа. Местом действия в них является топос большого города, подавляющий героя своим величием и безучастностью ко всему происходящему, что позже также будет отличать рассматриваемую нами жанровую модификацию романа.

Начиная с 1830-х гг. на становление субжанра русского социально-криминального романа, как нам представляется, начинает оказывать значительное влияние его английская модификация. Анализ переводов, критических откликов и типологических сходжений позволяет говорить о трех пиках интереса к данному жанру на русской почве. Это 1830–40 гг., на которые в России приходится становление романного жанра, проходящее во многом в опоре на переводные произведения, в которых часто искали образец для подражания. В этот период русским критикам и переводчикам важна была не столько проблематика жанра, сколько сюжетостроение, характерология и художественные особенности социально-криминального романа.

Второй этап рецептивной истории, рассматриваемой в диссертации, ограничивается 1850–1860-ми гг. На восприятие данной жанровой модели в указанные десятилетия значительное воздействие оказали особенности юридической системы, существовавшей в

²⁹Kelly G. Ibid. P. 224.

России, а также ее отражение в культурном национальном сознании. Процессы, подобные рассмотренным выше на материале английской истории 1820–1830-х гг., можно было наблюдать в России почти 30 лет спустя, после судебной реформы 1864 г., инициированной Александром II. В результате проведения реформы русский судебный процесс был трансформирован из секретной, в основном письменной, процедуры, основанной на «инквизиционных» принципах, в открытый, публичный, устный процесс. Сама структура суда была значительно упрощена, был установлен институт адвокатской защиты и введен суд присяжных для рассмотрения уголовных преступлений. Хотя русская юридическая реформа была ориентирована на английскую, французскую и немецкую правовые системы, ее конечный результат имел несомненный специфический национальный характер.

Юридические преобразования повлекли драматические последствия в литературном процессе 1860-х гг. Как подчеркивает Х. Мурав, «новая публичная судебная процедура, мировой судья и новый профессиональный суд произвели в прессе взрыв интереса. Появилось несколько новых изданий, всецело посвященных судебному делу: например, в Москве и Петербурге имелись свои «Юридические газеты». «Судебная газета» – другое Петербургское издание, выпускаемое ежедневно»³⁰.

Многочисленные литературные журналы также часто включали в себя статьи, содержащие описание расследования уголовного дела, сравнение юридической и полицейской систем различных стран, в том числе Англии (такие как «Отечественные записки», «Современник», «Биржевые ведомости» и др.). Открытость суда обществу привела к формированию определенного дискурса, новой юридической культуры, которые проникали в другие сферы русской жизни – политическую, экономическую, религиозную и, конечно, литературную. Русские писатели активно интересовались уголовными делами, обсуждаемыми на страницах периодической печати, и часто заимствовали сюжеты из судебных сообщений для своих произведений. Не случайно именно во второй половине XIX в. появились романы, содержащие в своем сюжете сцены либо расследования уголовного дела, либо суда.

Таким образом, русская судебная реформа имела последствия, сходные с юридическими и литературными процессами Англии первой половины XIX в. Х. Мурав, подобно Дж. Гроссману, видит в проходивших процессах «появление новой формы юридической многоголосицы в публичном пространстве». Кроме того, он отмечает, что «<...> изменения, привнесенные реформой – из секретного в публичное слушание дела, из

³⁰Murav H. *Russia's Legal Fictions*. Michigan: Michigan University Press, 1998. P. 57.

административной процедуры с судьей в центре в суд присяжных – могут лучше всего быть охарактеризованы термином *карнавализация*»³¹.

Следуя теории М.М. Бахтина, Х. Мурав доказывает тот факт, что русская судебная реформа привела к формированию особого «хронотопа» карнавала, а именно пространство суда, напоминающее ему «перевоплощение публичной площади, в которой границы, отделяющие частное и личное стерты. Защита и обвинение, для того, чтобы сорвать все маски и дискредитировать свидетелей друг друга, могут, как шут Бахтина “выдать аудитории все подробности личной жизни, вплоть до самых частных и сладострастных маленьких секретов”»³².

Все эти изменения создавали определенную атмосферу, в которой русские писатели могли увидеть сложные характеры, психологические мотивы для обоснования поступков своих персонажей. В таком контексте формировался живой интерес русских читателей и литераторов к зарубежному криминальному роману, особенно английскому и французскому. Именно в этот период в России переводится роман Э. Бульвера-Литтона «Юджин Эрам» (1861), в котором воплощена классическая модель ньюгейтского романа, на 1850–60-е гг. приходится пик популярности в нашей стране творчества Ч. Диккенса и У. Теккерея, в частности романа «Оливер Твист», однозначно причисляемого западным литературоведением к ньюгейтскому роману, и полемических по отношению к нему художественно-публицистических выступлений Теккерея. Начиная с 1860-х гг. открывается история типологических схождений русских оригинальных произведений классической и массовой литературы с английским социально-криминальным романом.

Именно в этот период совпали жанровые потребности двух литератур разных периодов: английской литературы 1830-х гг. и русской литературы 1860-х гг., что обосновывается совпадением экономических и идеологических условий общественной жизни. Необходимость всякого рода реформ, политический и экономический кризис, взлет преступности и обнищания населения – все это послужило причиной повышенного внимания литературы к тематике и проблематике социально-криминального романа, к его философскому (прежде всего онтологическому, антропологическому и этическому) потенциалу, а также к его выходам в область религиозных исканий отдельного человека и общества в целом³³.

³¹Ibid. P. 59–60.

³²Ibid. P. 61.

³³Особый рецептивный «сюжет» складывается в русской литературе вокруг проблемы смертной казни, широко обсуждавшейся в Англии в 1860-е гг. и нашедшей свое отражение в ряде социально-криминальных романов и параллельно публицистике, что может стать предметом специального исследования.

Новый виток интереса к рассматриваемому субжанру наблюдается в России в конце XIX – начале XX в., и объясняется это прежде всего распространением и популяризацией демократических и социалистических идей в обществе, интересом литературы к низшим слоям населения, а также демократизацией литературы и книгоиздательства в России. Для данного периода характерны переделки и пересказы зарубежных произведений для детей и юношества, в эти годы выпускаются серии популярной, развлекательной литературы, целью которой становится показать существующие социальные противоречия в доступной для читателя форме. На этот же период приходятся примеры влияния английского социально-криминального романа на региональную литературу.

Несмотря на такую яркость проявления, феномен восприятия английского социально-криминального романа в России XIX в. до сих пор оставался вне поля зрения российских и западных литературоведов. Вопросу рецепции данной жанровой модификации были посвящены лишь отдельные статьи русских ученых, в которых она рассматривалась либо в контексте творчества отдельных писателей (О.В. Цехновицер³⁴, Р.Г. Назиров³⁵, М.И. Вайсман³⁶, О.А. Иванова и Н.Е. Ерофеева³⁷ и т.д.), либо ставились вопросы об общих канонах данного жанра вне зависимости от его национальной принадлежности (Н.Д. Тамарченко,³⁸ В.Г. Угрехелидзе,³⁹). Зарубежные исследователи уделяли более пристальное внимание данному субжанру (как они сами его определяют), здесь можно указать работы Р. Мессак⁴⁰, К. Холлингворта⁴¹, Х. Мурава⁴²,

³⁴ Цехновицер О.В. Достоевский и социально-криминальный роман 1860 – 1870 годов // Ученые записки ЛГУ. № 47. Л., 1939. С.273–303.

³⁵ Назиров Р.Г. Достоевский и роман У. Годвина // Назиров Р.Г. Русская классическая литература: сравнительно-исторический подход. Исследования разных лет: Сборник статей. Уфа: РИО БашГУ, 2005. С. 94–102.

³⁶ Вайсман М.И. «Что делать» Н. Г. Чернышевского и «Калеб Вильямс» У. Годвина: типологические параллели // Вестник Пермского университета. Вып. 5 (11). Пермь: ПермГУ, 2010. С. 104–110.

³⁷ Иванова О.А., Ерофеева Н.Е. Закон и право в «ньюгейтском» романе Э. Булвер-Литтона. Орск: Изд-во ОГТИ, 2009. 191 с.

³⁸ Тамарченко Н.Д. Лев Толстой // Русская литература рубежа веков (1890-е – начало 1920-х годов). Книга 1. М.: ИМЛИ РАН, «Наследие», 2001. С. 336–389. Угрехелидзе В.Г. Поэтика социально-криминального романа (западно-европейский канон и его трансформация в русской литературе XIX века: «Большие надежды» Ч. Диккенса и «Подросток» Ф.М. Достоевского). Дисс... канд. филол. наук. М., 2006. 218 с.

³⁹ Угрехелидзе В.Г. Поэтика социально-криминального романа (западно-европейский канон и его трансформация в русской литературе XIX века: «Большие надежды» Ч. Диккенса и «Подросток» Ф.М. Достоевского). Дисс... канд. филол. наук. М., 2006. 218 с.

⁴⁰ R. Messac. Bulwer-Lytton et Dostoievski: de Paul Clifford a Raskolnikof // Revue de literature comparee. 1926. Paris. A.6. PP. 645–651.

⁴¹ Hollingsworth K. The Newgate Novel 1830–1847: Bulwer, Ainsworth, Dickens, and Thackeray. Detroit: Wayne State University Press, 1963. 280 p.

⁴² Murav H. Russia's Legal Fictions. Michigan: Michigan University Press, 1998. 263 p.

Дж. Гроссмана⁴³, Х. Вёсингтон⁴⁴, Л. Пикетт⁴⁵. Напомним, что некоторые западные литературоведы рассматривают жанр социально-криминального романа как разновидность модели детектива, в целом называя такую прозу *crime fiction* (А.Е. Мёрч⁴⁶, Дж. Скэггс⁴⁷).

Таким образом, при всей объемности и репрезентативности материала, представляемого криминальной прозой как в английской, так и в русской литературе, вопрос о взаимодействии жанровых моделей в русском контексте остается открытым и требует рассмотрения. Этим фактом также определяется актуальность данного исследования.

Говоря о научной базе нашей работы, следует назвать труды Н.И. Конрада, прежде всего его монографию «Запад и Восток». Важнейшим для нас, в силу специфики собранного материала, стало положение о том, что «в возникновении и развитии однородных литературных явлений у разных народов литературные связи могут играть определенную роль, но наличие связей для возникновения таких явлений вовсе не обязательно. Решающее условие возникновения однотипных литератур – вступление разных народов на одну и ту же ступень общественно-исторического и культурного развития и близость форм, в которых это развитие проявляется»⁴⁸. Данный тезис дает возможность теоретически обосновать выдвигаемую нами гипотезу о существовании различных форм рецепции английского социально-криминального романа русской словесностью, в том числе и при отсутствии доказательств прямого межлитературного контакта.

Методология диссертационного исследования, исходя из особенностей материала, объекта и предмета изучения, сочетает принципы историко-литературного, историко-культурного, сравнительно-типологического, историко-генетического методов анализа. Основополагающими для нас в методологическом плане явились труды по взаимодействию литератур (М.П. Алексеев, В.М. Жирмунский, Н.И. Конрад, И.М. Катарский, Ю.Д. Левин, В.Н. Топоров и др.), художественному переводу (А.В. Федоров, В.С. Модестов, Ю.Л. Оболенская, П.М. Топер и др.), классические и

⁴³Grossman J. *The Art of Alibi: English law courts and novel*. Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press, 2002. 202 p.

⁴⁴Worthington H. *The Rise of the Detective in the Early Nineteenth-Century Popular Fiction*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2005. 203 p.

⁴⁵Scaggs J. *Crime fiction*. London and New-York: Routledge, 2007.173 p.

⁴⁶Murch A.E. *The Development of the Detective Novel*. London: Peter Owen Limited, 1958.

Pykett L. *The Newgate novel and sensation fiction, 1830–1868 // Crime Fiction*. Ed. by M. Priestman. Cambridge: Cambridge University Press, 2008. PP. 19–39.

⁴⁷Scaggs J. *Crime fiction*. London and New-York: Routledge, 2007.173 p.

⁴⁸ Конрад Н.И. К вопросу о литературных связях // Конрад Н.И. *Запад и Восток*. М.: Наука, 1972. С. 318.

новые исследования по теории романного жанра (В.Я. Кирпотин, Е.М. Мелетинский, Н.Д. Тмарченко, А.В. Чичерин и др.), по истории русского и английского романа XIX в. (В.Э. Вацуро, Н.А. Вердеревская, А.А. Жук, Л.М. Лотман, В.М. Маркович, В.Г. Одинокоев и др.) и по массовой литературе (И.А. Гуревич, В.М. Жирмунский, Ю.М. Лотман, Ю.Н. Тынянов и др.).

Научная новизна диссертации определяется впервые предпринятым в литературоведении комплексным описанием рецепции английского социально-криминального романа в России 1830–1900-х гг., демонстрирующей три уровня его взаимосвязей и взаимодействия с развитием русского романа, классического и массового, включая региональный. Данный подход позволил воссоздать полную картину бытования английского социально-криминального романа в России XIX в., меняющую наше представление и о поэтике этого жанра в английском литературном процессе, и о его роли в русской литературной традиции. Этим обусловлены следующие новые аспекты исследования и его результаты:

1. Разработана и апробирована концепция изучения «жанровых модуляций» русского романа XIX в. в связи с межкультурным контекстом.
2. Собраны и введены в научный оборот материалы современного англоязычного литературоведения, касающиеся изучения жанра английского социально-криминального романа в различных аспектах, обширный материал русской рецепции английского социально-криминального романа: критические суждения, русские переводы.
3. Впервые осмыслена эволюция русской рецепции данной жанровой модификации как отражение логики развития романного жанра в русской литературе.
4. Определены основные критерии оценки канонов английского социально-криминального романа русской литературной критикой начиная с 1830-х гг. XIX в.
5. Проанализированы многочисленные переводы английских социально-криминальных романов в аспекте переводческих стратегий, принятых в России в XIX в., выявлены их особенности и роль в формировании жанра романа в русской литературе.
6. Рассмотрены типологические сближения английского социально-криминального романа и русского классического романа Ф.М. Достоевского и Л.Н. Толстого, позволяющие четче определить не только точки схождения двух жанровых образцов, но и художественное своеобразие русских произведений.
7. Установлена типологическая близость английского социально-криминального романа и русского уголовного романа писателей-беллетристов

(Н.Д. Ахшарумов, В.В. Крестовский, Н.Э. Гейнце) на различных уровнях жанровой поэтики.

8. Определено воздействие жанровой модели английского социально-криминального романа на русскую региональную литературу с учетом особенностей функционирования периферийной литературы.

Научно-практическая значимость диссертации обусловлена возможностью использования ее материалов и выводов в дальнейшем исследовании русско-английских литературных связей (как на общем уровне, так и на уровне отдельных персоналий), истории английского социально-криминального романа и русского романа XIX в., взятого в его классическом и массовом (в том числе региональном) варианте бытования. Результаты исследования позволяют углубить представление о ряде проблем теории жанра, в частности романа. Диссертация имеет и прикладное значение, связанное с преподаванием ряда дисциплин историко-литературного и переводческого направления.

Положения, выносимые на защиту:

1. Английский социально-криминальный роман – специфическое жанровое образование, имеющее свою эволюцию и поэтику, а также различные жанровые модификации (в частности, ньюгейтский, сенсационный) и представляющее собой репрезентативное в мировой литературе явление, отразившееся генетически и типологически в истории русской словесной культуры.

2. Картина восприятия английского социально-криминального романа в России XIX в. безусловно свидетельствует о конструктивной роли его канонов в художественном самоопределении русской прозы, литературной критики и искусства художественного перевода в процессе их становления и развития. Изучение русской рецепции английского социально-криминального романа позволяет установить три этапа его освоения: конец 1830-х-40-е гг.; 1850-60-е гг.; 1870 гг. – начало XX в. Предлагаемая периодизация демонстрирует последовательную близость русской литературе поэтики и проблематики английской жанровой модели, их органичность для этических и эстетических исканий русской прозы на протяжении 1830-1900-х гг.

3. Русская рецепция рассматриваемой жанровой разновидности английского романа в XIX в. происходила в различных сферах литературной деятельности: критические отзывы и рецензии, переводы социально-криминальных романов, а также ее осознанное и неосознанное восприятие в творчестве русских писателей.

4. Анализ обширного материала русской критики XIX в. свидетельствует о внимательном осмыслении поэтики английского социально-криминального романа, результатом которого была не только его оценка, но и выработка жанровых принципов русского романа, а также канонов массовой литературы. На разных этапах освоения критическому осмыслению подвергались различные элементы анализируемой в диссертации жанровой модификации. Если в 1830-е гг. в центре внимания находилось национальное своеобразие и методы изображения героев и действительности, то в 1860-гг. фокус рецепции был направлен на выявление жанровых особенностей, своеобразия тематики и проблематики английского романа.

5. Принципы перевода английских социально-криминальных романов на русский язык во многом определялись их ориентацией на массового читателя и принадлежностью самой жанровой модели к образцам массовой литературы. Кроме того, поэтика переводов английских социально-криминальных романов отражает русскую историю перевода и сложную историю поисков отечественной прозой романного героя, принципов сюжетостроения, организации хронотопа, романного нарратива, а также воспитания массового читателя, подготовленного к восприятию произведений романного жанра. В 1830-е гг. к переводам английских социально-криминальных романов обращались в основном с просветительскими целями, во второй половине XIX в. наблюдаются попытки осмыслить английскую литературную традицию в связи с новой исторической ситуацией в русской словесности, с чем и было связано стремление передать жанровое своеобразие переводимого произведения.

6. Особое место в истории бытования английского социально-криминального романа в России занимает факт прямого и опосредованного влияния этой жанровой модификации на творчество ряда русских писателей. Различные жанровые модели английского социально-криминального романа были по-разному восприняты русской литературой на разных ее уровнях. Социально-криминальный роман У. Годвина и ньюгейтский роман были осмыслены и интерпретированы в русском классическом романе, в то время как сенсационный был адаптирован и растиражирован в основном в русской беллетристике.

7. Анализ типологических схождений английской жанровой модели и романов Ф. М. Достоевского «Преступление и наказание» и Л. Н. Толстого «Воскресение» свидетельствует о том, что русские писатели пытались не столько приблизиться, сколько оттолкнуться от английского образца. На такой рецептивной основе становилось

возможным появление литературного шедевра, создание классического романа. В романах В. В. Крестовского, Н. Д. Ахшарумова и Н. Е. Гейнце очевидны тенденции к заимствованию тех элементов поэтики английской модели, которые органично вписывались в контекст массовой литературы (авантюрный сюжет, мотив двойничества, романтические и готические образы, свойственные ньюгейтскому и сенсационному романам). На региональном литературном уровне интерпретация жанровых канонов английского социально-криминального романа была обусловлена отдаленностью от центральных литературных процессов, опосредованностью восприятия, ориентацией на массового читателя.

Апробация научных результатов. Материалы данного диссертационного исследования прошли апробацию в виде докладов на конференциях различного уровня: Международная научная конференция «Диалог культур» (Чехия, Градец Кралове, 2009), VI Международная научная конференция «Национально-культурный компонент в тексте и языке» (Минск, 2009), II Международная конференция «Русский язык и литература в международном образовательном пространстве: современное состояние и перспективы» (Гранада, 2010), I Всероссийская научно-прикладная конференция «Издательская деятельность и перевод» (Томск, 2011), IV Международная научно-практическая конференция «Мир языков: ракурс и перспектива» (Минск, 2013), Международная научная конференция «“Встречные течения” в культуре России и Великобритании XIX века» (Бирмингем, Томск, 2013), Международная научная конференция «Современные проблемы языкознания, литературоведения, межкультурной коммуникации и лингводидактики» (Белгород, 2014).

Результаты исследования были одобрены в виде научных отчетов автора по гранту Американского совета научных сообществ (American Council of Learnt Societies (2009)) и гранту Фулбрайт (Fulbright Program (2010)).

Диссертационное исследование состоит из введения, трех глав, заключения и библиографии.

Структура и объем диссертации диктуются исследуемым материалом, целью и задачами работы, которая состоит из введения, трех глав, заключения и библиографии.

Во **введении** обосновываются цели и задачи диссертационного исследования, его актуальность, рассматривается исторический контекст формирования и функционирования жанровой модели английского социально-криминального романа, а также условия ее восприятия в России XIX в., устанавливается научная новизна данной работы.

В первой главе «Английские социально-криминальные романы как факт русского культурного сознания 1830–1890-х гг.» представлены обзор и периодизация критического восприятия английского социально-криминального романа в России XIX в., проанализированы отзывы русской критики о различных моделях криминального романа (социально-криминальный роман У. Годвина «Калеб Вильямс», ньюгейтские романы Э. Бульвера-Литтона («Юджин Эрам» и «Поль Клиффорд»), социально-криминальный роман Ч. Диккенса «Оливер Твист» и сенсационные романы У. Коллинза). Выделяются основные этапы восприятия английского социально-криминального романа: 1830–40-е гг. – этап становления романного жанра в русской словесности; 1850–60-е гг. – период активного восприятия тематики и проблематики данной жанровой модификации, поиска жанровых канонов для формирования аналога в русской литературе; 1890–1900-е гг. – время обсуждения и оценки модели английского социально-криминального романа с точки зрения ее воздействия на массового читателя и выработки канонов беллетристической литературы.

Вторая глава «Переводы английских социально-криминальных романов в России 1830–1890-х гг.» является логическим продолжением исследования и посвящена анализу русских переводов различных образцов английского социально-криминального романа: романа У. Годвина «Калеб Вильямс» (раздел 2.1), ньюгейтского романа Э. Бульвера-Литтона «Юджин Эрам» (раздел 2.2), пародии У. Теккерея на ньюгейтский роман «Катерина» (раздел 2.3), сенсационного романа У. Эйнсворта «Старый дом» (раздел 2.4) и сенсационного романа У. Коллинза «Женщина в белом» (раздел 2.5). В целом переводы этих произведений совпадали с основными этапами критического осмысления жанра английского социально-криминального романа в России, а диапазон имен авторов оказался значительно расширен по сравнению с писателями, ставшими объектом внимания русской критики (У. Эйнсворт, У. Теккерей). Основное внимание в переводах уделялось передаче их жанрового своеобразия, хотя адекватность их передачи порой обуславливалась этапом восприятия (например, перевод романа У. Годвина «Калеб Вильямс» свидетельствует о еще не сложившейся терминологической базе в области криминалистики и романного жанра). В главе доказывается мысль об органичности вхождения данных переводных романов в контекст русской культуры, т.к. в них очевиден интерес именно к тем элементам, которые были актуальны для русской словесности.

В третьей главе «Влияние социально-криминального романа на творчество русских писателей» демонстрируются типологические связи английского социально-криминального романа с русским романом на различных уровнях. Это прежде всего его

типологические схождения с русским классическим романом (Ф.М. Достоевский (раздел 3.1) и Л.Н. Толстой (Раздел 3.2)), в котором очевидна авторская интерпретация и творческое осмысление канонов английской модели. Наиболее востребованным английским социально-криминальным романом оказался в русской массовой литературе, т.к. именно здесь наблюдается активная эксплуатация его мотивов и художественных принципов (разделы 3.3.1 (В.В. Крестовский), 3.3.2 (Н.Д. Ахшарумов) и 3.3.3.(Н.Э. Гейнце)). Писатели-беллетристы демонстрируют порой открытое подражание западной жанровой модели и ее трансформацию с учетом концепции читательского спроса.

Как заключительный этап в истории освоения английской жанровой модели криминального романа нами представлена интерпретация его канонов в русской региональной литературе (раздел 3.3.4), в частности в романе томского писателя В.В. Курицына-Не-Крестовского «Томские труппы». Находясь в отдалении от столичного литературного процесса, периферийная криминальная проза весьма своеобразно трактовала эту романную разновидность, воспринимая ее через перевод и смешивая различные жанровые модели (социально-криминальную и детективную).

В заключении подводятся итоги исследования, обозначаются перспективы дальнейшей работы.

Исследование проблемы «Восприятие английского социально-криминального романа в России» может быть продолжено в контексте теории и истории жанров – в частности, в настоящей работе не получила освещения русская рецепция французского социально-криминального романа. Чрезвычайно перспективным представляется исследование художественных особенностей произведений других английских авторов, работавших в жанре социально-криминального романа или использовавших отдельные его элементы, таких как Ч. Рид, Э. Брэйдон.

Потенциал имеет и сама методология исследования – анализ контактно-типологических связей между творчеством английских и русских писателей, основой которого является жанровое своеобразие их произведений. Такой подход может быть применен для других исследований в области компаративистики.

Глава 1

Английские социально-криминальные романы как факт русского культурного сознания 1830–1890-х гг.

1.1. Русская критика об истоках английского социально-криминального романа («Калеб Вильямс» У. Годвина в России 1830–1860-х гг.)

История восприятия английского социально-криминального романа в России XIX в. открывается литературно-критической рецепцией романа У. Годвина «Калеб Вильямс». У. Годвин (1756–1836) – английский писатель и философ, оказавший значительное влияние на последующее развитие английской литературы. За свой жизненный путь он претерпел множество испытаний и метаморфоз, превратившись из убежденного проповедника в атеиста, попробовав свои силы на поприще писателя, публициста, политика, философа. Решающее значение в формировании его мировоззрения сыграла Французская революция (1789), а также политическая и экономическая ситуация, сложившаяся в Англии в 1780-е гг. Годвин оказался в гуще событий и политических движений в Лондоне как раз в то время, когда он начинает писать свой политический трактат и роман, который станет предметом нашего исследования.

Роман «Вещи как они есть, или приключения Калеба Вильямса» (Things as they are, or the Adventures of Caleb Williams), написанный У. Годвином в 1794 г., заложил, по сути, основы для последующего развития жанра социально-криминального, а затем и детективного романа не только в Англии, но и за рубежом. Хотя относительно жанра самого романа Годвина исследователи не пришли к единому мнению, называя его психологическим, политическим, социальным, судебным, уголовным, детективным в силу содержащихся в нем разнообразных жанровых элементов и сложной романной тематике и проблематике произведения. Каноны, разработанные Годвином в романе, активно использовались авторами ньюгейтских и сенсационных романов в своих произведениях, прежде всего это сюжетная модель криминального романа: преступление – его раскрытие – наказание (как общественное, так и внутреннее). Поскольку «Калеб Вильямс» является просветительским романом, то на первый план выдвигается изображение раскрытия преступления добродетельным героем, т.е. злодеяние изображается пропущенным сквозь сознание добропорядочного человека и преступник рассматривается

глазами положительного героя, ведущего расследование с целью раскрыть зло во имя торжества справедливости.

Здесь уже сложилась жанровая система героев: преступник – сыщик – судья. Правда, авторский акцент делается не на преступнике, а на сыщике, при этом образ судьи остается довольно размытым, неопределенным. Здесь интересно, как герой-сыщик понимает человека: Калеб изначально видит добрую сторону Фолькланда, которую искажают обстоятельства, в результате чего в финале повествования главный герой оправдывает своего хозяина, понимая склонность человека к нарушению правил морали как преданность кодексу рыцарства и чести. Таким образом, детективная модель в романе Годвина воплощена не полностью, в ней смещены акценты, вытекает это из просветительской концепции человека и его отношений с миром. Как утверждает А.Е. Мерч, «цель Годвина была научить, а не просто развлечь, и он представил Калеба не как героя-детектива, а как жертву преследований Фолькланда»¹.

Таким образом, в сочинении Годвина отражены переходные процессы, происходившие в обществе и культуре того времени и воплотившиеся в романном повествовании. Сложность явлений и тенденций конца XVIII в. сказалась на противоречивости повествования и порой нелогичном, с точки зрения исследователей, развитии сюжетных событий. На чем отразилась эта переходность, мы попытаемся рассмотреть ниже. Для начала мы согласимся с утверждением Т.Н. Потницевой о том, что «переходный характер эстетико-философского осмысления действительности пронизывает всю художественную структуру и систему “Калеба Вильямса”, определяя своеобразие этой удивительной “зарисовки явлений, имеющих место в области нравственных отношений”»².

Как отличительную особенность будущего социально-криминального романа следует рассматривать здесь и несомненный интерес героя-сыщика к психологии преступника, к его психическим состояниям, желание прочувствовать то, что переживал преступник, чтобы понять его мотивы и внутреннее состояние. Герой-сыщик обладает интуицией, помогающей ему находить подход к преступнику, задавать «каверзные» вопросы, замечать изменения в настроении и т.д. Справедливо замечание А.Е. Мерча по этому поводу: «Он <Годвин – И. М.> изобрел новую технику сюжетостроения, он основал часть своей истории на поиске и успешном расследовании таинственного убийства, и он

¹Murch A.E. The Development of the Detective Novel. London: Peter Owen Ltd., 1958. P. 32.

²Потницева Т.Н. «Калеб Уильямс» У. Годвина и английский романтический роман // Актуальные вопросы теории и истории зарубежного романа XVII – XX вв. Днепропетровск: ДГУ, 1984. С. 88.

создал два центральных персонажа, предвосхитившие сыщика-любителя и официального полицейского агента»³.

В романе поднимаются сложные вопросы философского плана, касающиеся личности и ее связей с миром (сильная личность, границы ее деятельности, ответственность за свои поступки), которые в последующем будут рассматриваться и решаться не только в английской, но и русской литературе⁴. Итак, перед нами произведение, открывавшее историю английского социально-криминального романа, в нем закладывались поэтика и эстетика этой жанровой модификации, получившей свое развитие в сочинениях Э. Бульвера-Литтона, Ч. Диккенса, У. Коллинза и др.

Такая жанровая насыщенность произведения вызвала большой исследовательский интерес как у зарубежных, так и отечественных литературоведов. Роман «Калед Вильямс» рассматривается именно как социально-криминальный или детективный в работах А.Е. Мерча⁵, И. Оусби⁶, П. Томса⁷, Дж.-М. Шрам⁸, Дж. Гроссмана⁹, Дж. Скагса¹⁰, И.А. Белла¹¹ и др. В англоязычных исследованиях значительное внимание уделяется повествовательной структуре романа и рассмотрению произведения в контексте развития английской литературы в связи со становлением судебной системы и сыскного дела в Великобритании.

В российском литературоведении «Калед Вильямс» стал предметом исследования с 30-х гг. XX в., когда появились обзорные статьи о творчестве У. Годвина¹². Первый полный перевод романа с примечаниями и вступительной статьей М.П. Алексева был издан в 1949 г. и снова привлек внимание ученых. Произведение было представлено как неотъемлемая часть литературного процесса в работах, посвященных истории развития

³Murch A.E. The Development of the Detective Novel. London: Peter Owen Ltd., 1958. P. 32.

⁴См. Назиров Р.Г. Достоевский и роман У. Годвина // Назиров Р.Г. Русская классическая литература: сравнительно-исторический подход. Исследования разных лет: Сборник статей. Уфа: РИОБашГУ, 2005. С. 94–102.

⁵Murch A.E. The Development of the Detective Novel. London: Peter Owen Ltd., 1958. PP. 30–35.

⁶Ousby I. Bloodhounds of Heaven. The Detective in English Fiction from Godwin to Doyle. Cambridge, Massachusetts, and London: Harvard University Press, 1976. 194 p.

⁷Thoms P. Detection and Designs. Narrative and Power in 19-th century Detective Fiction. Ohio: Ohio University Press, Athens, 1998. PP. 13–43.

⁸Schramm J.-M. Testimony and Advocacy in Victorian Law, Literature, and Theology. Cambridge: Cambridge University Press, 2000. PP. 89–100.

⁹Grossman J. The Art of Alibi. English Law Courts and the Novel. Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press, 2002. PP. 37–61.

¹⁰Scaggs J. Crime Fiction. London and New-York: Routledge, 2005. PP. 13–17.

¹¹Bell I.A. Eighteenth-century crime writing / Crime Fiction. Ed. by M. Priestman. Cambridge: Cambridge University Press, 2008. PP. 7–17.

¹²Алексеев М.П. В. Годвин: жизнь и творчество // Ученые записки ЛГПИ им. Герцена. 1939. С. 117–132. Калед Вильямс // Литературный обзор. 1937. № 17. С. 60.

английской литературы: Д.М. Урнов¹³, М.П. Алексеев¹⁴, А.А. Елистратова¹⁵. Был также издан перевод монографии А. Кеттла¹⁶, содержащей главу о романе Годвина, и защищена диссертация Н.М. Золотухиной¹⁷.

В 1970-80-е гг. появились новые работы о творчестве У. Годвина: В.Г. Решетова¹⁸, Д.В. Затонского¹⁹, Л.А. Волковской²⁰, Т.Н. Потницева²¹ и др. При всем разнообразии исследований в них все же наблюдается достаточно однобокий подход к рассмотрению такого сложного и многомерного произведения, как «Калед Вильямс», заключающийся в анализе романа исключительно с идеологических позиций и отмечающий в нем в основном социальный пафос повествования.

Лишь с середины 1990-х гг. в романе стали видеть сложную философскую и даже метафизическую подоплеку: Б.М. Проскурнин²², В.С. Вахрушев²³, О.А. Иванова и Н.Е. Ерофеева²⁴. И все же на сегодняшнем этапе изучения творчества английского писателя очевиден недостаток внимания к его сочинениям с точки зрения англо-русских литературных взаимосвязей. В данном аспекте его произведения рассматривались только в работах Р.Г. Назирова²⁵, Л.А. Волковской²⁶ и М.И. Вайсман²⁷. Тем не менее именно этот аспект представляет особую актуальность и новизну, если принять во внимание тот рецептивный сюжет, который проявился в ходе эволюции жанра как английского, так и русского социально-криминального романа и их взаимодействия.

¹³ Урнов Д. М. Вильям Годвин – основоположник «социального романа» // Из истории западноевропейских литератур XVIII–XX вв. М.: Изд-во МГУ, 1957. С. 7–25.

¹⁴ Алексеев М.П. В. Годвин // Алексеев М.П. Из истории английской литературы. М., 1960. С. 254–303.

¹⁵ Елистратова А.А. Годвин // Елистратова А.А. Английский роман эпохи Просвещения. М.: Наука, 1966. С. 414–450.

¹⁶ Кеттл А. Назидательная притча // Кеттл А. Введение в историю английского романа. М.: Прогресс, 1966. С. 57–70.

¹⁷ Золотухина Н.М. Политические воззрения У. Годвина. Автореф. ... канд. филол. наук. М., 1966. 8 с.

¹⁸ Решетов В.Г. В. Годвин и его роман «Калед Вильямс». Автореф. ... канд. филол. наук. М., 1971.

¹⁹ Затонский Д.В. Богатый Фолькленд травит бедного Уильямса // Затонский Д.В. Искусство романа и XX век. М.: Художественная литература, 1973. С. 91–94.

²⁰ Волковская Л.А. Творчество У. Годвина. Автореф. ... канд. филол. наук. Л., 1985. 16 с.

²¹ Потницева Т.Н. «Калед Уильямс» У. Годвина и английский романтический роман // Актуальные вопросы теории и истории зарубежного романа XVII–XX вв. Днепропетровск: ДГУ, 1984. С. 87–92.

²² Проскурнин Б.М. «Калед Вильямс» У. Годвина как роман о метафизике поэтики // Проблемы метода и поэтики в зарубежной литературе XIX–XX вв. Пермь: Перм. ГУ, 1995. С. 3–23.

²³ Вахрушев В.С. Поэтика английского романа. Балашов: Изд-во «Николаев», 2008. С. 175–215.

²⁴ Иванова О.А., Ерофеева Н.Е. Черты «ньюгейтского» романа в «Калед Уильямсе» У. Годвина // Иванова О.А. и Ерофеева Н.Е. Закон и право в «ньюгейтском» романа Э. Булвер-Литтона. Орск: Изд-во ОГТИ, 2009. С. 55–87.

²⁵ Назиров Р.Г. Достоевский и роман У. Годвина // Назиров Р.Г. Русская классическая литература: сравнительно-исторический подход. Исследования разных лет: Сборник статей. Уфа: РИО БашГУ, 2005. С. 94–102.

²⁶ Волковская Л.А. Россия в творчестве Вильяма Годвина // Диалог культур. 2005. СПб., 2005. С. 62–68.

²⁷ Вайсман М.И. «Что делать» Н.Г. Чернышевского и «Калед Вильямс» У. Годвина: типологические параллели // Вестник Пермского университета. Вып. 5 (11). Пермь: ПермГУ, 2010. С. 104–110.

Несмотря на обширный материал и разнообразные точки зрения критиков, отозвавшихся на переведенный в 1838 г. роман У. Годвина «Калеб Вильямс», этот перевод оставался до конца не изученным в российском литературоведении. Исключение составляет обзорная статья М.П. Алексеева «Вильям Годвин»²⁸, где исследователь довольно кратко анализирует опубликованные в XIX в. отзывы на английское произведение. Тем не менее вопрос рецепции романа Годвина требует более детального рассмотрения с точки зрения литературно-критического восприятия его жанровых особенностей, формирования критериев критики перевода, а также влияния качества перевода на процесс восприятия иноязычного произведения русской критикой.

Первую страницу истории рецепции социально-криминального романа У. Годвина «Калеб Вильямс» в России открыл сам переводчик в 1838 г., предварив свой перевод предисловием, в котором объяснил сложности и особенности текста и характеров романа, встретившиеся ему в процессе работы над текстом. Одной из основных трудностей перевода он называет проблему передачи стиля произведения: «Не мне ценить, до какой степени я ослабил в своем переводе качества стиля Годвинова: необыкновенную краткость, яркость и силу. Для того, чтобы вполне передать Годвина, нужно быть другим Годвином: может быть его передать труднее, нежели всякого другого прозаического писателя»²⁹. В данном случае концепция переводчика «Калеба Вильямса» перекликается с принципами, выдвинутыми В.Г. Белинским в статье «Гамлет, принц датский. Соч. Виллиама Шекспира. Перевод с английского Николая Полевого», где он писал: «Правило для перевода художественных произведений одно – передать дух переводимого произведения, чего нельзя сделать иначе, как передавши его на русский язык так, как бы написал его по-русски сам автор, если бы он был русским»³⁰.

Именно переводчик смог понять и проникнуться духом переводимого произведения, т.к. в его предисловии подчеркиваются как раз те черты, которые впоследствии были или не замечены, или лишь вскользь отмечались русскими критиками. Он отмечает тонкий психологизм повествования романа: «В продолжение этой неравной борьбы <между Калемом и Фольклендом – И. М.>, Годвин умеет удивительным образом раскрыть человеческую душу»³¹; обращает внимание на необыкновенные характеры и обрисовку их чувств: «Его Калеб, Фалькленд и некоторые другие, не будучи столько обыкновенными,

²⁸ Алексеев М.П. Вильям Годвин // Алексеев М.П. Английская литература: Очерки и исследования. Ленинград: Наука, 1991. С. 199–205.

²⁹ С.Г. От переводчика // Годвин В. Калеб Вильямс. СПб.: тип. А. Смирдина, 1838. С. I.

³⁰ Белинский В.Г. Гамлет, принц датский. Драматическое представление. Соч. Виллиама Шекспира. Перевод с английского Николая Полевого // В.Г. Белинский. Полное собр. соч. М., 1953. Т. 2. С. 427.

³¹ С.Г. От переводчика. С. II.

чтобы их можно было встретить в обществе каждодневно, не столько и необыкновенны, чтобы движения души их не были знакомы каждому человеку»³²; подчеркивает сочувственное изображение автором своих персонажей: «Обыкновенная сатира смеется над ними, а Годвин, со слезами на глазах, с терзающими душу воплями, указывает в них не смешную сторону, а недостатки, губительные для счастья людей»³³. По сути, переводчик интуитивно выделяет те особенности произведения, которые станут характерными для жанра социально-криминального романа. Своим предисловием он подготовил рецепцию иноязычного сочинения в незнакомой жанровой форме на русской почве.

Отзывы на переводной роман не заставили себя ждать. В том же 1838 г. на него появляются рецензии в таких разнообразных по своему идеологическому направлению периодических изданиях, как «Современник», «Сын Отечества», «Библиотека для чтения», «Русский инвалид. Литературные прибавления», «Северная пчела». Авторами этих статей были такие яркие представители русской критической мысли, как П.А. Плетнев, Н.А. Полевой, Ф.В. Булгарин. Чуть позже, в 1839 г., была напечатана еще одна заметка о недавно изданном переводном романе Годвина – в «Московском наблюдателе», автором которой был В.Г. Белинский.

Одним из первых откликнулся на публикацию «Калеба Вильямса» «Современник»³⁴ – статьей П.А. Плетнева, в которой роману дается довольно высокая оценка: «Самого замечательного достоинства сочинение»³⁵. Примечательно, что Плетнев подчеркивает своеобразие произведения и приписывает его прежде всего национальной принадлежности: «Годвин, как и многие из англичан, не без странностей, не без крайностей и пристрастия»³⁶, не объясняя при этом, что конкретно показалось ему странным. Возможно, имеются в виду просветительские тенденции, определяющие эстетику и поэтику романа и воспринимавшиеся Плетневым уже чуждыми русской литературе 1830-х гг.: «затянутое» повествование со множеством отступлений и рассуждений героев, «алогичный», заданный авторской концепцией конец романа, недостаточно обоснованные психологически образы основных персонажей.

Вместе с тем Плетнев отмечает как безусловные достоинства произведения следующее: «он <Годвин – И. М.> электризует читателя, возбуждает деятельность его

³² Там же. С. III.

³³ Там же. С. III–IV.

³⁴ Калев Виллиамс. Сочинение Годвина. Перевод с английского. Четыре части. // Современник. Т. 12. С. 104.

³⁵ Там же.

³⁶ Там же.

собственного духа – и тем способствует развитию мыслящей его стороны»³⁷. Рецензенту оказываются близки и понятны проблемы, поднятые в произведении, актуальные и для русской действительности, такие как взаимоотношения человека с обществом, вопросы социальной справедливости и ответственности героя за свои поступки. Подчеркивается и передача в «Калебе Вильямсе» национальной специфики быта, ежедневного уклада жизни англичан, знакомство с которым может быть и интересным, и полезным русскому читателю: «При том же он любопытен и частностью своих картин. Обрисовывая сцены английского общества и господствовавшие в его время мнения, он обогащает вас существенно»³⁸.

Особое внимание уделяется в рецензии «Современника» жанру романа, а именно: «Оно <сочинение У. Годвина – И. М.>, привлекая читателей формою романа, вводит их в область философии, морали и политики одного из тех людей, которые, сильно чувствуя и беспрестанно напрягая душевные свои силы, ни о чем не говорят без вдохновения и убеждения»³⁹. Как видим, критик выделяет в «Калебе Вильямсе» в качестве жанрообразующей основы английского социально-криминального романа постановку в нем острых социальных, политических и философских проблем.

При этом критик дает положительную оценку переводу романа: «Если бы многочисленные переводчики наши так обрабатывали избираемые ими предметы трудов и так счастливо бы выискивали самые занятия, как это сделал переводчик Годвина сочинения – литература наша выиграла бы много с каждым новым переводом», считая, следовательно, что переводчику удалось передать все художественное своеобразие иноязычного произведения.

Более глубокую, но схожую по ряду аспектов рецензию на роман Годвина «Калед Вильямс» дал журнал «Сын отечества»⁴⁰. Хотя статья была опубликовано анонимно, М.П. Алексеев атрибутирует ее Н.А. Полевому. Полевой, как известно, стоял на либерально-демократических позициях, боролся за культурный подъем в России. В литературе он отстаивал идеи романтизма, выступал за демократизацию литературных достижений, за национальную самобытность русской словесности. Год публикации данной статьи приходится на период, когда Полевой после закрытия своего журнала «Московский телеграф» вынужден был сотрудничать в изданиях Греча и Булгарина, хотя

³⁷ Там же.

³⁸ Там же.

³⁹ Там же.

⁴⁰ Калед Виллиамс, сочинение Годвина. Пер. с английского. Четыре части. СПб.: Тип. А. Смирдина, 1838 г. // Сын отечества. Т. 5. С. 68–69.

и в это время, как утверждают исследователи, «Полевой как критик и беллетрист оставался верен романтизму»⁴¹.

В заметке Полевого о романе Годвина не только анализируется само произведение, но и описывается история его создания, политическая ситуация в Англии во время его создания, а также факты биографии и идеологические взгляды Годвина, повлиявшие на идею романа: «Бывши пастором, одаренный сильным умом, добрым сердцем, желая всем добра, он со всеми перессорился, сделался писателем, книгопродавцем, политическим памфлетистом, женился на славной писательнице Вольфстокрафт, поссорился с нею, то бросал перо свое, то опять принимался за него, и умер в старости, раскаиваясь и в том, что писал, и в том, что делал»⁴². Таким образом, рецензент видит причину противоречивости «Калеба Вильямса» во взглядах и жизненных обстоятельствах его автора. Так же как Плетнев, Полевой отмечает неординарность и своеобразие творчества Годвина: «Годвин был странное явление в английской литературе»⁴³. Сам жанр сочинения также видится автору статьи неоднозначным прежде всего в силу своего новаторства: «...собственно это не роман, а ряд блестящих парадоксов, облеченных в форму романического повествования»⁴⁴.

Главные герои романа представляются рецензенту носителями авторской позиции, в первую очередь социально-философской: «Годвин, столь жестоко споривший потом с Мальтусом об его системе, по которой умножение народонаселения, как утверждал Мальтус, надобно считать злом, а не благом, если этому народонаселению есть нечего, Годвин хотел показать в Калебе ужасное злоупотребление слов и идей, как видим иногда в самом образованном обществе, вследствие ложного понятия о чести и слепой уверенности в общественное мнение, перед которым исчезают всякое суждение, ум, невинность и истина»⁴⁵. Рецензент улавливает философскую подоплеку произведения, однако считает, что автору не удалось продемонстрировать свои идеи из-за взятого за основу повествования слишком частного случая: «Но частная истина, не рассмотренная вполне, всегда останется парадоксом, если не чистым софизмом»⁴⁶.

⁴¹ Милованова О.О. Литературная критика 1830-х годов // История русской литературной критики: учебное пособие / В.В. Прозоров, Е.Г. Елина, Е.Е. Захаров и др.; под ред. В.В. Прозорова. 2-е изд., испр. и доп. М.: Издат. центр «Академия», 2009. С. 56.

⁴² Там же. С. 68.

⁴³ Там же.

⁴⁴ Там же.

⁴⁵ Там же.

⁴⁶ Там же.

Отдельно Полевой отмечает захватывающее повествование романа: «...ум и красноречие автора Калеба таковы, что невольно увлекаетесь, и задумываетесь над странностью, и судьбы человека и общественных наших отношений»⁴⁷.

Характерно, что в статье также дается оценка русского перевода романа, отмечается его тяжеловесность и буквализм: «Жалею, что он <переводчик – И. М.> не позаботился придать более живости и разговорчивости своему переводу»⁴⁸.

В целом Н.А. Полевой смог разглядеть в рассматриваемом произведении глубокий философский смысл и обусловленность сочинения процессами, происходившими в Англии в конце XVIII в. Как справедливо замечает В.А. Недзвецкий, «Полевой существенно расширил и обогатил два основных источника любой критической системы – литературный и философско-эстетический»⁴⁹. Тем не менее для него остались неприемлемыми характеры и сама жанровая модель романа, что возможно объяснить приверженностью критика романтическим принципам и отсутствием подобных жанровых форм в русской литературной традиции первой половины XIX в.

Журнал «Библиотека для чтения» всегда активно реагировал на появление литературных новинок на книжном рынке. Не остался он в стороне и от дискуссии по поводу романа «Калед Вильямс»⁵⁰. В основные задачи этого издания, возглавляемого О.И. Сенковским, как известно, входила популяризация литературных новинок, как отечественных, так и зарубежных, среди весьма широкого (включая провинциальный) круга читателей. По наблюдениям исследователей, «критический отдел журнала отличался фельетонным стилем, который исключал необходимость глубокого анализа содержания и художественных достоинств произведений. Взяв на себя эту функцию, Сенковский стремился позабавить читателя веселыми остротами, насмешками по поводу отдельных эпизодов или языка рецензируемых произведений и т.п.»⁵¹. В подобном стиле написана и статья о романе «Калед Вильямс», рассматривая который рецензент «Библиотеки для чтения» не пытается объяснить философский смысл или идейное содержание представляемого произведения. Основное, на что направлено его внимание – эмоции, вызываемые у читателя данным сочинением: «Это сострадание, это участие, эта

⁴⁷ Там же.

⁴⁸ Там же.

⁴⁹ Недзвецкий В.А. Русская литературная критика XVIII–XIX веков. Курс лекций. М.: МГУ, 1994. С. 42.

⁵⁰ Калед Виллиамс. Сочинение В. Годвина. Перевел с английского С.Г. СПб.: Тип. Смирдина, 1838 // Библиотека для чтения. Т. 31. С. 17–18.

⁵¹ История русской журналистики XVIII–XIX века: учебник / Л.П. Громова, М.М. Ковалева, А.И. Станько, Ю.В. Стенник и др.; под ред. Л.П. Громовой. 2-е изд., испр. и доп. СПб.: Изд-во СПб ун-та, 2005. С. 247.

теплая слеза, которых Годвин так мучительно и тщетно добивался у людей, люди отдали их, не ему, а лицам, действующим в его «Калебе»»⁵².

Социальные и философские проблемы, поднятые в английском романе, автор статьи преподносит как отражение сложной судьбы автора: «Глубокий и задумчивый взгляд Годвина на эту жизнь, на это человечество, которое так безжалостно его огорчало, безжалостность, с какою он разоблачает несправедливости человечества и случая, страшные обстоятельства, в которые он поставляет действующие лица своей драмы, лица очерченные рукою искусною, сильною, твердою, все это невольно увлекает читателя, мучит его, не дает ему ни на минуту отдохнуть»⁵³. Рецензент «Библиотеки...» признает мастерство и захватывающий сюжет «Калеба Вильямса», что, несомненно, должно привлечь массового читателя.

В свете современных ему традиций критик выказывает свое отношение и к переводу романа: «Нельзя не похвалить переводчика за старание его познакомить русскую публику с таким замечательным творением, и хотя можно упрекнуть язык его перевода в некоторых легких неправильностях, читатели однако ж будут ему благодарны, что он доставил им возможность прочесть книгу, которая, несмотря на свою знаменитость европейской словесности, более сорока лет оставалась им неизвестною»⁵⁴. Автор статьи считает задачу переводчика выполненной, несмотря на «легкие неправильности», и главная цель перевода – познакомить русскоязычного читателя с достижениями зарубежной литературы, с его точки зрения, достигнута.

Приблизительно в том же ключе дает рецензию на английский роман Ф.В. Булгарин в своем журнале «Северная пчела»⁵⁵. По мнению О.О. Миловановой, «критические суждения “Северной пчелы” сводились, как правило, к поверхностному пересказу произведения, цитированию из него отдельных отрывков и придиричивым замечаниям по поводу его языка»⁵⁶. Не стала исключением и статья о романе «Калед Вильямс», в которой автор делает акцент на развлекательности и захватывающем сюжете: «Происшествий бездна, а притом и философствования, мудрствования <...> книга читается ловко, и занимательность вас увлекает»⁵⁷. При этом довольно точно определяется основная идея произведения: «В этой книге вы увидите, какие беды бывают от превратных понятий о

⁵² Там же. С. 18.

⁵³ Там же.

⁵⁴ Там же.

⁵⁵ Калед Виллиамс. Сочинение В. Годвина. Перевел с английского С. Г. СПб. В тип. А. Смирдина. 1838 года, 4 части // Северная пчела. 1838. №238 (21 окт.). С. 951.

⁵⁶ Милованова О.О. Указ. соч. С. 61.

⁵⁷ Там же.

чести и от жертвования мнению общества истинами и обязанностями честного человека»⁵⁸. В качестве достоинств романа отмечается то, что он представляет «живой очерк общества XVIII века, с его мнениями», а также «нравственная цель книги»⁵⁹.

Своей рецензией Булгарин также вступает в обсуждение качества перевода романа: «Язык правилен, грамматика в целости, но слог немножко тяжеловат, от непривычки заниматься изящною литературою. Видно, что он <переводчик – И. М.> *из ученых*. Нет разговорной легкости»⁶⁰ <Курсив автора – И. М.>. Очевидно, что вопросы перевода интересовали русских критиков и литераторов самых разных идеологических направлений.

Несколько в ином свете представляется «Калеб Вильямс» на страницах «Русского инвалида» в заметке, вышедшей в том же 1838 г.⁶¹ Рецензируемое произведение, несмотря на все перечисленные в статье достоинства, по мнению критика, безнадежно устарело и не актуально для русского литературного процесса: «Но мы живем в таком веке: нам нужно психологически верное развитие страстей сильных, ежедневных; нужно действие живое, выходящее из круга обыкновенных происшествий и принадлежащее не к быту, в котором проводим мы каждый день, но изнесенное из мира другого, высшего, идеального, возможного»⁶². Очевидно, что рецензент придерживался романтического направления при подходе к анализу иноязычного произведения, оставаясь в стороне от формирующейся в эти годы «натуральной» школы, в центре внимания которой как раз и были быт и повседневность.

Саму идею романа Годвина рецензент «Русского инвалида» представляет в несколько упрощенном и обедненном виде: «Главною мыслью Годвина было – представить борьбу человека невинного с предрассудками, с честолюбивым и сильным врагом», не заметив в произведении глубокого обличительного общественного пафоса и сложных философских концепций.

Вместе с тем автор статьи рассматривает художественные особенности «Калеба Вильямса», отмечая его достоинства и недостатки: «В этом романе очень верно, по свидетельству самих англичан, изображены нравы некоторых классов английского общества»⁶³, хотя, как мы выяснили выше, нравоописательность не являлась критерием

⁵⁸ Там же.

⁵⁹ Там же.

⁶⁰ Там же.

⁶¹ Калеб Виллиамс. Сочинение В. Годвина. Перевод с английского С. Г. СПб. В тип. Александра Смирдина. 1838 // Русский инвалид. Литературные прибавления. № 45. 1838. С. 894.

⁶² Там же.

⁶³ Там же.

современного произведения, с точки зрения рецензента «Русского инвалида». Он замечает относительную типичность изображаемых в произведении характеров: «Действующие лица этого романа, не совсем обыкновенные, встречаются однако ж в обществе, и принадлежат не только Англии, но всей Европе»⁶⁴, что также не импонирует приверженцу «высшего» и «идеального» в литературе.

Все это рецензент объясняет не только «отсталостью» романа от современных потребностей русской словесности («при всем этом, роман Годвина едва ли может произвести такое впечатление на читателей, какое производят новейшие сочинения в этом роде»⁶⁵), но и несвоевременностью и неадекватностью русского перевода: «При том же сочинение Годвина, несмотря на свои красоты и другие достоинства, написано слогом давно устарелым и чрезвычайно натянутым, которому переводчик почел долгом подражать слепо. Из этого вышел перевод, который по языку, и старше самого оригинала, и чрезвычайно утомителен»⁶⁶.

Еще более резкую оценку роману Годвина дал В.Г. Белинский в статье, опубликованной в 1939 г. в журнале «Московский наблюдатель»⁶⁷. Критик не видит в «Калебе Вильямсе» эстетической основы: «... в романе художественности и не бывало, вещь он сделанная, и, надо сказать правду, сделанная мастерски, если бы не два ужасных недостатка – убийственная растянутость и самый английский, т.е. самый несносный, морализм»⁶⁸. Белинскому претит заданность сюжета романа, направленного на прямое выражение идеологии писателя.

При этом критик тщательно анализирует сюжетостроение и систему характеров романа («Участие читателя разделено между двумя лицами Г. Фальклендом и Виллиамсом Калемом»⁶⁹). В частности, он справедливо подметил характерную черту главного героя романа – любопытство: «Калек служит у него <Фолькланда – И. М.> чем-то вроде секретаря; замечает в нем ужасные странности, как будто муки раскаяния, и влекомый какою-то непреодолимою враждебною силою, употребляет все усилия своего ума проникнуть в роковую тайну»⁷⁰. Именно это стремление станет потом неотъемлемой чертой всех литературных образов сыщиков как в английской, так и во всей зарубежной литературе.

⁶⁴ Там же.

⁶⁵ Там же.

⁶⁶ Там же.

⁶⁷ Белинский В.Г. Калек Виллиамс. Сочинение В. Годвина. Перевел с английского С. Г. СПб, 1838. В тип. Смирдина, 1838 // Московский наблюдатель. Ч. 2. № 3. Отд. 4. 1839. С. 25.

⁶⁸ Там же.

⁶⁹ Там же.

⁷⁰ Там же.

Кроме того, Белинскому близок и понятен образ отрицательного героя Тиррела: «Хорошо также очерчен характер Тирреля, врага Фалькленда»⁷¹. Видимо, критику импонирует его конкретность и рельефность на фоне остальных героев романа, схожесть с отрицательными персонажами романтических произведений.

В целом Белинский отдает должное таланту Годвина: «В самом деле, в этом сочинении есть мысль, и многое выражено в нем и резко и сильно, сколько это может быть в сделанном, а не созданном произведении»⁷². К переводчику у критика на этот раз только одна, но очень весомая претензия: «Если бы переводчик из четырех частей сделал две, сократив длинноты и выпустив моральные сентенции, – то сказка была бы славная»⁷³. Таким образом, Белинский высказывается не против сокращения произведения при переводе ради сохранения увлекательности и захватывающего повествования. Хотя в данном случае критик противоречит сам себе, т.к. в указанной выше статье о «Гамлете» Шекспира в переводе Н. Полевого он утверждал: «В художественном переводе не допускается ни выпусков, ни прибавок, ни изменений. Если в произведении есть недостатки – и их должно передать верно»⁷⁴. Однако следует учитывать, что отзыв на «Калед Вильямс» и его перевод был дан Белинским в 1839 г. – в так называемый период «примирения с действительностью». «Это время напряженных и драматичных философско-эстетических раздумий, во многом плодотворных ошибок, результатом которых стало усвоение гегелевской диалектики и выход из “примирения”»⁷⁵. Возможно, сложностью этого периода в творчестве и мировоззрении Белинского и объясняется противоречивость его подходов к вопросам разработки переводческих принципов.

Интересно, что больше всего критика отталкивала «сделанность», схематизм произведения, вытекающий из авторской задачи прямого воздействия на разум читателя. Однако именно эти черты будут привлекательны двадцать лет спустя другому русскому критику – Н.Г. Чернышевскому.

Таким образом, сам перевод романа «Калед Вильямс» возбудил неподдельный интерес к произведению, вызвал полемику и неоднозначные оценки. Критиков интересовала как идеологическая основа сочинения, так и его структура, персонажи, сюжетные линии. Конечно, в этот период еще не наблюдается внимания к социально-криминальному роману как особой жанровой разновидности романа, но он еще до конца

⁷¹ Там же.

⁷² Там же.

⁷³ Там же.

⁷⁴ Белинский В.Г. Указ. соч. С. 427.

⁷⁵ Милованова О.О. Указ. соч. С. 82.

не сформировался в романе Годвина. Однако интерес проявляется к жанрообразующим чертам этой модели: новая интерпретация темы преступления и наказания без комической окраски (как это было, например, в плутовском романе). В России данная тематика до сих пор активно развивалась в лирических произведениях (как, например, в балладах Жуковского, в таинственных повестях Карамзина), т.е. в малых эпических жанрах с акцентом на готические элементы (повесть «Остров Борнгольм»). Очевидно, что русских критиков привлекал и новый тип героя-преступника с серьезной проблематикой, связанной с концепцией человека, в противовес героям плутовского романа.

При этом отзывы русских рецензентов, ушедших вперед в плане развития художественного метода, показывают неприятие некоторых художественных особенностей «Калеба Вильямса». Роман воспринимался как устаревший и неактуальный для читателя конца 1830-х гг. в силу его принадлежности к другой литературной эпохе, создания в рамках другого литературного метода. Отечественных критиков отталкивала заданность художественного повествования, связанная с авторской воспитательной позицией, выражавшейся у Годвина прямолинейно, в соответствии с просветительской эстетикой и идеологией. Очевидно, что помимо особенностей самого произведения, большое внимание уделялось вопросам перевода на страницах русской периодической печати конца 1830-х гг. По сути, роман Годвина оказался той художественной мастерской, где литераторы решали вопросы о допустимости инициативы переводчика, его ответственности за донесение художественных ценностей произведения до широких читательских масс.

На уровне непосредственного воздействия на русский литературный процесс можно упомянуть тот факт, что экземпляр «Калеба Вильямса» на французском языке хранился в пушкинской библиотеке села Тригорское, и, как утверждает М.П. Алексеев, «очень вероятно, что Пушкин мог вспомнить этот роман, когда работал над “Дубровским”, при изображении суда и провинциальной администрации, всецело подчиненных произволу богатого земледельца, а также при описании разбойничьей шайки»⁷⁶. Такое предположение, несомненно, требует проведения дополнительных исследований, хотя и имеет веские основания.

В последующие два десятилетия в русской периодической печати не встречаются какие-либо упоминания о Годвине и его романе «Калев Вильямс», что говорит об отсутствии потребности в «идеологическом импорте» (по выражению В.М. Жирмунского)

⁷⁶ Алексеев М.П. Вильям Годвин // Алексеев М.П. Английская литература: Очерки и исследования. Ленинград: Наука, 1991. С. 200.

в русской литературе и культуре. Хотя и в этот период интерес к творчеству английского писателя оставался. Об этом свидетельствует, в частности, письмо ссыльного декабриста А.Ф. Бриггена. Он просит в письме к В.А. Жуковскому прислать ему книги, которые он хотел бы перевести, и среди них упоминает роман Годвина: «Я давно думал приняться за перевод какого-нибудь легкого сочинения, даже романа, и имел в виду Обермана Сенанкура, графа Ксавие-де-Местера, или же Калеба Вильяма Годвина, которого я знаю только по слухам, и о коем отзываются как о произведении гениальном»⁷⁷. Тот факт, что это произведение оказалось востребованным в среде декабристов, очень характерен и показателен, т.к. его поэтика соответствовала их ориентации на просветительские идеи, лежавшие в основе романа.

О романе вспомнили на другом этапе развития русской словесности – в 1860-е гг., когда в России начал формироваться жанр социально-криминального романа под влиянием его английской и французской моделей, когда тема преступления и наказания, униженных и отверженных стала актуальна для русского литературного процесса. Причем в данный период интерес к рассматриваемой жанровой модификации несколько изменился: о романе практически ничего не говорили в печати, однако его воздействие происходило на другом, более высоком, уровне – в творчестве русских писателей. В этом контексте можно назвать прежде всего имена Ф.М. Достоевского и Н.Г. Чернышевского.

В частности, Р.Г. Назиров указывает на ряд типологических сходжений в романах Достоевского «Преступление и наказание» и Годвина «Калеб Вильямс»: мотив преследования, идеологическое обоснование преступниками своего поступка, упоминание газетной заметки о совершении преступления и т.д.⁷⁸ Список параллелей романа Достоевского и «Калеба Вильямса» можно продолжить – это мотив безумия, преследующего преступников (и Фолькланда, и Раскольникова) после преступления, описания психологического состояния совершившего преступление, резко разделившего их жизнь на до и после рокового события. Указанные сходжения еще раз подтверждают тезис Назирова о том, что «между его художественным миром и лучшим романом Годвина «Вещи как они есть, или Приключения Калеба Вильямса» (1795) существуют определенные связи»⁷⁹.

⁷⁷ Бычков И.А. Письма к В.А. Жуковскому разных лиц // Русская старина. 1903. Октябрь. С. 196.

⁷⁸ Назиров Р.Г. Достоевский и роман У. Годвина // Р.Г. Назиров Русская классическая литература: сравнительно-исторический подход. Исследования разных лет: Сборник статей. Уфа: РИО БашГУ, 2005. С. 94–102.

⁷⁹ Там же. С. 94.

Еще более осязаемое влияние оказало творчество Годвина на другого русского писателя и критика – Н.Г. Чернышевского. Типологические параллели его романа «Что делать?» и романа английского писателя были прослежены М.И. Вайсман в статье «“Что делать” Н.Г. Чернышевского и “Калеб Вильямс” У. Годвина: типологические параллели»⁸⁰. Несмотря на спорность некоторых суждений в данном исследовании, несомненно, что Чернышевский открыто ориентировался на Годвина. Этот факт подтверждается множеством высказываний писателя по поводу романа «Калеб Вильямс» и философско-эстетической позиции английского автора, встречающихся в различных статьях и произведениях Чернышевского.

Еще в самом начале своей литературной деятельности, в магистерской диссертации «Эстетические отношения искусства к действительности», Чернышевский изложил свое отношение к изображению преступления в художественном произведении как проявлению трагического начала. Проблему преступления критик рассматривал сквозь призму категории трагического, как ее понимали еще со времен античности, т.е. в связи с категорией судьбы, надличной силы, ее соотношения с волей человека, с его представлениями о добре и зле: «Что касается до наказания посредством стечения обстоятельств, то мы уже давно подсмеиваемся над старинными романами, в которых “всегда под конец торжествовала добродетель и наказывался порок”. Правда, мы могли бы не забывать при этом, что и в наше время пишутся подобные романы (в пример укажем на большую часть диккенсовых). Но мы во всяком случае начинаем понимать, что земля не место суда, а место жизни. Однако романистам и эстетикам все-таки непременно хочется, чтобы порок и преступление наказывались на земле. И вот явилась теория, утверждающая, что они всегда наказываются общественным мнением и угрызениями совести. Но и это бывает не всегда. Что касается до общественного мнения, то оно преследует далеко не все нравственные преступления. А если голос общества не пробуждает ежеминутно нашей совести, то в самой большей части случаев она и не проснется в нас, или, проснувшись, очень скоро заснет»⁸¹. Чернышевский скептически относится к распространенному на тот момент пониманию проблемы наказания, которое, по мнению большинства литераторов, приходило не только извне, но и изнутри человека, по природе своей наделенного совестью.

⁸⁰ Вайсман М.И. «Что делать» Н.Г. Чернышевского и «Калеб Вильямс» У. Годвина: типологические параллели // Вестник Пермского университета. Вып. 5 (11). Пермь: ПермГУ, 2010. С. 104–110.

⁸¹ Чернышевский Н.Г. Эстетические отношения искусства к действительности. М.: Художественная литература, 1955. С. 37.

Тем не менее проблемы преступления и наказания, поднятые Годвином в романе «Калед Вильямс», были близки мировоззрению Чернышевского. То, как решает их английский писатель, становится актуальным и для русского литератора. Особенно это подчеркивается самим Чернышевским в его предисловии к «Повестям в повести», где он пишет: «Один из моих любимейших писателей – старик Годвин. У него не было такого таланта, как у Бульвера. Перед романами Диккенса, Жоржа Занда, – из стариков – Филдинга, Руссо, романы Годвина бледны. То люди не чета нашим Тургеневым и Гончаровым. Но бледные перед произведениями, каких нет ни у одного у нас, романы Годвина неизмеримо поэтичнее романов Бульвера, которые все-таки много лучше наших Обломовых и т.п.»⁸².

Критик противопоставляет творчество У. Годвина творчеству другого английского романиста, Бульвера, явно отдавая предпочтение первому, который оказался близким Чернышевскому по мировоззрению. Очевидно, что Годвин, акцентируя в своем романе интерес к социальным проблемам, реалистично изображая жизнь низших слоев, возбуждает симпатии русского критика именно в силу своей социальной направленности. В произведениях подобного рода, по мнению Чернышевского, может полностью отсутствовать любовная история, и такой подход является только плюсом при создании социального романа: «Я хотел идти по такой карьере, как Годвин. Чтобы испытать свои силы, Годвин выдумал написать роман без любви. Это замечательный роман. Он читается с таким интересом, как самые роскошные произведения Жоржа Занда. Это “Калед Вильямс”»⁸³.

Этот факт подтверждается и влиянием романа «Калед Вильямс» на повествовательные стратегии романа «Что делать?», где, по наблюдению М.И. Вайсман, «любовная линия, на которой строится повествование в “Что делать?”, отходит на второй план по сравнению с важностью идеологической интерпретации поступков, совершаемых героями, пока разворачивается адюльтерная интрига»⁸⁴.

Показательно, что Чернышевский относится к написанию литературного произведения как ремеслу, требующему большой отдачи, но не обязательного таланта и вдохновения: «Я пишу романы, как тот мастеровой бьет камни на шоссе: для денег исполняет работу, требуемую общественной пользой»⁸⁵. То есть писатель положительно

⁸² Чернышевский Н.Г. Предисловие к «Повестям в повести» / Чернышевский Н.Г. Полное собрание сочинений: в 15-ти тт. Т. 12. М.: Гос. изд-во худ. лит-ры, 1949. С. 682.

⁸³ Там же. С. 683.

⁸⁴ Вайсман М.И. Указ. соч. С. 108.

⁸⁵ Чернышевский Н.Г. Предисловие к «Повестям в повести». С. 682.

относится к тщательному планированию и заданности произведения, как это было в случае с «Калемом Вильямсом», которого автор планировал и создавал с конца, определяя основную идею сочинения.

Проанализировав материал по восприятию романа Годвина «Калем Вильямс» в России, можно сделать некоторые выводы. Этот роман ознаменовал этап зарождения интереса к жанру социально-криминального романа в отечественной словесности. В русском литературном процессе наблюдалось два пика интереса к творчеству английского писателя и каждый из этих этапов отличался своеобразием и определялся потребностями русской словесности. Очевидно, что эти особенности рецепции определялись просветительской моделью английского социально-криминального романа, по-разному трактовавшейся в эпоху романтизма и реализма. Если в конце 1830-х гг. внимание критики фокусировалось на тематике, проблематике, сюжетостроении и характерологии романа (при этом остались до конца не понятыми некоторые его художественные элементы), то в 1860-х гг. наблюдается более осознанное и непосредственное восприятие английского произведения, проявившееся в критическом осмыслении и влиянии на творчество русских писателей (таких как Ф.М. Достоевский и Н.Г. Чернышевский), воспринявших и интерпретировавших в своих сочинениях идеи и методы, разработанные Годвином в «Калеме Вильямсе». Иными словами, на первом этапе рецепции творчества Годвина рассматриваемый роман не столь значительно интересовал русскую критику в жанровом аспекте, хотя внимание к сюжету, проблематике и характерам произведения уже предвещало интерес к роману именно в связи с его жанровыми особенностями на более поздних этапах развития русской литературы.

1.2. Рецепция ньюгейтских романов Э. Бульвера-Литтона русской критической мыслью 1830–1860-х гг.

Творчество английского писателя Э. Бульвера-Литтона (1803–1872) не так хорошо известно современному русскому читателю, как творчество его современников – Ч. Диккенса и У. Теккерея. Тем не менее его произведения представляли достаточный интерес как для чтения, так и для изучения в XIX в., поскольку романист творил на стыке двух литературных эпох, явился их связующим звеном. Бульвер-Литтон как писатель-беллетрист очень чутко реагировал на изменения вкусов читательской аудитории, активно экспериментировал с формой и тематикой своих произведений. В англоязычном литературоведении Бульвер-Литтон справедливо считается родоначальником такой

жанровой разновидности романа, как ньюгейтский (К. Холлингсворт, Р. Давенпорт-Хайнс и др.). Собственно с этой модели и начинают отсчет в формировании английского социально-криминального романа. Свое название этот тип романа получил от самой известной тюрьмы Лондона – Ньюгейт. Мотивы и сюжеты заимствовались писателями, в том числе и Бульвером-Литтоном, из так называемого Ньюгейтского календаря – периодического издания, посвящавшего свои страницы новостям о наиболее выдающихся преступлениях и известных преступниках.

Ньюгейтские романы Э. Бульвера-Литтона были созданы в основном в 1830-е гг. К ним относятся такие сочинения, как «Пол Клиффорд» (1830), «Юджин Эрам» (1832), отдельные элементы ньюгейтской модификации прослеживаются также в романах «День и ночь» (1841) и «Лукреция, или Дети мрака» (1846).

Данные романы представляют значительную и интереснейшую часть творчества Бульвера, которая по сей день вызывает споры и оценивается весьма неоднозначно. Чаще всего, особенно в XIX в., Бульвера обвиняли в крайней идеализации преступности, изображении криминальных элементов в привлекательном виде. Современная критика находит другие недостатки в ньюгейтских романах писателя: «История Пола в общих чертах удовлетворяла целям автора <...>. Но конфликт сюжета слаб: трущобы и исправительный дом Бульвера нереалистичен»¹, – пишет К. Холлингсворт о «Поле Клиффорде». На этом основании произведения Бульвера противопоставляются романам Ч. Диккенса, где социальные низы показаны без прикрас, в острых противоречиях, хотя проблемы, поставленные обоими писателями, во многом сходны.

Хотя роман «Поль Клиффорд» время от времени упоминался в рецензиях русских литераторов и входил в орбиту внимания русских писателей, бóльший интерес сформировался в России к роману «Юджин Эрам». Именно о нем написано большинство критических отзывов, и именно он был переведен на русский язык в 1860 г. (см. об этом далее).

В ньюгейтских романах Бульвер-Литтон, как и Диккенс, но, конечно, по-своему пытается выявить корни преступности, показать обществу, что определенный груз вины за преступления лежит и на нем. Так, в основу романа «Юджин Эрам» положена реальная история, главным героем которой был выбран учитель, работавший в семье Бульверов – Юджин Эрам, человек необычайного интеллекта, противоречивый, погруженный в себя. Из реальной истории и реального человека Бульвер создал романтический образ

¹Hollingsworth K. Newgate novel, 1830–1847. Bulwer, Ainsworth, Dickens and Thackeray. Detroit: Wayne State Un-ty Press, 1963. P. 63.

преступника, что делало его опять же, как и в случае с Полом Клиффордом, притягательным, несмотря на тот факт, что Эрам, несомненно, являлся убийцей. При изображении главного героя Бульвер-Литтон прилагает все усилия, чтобы проникнуть в психологию этого необычного человека, выявить мотивы его преступления. И хотя образ Юджина Эрама оказался романтизированным и даже идеализированным, Бульвер, по словам Ю.И. Кагарлицкого, «впервые за тридцать четыре года до появления “Преступления и наказания” (разумеется, на другом уровне таланта) поставил вопрос о недопустимости преступления для выдающейся личности, даже против человека ничтожного»². На параллели романа Бульвера с «Преступлением и наказанием» Достоевского указывают и другие исследователи: «В своем признании Эрам описывает этот умственный процесс очень подробно (это удивительно напоминает в общих чертах мысли позднего Раскольникова)»³, – пишет К. Холлингсворт. Определенное сходство в построении характеров и сюжета английского и русского произведений отмечает и французский исследователь Р. Мессак⁴.

Исследование ньюгейтских романов Бульвера-Литтон вообще и его романа «Юджин Эрам» в частности, а также их рецепция в русской литературе представляется для нас значимым именно с точки зрения восстановления жанровых систем английской литературы 1830–1840-х гг. и русской литературы 1830–1880-х гг., а также выявления общих черт и различий, позволяющих установить определенную преемственность жанрового развития в двух национальных литературах. В данном разделе мы попытаемся выявить жанровые особенности ньюгейтских романов английского писателя, и в связи с этим природу интереса, проявившегося к данному жанру в России первой половины XIX в.

Как уже упоминалось, один из самых известных ньюгейтских романов Бульвера-Литтона в России – «Юджин Эрам» – был впервые переведен на русский язык только спустя 30 лет после выхода его в свет на родине, в 1860-е гг., когда темы «отверженных», «униженных и оскорбленных», «преступления и наказания» стали актуальными в русской литературе.

Тем не менее история рецепции всего корпуса ньюгейтских романов Бульвера в России весьма примечательна и своеобразна. Первые отзывы о них появились в 1832 г.,

²Кагарлицкий Ю.И. Бульвер-Литтон – романист: Послесловие к роману Бульвера-Литтона «Кенелм Чиллингли». М.: Правда, 1985. С. 546.

³Hollingsworth K. Newgate novel, 1830–1847. P. 64.

⁴Messac R. Bulwer-Lytton et Dostoievski: de Paul Clifford a Raskolnikof // Revue de litterature comparée. 1926. Paris. A. 6. P. 645–651.

т.е. сразу после их публикации на родине автора и перевода на французский язык. Статьи о «Поле Клиффорде» и «Юджине Эраме» публиковались в таких популярных русских изданиях того времени, как «Телескоп», «Московский телеграф» и «Библиотека для чтения».

Публикация анонимной статьи «Английская словесность» в «Телескопе»⁵ приходится на первый период шестилетнего существования этого журнала, когда во главе издания стоял Н.И. Надеждин, который единолично ведал делами редакции до своего отъезда за границу 8 июня 1835 г. Естественно, что эстетические взгляды и мировоззрение редактора отразились в этой статье, запечатлевшей критическое отношение к ньюгейтским романам Бульвера-Литтона.

В частности, по мнению критика «Телескопа», ньюгейтский роман ««Павел Клиффорд»» есть политическая сатира на английские постановления, составляющие занимательный pendant к «Калебу Вильяму» Годвина. В нем характер судьи Вильяма Брандома есть создание высокое; сцена, где он осуждает собственного сына, отмечается патетическим огнем свыше всякого выражения; и это – не одна такая сцена <...>⁶. Интересно, что рецензент, отслеживая корни ньюгейтского романа, стремясь проникнуть в его генезис, очень точно отмечает связь первого ньюгейтского романа Бульвера-Литтона с творчеством его предшественника – У. Годвина.

В этой же статье журнала «Телескоп» довольно подробно анализируется и другой ньюгейтский роман Бульвера – «Юджин Эрам». Свой анализ критик «Телескопа» начинает с выявления недостатков произведения, которые состоят, по его мнению, в «чрезвычайной поспешности», с которой Бульвер создает свои романы. Писатель причисляется к «романистам, которые не заботятся сосредоточивать занимательность представляемой ими драмы в правильном действии, коего все части содействовали бы совершенству целого»⁷. Рецензент имеет в виду обычную для сочинений Бульвера-Литтона перенасыщенность событиями и героями, отвлекающими внимание читателя от основной идеи произведения. И хотя в рассматриваемом им романе, «интерес сосредоточен на меньшем числе лиц» (в нем один главный герой – Юджин Эрам), но его «раммы <...> в свою очередь оказались слишком просторными. Чтобы наполнить их, надобно было умножить количество приходящих обстоятельств, подвергаясь опасности повредить единству интереса в этой слишком продолжительной мещанской трагедии»⁸.

⁵ Английская словесность: [о Бульвере-Литтоне] // Телескоп. 1832. Ч. 9. № 9. С.93–102.

⁶ Там же. С. 100.

⁷ Там же. С. 100–101.

⁸ Там же. С. 102.

Анализируя сюжетостроение и систему героев в романе английского писателя, рецензент «Телеграфа» называет лишним все то, что не связано непосредственно с романной ситуацией «диалога человека с миром» (М.М. Бахтин). Большое количество действий и событий негативно влияют, по мнению критика, на целостность произведения, а сам роман он называет «мещанской трагедией». Русскому критику оказались чужды романтическая интерпретация темы преступления и возмездия, сам герой и авторская позиция Бульвера. Тем не менее автор «Юджина Эрама», идя по стопам У. Годвина, развил концепцию своего предшественника, углубив психологизм и философскую основу данной тематики. Одновременно с этим Бульвер предпринял попытку привести элементы беллетристики в рассмотрение социально значимой темы, представить серьезную проблему более широкой читательской аудитории с элементами развлекательной, бытописательной литературы, с облегченными, поверхностными мотивировками, конфликтами и внешними эффектами.

О герое романа также высказана критическая точка зрения, в значительной степени перекликающаяся с общими эстетическими взглядами редактора журнала Н.И. Надеждина: «Особенно надлежало дать Евгению Араму все чувствования романтического героя: что должно было исказить настоящий его характер»⁹. Здесь виден интерес критика к произведениям английского романиста не только с точки зрения их жанра, но и в отношении метода. Этот интерес, несомненно, связан с процессом развития русской прозы, протекавшим в литературе 30-х гг. XIX в., когда зарождались основные принципы романного повествования. Именно поэтому автор статьи о романах Бульвера-Литтона (в том числе ньюгейтских) поднимает как главную проблему характеров, обрисованных в произведениях английского писателя. По мнению критика, они были слишком оторваны от реального мира. При этом он обращает внимание на полноту, эпичность картины мира, окружающей героев, и достоверность ее изображения. Однако автор статьи не устраивает тип повествования, который хотя и представлен как романский, эпический, все же ориентирован на жанр записок, жанр субъективный (фрагментарный), лирический по своей природе.

Таким образом, журнал «Телескоп», выражая основные тенденции, наблюдаемые в русской литературе первой половины XIX в., критически оценивал ньюгейтские романы Бульвера-Литтона, активно использовавшего романтический художественный метод. Этот метод не соответствовал набравшему в русском искусстве силу реалистическому

⁹ Там же.

восприятию действительности. Большую роль в оценке творчества Бульвера-Литтона играла эстетика романного жанра, активно утверждавшаяся в русской прозе.

Журналом, противостоящим «Телескопу» по ряду принципиальных вопросов, был «Московский телеграф». Причем год, в который публиковались статьи о ньюгейтских романах Бульвера-Литтона в обоих журналах (1832 г.), характеризуется их острой полемикой, отражавшей разные направления развития русской литературы, представляемые этими изданиями. Редактор «Московского телеграфа» Н.А. Полевой придерживался либерально-демократических взглядов, в литературном процессе ему импонировали романтические тенденции и проявление национального своеобразия в творчестве русских литераторов.

Закономерно, что творчество английского романиста оказалось во многом созвучно взглядам и идеям Н.А. Полевого. Бульверу-Литтону на этом этапе был свойствен либерализм и критическое отношение к действительности. Вполне понятно поэтому, что в опубликованной в разделе «Иностранная литература» статье «“Eugene Aram”». Сочинение Бульвера» анонимный автор дает характеристику творчества английского писателя во многом противоположную той, которая была представлена на страницах «Телескопа».

Роман, название которого вынесено в заглавие статьи, «Юджин Эрам», критик оценивает достаточно высоко («“Евгений Арам” доказывает сильное, прекрасное дарование Бульвера»¹⁰), отмечая в первую очередь интересную тематику произведения: «Это рассказ о жизни человека, увлеченного в ужасное преступление. Совершив его, не мог уже он выкупить счастья, ни прежнего, ни последовавшего после того добродетельною жизнью. Урок, заставляющий содрогаться!»¹¹. Примечательно, что критик «Московского телеграфа» так же, как и автор статьи о Бульвере в «Телескопе», обращает внимание на жанровое своеобразие произведений английского писателя. Кроме того, он отметил мастерство Бульвера как рассказчика, с чем связывал целостность и оригинальность его сочинений: «<...> Бульвер превосходит по мастерскому умению связывать события и по изложению, живому и оригинальному»¹².

Такие высокие положительные оценки редко давались ньюгейтским романам английского писателя, и то, что он получил их в «Московском телеграфе», вполне закономерно: это издание в 30-е гг. XIX в. считалось органом русского романтизма. Но романтизм Полевого был весьма своеобразен, он отличался сильным общественным,

¹⁰[Евгений Арам. Париж. 1932. 2 т.] // Московский телеграф. 1832. Ч. 46. № 15. С. 426–427.

¹¹ Там же. С. 427.

¹² Там же.

причем критическим пафосом. В произведениях Бульвера-Литтона автору статьи импонировали именно критика высшего общества, постановка социальных проблем, обусловленность героя общественными и историческими обстоятельствами.

Начиная с 1834 г. активный интерес к творчеству Э. Бульвера-Литтона вообще и к его ньюгейтским романам в частности, проявляет журнал «Библиотека для чтения». В нем печатаются переводы отдельных романов английского писателя, даются критические отзывы о некоторых его произведениях. Статья «Эдуард Литтон Больвер», напечатанная в 1835 г. и посвященная оценке творчества английского писателя в целом, носила серьезный и аналитический характер, хотя и оказалась недостаточно ровной, последовательной. Так, критик «Библиотеки» возводит Бульвера-Литтона в ранг «бунтовщика» и «новатора»: «В большей части последних своих произведений восстает он на медленный и терпеливый опыт, управлявший доньше делами Англии, ее политикой, ее нравственностью, ее домашним учреждением»¹³.

По сравнению со своими соотечественниками Байроном или Диккенсом, Бульвер, конечно, не был ниспровергателем общественных норм, хотя и подвергал критике существующие порядки. Это утверждение справедливо и в отношении его ньюгейтских романов, которые критик «Библиотеки для чтения», видимо, имеет в виду. Но даже в этих романах очевидна склонность к идеализации героев и ситуаций, что в конечном итоге сводило на нет остроту социально-исторического конфликта. Сам автор статьи отмечает это следующим образом: «В Пельгаме, в Девере, в Евгении Араме, в Непризнанном, кто не заметит ума легкого, приятного, совершенно аристократического <...> здесь мы видим только утонченность, легкость, поверхностный взгляд, приятные шуточки, обыкновенные сцены, представленные в блестящем виде, зыбкость дарования поэтического и прозаического, эпиграммы более едкие, чем глубокие, — наконец все признаки гения гостиных, щепетливого краснобайства, belesprit»¹⁴. Критик рассматривает роман «Юджин Эрам» в ряду других произведений Бульвера-Литтона, отмечая его поверхностность и салонность, несмотря на глубину поднятых проблем и ориентацию на читателей высшего класса.

Характерно, что в этой статье рецензент сравнивает автора ньюгейтских романов с его предшественником, У. Годвином: «Это еще не учительский тон и догматическое самовластие радикальных писателей, например, хоть Годвина, которого слово ударило по

¹³Эдуард Литтон Больвер // Библиотека для чтения. 1835. Т. 11. С. 68–77.

¹⁴Там же. С. 73.

английскому обществу как молот, потрясающий древнюю стену в основании»¹⁵. Соответственно, критик «Библиотеки для чтения» видел в произведениях Бульвера-Литтона, с одной стороны, преемственность в развитии жанровых форм, с другой – указывал и на принципиальные отличия его творчества от произведений просветительского направления.

Конкретно о романе «Юджин Эрам» рецензент дал своеобразный отзыв: «Как бы то ни было, но всего вернее то, что отличительное свойство Г. Бульвера не творческая сила. “Евгений Арам” есть только искусное развитие уголовного процесса, которым одно время отличались все английские суды. Прекраснейшие страницы, сильнейшие положения романа найдете вы в современных журналах. Большая часть других произведений Бульвера также основана на фактах, – как-будто воображение его не могло обойтись без опоры»¹⁶. Своеобразие этой оценки состоит в том, что, с одной стороны, в ней подчеркивается опора художественного произведения на документальные материалы, а с другой – эта опора расценивается как недостаток, показатель недостатка творческого воображения писателя, т.е. такое свойство ньюгейтского романа, как его фактологическая основа, ориентация на документальность, были не понятны русской критике 1830-х гг.

При всей доброжелательности общего тона статьи, она оказывается крайне противоречивой. Но противоречивым было и творчество Бульвера-Литтона, что определялось тем местом, которое он занял в английском литературном процессе. Писатель отразил сложный процесс перехода английской литературы из одной эпохи в другую (из романтизма в реализм), переход старой эстетики романа в новую. Симпатия автора статьи к Бульверу-Литтону определяется именно тем, что романист чутко улавливает потребности времени и предугадывает спрос читателей, «вовремя» меняя жанры и стили своих произведений. Эти проблемы были близки «Библиотеке для чтения»; журнал считался уже в то время представителем так называемой коммерческой журналистики. Но для Бульвера это были еще и поиски новых форм, связанные с переходной ролью его творчества.

Таким образом, в 1830-е гг. интерес к социально-криминальному роману и, в частности, к его ньюгейтской модели, в жанровом отношении только пробуждался, он только начал вычлняться из массива английской прозы как специфическая жанровая разновидность. Этот факт подтверждается вниманием русских критиков к таким чертам жанра, как тематика, тип героя-преступника и способы его изображения, т.е. авторская

¹⁵ Там же.

¹⁶ Там же. С. 74.

позиция Бульвера-Литтона. При этом рецепция эта достаточно твердо определялась художественным методом, которого придерживался тот или иной критик.

В последующее десятилетие в русской периодической печати почти не появлялись статьи о ньюгейтских романах английского писателя. Только в «Литературной газете» за 1847 г. в статье «Лукреция, или Дети Мрака» критик вскользь, но очень примечательно характеризует роман «Юджин Эрам» как «психологический этюд»¹⁷. Возможно, такое игнорирование произведений было связано с тем, что они *уже* были неинтересны русской критике с точки зрения художественного метода (сформировавшаяся «натуральная школа» окончательно укрепила позиции реализма). Однако ньюгейтские романы Бульвера *еще* не интересовали литераторов с точки зрения их тематики и проблематики, которая станет актуальной в следующем десятилетии и останется таковой почти до 1880-х гг.

Возврат интереса к ньюгейтским романам английского писателя знаменует критическая заметка такого видного русского критика, как А.В. Дружинин. В 1850 г. появилась одна из его статей об английском писателе в журнале «Современник», возглавляемом И.И. Панаевым в сотрудничестве с Н.А. Некрасовым. Несмотря на общую прогрессивную направленность этого издания, «Современник» переживал сложный период своего существования. Некрасов и Панаев с трудом продолжали издание журнала, но цензура и либеральный состав редакции не могли не отразиться на его идейно-эстетическом уровне.

К либерально настроенным литераторам относился и А.В. Дружинин. Его взгляды довольно отчетливо просматриваются в статье «Эдвард Литтон Бульвер и его новый роман «Семейство Какстонов». Вернее, это был раздел в серии его статей «Письма иногороднего читателя в журнал “Современник”»¹⁸.

В статье давалась рецензия не только на вынесенный в заглавие роман, но и на все творчество английского романиста в целом, в том числе и на его ньюгейтские романы.

Так, ньюгейтский роман Бульвера «Поль Клиффорд», в основе которого лежит криминальная история, давшая возможность автору поднять ряд социальных проблем, критик считает «оригинальным по замыслу и чрезвычайно остроумным по изложению». Дружинин указывает на то, что роман этот «был не только переведен на разные языки, но даже переделан в комедии и драмы и одна из этих пьес когда-то играна у нас в Петербурге, под названием *Clifford le Voleur*. <...>. Из жизни этого самого Клиффорда

¹⁷ Бульвер и его последний роман: [Lucretia. – L., 1847] // Литературная газета. 1847. № 10. С. 151.

¹⁸ Дружинин А.В. письма иногороднего подписчика в редакцию «Современника» о русской журналистике. Письмо пятнадцатое // Современник. 1850. Т. 21. № 6. С. 193–199.

Бульвер взял сюжет для своего романа, сделал из этого романа вора нечто вроде шиллерова Карла в миниатюре и умел избежать всякого подражания»¹⁹. Характерно, что русский критик сравнивает героя Бульвера с образом Карла Моора из пьесы Шиллера «Разбойники» – героя-одиночки, объявившего войну обществу, ставшего во главе воровской банды и взявшего на себя функции возмездия. Отмечает эту особенность в своей рецензии и Дружинин, он очень чутко уловил богатые возможности нарратива ньюгейтского романа, синтезирующего эпические и драматические начала, позже это развил в своих романах Достоевский.

Другое произведение, в котором Бульвер продолжает развивать тему преступности и пытается выявить ее корни, «Юджин Эрам», критик называет «романом, который через несколько столетий будет читаться вместе с романами Гольдсмита, Годвина и Филдинга. «Евгений Арам», действительно, вполне заслуживает своей известности и навсегда, по-видимому, останется лучшей вещью Бульвера, краеугольным камнем славы романиста»²⁰. Критик отмечает глубокий психологизм и связанные с этим художественные достоинства произведения, утверждая, что оно «равно замечательное по его чисто-литературной и психологической стороне». При этом Дружинин точно описывает основные особенности жанра ньюгейтского романа, причисляя их к достоинствам произведений Бульвера: «Смело можно сказать, что ни один из современных романистов не передавал с большею точностью всех перипетий благородной души, через заблуждения свои мало помалу вовлеченной в порок, от порока к зависти, от зависти к преступлению, и потом снова получающей свою чистоту, сперва через науку, потом через любовь, и напоследок через ту очистительную покорность, с которою было встречено земное правосудие»²¹. Русский критик последовательно анализирует жанровые особенности «Юджина Эрама», отмечая особую модель сюжетостроения и композиции ньюгейтского романа, его связь с философией и этикой: падение человеческой души под влиянием общества, но главным образом, вследствие заблуждений собственной души с последующим осознанием своего падения, раскаянием, любовью и покорностью в приятии земного правосудия, означавшими путь к восстановлению человека в себе. Эту модель и будут развивать в своих романах русские классики.

Ньюгейтские романы, отмеченные критиком, отличались от произведений более поздних остротой поднятых в них социальных проблем и сатирой на высший свет. Но

¹⁹ Там же. С. 197.

²⁰ Там же.

²¹ Там же. С. 199.

Дружинин хвалит их прежде всего за оригинальность, мастерство сюжетостроения и изображения характеров, а не за критику общества и идейное содержание. Ставя Бульвера-Литтона в один ряд с другими классиками английской литературы, он относит писателя к представителям «английской изящной литературы» и расценивает этот факт как достоинство таланта писателя.

Известно, что Дружинин не раз отстаивал в своих критических статьях принципы «чистого искусства», что приводило его к открытой полемике с Н.Г. Чернышевским. Эти разногласия очевидны и при рассмотрении творчества Бульвера-Литтона, хотя Чернышевский обратил на него внимание несколько позже, в 1860-е гг. Его точка зрения представляет для нас несомненный интерес, т.к. ее изучение позволяет более полно и объективно реконструировать процессы восприятия ньюгейтского романа критиками, стоящими на различных идеологических позициях.

Годы критической деятельности Чернышевского приходятся на период, когда вопрос об идейности искусства, о соотношении идейности и художественности в литературе приобрел особую остроту. 1850–60-е гг. – время ожесточенной борьбы между дворянской эстетической критикой, представителем которой был А.В. Дружинин, и революционно-демократическим направлением. С точки зрения Чернышевского, писатель должен быть прежде всего гражданином и только потом художником. В связи с этим, полагает Чернышевский, художественное произведение изначально должно выполнять какую-либо идеологическую функцию, а его эстетическая ценность остается второстепенной.

С этой точки зрения он оценивает творчество Бульвера в своем предисловии к «Моей биографии» (1863). Чернышевский отмечает безусловный талант английского писателя, но ему претит «светскость» его романов: «Бульвер <...> светский человек, у которого нет ничего, кроме светского изящества»²². В этом предисловии критик противопоставляет творчество Бульвера творчеству английского романиста, оказавшегося близким Чернышевскому по мировоззрению – У. Годвина, о влиянии которого на английскую литературу в целом и на Бульвера-Литтона в частности уже говорилось выше. В своих произведениях Годвин акцентировал интерес к социальным проблемам, ярко изображал жизнь низов. Чернышевский прямо пишет о том, что «романы Годвина

²² Чернышевский Н.Г. Предисловие к «Повестям в повести» / Чернышевский Н.Г. Полное собрание сочинений: в 15-ти тт. Т. 12. М.: Гос. изд-во худ. лит-ры, 1949. Т. 2. С. 682.

неизмеримо поэтичнее романов Бульвера, которые все-таки много лучше наших Обломовых и т.п.»²³ именно в силу своей социальной направленности.

Показательно, что Чернышевский, противопоставляя Бульвера-Литтона и Годвина, ставит в один ряд героев Бульвера с Обломовым, а самого Бульвера с Гончаровым и Тургеневым, таким образом относя английского романиста к тем писателям, которые высоко ценили именно художественность произведения, его эстетическую ценность. Другими словами, Чернышевский отвергает Бульвера в силу художественного таланта последнего, т.е. того, в чем английскому писателю отказывали в большинстве своем русские критики 30-х гг. XIX в. Очевидно, что идеологические особенности произведения Чернышевский ставит выше его эстетических качеств, что являлось особенностью революционно-демократического направления в русском литературном процессе 1860-х гг. и что само по себе отражает некоторые тенденции восприятия ньюгейтского романа русской литературой.

Представленный анализ рецепции ньюгейтских романов Бульвера-Литтона демонстрирует эволюцию восприятия данной жанровой модификации, преломленную через потребности русского литературного процесса. Если в 1830-е гг. ньюгейтский роман интересовал русских критиков в плане сюжетостроения и нарратива, активно критиковался за романтические тенденции при изображении характеров, то в 1850–60-е гг. в центре внимания оказались его тематика и проблематика, психологизм и художественные особенности.

1.3. Русская литературная критика о социально-криминальном романе

Ч. Диккенса «Оливер Твист» (1840-х гг.)

Жанр социально-криминального романа активно использовал в своем творчестве и Ч. Диккенс, определявший лицо английской классической литературы XIX в. Криминальная тематика, тюремный топос, проблемы преступления и наказания встречаются в произведениях английского романиста на протяжении всей его литературной карьеры. Однако наиболее репрезентативным в этом плане является, на наш взгляд, один из ранних романов Ч. Диккенса «Оливер Твист» (1838). Неслучайно сразу после своего опубликования этот роман вызвал острую полемику среди английских критиков и литераторов. Ведь уже незадолго до его выхода в свет в английской прессе

²³ Там же.

активно обсуждались ньюгейтские романы Э. Бульвера-Литтона и У.Х. Эйнсворта, чья популярность, несмотря на отрицательные рецензии литературных журналов, была несомненна. Ч. Диккенс, как писатель, находящийся в центре всех литературных событий Англии, не мог оставаться равнодушным к столь актуальной и востребованной тематике. В «Оливере Твисте» очевидны попытки Диккенса не только следовать популярным веяниям своего времени, но и стремление оттолкнуться от своих предшественников.

Конечно, Диккенс-романист пошел дальше, по сравнению со своими предшественниками. Для него было принципиально внимание к низам общества, униженным и оскорбленным, изображение этого материала в реалистической эстетике, т.е. глубоко достоверно прежде всего в социальном, философском, психологическом, нравственно-этическом планах. Именно этим объясняется и интерес, проявленный к его произведениям в России. Однако исходя из своей концепции человека, Диккенс следует традиции школы ньюгейтского романа и изображает своих маленьких героев-преступников идеализированными, чистыми внутри, не подверженными влиянию общества, что и вызвало полемику в Англии и России.

С одной стороны, несомненно, что Диккенс, который к тому времени уже был знаком с Бульвером и активно сотрудничал с Эйнсвортом, не мог оказаться вне литературного влияния своих коллег. Так, исследователи указывают на параллель в именах героев Диккенса и Эйнворта: имя Сайкс Диккенс предположительно мог взять из романа Эйнворта «Джек Шеппард», где Джеймс Сайкс фигурирует в исторических описаниях. Как свидетельство влияния творчества предшественников можно расценивать и эпизод из «Оливера Твиста», в котором Фагин дает почитать маленькому Оливеру Ньюгейтский календарь, художественная значимость которого широко обсуждалась в английской периодической печати. Сам сюжет о маленьком мальчике, вынужденном стать вором в силу неблагоприятных обстоятельств, отсылал английского читателя к ранее появившемуся произведению Бульвера-Литтона «Поля Клиффорд». Этот же роман Диккенс упоминает в своем предисловии к третьему изданию «Оливера Твиста»¹. На параллели с романом Бульвера указывают и современные исследователи: «...ньюгейтские признаки *Оливера Твиста* очевидны в переработках элементов *Поля Клиффорда*»².

Однако, с другой стороны, несмотря на общую тематику и проблематику этих произведений (благодаря чему роман Диккенса был поставлен английской критикой в

¹Hollingsworth K. Newgate novel, 1830–1847. Bulwer, Ainsworth, Dickens and Thackeray. Detroit: Wayne State University press, 1963. P. 119.

²Pykett L. The Newgate novel and sensation fiction, 1830–1868 // Crime fiction. Ed. by M. Priestman. Cambridge University Press, 2008. P. 27. Перевод мой – И. М.

один ряд с другими ньюгейтскими романами), очевидно и принципиальное различие в подаче материала.

Так, в предисловии к третьему изданию этого романа Ч. Диккенс настаивает на реалистичности изображения своих героев и объясняет просветительскую идею, руководившую им при написании произведения: «Казалось очень грубым и неприличным, что многие из лиц, действующих на этих страницах, выбраны из самых преступных и низких слоев лондонского населения, что Сайкс – вор, Фэгин – укрыватель краденых вещей, что мальчишки – уличные воришки, а молодая девушка – проститутка. Но сознаюсь, я не могу понять, почему невозможно извлечь урок самого чистого добра из самого гнусного зла»³.

Здесь же Диккенс указывает на основное отличие своих героев от характеров, ранее изображаемых в криминальной прозе: «Я читал сотню повестей о ворах – очаровательных малых, большей частью очень любезных, безукоризненно одетых, с туго набитым карманом <...>; нигде я не встречал, за исключением Гогарта, страшную действительность. Мне пришло на мысль, что описать кучку таких товарищей по преступлению, какие действительно существуют, описать их во всем их безобразии и бедственности <...>, показать их такими, какими они в действительности шныряют ... – мне пришло на мысль, что сделать это значило попытаться сделать то, в чем общество сильно нуждалось»⁴. Говоря об «очаровательных» ворах, Диккенс, возможно, имеет в виду героев произведений Бульвера-Литтона и У. Эйнсворта. Известно, что Бульвера обвиняли в несоответствии образа преступника его воспитанию и среде, где он вырос, вследствие чего Поль оказался излишне идеализирован и далек от реальности. Очевидно, что Диккенс пытается пойти другим путем, дистанцируясь от героев романов подобного жанра.

Кроме того, как данная цитата, так и спор о концепции ньюгейтского романа вообще показывает, что это была не просто литературная дискуссия, это было обсуждение пределов литературного и эстетического влияния на читателей, просветительского значения художественного произведения в жизни общества и предмета изображения в изящной словесности. Как утверждает Л. Пикетт, «начиная с *Поля Клифффорда*, рецензенты были озабочены воздействием на читателей среднего класса (а также зрителей низших сословий в случае театральных постановок), побуждая в них симпатии к

³ Диккенс Ч. Предисловие автора к третьему изданию // Ч. Диккенс. Оливер Твист. Пер. М. Цебриковой. СПб.: Тип. П.П. Меркульева, 1874. С. XXXI–XXXII.

⁴ Там же. С. XXXII–XXXIII.

благородным разбойникам, сентиментальным грабителям и проституткам с золотыми сердцами»⁵.

Поначалу роман «Оливер Твист» был воспринят английским литературным сообществом довольно дружелюбно. Рецензии на него появились сразу после публикации в нескольких изданиях – «Вестминстер Ревью», «Квотерли», «Эдинбург Ревью» и др. В них Диккенса сравнивали с Хогартом, Смоллеттом, Филдингом, Ирвингом, хвалили за «правильное» изображение добра и зла, отмечали типичность изображенных характеров: «...he never endeavours to mislead our sympathies – to pervert main notions of right or wrong – to make vice interesting in our eyes. <...> His vicious characters are just what experience shows the average to be <...>. We find no monsters of unmitigated and unredeemable villainy; no creatures blending with their crimes the most incongruous and romantic virtues»⁶. Очевидно, что в своем отзыве рецензент «Эдинбург Ревью» сравнивает героев и метод изображения Диккенса с манерой Бульвера, хотя и не называет последнего по имени. Симпатии критика к Диккенсу вполне объяснимы литературными процессами, проходившими в английском обществе. Потребность в реалистическом отображении действительности, обрисовке типических характеров представителей различных социальных слоев, постановка острых общественных проблем назревала к 1840-м гг.

Об этом свидетельствует и другой отзыв об «Оливере Твисте», опубликованный в «Квотерли Ревью» в 1839 г.: «Life in London, as revealed in the pages of Boz, opens a new world to thousand bred and born in the same city, whose palaces overshadow their cellars – for the one half of mankind lives without knowing how the other half dies; in fact, the religions about Saffron Hill are less known in our great world than the Oxford Tracts»⁷.

Таким образом, Диккенс расценивался как представитель нового литературного течения, который реалистично изображает социальные низы, который не боится изобразить «правду жизни» в противовес господствующему на тот момент в английской словесности «фешенебельного» направления и роману «серебряной ложки».

⁵ Rykett L. The Newgate novel and sensation fiction, 1830–1868 // Crime fiction. Ed. by M. Priestman. Cambridge University Press, 2008. P. 31. Перевод здесь и далее – мой – И.М.

⁶Edinburgh Review. LXVIII. October, 1838. P. 77–78. Дословно: «Он никогда не стремится ввести нас в заблуждение – искажая простые понятия добра и зла – делая зло интересным для нас. <...> Его отрицательные характеры являются, как показывает опыт, типичными <...> Мы не находим никаких явных и не подлежащих сомнению в подлости монстров; никаких существ, смешавших свое преступление с самой несовместимой и романтической добродетелью».

⁷Quarterly Review. LIV. June. 1839. P. 87–88. Дословно: «Жизнь в Лондоне, как выясняется на страницах Боза, открывает новый мир для рожденных и выросших в этом же городе, чьи дворцы отбрасывают тени на подвалы – т.к. одна половина человечества живет, не зная, как другая половина умирает; на самом деле, районы около Сафрон Хилл менее известны нашему большому миру, чем Оксфордский тракт».

На «Оливера Твиста» английская критика снова обратила внимание в 1840 г., когда в журнале «Фрейзер» появилась статья под заголовком «Going to See a Man Hanged» («Приговоренный к повешению»), автором которой был ни кто иной, как У.М. Теккерей. В ней начинающий литератор описывает свои впечатления о публичной казни, а также об отдельных персонажах толпы, наблюдающей за экзекуцией. В частности, репортер рассказывает о девушке, которая могла послужить прототипом для Нэнси Диккенса: «The girl was a young thief's mistress evidently; if attacked, ready to reply without a particle of modesty; could give as good ribaldry as she got; made no secret <...> as to her profession and means of livelihood. But with all this there was something good about the girl; a sort of devil-may-care candor and simplicity that one could not fail to see. <...> I was curious to look at them, having, in late fashionable novels, read many accounts of such personages. Bah! what figments these novelists tell us! Boz, who knows life well, knows that his Miss Nancy is the most unreal fantastical personage possible; no more like a thief's mistress than one of Gessner's shepherdesses resembles a real country wench»⁸. Этой заметкой критик открывает острую, принципиальную полемику с Ч. Диккенсом и другими писателями, творившими в жанре ньюгейтского романа.

В этом же году Теккерей публикует пародию на ньюгейтский роман «Катрин», в предисловии к которому он снова критикует данный жанр и ставит Диккенса в один ряд с Бульвером и Эйнвортом⁹, тем самым с новой силой возбуждая полемику вокруг социально-криминального романа.

Следует отметить, что Диккенс изначально не пытался кардинально отмежеваться от писателей, работавших в жанре ньюгейтского романа. Так, в конце 1839 г. в письме Р.Х. Горну он пишет: «I am by some jolter-headed enemies most unjustly and untruly charged with having written a book after Mr. Ainsworth's fashion. Unto these jolter-heads and their intensely concentrated humbug I shall take an early opportunity of temperately replying. If this opportunity had presented itself and I had made this vindication, I could have no objection to set

⁸ Thackeray W.M. Works. V. III. London, 1898 P. 642–643. Дословно: «Девушка была, очевидно, любовницей молодого вора; при любой атаке она была готова ответить без намека на скромность; могла отпарировать самой отборной бранью; не делала секрета <...> из своей профессии и источника средств к существованию. Но при всем этом было что-то хорошее в этой девушке; что-то вроде наплевательской откровенности и простоты, которую нельзя не заметить. <...> Мне было интересно на нее смотреть, прочитав в модных романах описания подобных персонажей. Ба! Какую ложь они рассказывают нам! Боз, который знает жизнь хорошо, знает, что его мисс Нэнси – самый нереальный, фантастичный персонаж из всех возможных; не больше, как любовница вора, не больше, чем одна из пастушек Гесснера напоминает настоящую деревенскую девушку».

⁹ Уильям Гаррисон Эйнсворт (1805–1882) – английский писатель, автор ньюгейтских романов, публиковавшихся параллельно с романом Ч. Диккенса «Оливер Твист». Анализ перевода его романа «Старый дом» посвящен отдельный раздел данного исследования во второй главе.

my hand to what I know to be true concerning the late lamented John Sheppard, but I feel a great repugnance to do so now, lest it should seem an ungenerous and unmanly way of disavowing any sympathy with that school, and a means of shielding myself»¹⁰.

Возможность «достойно ответить» на нападки Теккерея представилась Диккенсу в 1841 г., когда «Оливер Твист» издавался третий раз. В предисловии к этому изданию Диккенс писал своему оппоненту по поводу правдоподобности: «Так как одна суровая и голая истина была целью этой книги, то я даже в описании одежды этой, так прославленной в романах, породы людей, не убавлю в угоду читателям подобного рода ни одной дыры на кафтане Доджера, ни одного обрывка папильоток в растрепанных волосах молодой девушки»¹¹. Однако одновременно Диккенс старается дистанцироваться от развлекательного начала и романтических тенденций, присущих ньюгейтскому роману и декларирует новаторские цели своего произведения. Фактически писатель противопоставляет Оливера Твиста всем известным до него героям-преступникам.

Однако как бы романист ни пытался отстраниться от «низкого» жанра, использование Диккенсом ряда художественных приемов: тайна родословной героя, загадочные обстоятельства, криминальная тема – все это по справедливым наблюдениям С.Н. Кожевниковой, «вносит в повествование детективно-драматический элемент <...>, роднит романы о детях Диккенса с “ньюгейтскими романами” Эйнсуорта и Бульвера-Литтона, с романами “большой дороги”, с романами “преступлений”»¹².

В современном западном литературоведении ряд исследователей уверенно причисляют «Оливера Твиста» к жанру ньюгейтского романа. Например, К. Холлингсворт утверждает, что «“Оливер Твист” был тем более ньюгейтским романом из-за интереса автора к теме преступления, хотя ее изображение принесло ему значительную славу и почти никакого обвинения»¹³. Более осторожно определяют жанр романа исследователи конца XX – начала XXI в. Так, И. Дункан считает, что роман Диккенса «стал быстро ассоциироваться с ньюгейтской школой частично из-за того, что он печатался

¹⁰Цит. по Hollingsworth K. Newgate novel. P. 129. «Некоторыми оголтелыми врагами я был обвинен самым несправедливым и неверным образом в создании книг в духе М-ра Эйнсуорта. Этим оголтелым врагам и их сильно преувеличенной лжи я найду возможность достойно ответить. Если бы эта возможность нашлась, и я бы представил доказательства, я не имел бы никаких возражений замахнуться на то, что, как я знаю, является правдой, связанной с незабвенным Джоном Шеппардом, но я чувствую глубокое нежелание сделать это сейчас, чтобы не показаться неблагородным и слабавольным, отвергая всякую симпатию к этой школе и защищая себя».

¹¹ Диккенс Ч. Предисловие автора к третьему изданию. С. XXXIV.

¹²Кожевникова С.Н. Западноевропейская литература в контексте культуры (романтизм, реализм). Магнитогорск, 2004. С. 144.

¹³Hollingsworth K. Newgate novel. P. 124.

одновременно с *Джеком Шеппардом Эйнворта в Бенглис Миселени*¹⁴. Л. Пикет придерживается мнения о случайном попадании романа в категорию ньюгейтских: «Оливер Твист читался как ньюгейтский роман и оказался вовлеченным в возобновленную ньюгейтскую дискуссию в начале 1840-х»¹⁵.

Восприятие творчества Ч. Диккенса в России многократно становилось предметом исследования советских и российских литературоведов. Начиная с середины XX в. этот вопрос детально рассматривался в работах таких исследователей, как М.П. Алексеев, В.В. Ивашева, И.М. Катарский, Н.П. Михальская, Т.Л. Мотылева, Л.И. Скуратовская и мн. др. В работах, посвященных проблемам рецепции английского романиста, достаточно скрупулезно рассматривались и вопросы адекватности перевода произведений Ч. Диккенса, журналистской полемики XIX в. о значении его творчества, влияния романов писателя как на русскую литературу в целом, так и на творчество отдельных русских писателей (Ф.М. Достоевского, Л.Н. Толстого и др.).

В начале XXI в. внимание ученых-компаративистов все больше смещается из области рецепции вообще либо в сферу изучения восприятия конкретного жанра из творческой палитры Ч. Диккенса¹⁶, либо к вопросам исследования отдельных концептов и тезаурусов в его работах¹⁷. Хотя не ослабевают интерес и к общим аспектам рецептивной поэтики¹⁸. На этом фоне очевидна тенденция к активизации изучения социально-криминальной тематики в произведениях английского писателя, начиная с 1980-х гг.¹⁹ Однако все предыдущие исследования касались в основном рассмотрения криминального аспекта в контексте английского литературного процесса XIX в., и незначительное внимание уделялось вопросам восприятия этого аспекта русской литературой и культурой. Тем не менее эта проблема представляет достаточный интерес для рассмотрения как жанрового своеобразия самого социально-криминального романа, так и его бытования в русской литературе 1840-х гг., явившихся подготовительным этапом для восприятия этой жанровой модели в последующие периоды литературного развития.

¹⁴Duncan, I. *Modern Romance and Transformations of the Novel. The Gothic, Scott, Dickens*. Cambridge: Cambridge University Press, 1992. P. 214.

¹⁵Pykett L. *The Newgate novel and sensation fiction, 1830–1868 // Crime fiction*. Ed. by M. Priestman. Cambridge University Press, 2008. P. 27.

¹⁶См. работы Осиповой Н.В., Ткачевой Н.В., Угрехелидзе В.Г. и др.

¹⁷Здесь следует отметить работы Дибелиуса В., Беленковой Т.О., Потаниной Н.Л., Цель Л.А. и др.

¹⁸См. работы Мураткиной Е.Л., Аствацатуровой В.В., Лейдеровой В. и др.

¹⁹Работы Потаниной Н.Л., Угрехелидзе В.Г., Белоусова Р. и др.

В нашем исследовании, опираясь на работы выше указанных исследователей, мы попытаемся более подробно рассмотреть жанровые особенности романа Диккенса «Оливер Твист» в контексте английского литературного процесса и в связи с этим объяснить внимание, проявившееся к нему в России первой половины XIX в.

Анализируя эволюцию восприятия английского социально-криминального романа в России, нетрудно заметить определенные пики интереса к данному жанру – 1840-е и 1870–1880-е гг. – периоды, на которые приходится большое количество публикаций, переводов и жаркой полемики по поводу «Оливера Твиста». В данном разделе будет рассмотрен первый этап рецепции этого произведения, т.к. именно в нем наиболее рельефно прослеживаются особенности, характерные для жанра социально-криминального романа, именно этот роман был написан в период жаркой полемики по поводу художественных канонов этой жанровой модели и, следовательно, в нем отразились пробы и искания самого Диккенса на новом материале.

Роман Ч. Диккенса «Оливер Твист» был переведен на русский язык в 1841 г. А.С. Горковенко. Однако еще раньше, начиная с 1839 г., в периодической печати стали появляться упоминания об этом романе с краткой жанровой характеристикой к нему, а с 1840 г. началось его активное обсуждение в связи с выходом в свет переводов отдельных отрывков произведения.

Так, в журнале «Отечественные записки» за 1839 г. была напечатана заметка о ньюгейтском романе английского писателя У. Эйнсворта «Джек Шеппард», который рецензент журнала определил как «слабое и плохое подражание веселым, забавным, хотя и не всегда пристойным романам Диккенса». И здесь же критик проводит свое сравнение: «Но то, что хорошо в оригинале, частью и даже большею совершенно теряется в копии; забавность Диккенса делается грубостью у Эйнсворса, доходящею до сцен отвратительных. Низкий тон Диккенса, выкупленный удивительною естественностию, заставляет хохотать до упада, в «Жаке Шеппарде», напротив, он производит самое неприятное чувство»²⁰. Неизвестный рецензент, сопоставляя творчество Диккенса и роман Эйнсворта, отдает предпочтение первому, хотя и отмечает некоторую «непристойность» и «низкий тон» его произведений.

Однако само сравнение с популярным на тот момент ньюгейтским романом видится нам не случайным. Автор статьи проводит некую жанровую аналогию типологически близких произведений, одновременно выделяя черты этого жанра, пока чуждые русской литературной традиции – пристальное рассмотрение темы тюрьмы и преступности,

²⁰ Современная библиографическая хроника // Отечественные записки. 1939. Т. VII, декабрь. С. 95.

интерпретируемые рецензентом как «грубость» и «отвратительные сцены». Диккенс выигрывает сравнение за счет реализма изображаемых картин («естественность»), хотя и он в целом остается пока непонятным даже для критика такого передового журнала, как «Отечественные записки». Напомним, что и сам Диккенс пытался дистанцироваться от ньюгейтских романов Эйнворта, хотя его современники видели в этих двух произведениях скорее больше общего, чем отличного.

В 1840 г. краткий литературный обзор творчества Ч. Диккенса дает газета «Северная пчела», где, в частности, утверждается следующее: «Его <...> “Оливер Твист” есть превосходная картина лондонских нравов, которую глубокое изучение человеческого сердца нарисовало самыми яркими красками сатиры и поэзии. Диккенс в полной мере талант народный. Он соединяет в себе двойной талант французов Поль де Кока и покойного Виктора Дюканжа; только кисть его рисует образы чище и благороднее. Характер Жида в его «Оливере Твисте» есть создание высокое, которое Шекспир и Вальтер Скотт охотно признали бы своим. В юморе его много натурального комизма, нигде нет натяжки и изо всякого образа выглядывает живая человеческая фигура с душой и телом»²¹. В заметке очевидна позитивная тенденция в оценке романа английского писателя, в ней рецензент подчеркивает как раз те его художественные черты, которые были актуальны для русского литературного процесса, а именно натуральный комизм, лондонские нравы, – все то, что искали русские литераторы 1840-х гг. при разработке канонов физиологического очерка.

Характерно в этом случае и то, что имя Диккенса и Поль де Кока часто ставилось русскими критиками в один ряд, и автора «Оливера Твиста» нередко называли «английским Поль де Коком». Этот факт объясняется, как нам кажется, не только тем, что, как писал И.М. Катарский, «реакционная критика, пуристки негодовавшая на действительные и мнимые сальности произведений французского романиста, стремилась попутно дискредитировать демократизм Диккенса» и низвести «Диккенса до уровня второстепенного французского писателя»²². Ведь подобный эпитет Диккенс неоднократно получал не только от приверженцев «официальной народности», но и от представителей натуральной школы. На наш взгляд, в этом сопоставлении русские литераторы интуитивно видели типологическую близость произведений двух авторов на жанровом уровне.

²¹ Английская литература // Северная пчела. 1840. № 17. 22 января. С. 65.

²² Катарский И.М. Диккенс в России. М.: Наука, 1966 С. 46.

Отзывы о романе Диккенса были далеко не все столь позитивны, как в выше приведенной заметке из «Северной пчелы». Даже та же самая газета могла опубликовать отрицательную рецензию на все его творчество в целом: «К несчастью, по прошествии первой четверти XIX в., в Англии настал страшный неурожай на таланты, и нынешние любимые английские романисты роются в грязи, т.е. в самом низком классе общества для отыскания образцов нравоописанию»²³. Автором данной статьи является Ф. Булгарин. Хотя он не называет ни имен, ни произведений в своей статье, понятно, что он ведет речь именно о переводимых ньюгейтских романах, и в первую очередь о романе Ч. Диккенса «Оливер Твист», в центре которого оказались воры и проститутки, скупщики краденого и нищие люди. Обращает на себя внимание переключки с оценками, вынесенными произведению английской критикой – в обоих случаях рецензенты считают выбранный предмет не достойным художественного изображения.

В феврале в «Литературной газете» и осенью 1841 г. в «Отечественных записках» был опубликован перевод отрывков романа «Оливер Твист», что сразу возбудило более активную дискуссию на страницах русской периодической печати. Одним из первых изданий, откликнувшихся на это событие, был «Русский вестник», издаваемый в то время под редакцией Н. Греча и С. Глинки. Характерно, что роман, напечатанный пока только в отрывках, был воспринят далеко не однозначно: «Неужели русский журнал не может существовать без повестей Диккенса, статей Жанена <...> или романов Тика и Купера, большею частью представляемых в дурном, искаженном русском переводе, иногда занимающих две трети журнала? Думать так, кажется, значит не уважать русских литераторов и русскую публику»²⁴. Во многом этот отзыв совпадает с оценкой Булгарина, приведенной выше. Для рецензента «Русского вестника» само появление таких произведений представляется посягательством на достоинство русских читателей, однако стоит отметить, что даже со стороны официальной журналистики оценка романа Диккенса была неоднородной, а порой и диаметрально противоположной.

Так, в том же году и в том же журнале Н. Греч опубликовал свое обозрение английской литературы, которое включало и отзыв о только что переведенном романе английского писателя. В частности, в нем говорится: «Третий роман его: *Oliver Twist, or the parish boy's progress*, оригинален и интересен. Чувствительность, насмешливость, движения сердца и картины нравов народных перемешаны в нем с редким искусством»²⁵,

²³ Б. Ф. Положение английского театра в настоящее время // Северная пчела. 1840. № 130. 12 июня. С. 519.

²⁴ Об издании Русского вестника в 1842 году // Русский вестник. 1841. № 9. С. 726–727.

²⁵ Греч Н. Обозрение английской литературы в 1840 году // Русский вестник. 1841. № 2. С. 486.

отмечая оригинальный юмор и нравоописательность произведения. Но при этом Гречу совершенно не претит изображение низших сословий, даже наоборот, изображенные «женщины самого низкого и презренного класса <...> не производят омерзения, даже возбуждают участие и сострадание»²⁶. Таким образом, рецензент видит определенную актуальность данного жанра для русской литературной ситуации.

Сразу после публикации полного перевода романа в русской периодической печати наблюдается широкое обсуждение достоинств и недостатков произведения, его актуальность для русского литературного процесса. В эту дискуссию включился и В.Г. Белинский, поначалу неоднозначно относившийся к творчеству английского писателя. В своей статье, посвященной рассмотрению романа «Оливер Твист», он определил его как «одно из лучших произведений Диккенса», видя «достоинство его в верности действительности, иногда возмущающей душу, но всегда проникнутой энергиею и юмором»²⁷. При этом критиком были отмечены и недостатки произведения, состоявшие «в развязке на манер чувствительных романов прошлого века, а иногда и в эффектах, – как, например, смерть Сайкса»²⁸. Как видно из приведенной цитаты, Белинский обращал внимание на правдивость изображения героев произведения, которую связывал с их индивидуальностью и своеобразием, не приемля романтические тенденции в их изображении. Характерно, что весь анализ романа Белинский проводит с убеждением, заявленным в начале статьи, о том, что «Диккенс принадлежит к числу второстепенных писателей», что говорит о еще не определившемся статусе писателя в восприятии русской критики.

Одним из первых, кто увидел принципиальную разницу между Диккенсом и Поль-де-Коком в 1840-е гг., был Ф. Кони. Критик, с симпатией относившийся к отечественной натуральной школе, отметил реалистические тенденции и в романе «Оливер Твист»: «Многие сравнивают его с Поль де Коком, потому что он избирает своих героев обыкновенно из низшего слоя народа и приправляет свой рассказ комизмом. Но юмор Диккенса и Поль де Кока очень различны: француз вымышляет уморительные сцены, чтобы посмешить; англичанин под шутовскою наружностью своих лиц скрывает глубокие истины, потрясающие идеи. Характеры у Диккенса своею комическою стороною наводят

²⁶ Там же.

²⁷ Белинский В.Г. Оливер Твист. Роман г-на Диккенса (Воз). Перевод с английского А. Горковенко // Отечественные записки. 1842. Т. 20. С. 47.

²⁸ Там же.

грусть на душу, напоминая, что сама жизнь очень серьезна и отнюдь не забавна»²⁹.
Определив разницу между русским и французским писателями, Кони разводит по разные стороны и уровни талантов этих авторов, отдавая должное литературному дарованию Ч. Диккенса.

На различие между английской и французской литературной школой в области нравоописания социально-криминальных романов обращает внимание и П.А. Плетнев в своей статье об «Оливере Твисте» в «Современнике»: «Занимательность романов Диккенса основывается на верном изображении обыкновенного быта и простых нравов. <...> Диккенс не употребляет во зло естественного направления таланта своего, подобно некоторым из новейших писателей французской школы – и потому действительно с удовольствием и даже с пользою можно читать его»³⁰.

Критик официального правительственного издания «Журнал Министерства народного просвещения» Ф.Н. Менцов в «Обзрении русских газет и журналов» подчеркивает ряд достоинств недавно переведенного романа, находя их в способности автора «резко очерчивать изображаемые характеры и изобретать совершенно новые положения действующих лиц». Однако как представитель официальной журналистики призывает такие произведения «передавать русским читателям с выпуском слишком грязных сцен, которые автор почерпает из быта лондонской черни и кои явно противоречат потребностям русского чтения»³¹.

В своем «Библиографическом обзрении» Л. Брант анализирует характер главного героя романа и выделяет одну из основных художественных особенностей образа Оливера: «Несмотря на то, что последняя (судьба – И. М.) бросала его в вертепы самых ужасных пороков и потрясающих самую железную душу преступлений, Оливер вышел чист и невинен из этого горнила тяжких испытаний, превышающих силу и рассудок ребенка»³². Как раз против этой особенности в изображении героя романа выступали и английские критики, расценивая ее как далекую от реальности, но которая и является отличительным признаком данного персонажа, на которой настаивал и сам автор.

²⁹ Ф.К. [Кони Ф.] Оливер Твист. Роман Диккенса. Пер. А. Горковенко // Литературная газета. 1842. № 1. 3 января. С. 15.

³⁰ [Плетнев П. А.] Оливер Твист. Роман Диккенса. Перевод с английского А. Горковенко // Современник. 1942. Т. 26, отд. II. С. 71.

³¹ Менцов Ф. Обзрение русских газет и журналов // Журнал Министерства народного просвещения. 1842. Т. 34. Отд. VI. С. 129–130.

³² Брант Л. Оливер Твист. Роман Диккенса. (Воз). Пер. А. Горковенко, 1841 // Брант Л. Опыт библиографического обозрения, или очерк последнего полугодия русской литературы с октября 1841 по апрель 1842. СПб., 1842. С. 64.

Заключая наш обзор первого этапа рецепции Диккенса и английского социально-криминального романа в русской литературе, считаем необходимым обратить внимание на статью английского критика К. Дудлея, переведенную на русский язык и опубликованную в 1848 г. в «Москвитяине». Характерно, что в ней роман «Оливер Твист» рассматривается именно в контексте эволюции ньюгейтского романа в английской литературе, поэтому К. Дудлей начинает заметку с краткой характеристики этого жанра: «В Англии есть род сочинений, еще неизвестный для других народов. Там теперь вошло в обычай раскрывать тайны тюрьмы и других нечистых мест; сцены из Ньюгета и Сен-Жилиа давно уже составляют любимейшую тему для британских писателей»³³.

В этой связи о романе Ч. Диккенса говорится как о произведении, находящемся на грани классической и беллетристической литературы: «По словам одних, Шекспир нашел достойного подражателя <...>, тогда как другие видят в нем более или менее искусного копировщика Ньюгетского календаря (Newgate calendar)»³⁴. Примечательно, что данная статья, с одной стороны, вводит в обиход русского литературного процесса само понятие «ньюгейтского» романа и показывает связь классического произведения с традицией социально-криминального романа, с другой – включает роман Диккенса в жанровый контекст английского социально-криминального романа. Симпатии критика явно не на стороне ньюгейтской школы, и рецензент пытается выявить различие в генезисе произведений английских писателей: «Школа Айнсворта, эта отвратительная школа, которой одолжены существованием Джек Шеппард и множеством других романов в таком же роде, присвоила себе отважных разбойников, больших воров, тогда как Пичам, Тартюф своего рода, служил моделью для толпы хитрых плутов, которые составляют некоторым образом монополию Диккенса»³⁵. Дудлей справедливо подметил литературные корни ньюгейтского романа – это плутовской роман, роман приключений.

Подводя итоги проведенному нами анализу восприятия социально-криминального романа Ч. Диккенса «Оливер Твист» в русской периодической печати 1840-х гг., можно сделать вывод о еще не устоявшемся, окончательно не сложившемся статусе как английского писателя, так и его романа «Оливер Твист» в рецепции русских литераторов. Тем не менее очевиден активный интерес к данному произведению со стороны критиков и рецензентов самых разных идеологических направлений. Популярность «Оливера Твиста» в указанное десятилетие обусловлена становлением натуральной школы в русской

³³ Дудлей К. Карл Диккенс [Пер. Н.П. Левицкого] // Москвитянин. 1848. Ч. V. № 9, отд. IV. С. 69.

³⁴ Там же.

³⁵ Там же. С. 70.

литературе, которая могла пополнить свой арсенал за счет бытописания и изображения «маленького» человека, взятых из английского романа. Именно эти черты наиболее пристально рассматривались русскими критиками. Как утверждает И.М. Катарский, «русская литература нуждалась в большом реалистическом полотне, отображавшем жизнь широчайших слоев народа, в реалистическом романе критического, сатирического, обличительного характера. Ни проза Пушкина, ни проза Лермонтова, как ни велики были их заслуги в становлении отечественного романа, не удовлетворяли полностью этой потребности»³⁶.

Было бы слишком упрощенно, на наш взгляд, объяснять то или иное суждение об английском романе, исходя только лишь из политических и идеологических позиций, на которых стояла редакция этого журнала. Неоднородность оценок данного произведения показывает, что русская литература проходила этап становления и формирования, в ходе которого трудно было сразу объективно оценить образцы другой национальной литературы. Не следует забывать и тот факт, что и в английской литературе данное жанровое явление еще не устоялось к тому моменту и не приобрело конкретных канонов и художественных принципов.

1.4. Сенсационные романы У. Коллинза в восприятии русских критиков второй половины XIX в.

Социально-криминальный роман в Англии не стоял на месте, развивался, вступая во взаимодействие с другими жанровыми моделями, в частности, наибольшие сближения этой жанровой модели можно наблюдать с так называемым сенсационным романом. Этот термин также почти не употребляется в отечественном литературоведении, тем не менее, по определению, данному в «Словаре иностранных слов, вошедших в состав русского языка» за 1907 г., эта жанровая модификация определяется как «роман с запутанным, сложным содержанием, заключающимся в раскрытии какого-нибудь таинственного страшного преступления; получил широкое развитие в Англии, где представителем его считается Вильки Коллинз»¹. В англоязычном литературоведении можно встретить следующее краткое определение: «Sensation novel, a kind of novel that flourished in Britain

³⁶ Катарский И.М. Указ. соч. С. 47.

¹ Павленков Ф. Словарь иностранных слов, вошедших в состав русского языка. СПб.: Типография Ю.Н. Эрлих, 1907. С. 511.

in the 1860s, exploiting the element of suspense in stories of crime and mystery»² – «Сенсационный роман – тип романа, процветавший в Великобритании в 1860-е гг., который использовал элементы напряжения в истории о преступлении и тайне». Или: «The sensation novel was a literary genre of fiction popular in Great Britain in the 1860s and 1870s, following on from earlier melodramatic novels and the Newgate novels, which focused on tales woven around criminal biographies. It also drew on the gothic and romantic genres of fiction»³ – «Сенсационный роман – литературный жанр художественной литературы, популярный в Великобритании в 1860-е и 1870-е гг., появившийся из существовавших ранее мелодраматического романа и ньюгейтского романа, которые концентрировали свое внимание на историях, построенных вокруг криминальной биографии. Он также основывался на готическом и романтическом прозаических жанрах». В обоих определениях подчеркивается основной период функционирования сенсационного романа в английской литературе и указываются жанры, явившиеся источником для формирования новой жанровой модели.

У. Коллинз (1824–1889) один из ярких представителей сенсационного романа, по оценке зарубежных литературоведов, английский романист и драматург, прославившийся написанием так называемых «сенсационных» романов. Данная модификация жанра интересна для нас, т.к. она явилась переходным звеном от социально-криминальной поэтики и эстетики к жанру детективного романа. Сам по себе «сенсационный» роман еще не являлся детективом в чистом виде вследствие еще не устоявшейся тематики и проблематики, однако в нем отчетливо видна попытка отойти от привычного социального ракурса рассмотрения явлений, свойственного криминальной литературе. Наиболее репрезентативным в этом плане представляется роман У. Коллинза «Женщина в белом» (1860), в котором, на наш взгляд, представлены переходные черты, демонстрирующие опору писателя на классическую традицию жанра социально-криминального романа, и его попытка выработать новые принципы создания популярного произведения.

Так, в романе «Женщина в белом» уже нет изображения социальных проблем со всей остротой, которая была свойственна социально-криминальному роману 1830–40-х гг., отсутствует романтический образ преступника и попытки автора рассмотреть процесс его становления и взаимодействия с обществом. Все внимание в повествовании приковано к преступлению и его расследованию, однако здесь еще не вырисован образ

²Oxford Dictionary of Literary Terms. URL: <http://www.answers.com/topic/sensation-novel#ixzz2vQqGmKRL>. (Дата обращения: 14.06.2014)

³Википедия. URL: http://en.wikipedia.org/wiki/Sensation_novel (Дата обращения: 14.06.2014)

детектива, личное расследование ведется ради восстановления справедливости, в канву сюжета вплетено множество элементов криминального жанра, на основе которых все же ставятся отдельные социальные проблемы в качестве фона к основной сюжетной линии. В центре повествования романа «Женщина в белом» преступление, совершенное много лет назад Персивалем Глайдом с целью незаконного присвоения титула и повлекшее за собой множество других нарушений закона и справедливости – подмена главной героини – Лоры Ферли Анной Катерик, убийство Анны, манипуляции с наследством и т.д. Этот клубок преступлений пытается распутать Уолтер Хартрайт, безнадежно влюбленный в Лору во имя восстановления имени и наследства своей возлюбленной. Ему помогает сестра возлюбленной – Мэриан Голкомб.

Погони, убийства, отравления, пожары, подлоги и прочее – все эти повествовательные элементы стали отличительной чертой «сенсационного» романа, получившего распространение в Англии второй половины XIX в. Кроме У. Коллинза к нему обращались такие менее известные английские писатели, как Ч. Рид, Р. Браунинг, М.Э. Брэддон, Х. Вуд. Элементы сенсационного романа можно найти и в поздних романах Ч. Диккенса, произведениях Э. Гаскелл, Т. Гарди и др. Как утверждает Н.А. Соловьева, «этот вид романа занимает срединное место между классическим романом, который, по определению Филдинга, был комической эпической поэмой в прозе, и триллером, который потом будет развиваться в произведениях Конан-Дойла, Агаты Кристи, Дороти Сайерс»⁴. Наличие остросюжетных элементов дало основание исследователям рассматривать в том числе и романы У. Коллинза как произведения массовой литературы. Как будет показано ниже, в этом же аспекте происходило и восприятие романов английского писателя в России второй половины XIX в.

Однако между Филдингом и Кристи существовали и другие звенья в цепи эволюции криминального жанра, тесно связанные с ним и явившиеся основой для последующего развития детективного жанра. Это, в частности, утверждают некоторые ученые: «Рассмотрение преступления в работах Коллинза имело непосредственных предшественников в форме ньюгейтского романа, который свел воедино исследование преступления и законодательной системы и часто демонстрировал свою симпатию к

⁴ Соловьева Н.А. Развлекательность и традиции массовой культуры в английском сенсационном романе // Сборник материалов XI Ежегодной Международной конференции Российской ассоциации преподавателей английской литературы. URL: <http://19v-euro-lit.niv.ru/19v-euro-lit/articles-eng/soloveva-razvlekatelnost.htm> (Дата обращения: 14.06.2014)

преступнику»⁵. Актуально в этой связи и замечание Л. Пикетт о другой стороне преемственности «сенсационного» романа в 1860-е гг.: «Реальные преступления, о которых сообщалось в современных газетах больше, чем в Ньюгейтском календаре, обеспечивали сюжеты для сенсационных романов»⁶ и: «Как и ньюгейтский роман, сенсационный жанр имел журналистскую структуру, ярлык, приписываемый критиками романам, сюжет которых концентрировался на преступных деяниях или социальных правонарушениях и запрещенных страстях, и который “щекотал нервы”»⁷.

Как отмечают исследователи, это был еще не тот сложившийся жанр детектива в прямом смысле слова, который позже сформировался под пером А. Конан-Дойла: «Рассматривая эту проблему, нельзя не убедиться, что коллинзовский детектив функционально, а значит и структурно отличен от классического, образцами которого считаются произведения Конан-Дойла: исполнители, цели, результаты расследования чаще всего оказываются в них мнимыми. Детективное же начало романов Коллинза является новаторским разрешением проблемы “тайны”, как центра сюжетосложения, второго, развлекательного, или, по английской терминологии, “сенсационного” пласта художественной прозы, что имеет отношение не только к романам, но также к пьесам, повестям и рассказам писателя»⁸. В общем и целом можно сказать, что предмет исследования в «сенсационных» романах Коллинза оставался схожим с ньюгейтским (преступник, преступление, расследование), при этом менялся ракурс его рассмотрения, оставаясь нацеленным на более массовую аудиторию.

Примечательно, что в литературу Коллинз вошел с жанром короткого рассказа, использование которого дало писателю возможность экспериментировать в изображении различных тем и проблем (феминизм, воспитание и т.д.), пока в 1851 г. он не встретился с Диккенсом, став на долгие годы его другом и коллегой. Знакомство с известным романистом определило дальнейшее направление писательской карьеры Коллинза – он начал публиковать свои первые криминальные рассказы. Как утверждают исследователи, «Коллинз интересовался дальнейшим развитием криминальной литературы, а Диккенс поддерживал связь с традицией ньюгейтского романа. Коллинз также использовал короткие рассказы, чтобы экспериментировать с новыми техниками и, еще не зная

⁵Brewster S. Introduction // Collins W. *Woman in white*. Ware: Wordsworth Edition Ltd., 2002 P. XVI.

⁶Pykett L. *The Newgate novel and sensation fiction, 1830–1868* // *Crime fiction*. Ed. by M. Priestman. Cambridge University Press, 2008. P. 32.

⁷Ibid. P. 33.

⁸ Антонова З.В. Третий период творчества Уилки Коллинза : Автореф. ... канд. филол. наук : 10.01.03. Череповец, 2003. С. 5.

рассказов Э. По, совершенно независимо от него разработал свои собственные сюжеты, основанные на логике и рациональном мышлении»⁹.

Помимо Диккенса существенное влияние на творчество Коллинза оказала и французская криминальная литература. Известно, например, что писатель вместе с Диккенсом путешествовал по Парижу и случайно увидел книгу из коллекции Ф. Питавалья (1673–1743)¹⁰. Одна из историй, прочитанных Коллинзом из этого собрания, послужила основой для создания романа «Женщина в белом». Французское присутствие в творчестве английского романиста отмечается и У. Вальтраутом и Б. Кассидей: «Здесь Коллинз следует технике французского криминального жанра. События в рассказе Коллинза <“Роковая колыбель” – И. М.> схожи с теми, что были рассказаны Юджином Видоком»¹¹. Таким образом, в романах писателя-сенсационалиста произошло скрещение традиций и жанров, послужившее основой для создания новой школы и новой литературной традиции.

В России роман «Женщина в белом» был переведен довольно быстро после публикации на родине, а именно в том же 1860 г. он печатался серийно в «Собрании иностранных романов, повестей и рассказов в переводе на русский язык» без указания имени переводчика. Это был период становления жанра криминального романа на русской почве, который развивался преимущественно в массовой литературе, в классическом же романе, развитие которого проходило сложно и противоречиво, использовались только отдельные элементы английского социально-криминального романа (психологический аспект рассмотрения преступления, документальная основа сюжета, исповедальные мотивы повествования и т.д.).

Как уже упоминалось, в это время происходил целый ряд реформ и преобразований в российской судебной и сыскной системах, сказавшихся на восприятии изучаемой жанровой модификации в русской литературе. Одновременно с этим оперативно переводятся и публикуются произведения зарубежных авторов – родоначальников детективного жанра – А. Конан-Дойла, У. Коллинза, Э. Габорио и др. Сформировавшись при несомненном влиянии западных канонов, русский криминальный роман, тем не менее, имел свои специфические черты, отмечаемые исследователями данного жанра: «Думается, что первая и главная отличительная черта дореволюционного детективного романа, прежде всего, в его гуманистическом подходе» – справедливо заметил

⁹Waltraud W., Cassiday B. The literature of Crime and Detection: an illustrated history from antiquity to the present. Leipzig: Edition Leipzig, 1988. P. 67.

¹⁰ Питаваль Ф. – французский юрист, издавший первую криминальную хронику.

¹¹Waltraud W., Cassiday B. Op. cit. P. 68.

исследователь-журналист В.М. Разин¹². Очевидно, что русских авторов больше интересовали психологические изломы натуры преступника, нежели тайны расследования преступления. Так, например, при анализе творчества популярного в 1870-е гг. писателя уголовных романов А.А. Шкляревского, А.И. Рейтблат отмечает: «В отличие от западных моделей детектива (мы отвлекаемся сейчас от различий между его английскими, американскими и французскими предшественниками и современниками), Шкляревский и его последователи основное внимание уделяют в “уголовных романах” не сыщику и процессу следствия, а переживаниям преступника (нередко ведущим к раскаянию) и причинам, побудившим его к преступлению»¹³. Подобные особенности русского криминального повествования можно наблюдать и в романе Ф.М. Достоевского «Преступление и наказание».

Такая специфика отечественной модификации жанра привела к его отличиям от зарубежной модели и на других уровнях повествования и, в частности, в сюжетном построении произведения. Так, если в западном романе имя преступника раскрывается на последних страницах после тщательного и запутанного расследования, то в русском криминальном романе эти перипетии становятся второстепенными повествовательными элементами, и «русские писатели предпочитают чуть ли не с первых страниц указать на лицо, совершившее преступление, а остальное место отвести, например, социально-психологическому анализу действий преступника и обстоятельств, приведших его к преступлению»¹⁴.

В связи с этим меняются и мотивы преступлений, описываемых в русском криминальном романе – чаще всего это поступки, совершенные в порыве страсти, иногда даже по необъяснимым логическим причинам, связанным с психологическими особенностями личности преступника. Если в зарубежном романе (английском и французском) мотивы поступков сводятся прежде всего к материальным причинам, жажде наживы или нищете героев, то в русском романе – социальный план служит лишь фоном или отсутствует вовсе, а в центре внимания повествования, что подтверждает и В.М. Разин, «роковые страсти, любовный треугольник и случайность, повлекшая за собой трагедию»¹⁵. См., например, А. Шкляревский «Рассказ судебного следователя», Н. Ахшарумов «Концы в воду», П. Крушеван «Дело Артабанова» и др. Эту же

¹² Разин В.М. В лабиринтах детектива. Очерки истории советской и российской детективной литературы XX века. URL: <http://vidimfigu.ru/?http://bookfi.org/dl/1229274/36dad0> (Дата обращения: 14.06.2014).

¹³ Рейтблат А.И. «Русский Габорио» или ученик Достоевского // Шкляревский А.А. Что побудило к убийству (Рассказы следователя). М.: Худож. лит., 1993. С. 12.

¹⁴ Разин В.М. Указ. соч.

¹⁵ Там же.

особенность данного жанра на русской почве отмечает и А.И. Рейтблат: «На Западе детектив – царство логики, и с ее помощью там всегда можно “вычислить” преступника (вспомним дедуктивный метод Холмса), в России это – мир чувства и эмоций, где на первый план выходит психология, и лишь опираясь на нее можно найти и, главное, понять человека, нарушившего закон»¹⁶.

Для русского романа о преступлении и наказании характерна и другая отличительная особенность, а именно – опора на документальные источники, реальные факты и происшествия, взятые писателем из периодической печати или уголовных дел. Действительно, здесь можно вспомнить и произведения, считающиеся классическими в другом жанровом репертуаре, но основанные на криминальном материале (Ф.М. Достоевский «Преступление и наказание», Л.Н. Толстой «Воскресение», «Живой труп»), и сочинения русских авторов «второго ряда», для написания которых создатели могли привлекать как материал судебных дел (А.А. Шкляревский, Н.М. Соколовский), так и реальный опыт общения с преступниками и деклассированными элементами (В.В. Крестовский, В.А. Гиляровский). Однако эта черта русского криминального романа чрезвычайно схожа с особенностью ньюгейтского романа, основанного, как известно, на реальных уголовных событиях, зафиксированных в «Ньюгейтском календаре». Таким образом, здесь можно говорить о типологических схождениях на самом начальном уровне функционирования двух разнонациональных жанровых модификаций.

Тем не менее несмотря на широкое использование элементов криминального жанра в творчестве русских писателей, он не получил открытого признания среди литераторов. В литературной среде жанр детектива считался недостойным высокого искусства и зачастую авторы включали только отдельные детали криминальной истории для более рельефного изображения поднятых в произведении проблем, выпуклого описания характеров, донесения до читателей своей идеологической позиции. Непосредственные разработчики уголовного романа были в основном литераторами среднего и низшего звена, которые, по словам В.М. Разина, «не сумели подняться до высот гуманистических проблем великого писателя <Ф.М. Достоевского – И. М.>. Они убрали философские пласты, до предела укоротили стиль изложения, схематизировали характер действующих лиц»¹⁷. Таким образом, жанр криминального романа становится епархией исключительно массовой литературы.

¹⁶ Рейтблат А.И. Уголовный роман: между преступлением и наказанием // Русский уголовный роман. М.: ИРДАШ, 1992. С. 7.

¹⁷ Разин В. М Указ. соч.

И все же писатели-беллетристы стремились отвечать требованиям времени и учитывали реалистические тенденции, господствовавшие на тот момент в литературе. Свои произведения, основанные на документальных источниках, они приписывали документальному жанру, избегая таким образом связи с детективным романом. Эти ссылки на документальные материалы зачастую отражались в названиях сочинений: «Рассказ судебного следователя» А. Шкляревского, «Записки следователя» Н. Тимофеева, «Дело Артабанова» П. Крушевана и др. Характерно, что и по своей жанровой насыщенности русский криминальный роман был разнообразным и неоднородным. В канву повествования могли вплетаться мелодраматические, исторические, психологические детали. По объему это могли быть судебные очерки, короткие повести, фельетоны и, конечно, романы.

Тем не менее формирование всех перечисленных выше особенностей русского криминального романа происходило при активном восприятии и переосмыслении европейского литературного опыта, особенно английского и французского криминальных романов. Совершенно очевидно, что русский аналог данного жанра не мог появиться на русской почве раньше 1860-х гг. по причинам, рассмотренным нами выше. Сам факт появления так называемых английских «сенсационных» романов У. Коллинза в русском переводе именно в 60–70-е гг. XIX в. не представляется нам случайным. Острота социальных проблем, проникновение литературы в различные слои читательской аудитории, увеличение печатной продукции и спроса на нее – факторы, повлиявшие на становление массовой литературы в России второй половины XIX в. Как утверждает С.С. Аверинцев, «категории поэтики заведомо подвижны: от периода к периоду и от литературы к литературе они меняют свой облик, смысл, вступают в новые связи и отношения, складываются в особые и отличные друг о друга системы. Характер каждой такой системы обусловлен литературным сознанием эпохи. <...> Художественное сознание эпохи претворяется в ее поэтике, а смена типов художественного сознания обуславливает главные линии и направления исторического движения»¹⁸.

Несомненно, что творчество Коллинза значительно активнее исследовалось в западном литературоведении, чем в России. Возможно, и тут причиной послужил тот факт, что жанр, в котором творил английский романист, отечественные литературоведы

¹⁸ Аверинцев С.С., Андреев М.Л., Гаспаров М.Л., Гринцер П.А., Михайлов А.В. Категории поэтики в смене литературных эпох // Историческая поэтика. Литературные эпохи и типы художественного сознания. Сб. статей. М.: Наследие, 1994. С. 3. В связи с тем, что терминология в отношении жанра криминального романа не устоялась и во многих работах термины «криминальный», «уголовный», «детективный» роман используются исследователями как взаимозаменяемые, в данном разделе мы также будем применять эти понятия как синонимичные.

долго считали недостойным своего внимания. Только 1970-х гг. предпринимались некоторые попытки осмыслить творчество Коллинза, но идеологические рамки мешали исследователям дать объективную оценку его романам¹⁹. Так или иначе, до начала XXI в. о нем в российском литературоведении не появлялось сколько-нибудь значительных работ, а рассмотрению художественных особенностей его романов и рассказов были посвящены, как правило, вводные статьи к изданиям его произведений. В начале этого века появились исследования, посвященные как творчеству Коллинза вообще, так и его «сенсационным» романам в частности²⁰. Такой скудный материал дает нам основание поставить вопрос об актуальности исследования рецепции «сенсационных» романов У. Коллинза в России XIX в. в контексте восприятия английского социально-криминального романа как эволюционирующей и меняющейся жанровой модели.

Нельзя сказать, что русская критика активно обсуждала сочинения английского писателя на страницах периодической печати. Чаще всего, при анализе рецепции его творчества в России исследователи указывают на статью А. Плансона «Вильям Вильки Коллинс и его произведения», опубликованную в журнале «Пантеон» в 1856 г.²¹ Однако в данной рецензии рассматриваются ранние произведения романиста, написанные ранее интересующего нас периода и еще не относящиеся к жанру «сенсационного» романа («Антонина» (1850), «Бэзил» (1852)). Они свидетельствуют о неустоявшейся авторской позиции писателя, склонности к романтизации и подражательству, что и отмечает рецензент «Пантеона».

Критическому осмыслению «сенсационных» произведений Коллинза в России положил начало А.В. Дружинин своей статьей в «Отечественных записках»²². Не называя конкретных произведений английского автора, русский критик довольно четко определяет художественные черты романа «сенсационной» школы и высказывает свое отношение к ней: «Главное, чего требует английская публика от писателя, это – интересный сюжет. Новейшие романисты наперерыв стараются удовлетворить этому желанию, и создали так

¹⁹ Ивашева В.В. Два романа Уилки Коллинза // Вестник МГУ. Филологическая серия. № 6. 1973. С.3–15.
Чернавина Л.И. Английский сенсационный роман XIX века // Очерки по зарубежной литературе. Вып. 2. Иркутск: Изд-во Иркутск. пед. ин-та иностр. языков, 1972. С. 49–65.
Кешакова Е.А. Уилки Коллинз и «сенсационная» школа английского романа XIX века: Автореф. ... канд. филол. наук. 10.01.05. Москва, 1978. 16 с.

²⁰См: История западноевропейской литературы. XIX век: Англия: Учебное пособие / Л.В. Сидорченко, И.И. Бутова, А.А. Аствацатуров и др.; Под ред. Л.В. Сидорченко, И.И. Бутовой. СПб.: Филол. фак-т, СПбГУ; М.: Издат. центр «Академия», 2004. 544 с. Антонова З.В. Третий период творчества Уилки Коллинза : Дис. ... канд. филол. наук : 10.01.03 : Череповец, 2003. 202 с. Антонова З.В. Коллинзоведение в России // Современные проблемы науки и образования. 2006. № 2. С. 28–28 URL: www.science-education.ru/10-181 (дата обращения: 01.02.2012).

²¹ Плансон А. Вильям Вильки Коллинс и его произведения // Пантеон. 1855. Т. 27, кн. 5. С. 1–33.

²² Дружинин А.В. Иностранная литература // Отечественные записки. 1863. Т. 147. С. 99–105.

называемый *sensation novel*, то есть роман, в котором эффекту сцен и завлекательности сюжета приносится в жертву все остальное»²³.

Понятно, что Дружинин как представитель направления «чистого искусства» не приемлет в творчестве Коллинза именно черты массовой литературы, называя их при этом очень точно: «В этих романах не ищите художества или жизненной правды, не ищите хорошо выдержанных характеров или блистательных описаний. Нет, тут только завлекательная и неправдоподобная сказка, от которой читатель не может оторваться, не дочитав до конца»²⁴. Примечателен и сам тип реакции литературной критики, устремленной к созданию идеальных норм в литературе, на «средний, упрощенный образ культуры»²⁵, который создается как отражение этих норм в массовом читательском сознании и в сознании пишущих для него авторов.

Критик перечисляет и каноны, по которым создается массовое произведение, включая «сенсационный» роман: «Во-первых, необходима какая-то тайна, без которой подобный роман потерял бы всю свою завлекательность; потом тут всевозможные преступления, двумужничества, убийства, воровства, пожары, дуэли, суды и так далее. Чем запутаннее и страшнее, тем лучше»²⁶. Рецензент «Отечественных записок» ставит вопрос о горизонтах читательского ожидания и законах жанра, отмечает довольно жесткую структуру произведения, принадлежащего к массовым образцам или «шаблонизацию литературного жанра»²⁷. «В массовой литературе, – пишет по этому поводу М. А. Черняк, – существуют жесткие жанрово-тематические каноны, являющие собой формально-содержательные модели прозаических произведений, которые построены по определенной сюжетной схеме и обладают общностью тематики, устоявшимся набором действующих лиц и типов героев»²⁸.

И все же Дружинин оговаривает допустимость присутствия таких произведений на современном читательском рынке: «Конечно, было бы совершенно излишне доказывать, что подобные произведения не выдерживают строгой художественной критики, но став на точку зрения авторов и читателей, которые – и те, и другие – только хлопочут о том, чтобы роман приятно читался и сумел бы завладеть вниманием читателей, мы должны согласиться, что некоторые из этих романов достигли замечательного совершенства в

²³ Там же. С. 99.

²⁴ Там же.

²⁵ Лотман Ю.М. Массовая литература как историко-культурная проблема // Лотман Ю.М. Избранные статьи: в 3-х тт. Таллинн: Александра, 1993. Т. 3. С. 383.

²⁶ Дружинин А.В. Указ. соч. С. 100.

²⁷ Жирмунский В.М. Байрон и Пушкин. Л.: Наука. Ленинград. отд-ние, 1978. С. 227.

²⁸ Черняк М.А. Феномен массовой литературы XX века: Монография. СПб.: Изд-во РГПУ им. А.И. Герцена, 2005. С. 15.

этой области литературы»²⁹. Ю.М. Лотман писал по поводу взаимодействия массовой и классической литературы: «В зависимости от исторических условий, от момента, который переживает данная литература в своем развитии, та или иная тенденция может брать верх. Однако уничтожить противоположную она не в силах: тогда остановилось бы литературное развитие, поскольку механизм его, в частности, состоит в напряжении между этими тенденциями»³⁰.

Симптоматично и то, что русская критика 1860-х гг., за исключением Дружинина, проигнорировала романы У. Коллинза, оставив их без какой-либо оценки. Русские литераторы, как отмечалось выше, считали сам жанр детектива не достойным своего внимания, что распространялось как в отношении зарубежных, так и отечественных произведений. Тем не менее, по словам исследователя феномена массовой литературы М.А. Черняк, «массовая литература создается в соответствии с запросами читателя, нередко весьма далекого от магистральных направлений культуры, однако ее активное присутствие в литературном процессе эпохи — знак социальных и культурных перемен»³¹.

Некоторые отклики на творчество У. Коллинза появились лишь в 1870-х гг., хотя и в них рецензенты делали акцент на особенности его произведений с точки зрения канонов массовой литературы. Так, в 1871 г. в «Вестнике Европы», русском литературно-политическом ежемесячнике умеренно либеральной ориентации, появилась статья Н.А. Талья «Шотландский брак и английская молодежь»³², которая начинается как раз с рассуждения по поводу целевой аудитории жанра «сенсационного» романа: «Романы читаются преимущественно в известном кругу и пишутся для известного круга. Высшие и средние классы являются исключительными их потребителями». И здесь же: «Романист очень хорошо знает, что должен писать исключительно для высших и средних сословий и, разумеется, прилагает к этому все свои старания, чтобы приятно наполнить досуг своих читателей»³³. Известно, что определенная усредненность и ориентация на конкретный читательский спрос являются неотъемлемыми свойствами популярной литературы, что подтверждается концепцией В.М. Марковича о беллетристике: «Беллетристика вводит

²⁹ Дружинин А.В. Указ. соч. С. 100.

³⁰ Лотман Ю.М. Указ. соч. С. 383.

³¹ Черняк М. А. Указ. соч. С. 12.

³² Таль Н.А. Шотландский брак и английская молодежь // Вестник Европы. 1871. Т. 1. С. 256–311.

³³ Там же. С. 257.

содержание литературы в границы “усредненного” сознания тех или иных общественных слоев либо удерживает художественную мысль в этих границах»³⁴.

Критик отмечает изменение читательского интереса на современном ему литературном рынке: «Автору, в настоящее время, уже трудно заинтересовать читателя описанием чувств, мыслей, разговоров и действий подобных героев и обстановкой их, взятой из будничной жизни. Эта слишком знакомая обстановка не удовлетворяет читателя и в особенности читательницу. Ей интересно прочесть о чем-нибудь таком, чего замкнутая жизнь ее не показала ей. <...> Она ищет чего-либо, выходящего из ряда обыденных событий и открывающего перед ней другие сферы, недоступные ей условиями света»³⁵.

Развлечение или «времяубийство», по определению Н.А. Талья, становятся главной целью чтения «сенсационных», что также подтверждает их принадлежность к массовой литературе: «Не обладающий высокой эстетической культурой представитель такой аудитории воспринимает сюжет на уровне обыденного сознания, сводя произведение искусства к своему житейскому опыту, поэтому ему особенно оказываются близки такие произведения, где фабула стремится слиться с сюжетом, по крайней мере, зазор между ними минимален, и где новое всегда легко идентифицируется, опознается как свое»³⁶.

В этом плане романы У. Коллинза не устраивают русского рецензента, автор критикуется за старание угодить публике: «...они не грешат однообразием, и романист, видно, решается понести упреки со стороны критики за неестественность, стремление к эффектам, сенсации, лишь бы читатель не бросил книги на первых страницах»³⁷.

И все же Таль признает попытку Коллинза рассмотреть на основе «сенсационных» романов злободневные, социальные, проблемы: «В каждом его романе оказывается непременно какая-нибудь серьезная мысль, какой-нибудь житейский крупный вопрос, и читатель, заинтересованный сначала талантом рассказчика, даже, быть может, злоупотреблением этого таланта, кончит, непременно, тем, что мало помалу и незаметно для себя перенесет свой интерес с фабулы романа на вопросы окружающей его жизни, и тогда перед читателем явятся, в популярной форме, те многочисленные процессы житейской борьбы, которые проходит каждый из нас с большею или меньшею полнотою

³⁴ Маркович В.М. К вопросу о различении понятий «классика» и «беллетристика» // Классика и современность. М.: МГУ, 1991. С. 65.

³⁵ Таль Н. А. Указ. соч. С. 257.

³⁶ Акимова Н.Н. Булгарин и Гоголь: массовое и элитарное. Автореф. ... канд. филол. наук. СПб., 1996. С. 14.

³⁷ Там же. С. 258.

и законченностью»³⁸. Решение социальных проблем на развлекательном, доступном для массового читателя материале – это то, что Коллинз заимствовал из ньюгейтского романа. Это художественное свойство сенсационных романов импонировало и русскому читателю.

Во многом перекликается с рецензией Таля и анонимная статья в журнале «Нива» за 1873 г.³⁹ С первых строк этой заметки устанавливается статус писателя как «основателя беллетристической школы так называемых сенсационистов»⁴⁰ и отмечается «громадный талант этого романиста, в такой степени владеющего умением обнажать язвы современного общества и разьяснять психические загадки человеческой природы»⁴¹. Действительно, в романах «Женщина в белом» и «Лунный камень» Коллинз пытается не только поставить насущные общественные проблемы, но и проникнуть в психологию своих героев, объяснить мотивацию их поступков на более сложном, ментальном уровне. Рецензент «Нивы» также выделяет те художественные особенности его «сенсационных» романов, которые позволяют отнести их к произведениям массовой литературы: «Никто, по крайней мере, до сих пор не оспаривал ловкости его в группировке бесчисленных извивов главного хода действия, в хитросплетениях нитей тайной интриги и недостижимого мастерства, с которым он постепенно доводит читателя до высшей степени тревожного интереса к событиям в его романах»⁴². Автор заметки перечисляет как раз те элементы художественного повествования романов Коллинза, которые позже прочно войдут в структуру детектива – тайна, напряженность и запутанность действий, неожиданность развязки. При этом русский рецензент подчеркивает реалистичность изображаемых Коллинзом картин: «Разговоры и монологи, а равно и описания душевных движений человека в произведениях Коллинза являются фотографически верными снимками действительности и притом поражают оригинальностью»⁴³.

Таким образом, в 1870-е гг. сенсационные романы Коллинза привлекали внимание русской критики и уже не вызвали у нее отторжения, какое мы наблюдали в предыдущие годы, хотя эта рецепция происходила с учетом критериев массовой литературной традиции.

³⁸ Там же.

³⁹ Вильки Коллинз // Нива. № 35. 1873 С. 545–546.

⁴⁰ Там же. С. 545.

⁴¹ Там же.

⁴² Там же.

⁴³ Там же.

Новый виток интереса к творчеству Коллинза вообще и к его сенсационным романам в частности наблюдается в конце 80-х – начала 90-х гг. XIX в. и связан он прежде всего со смертью английского писателя в 1889 г. В промежуток же между серединой 1870 г. и концом 1880-х гг., в 1884 г., в периодической печати появилась только одна критическая статья Н. Плисского как рецензия на новый роман «Сердце и наука» – произведение, незначительное в контексте творчества английского писателя, поднимающее вопрос о пределах научного познания, основанного исключительно на разуме и логике человека, лишенного нравственных принципов и религиозной морали⁴⁴. В рецензии подробно рассматривается только что переведенный роман, однако этот анализ предварен краткой ремаркой о сенсационных романах Коллинза и их принадлежности к массовой литературе: «Между современными английскими романистами очень мало таких, которые обладали бы столь большой способностью увлекать и восхищать публику своими произведениями, как Уильки Коллинз: во дворцах и в хоромах, в салонах и в мансардах, повсюду, словом, он находит читателей и друзей»⁴⁵. Н. Плиссский подчеркивает ориентацию писателя на широкую читательскую аудиторию и прежде всего средний и высший субстраты общества.

Критик отмечает наметившуюся в литературе тенденцию к развлекательности и сочетанию серьезных и «легких» тем в современных произведениях: «Если прозаические вымыслы стали по преимуществу нравиться современному обществу, если литература, составляющая плод фантазии, привлекает больше читателей, чем серьезная научная литература, то это должно приписать ничему иному, как тому, что первая значительно расширила свои пределы, позаимствовав много от второй»⁴⁶. Очевидно, что романы Коллинза отвечали этому требованию и сочетали в себе развлекательность, психологизм и социальную направленность.

В конце 1880-х гг. некрологи на смерть английского писателя появились одновременно в таких журналах, как «Нива», «Север» и «Всемирная иллюстрация». Во всех трех статьях отмечалась его принадлежность к «сенсационной» школе: «С тех пор он стал любимцем публики, основав беллетристическую школу так называемых сенсационистов»⁴⁷; «Вскоре он сделался отцом английского сенсационного романа с преступлениями, судебными заседаниями, обязательно рассчитанного на слезы

⁴⁴ Плиссский Н. Уильки Коллинз // Колосья. 1884 № 7–8. С. 267–280.

⁴⁵ Там же. С. 267.

⁴⁶ Там же.

⁴⁷ Быков П. Уилки Коллинз // Нива. 1889. № 41. С. 1027.

читателей»⁴⁸; «Один из достойнейших продолжателей Диккенса, его учитель, с которым у него, по таланту, много общего, Вильки Коллинс считается основателем беллетристической школы так называемых сенсационистов и в области уголовного романа едва ли имеет соперников среди английских писателей этого направления»⁴⁹.

Оба рецензента (две статьи из трех написаны П.В. Быковым⁵⁰) подчеркивают талант романиста в области создания популярного, захватывающего для читателя произведения, оставаясь при этом в рамках заданного жанра: «Прекрасно поняв, что сила его таланта заключается в способности поддержать чисто внешний интерес, в изображении не героев повседневной жизни, а людей, выведенных из всегдашней житейской колеи сцеплением потрясающих событий, Коллинз, однако, не впал в кровавую мелодраму»⁵¹. В другой своей заметке Быков уточняет и другие грани таланта Коллинза: «...Коллинз, при всем своем огромном таланте, был бы заурядным беллетристом, если бы его произведения имели один чисто внешний интерес, основанный на хитросплетениях тайной интриги; его психологический анализ чрезвычайно верен и напоминает приемы Диккенса»⁵².

Симптоматично, что критик не раз акцентирует внимание на преемственности творчества Коллинза и Диккенса, отмечая реалистические тенденции и глубокий психологизм, воспринятый автором «сенсационных» романов от своего учителя. На материале своих произведений Коллинз стремился рассмотреть социальные проблемы: «Задачи его серьезны и заслуживают полного сочувствия, Коллинз всегда ненавидел лицемерие, тщеславные предрассудки и страшное корыстолюбие, свойственные современной Англии, и безжалостно обнажал язвы общества, преследовал темные силы, тормозившие общественное развитие, убивавшее все чистое и прекрасное <...> он, подобно Диккенсу, чрезвычайно искусно умеет скрыть под увлекательным рассказом, под внешним интересом содержания, свои благородные стремления, свои социальные тенденции, свое прогрессивное направление»⁵³.

Примечательно, что в конце 1880-х гг. критики более четко стали обозначать обличительные, социальные мотивы в сенсационных произведениях Коллинза, которые стали созвучны с процессами, происходящими в русской литературе конца XX в.

⁴⁸ Некролог // Север. 1889. № 39. С. 780.

⁴⁹ Быков П.В. Уильям Вильки Коллинз // Всемирная иллюстрация. 1889. Т. 42. № 14. С. 220.

⁵⁰ Быков Пётр Васильевич (1844–1930) – русский поэт, прозаик, переводчик, историк литературы, известный библиограф. Автор огромного количества больших и малых биографических очерков, преимущественно популярного характера, большей частью напечатанных в иллюстрированных журналах.

⁵¹ Быков П. Уилки Коллинз // Нива. С. 1027.

⁵² Быков П.В. Уильям Вильки Коллинз // Всемирная иллюстрация. С. 220.

⁵³ Там же.

Как заключительный этап в рецепции творчества Коллинза в России XIX в. можно рассматривать статью, появившуюся в журнале «Семья» в 1899 г. и посвященную десятилетию со дня кончины английского романиста. Хотя заметка была подписана именем С.А. Торопова⁵⁴, большая часть ее содержания повторяла слова, написанные ранее в статьях П.В. Быковым. Повторялась мысль о подражательстве и преемственности художественной манеры Диккенса: «Один из достойнейших подражателей первого из них <Ч. Диккенса – И. М.>, Коллинз считался основателем беллетристической школы так называемых сенсационистов, и в области уголовного романа едва ли имел соперников среди английских писателей этого направления»⁵⁵. Как видим, критик почти не делает различия между сенсационным и уголовным романом, такой подход к данному жанру можно наблюдать и по сей день.

Вслед за Быковым, Торопов выделяет те же особенности его произведений: «Он – величайший мастер завязать в романе хитросплетенную интригу, сгруппировать бесчисленные извивы главного хода действия и держать читателя в постоянном напряжении, действуя в высшей степени на нервы его»⁵⁶, подчеркивая, таким образом, беллетристическую природу его сочинений. Вторя Быкову, Торопов отдает должное и психологизму в изображении образов Коллинза, который не позволяет расценивать творчество писателя как тривиальное: «Однако, при всем своем огромном таланте, Коллинз сошел бы за самого заурядного беллетриста, если бы его произведения имели один чисто внешний интерес, но в том и заключается сила романиста, что он умеет еще подмечать душевные движения человека; его психологический анализ чрезвычайно верен; он напоминает приемы Диккенса»⁵⁷, а также социальную подоплеку его романов: «За всем тем, подобно Диккенсу, он чрезвычайно искусно умел скрыть под увлекательным рассказом, под внешним интересом содержания свои благородные стремления, социальные тенденции, свое прогрессивное направление»⁵⁸.

Итак, восприятие сенсационных романов У. Коллинза происходило в русле общей тенденции, сложившейся в России второй половины XIX в.: с одной стороны, высокая критика их игнорировала или относилась к ним весьма снисходительно, с другой – признавались несомненные художественные достоинства этих произведений. В том и другом случае их однозначно причисляли к сочинениям массовой литературы, на их

⁵⁴ Торопов Сергей Алексеевич (? – 24 янв. 1906) – журналист. См.: Масанов И.Ф. Словарь псевдонимов русских писателей, ученых и общественных деятелей: В 4 т. Т. 4. М., 1960. С. 473.

⁵⁵ Торопов С. А. Вильям Уильки Коллинз // Семья. 1899 № 37. С. 9.

⁵⁶ Там же.

⁵⁷ Там же.

⁵⁸ Там же.

основе выработывались критерии оценки и каноны создания подобных отечественных произведений. Очевидно также, что «высокая» критика в лице А.В. Дружинина не принимала сочинения английского романиста именно в силу их беллетристической основы, не замечая в них социальных и злободневных идей, в то время как журналисты массовых изданий относились к ним более благосклонно, отдавая должное тонкому психологизму и актуальности проблематики его произведений.

* * *

Таким образом, критическое осмысление жанровой модели английского социально-криминального романа в России имело свою эволюцию, проходило определенные этапы. Можно выделить три таких этапа, каждый из которых обусловлен историко-литературной ситуацией в России на тот момент. 1830–1840-е гг. – время зарождения интереса к английскому социально-криминальному роману в связи с жанровыми поисками русской словесности и становлением жанра романа как такового. 1850–1860-е гг., связанные с актуализацией темы униженных и оскорбленных, преступления и наказания в русской литературе и становлением аналогичного романного жанра в России. Заключительным этапом можно считать 1970–90-е гг., когда данная жанровая модификация была востребована в просветительских целях и использовалась как массовая, беллетристическая литература, доступная широким массам, но при этом имеющая образовательный потенциал. Хотя временные границы этих периодов весьма относительны, т.к. и между ними можно было встретить отдельные критические отклики на различные образцы английского социально-криминального романа в русской периодике.

Очевидно, что рецепция данной жанровой модели происходила с опозданием, но просветительские тенденции, свойственные социально-криминальному роману, оставались интересны для русской литературы на протяжении всего XIX в. и притягивали внимание русской критики. В целом же анализ критического восприятия поэтики английского социально-криминального романа свидетельствует о пристальном внимании к данному жанру со стороны русских литераторов, результатом чего стала не только его критическая оценка, но и разработка канонов и жанровых принципов русского социально-криминального романа в контексте массовой литературы. Очевидно, что на разных этапах освоения критическому осмыслению подвергались различные элементы рассматриваемой жанровой модификации (социальный детерминизм, психологическое изображение

характеров, решение острых общественных проблем на развлекательном материале), что также способствовало формированию этого романного жанра в России.

Глава 2

Переводы английских социально-криминальных романов в России 1830–1890 х гг.

2.1. Поэтика русского перевода социально-криминального романа У. Годвина «Калед Вильямс» (1838)

Переводческая рецепция представляет собой еще один уровень восприятия английского социально-криминального романа в России. В целом этапы этого вида рецепции совпадают с этапами ее критического освоения в русской словесности. Исключение составляет, как будет показано ниже, перевод пародии У. Теккерея на ньюгейтский роман, осуществленный в 1870-е гг., и об этом несовпадении мы будем говорить в соответствующем разделе. Интересно, что круг фигурантов этого уровня рецепции значительно расширяется, по сравнению с числом романистов, интересовавших русскую критику, и включает такие имена, как У. Теккерей, У. Эйнсворт, хотя в остальном внимание к сочинениям У. Годвина, Э. Бульвера-Литтона, Ч. Диккенса и У. Коллинза сохраняется и на переводческом уровне восприятия¹.

Характерно, что почти все переводы образцов английского социально-криминального романа были сделаны анонимно, что обусловлено спецификой данной жанровой модификации, ее включением в сферу массовой литературы. Тем не менее обращение к переводу социально-криминальных романов показывает несомненный интерес русских литераторов и переводчиков к данному жанру как художественной модели, причем обострение этого интереса от 1830-х к 1860-м гг., с большей фокусировкой внимания на жанровые и художественные особенности переводимых романов во второй половине XIX в., что, как упоминалось выше, было обусловлено всем ходом историко-литературного развития в России.

Как отмечалось в I главе, у истоков истории восприятия английского социально-криминального романа в русской литературе стоит У. Годвин и его роман «Калед Вильямс», художественные особенности которого мы уже рассмотрели в разделе 1.1. Здесь обратимся к исследованию переводческой рецепции данного произведения.

¹ В данной главе мы намеренно не будем рассматривать многочисленные переводы романа Ч. Диккенса «Оливер Твист», т.к. они уже были исследованы другими учеными. См.: Кондарина И.В. Рецепция романистики Ч. Диккенса в России 1850–1990-х гг. : Дисс. ... канд. филол. наук. М., 2004. 189 с., а также ранее проведенные исследования И.М. Катарского, И.В. Грединой.

Чтобы глубже понять замысел романа «Калед Вильямс», необходимо внимательно ознакомиться с авторскими предисловиями, написанными Годвином как к первой публикации сочинения, так и в последующие годы. Сразу оговоримся, что ни одно из авторских предисловий не было переведено в 1838 г., русский читатель смог прочесть их только в середине XX в., а именно в переводе 1949 г. Тем не менее они представляют собой важный для понимания идеи романа материал. В них автор специально объясняет читателю основную идею своего произведения. Так, в предисловии к изданию 1794 г. писатель достаточно четко формулирует цель романа: «...при создании настоящего труда и имелось в виду дать, насколько это было возможно по ходу повествования, общую картину тех видов домашнего и негласного деспотизма, при помощи которых человек губит человека»². Здесь же Годвин оговаривает: «Если автору удалось преподать полезный урок без ущерба для занимательности и увлекательности, которыми должны отличаться сочинения подобного рода, – он может себя поздравить с избранным им способом изложения»³. Таким образом, писатель в духе просветительской идеологии претендует на рассмотрение природы человека и его общественных связей, в первую очередь влияния семейных отношений на формирование человека. Кроме того, Годвин озабочен воспитательным пафосом своего романа и как следствие этого формой преподнесения читателю столь серьезного и важного в плане воспитательного воздействия на читателя, содержания, которое он хотел бы изложить как «полезный урок без ущерба для занимательности и увлекательности»⁴, т.е. воздействуя на человека разумного через его эмоции. Этот нарративный прием, характерный для просветительской прозы, впервые распространенный Годвином на роман о преступлении и наказании, впоследствии во многом определит эстетику социально-криминальных романов – на захватывающем материале в них будут решаться сложные социальные и идеологические проблемы.

В следующем предисловии 1795 г. Годвин вспоминает условия, в которых создавался роман: «“Калед Вильямс” впервые появился на свет в том самом месяце, когда вспыхнул кровавый заговор против английских свобод, счастливо закончившийся в конце этого года оправданием первых намеченных им жертв»⁵. Такой авторский комментарий примечателен с точки зрения отражения в романе существовавших в конце XVIII в.

² Предисловие автора (к первому изданию) // У. Годвин. Калед Вильямс. Пер. А.М. Карнауховой. М.-Л.: Гослитиздат, 1949. С. 1.

³ Там же. С. 1–2.

⁴ Там же. С. 2.

⁵ Там же.

общественных тенденций Англии и позволяет полнее осмыслить его проблематику. Дело в том, что в мае 1794 г. начались судебные процессы по делу единомышленников Годвина, членов «Корреспондентского общества» Великобритании, обвинявшихся в пропаганде политических реформ, расцененной как государственная измена. Годвин публикует анонимно статью «Беглая критика обвинения предъявленного лордом-главным судьей Эйром большому жюри присяжных», в которой критикует судью Эйра за несправедливость начатого судебного расследования. В результате суд вынужден был уступить давлению и оправдать всех обвиняемых, а Годвин получил богатейший опыт участия в судебных разбирательствах и убежденность в несправедливости английского правосудия. Это нашло отражение в романе «Калеб Вильямс»: произведение наполнено сценами суда и расследования, передающими судебные порядки того времени. Все эти темы в дальнейшем будут питать английский социально-криминальный роман, определяя его сюжетостроение, хронотоп, социально-историческую проблематику.

Примечательно, что в последнем предисловии автора к изданию 1832 г. с довольно большой временной дистанцией Годвин оценивает свое творение и детально описывает появление замысла и процесс работы над романом: «У меня зародилась мысль о романе приключений, который отличался бы сильной увлекательностью. Осуществляя свой замысел, я придумал сначала третий том своей повести, потом второй и последним – первый»⁶. Эту модель детальной проработки сюжета позже возьмут на вооружение многие писатели детективных историй (например, Э.А. По, А. Конан-Дойл). Учитывая данное признание Годвина, нельзя сказать, что конец романа, вызывающий столько полемики и размышлений исследователей, является необдуманным и нелогичным приемом автора. Если учесть, что Годвин писал свой роман с конца, то можно предположить, что финал как раз и есть самая продуманная и обоснованная часть повествования, некая изначально заданная авторская идея, демонстрируемая и последовательно развиваемая на протяжении всего романа. С одной стороны, такая писательская стратегия вполне соответствовала просветительской эстетике, с другой – она оказалась весьма плодотворной для нарратива и сюжетостроения романа XIX в., в частности такой его разновидности, как социально-криминальный роман с его всеведущим образом автора, ведущим свою рода занимательную игру с читателем, управляя его вниманием и интересом.

Кроме того, автор «Калеба Вильямса» в последнем предисловии к роману указывает на источники, которыми он пользовался при создании своего сочинения: «Я никогда не

⁶ Последнее предисловие автора. Там же. С. 4.

страшился того, что это может привести к рабскому подражанию моим предшественникам»⁷. Среди множества текстов, привлеченных Годвином в качестве таких «предшественников», указываются, в частности, «Ньюгейтский календарь» и «Жизнеописание пиратов». Как видим, писатель воспользовался документальными источниками, из которых позднее будут брать свои сюжеты практически все авторы социально-криминального романа – Э. Бульвер-Литтон, У. Эйнсворт, Ч. Диккенс, У. Теккерея и др. Здесь же Годвин признается, что замысел «Калеба Вильямса» созрел у него в период работы над его знаменитым политическим трактатом «Исследование о политической справедливости и о влиянии ее на общую добродетель и благополучие» (*An Enquiry concerning the Principles of Political Justice and its Influence on General Virtue and Happiness*) (1793), кратко называемом «Политической справедливостью».

Основные идеи этого трактата – отрицание частной собственности, критика современного ему государственного строя и существующей несправедливости правопорядка, пропаганда индивидуальности и независимости каждого гражданина страны – легли в основу рассматриваемого нами произведения и просматриваются во всех элементах романного повествования.

Центральный конфликт «Калеба Вильямса» связан с противостоянием между главным героем Калемом, сыщиком-любителем, и его хозяином Фольклендом, совершившим преступление. Сюжетная линия, во многом организуемая мотивами случая, тайны, преступления и наказания, ложного и справедливого обвинения, скитания, а также хронотопами дороги и тюрьмы, переплетает в себе традиции плутовского и авантюрного романа, романа воспитания и тенденции будущего социально-криминального романа. Он разворачивается следующим образом: будучи секретарем Фолькленда, Калем случайно узнает о возможно совершенном хозяином преступлении. Необузданное любопытство толкает главного героя на дальнейшее расследование, в результате которого вина Фолькленда оказывается доказанной. Но Фолькленд ради сохранения родовой чести предпочитает заключить своего слугу в тюрьму по ложному обвинению. Калем бежит из тюрьмы, однако преследования Фолькленда продолжаются до тех пор, пока главный герой не решается прийти в суд и публично обвинить хозяина в совершенном преступлении. Во время своего скитания по стране Калему предоставляется случай повстречать людей самых разных сословий и профессий, скрываться в шайке воров, переодеваться и заниматься самыми разнообразными ремеслами, в том числе и литературным.

⁷ Там же. С. 7.

* * *

Интересно, что все основные элементы «Калеба Вильямса», в дальнейшем составившие основу эстетики социально-криминального романа как самостоятельной жанровой модели, были переданы при переводе на русский язык, опубликованном в 1838 г. отдельной книгой. Как известно, это были годы, когда романский жанр в русской литературе проходил этап своего становления. С одной стороны, он, безусловно, определялся переходом всей словесности от романтизма к реализму, сменой «пушкинского периода» истории литературы «гоголевским», с другой – процессом активного становления отечественной прозы, которая прежде, как известно, считалась «низким» родом литературы. В это время изменялись сами представления о функциях литературы и прозы, в частности, что, по утверждению Ю.М. Лотмана, «неизбежно приводило к перестройке системы сюжетов и персонажей»⁸.

В поисках путей развития прозы в России все чаще обращались к творчеству зарубежных прозаиков, чьи произведения не только подвергались глубокому критическому анализу, о чем речь шла в первой главе нашей диссертации, но и переводились на русский язык. В числе таких произведений оказался и роман Годвина, перевод которого был издан в конце 1830-х гг. в типографии А.Ф. Смирдина. Имя переводчика остается неизвестным.

Общий анализ перевода романа выявляет тенденцию к буквальному переводу произведения, которая была весьма популярна в 1830-е гг. Несмотря на излишнюю многословность перевода, которая впоследствии получила много нареканий со стороны русской критики⁹, переводчик почти не сокращал текст, стараясь передать все своеобразие подлинника. Однако им все же была проявлена определенная инициатива уже при передаче названия произведения.

В оригинале роман имеет полное название «Things as they are, or the Adventures of Caleb Williams», которое, как отмечают исследователи, соответствовало существовавшим на тот момент литературным традициям: «Заглавия этого типа были распространены в <...> просветительской литературе 1790-х годов. Напомним, например, романы Бейджа “Человек как он есть” (Man as He is, 1792) и “Хермспронг, или Человек, какого еще нет”

⁸ Лотман Ю.М. «Человек, каких много» и «исключительная личность» (К типологии русского реализма I половины XIX века) // О русской литературе. СПб.: «Искусство СПб», 2005. С. 743.

⁹ См. раздел 1.2 диссертации.

(Hermesprong, or Man as He is Not, 1796)»¹⁰. Д.В. Затонский рассматривает название романа Годвина несколько в ином аспекте: «В заглавии “Калеба Вильямса”, как и большинства романов XVIII века, стоит имя героя. Однако это лишь уступка традиции, если уступка вообще. “Памела, или Вознагражденная добродетель” назвал свой роман Ричардсон; “Вещи как они есть, или Калед Уильямс” назвал свой роман Годвин. Случайна ли такая перемена мест?»¹¹ <Курсив автора – И. М.>.

Такая «перемена мест» говорит как раз о приоритетах автора при написании произведения, основной целью которого является показать «вещи как они есть», т.е. событие в реальной последовательности его развития и героя, участвующего в нем. М.М. Бахтин определяет этот «диалог человека с миром» как типичную романную ситуацию для литературы Нового времени. Союз «или», связывающий между собой однородные члены заглавия, выполняет здесь не столько разделительную, сколько пояснительную функцию, что позволяет трактовать концепцию, заложенную Годвином в названии романа: в отличие от многих сентименталистов акцент в нарративе Годвин все-таки переносит на события внешнего мира, среды, воздействующей на человека, формирующей его. Русский переводчик опустил первую часть названия и оставил только ту, которая указывает на вершинную систему персонажей переводимого произведения – «Калед Вильямс». Так была снята авторская концептуализация заглавия, призванного заявить просветительскую идею Годвина о человеке как продукте среды, которая с завидным постоянством возвращалась и в английскую, и в русскую литературы XIX в., влияя в том числе и на развитие важнейших элементов поэтики социально-криминального романа и на его эстетику в целом.

При передаче структурного построения романа русский переводчик также проявил самостоятельность. В оригинале роман поделен на три части, представляющие собой логично завершенные фрагменты повествования: первая часть (или том) посвящена завязке сюжета, предыстории, в которой Фолькленд показан как типичный представитель английской аристократии, вынужденный пойти на преступление ради спасения своей родовой чести. Второй том представляет описание взаимоотношений Фолькленда и Калеба, который всеми средствами пытается проникнуть в тайну своего хозяина. Третий том включает историю преследований Калеба Фольклендом и последующего раскаяния

¹⁰ Елистратова А.А. Английский роман эпохи просвещения. М.: Наука, 1966. С. 414.

¹¹ Затонский Д.В. Богатый Фолькленд травит бедного Уильямса // Затонский Д.В. Искусство романа и XX век. М.: Художественная литература, 1973. С. 92.

обоих. Все три части последовательно развивают концепцию, подчеркнутую автором в заглавии романа.

В переводе роман оказался нелогично поделен на четыре части. Первая оканчивалась на середине истории отношений Фолькленда и Тиррела (главного героя, благородного поборника рыцарской чести и отрицательного персонажа, воплощения людских пороков и слабостей), продолжение их описания было включено в следующую вторую часть. В ней же содержалось повествование о расследовании Калебом преступления своего хозяина. Последующие две части (третья и четвертая) полностью совпадают с оригиналом, и в третьей части показано нарастание конфликта между слугой и хозяином, сцену суда, пребывание Калеба в тюрьме и его побег оттуда. Четвертая часть перевода полностью посвящена изображению преследований Калеба Фольклендом.

Кроме того, русский переводчик посчитал нужным переставить некоторые главы первого тома: главы VI, VII и VIII следуют после IX, к тому же они переведены с сокращениями. Кроме того, очень часто в русском тексте наблюдается деление на абзацы, отличное от подлинника. Такая композиционная перестройка, возможно, объясняется стремлением переводчика облегчить содержание романа, снять трудности восприятия объемного повествования.

Положенный Годвином в основу действия конфликт воплощается, как было сказано выше, в противостоянии главного героя сыщика Калеба сначала преступнику Фолькленду, а затем – всему обществу. В целом при переводе острота конфликта оказалась передана, однако пафос произведения донесен до русских читателей лишь частично, так как переводчик решил исключить из текста романа ряд довольно важных сцен, поднимающих вопросы преступления и наказания, падения и исправления личности преступника, передающих текстообразующую мысль автора о преступнике как продукте среды, о преступлении как следствии социального устройства внешнего мира. Так, Раймонд, предводитель шайки воров, раздражается тирадой в ответ на предложение Калеба прекратить преступный промысел и начать честную жизнь. Она оказалась не переведена, хотя очевидно, что автор вкладывал в нее большой смысл: *«Those very laws, which by a perception of their iniquity drove me to what I am, preclude my return. God, we are told, judges of men by what they are at the period of arraignment, and, whatever be their crimes, receives them to favour. But the institutions of countries that profess to worship this God, admit no such distinctions. They leave no room for amendment, and seem to have a brutal delight in*

confounding the demerits of offenders»¹² (Р. 227–228) – Дословно: «Те самые законы, восприятие несправедливости которых привело меня к тому, что я есть, исключают мое возвращение. Бог, как нам говорят, судит людей по тому, как они поступают в момент обвинения, и, какие бы ни были их преступления, получают его благодать. Но институты стран, которые исповедуют преклонение перед этим Богом, не принимают таких различий. Они не оставляют никакой возможности для исправления и, кажется, получают жестокое удовольствие от вовлечения преступников в новые проступки».

Однако надо отдать должное переводческому подходу – в целом пропуски при переводе романа были не частыми, что делает тем более показательными исключения из подлинника, допущенные переводчиком, о которых шла речь выше. Большинство пространных отступлений, детальных описаний чувств и событий, рассуждений героев по поводу нравственности и социальной справедливости были переданы в русском тексте, несмотря на излишнюю, с точки зрения критиков, многословность. Хотя и она была неслучайной для данного произведения. Как показывает Дж. Гроссман, «движение по сложной системе правосудия восемнадцатого века, в которой виселицы занимали почетное место, было неотделимо от движения по долгой системе повествования, ассоциирующейся с формой этого правосудия»¹³. Таким образом, даже эта детальность, эпичность повествования была значимой для идеи всего произведения и, следовательно, необходимой для передачи при переводе на другой язык. Не востребованное русским переводчиком конца 1830-х гг., это свойство нарратива в дальнейшем, в 1850–60-е гг., войдет в романную эстетику и поэтику, в том числе и благодаря английскому социально-криминальному роману.

Довольно четко и в подлиннике, и в переводе вырисовывается образ сыщика Калеба, от лица которого ведется повествование. Прежде всего, это умный, предприимчивый, молодой человек, способный найти выход в самой сложной жизненной ситуации, что соответствует просветительской концепции личности, переплетающейся у Годвина с традициями характерологии плутовского романа эпохи Возрождения. Важнейшей характеристикой героя является то, что он выступает и в образе автора романа, благодаря

¹² Анализ произведения проводился по изданию: W. Godwin. Caleb Williams. Oxford, New-York: Oxford University Press, 1982. Здесь и далее в скобках будут указываться страницы со ссылкой на это издание.

¹³ Grossman J. The Art of Alibi. English Law Courts and the Novel. Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press, 2002. P. 49. (Перевод здесь и далее – мой – И.М.).

чему читатель оказывается введенным и в творческую лабораторию героя-повествователя, осознающего себя автором художественного произведения. Любопытно, как Годвин манипулирует повествованием, изображая Калеба то автором своего жизнеописания, то создателем историй о ворах и разбойниках. Каждый раз, когда в канву романа вводится «чужеродный» текст (будь то объявление о розыске самого Калеба как преступника или история из Ньюгейтского календаря, история о преступниках, написанная самим Калемом или история о нем самом, написанная Джайнесом), судьба главного героя резко меняется, происходит какое-либо решающее событие. Таким образом, герой (как и читатель) оказывается вовлечен в эту игру текстового пространства, которую ведет биографический автор произведения.

Как справедливо замечает Дж. Гроссман, «с того момента, как Калекб начинает писать свою историю, современный жанр криминальной биографии и современная система правосудия в сочетании, которые эксплицитно проявляются только в третьем томе, образуют невидимые стены концептуальной тюрьмы для него»¹⁴. Годвин наделяет Калеба как героя и автора романа прежде всего аналитизмом, универсальным, романским взглядом на происходящее, не позволяющим ему сосредоточиться на каком-то одном предмете осмысления и изображения, оторвать криминальную биографию от изображения социально-исторической ситуации. И то, и другое, взятое в отдельности, не может составить основу романного повествования Калеба. Далее Калекб предпринимает попытку уточнить жанровые особенности своего сочинения, сравнивая его с другими жанрами:

Оригинал	Перевод	Дословно
<i>In these proceedings it is easy to trace the vice and duplicity that must be expected to grow out of injustice. I know not whether my readers will pardon the sinister advantage I extracted from the mysterious concessions of my keeper. But I must acknowledge my weakness in that respect; I am writing my</i>	<i>Здесь легко заметить, как порок и коварство необходимо рождают двуличие, как и следует ожидать, вырастают из несправедливости. Не знаю, простят ли мне мои читатели, что я слишком знаю, простит ли мне мой разборчиво воспользовался неизъяснимым послаблением, сделанным для меня тюремщиком. Но я не должен умалчивать о моего тюремщика. Но я</i>	<i>В этой ситуации легко проследить, как порок и двуличие, как и следует ожидать, вырастают из несправедливости. Я не простит ли мне мой читатель нечестное преимущество, которым я воспользовался от уступки</i>

¹⁴ Grossman J. Ibid. P. 46.

adventures and not my mox слабостях; я пишу должен признать мою apology; and I was not свою историю, а не слабость в этом prepared to maintain the апологию; я не чувствовал отношении; я пишу свои unvaried sincerity of my себя способным постоянно приключения, а не мою manners, at the expence of a хранить в своих поступках апологию. И я не готов speedy close of my existence неизменную прямому, ценою поддерживать неизменную которой необходимо прямому своего поведения должна была быть ценою быстрого окончания преждевременная смерть моего существования.
(Ч. 2, Гл. VI, С. 138)¹⁵.

При переводе данного, достаточно важного для образа главного героя, отрывка русский переводчик предпочел выбрать такие термины, определяющие жанр повествования, как «история», характерный для XVIII –начала XIX в. синоним жанра романа, и «не “апология”» (к апологии, как известно, обращались прежде всего в философии, в первую очередь религиозной, в том случае, когда перед автором вставала задача «защиты» концепции, героя, авторской позиции). В оригинале употреблены существительные «apology», но «adventures». Здесь же Калев описывает такие черты жанра ньюгейтской листовки (как иногда называют зарубежные исследователи «Ньюгейтский календарь»), как прямолинейность, упрощенность, традиционный финал – казнь главного героя. Сам он отказывается от этих особенностей документального нарратива, пытаясь создать свою художественную модель рассказа о преступнике. В русском контексте эти рассуждения Калеба-писателя оказались «размыты» из-за неадекватного применения жанровых терминов, что может объясняться неустоявшейся в 1830-е гг. терминологической базой в области литературы и, конкретно, данного жанра.

Как видим, переводчика привлекает стремление Годвина соединить в своем герое сыщика и автора криминального романа. Он старается точно передать тенденцию английского писателя к соединению в образе Калеба действующего и рефлексивного героя, который между тем не задан идеалом положительной личности, достойной восхваления. Калев очевидно не относит себя как героя создаваемого им романа к разряду однозначно положительных персонажей или исключительных личностей.

Довольно показательным для осмысления процесса обновления концепции героя русской прозы является емко и рельефно переданный в русском переводе романа Годвина

¹⁵ Годвин В. Калев Виллиамс. Перевод с англ. С. Г. СПб.: Тип-я А. Смирдина, 1838. В последующих примерах ссылки будут делаться на это издание с указанием части, главы и страницы в скобках.

образ Калеба Вильямса как сыщика, стремящегося раскрыть преступление. Следует сказать в связи с этим, что в герое подчеркивается как основная черта характера страстное любопытство, природное стремление к познанию в сочетании с отсутствием жизненного опыта, с непосредственным восприятием мира. Движимый любопытством, он самостоятельно расследует преступление своего хозяина. Даже под угрозой расправы Калеб продолжает добывать улики против Фолькланда, влекомый, как он сам признается, «главной движущей силой» – стремлением обрести истину.

Очень важно, как автор объясняет свое решение передать романное повествование герою-сыщику, сделав его рассказчиком и автором романа о событиях, в которых он является одним из главных участников: «Я начал свое повествование, как это обычно принято, в третьем лице. Но вскоре я почувствовал себя неудовлетворенным. Тогда я перешел на первое лицо, заставив, таким образом, героя моей повести рассказывать о самом себе <...>. В конце концов он больше всего подходил к моему умственному складу; воображение мое свободнее развевывалось именно при анализе скрытых внутренних движений»¹⁶. Таким образом, выбор повествования от первого лица позволил автору изобразить героев романа с глубоким психологизмом, точнее выявить мотивы их поступков.

Исследователями этот персонаж воспринимается неоднозначно. Так, М.П. Алексеев считает, что «в характере Калеба, как он раскрыт в романе, есть нечто неправдоподобно маниакальное; он столь же настойчиво пытается из чистого любопытства проникнуть в тайну своего господина, как тот неумоимо его за это преследует»¹⁷. Д.М. Урнов предполагает, что именно благодаря любопытству Калеб получил возможность реально смотреть на мир: «Удовлетворив свое любопытство, Калеб Вильямс познал жизнь. Следуя за этим “вожатым”, он все дальше уходил от своих радужных представлений о мире»¹⁸.

Интересны интерпретации этого образа зарубежными исследователями. Так, А.Е. Мерч видит в образе Калеба «“любителя” детектива, вдохновленного исключительно своим намерением добраться до правды»¹⁹, предвосхитившего появление образов детективов в последующих модификациях данной жанровой модели. П. Томас интерпретирует поступки Калеба «как миф о первородном грехе, как причину, которая отчуждает индивида от возможности социальной гармонии и посвящает его в социальный

¹⁶ Последнее предисловие автора // У. Годвин. Калеб Вильямс. С. 7.

¹⁷ Алексеев М.П. Примечания к роману У. Годвина «Калеб Вильямс» // Годвин У. Калеб Вильямс. М.-Л.: Гослитиздат, 1949. С. XXIII.

¹⁸ Урнов Д.М. Вильям Годвин – основоположник «социального романа» // Из истории западноевропейских литератур XVIII–XX в. М.: Изд-во МГУ, 1957. С. 16.

¹⁹ Murch A. E. The Development of the Detective Novel. London: Peter Owen Ltd., 1958. P. 30.

мир борьбы и разногласий с властью»²⁰. В этом отношении показательно замечание Дж. Скагса, считавшего, что «роман Годвина <...> характеризуется значимым конфликтом между идеями Просвещения, распространенными в период, когда он писал свой роман, <...> и полуфеодальной, христианской идеологией и верой в Старый Завет, в то, что проступок всегда будет наказан Богом, независимо от индивидуальных поступков»²¹. Таким образом, любопытство Калеба, трактуемое по-разному, никому из исследователей не представляется случайным. Эта черта характера главного героя позволяет автору поставить глубокий философский вопрос о допустимости знания истины для человека и одновременно закладывает важнейшую типологическую черту в центральный для социально-криминального романа образ сыщика-любителя, отличающегося сложным внутренним миром, интуицией, глубоким проникновением в природу человека и его поступков, что и помогает ему познать или хотя бы приблизиться к истине.

Вместе с тем устоявшаяся в русской литературе к 1830-м гг. романтическая концепция героя тоже дает о себе знать. Не являясь, как отмечалось выше, сверхличностью, Калев все же сосредоточен на одном страстном желании проникнуть в тайну хозяина, которую он ощущает как нечто роковое, неотвратимо ведущее к страшным последствиям:

Оригинал	Перевод	Дословно
<i>When I first removed into Mr. Falkland's family, the novelty of the scene rendered me cautious and reserved. The distant and solemn manners of my master seemed to have annihilated my constitutional gaiety. ... The story I now heard, and the curiosity it excited, restored to me activity, eagerness and courage. I had always had a</i>	<i>В начале моего пребывания в доме Г. Фалькленда, новизна положения делала меня скромным и внимательным. Холодные и важные приемы моего господина почти уничтожили мою природную веселость. ...История, которую услышал я и любопытство, ей во мне возбужденное,</i>	<i>Когда я только влился в семью Фолькленда, новизна положения предавала мне осмотрительности и сдержанности. Отстраненные и серьезные манеры моего хозяина, казалось, истребили мою врожденную веселость. ... История, которую я сейчас услышал, восстановила во мне активность, рвение и</i>

²⁰ Thoms P. *Detection and Designs. Narrative and Power in 19-th century Detective Fiction*. Ohio: Ohio University Press, Athens, 1998. P. 17.

²¹ Scaggs J. *Crime Fiction*. London and New-York: Routledge, 2005. P. 15.

propensity to communicate возвратили мою смелость. Я всегда имел *my thoughts; my age was of* деятельность, смелость и склонность высказывать *course inclined to* живость. От природы я, свои мысли; мой возраст, *talkativeness; and I ventured* был развязан, и сверх того, несомненно, склонял меня к *occasionally in a sort of* возраст мой увлекал меня к разговорчивости; и я *hesitating way, as if* говорливости; наконец я осмелился однажды с *questioning whether such a* осмелился позволять себе нерешительным видом, как *conduct might be allowed, to* по временам некоторые бы спрашивая, *express my sentiments as they* вопросы, как бы для того, позволительно ли такое *arose, in presence of Mr.* чтобы видеть, не достигну поведение, выразить свое *Falkland (P.108).* ли я при помощи этого мнение, когда оно *средства возможности появилось, в присутствии* *выражать свои чувства в* Мистера Фолькланда. *присутствии Г. Фалкланда.*
(Ч. 2, Гл. 4, С. 81–82)

Из приведенного отрывка видно, что обратной стороной любопытства Калеба является его очевидная провокация Фолькланда на опрометчивые слова и поступки, т.е. волевые усилия, направленные на управление ситуацией и главного ее участника Фолькланда, которые впоследствии позволят любителю-детективу восстановить полную картину преступления. Русский переводчик в целом верно передал эту ситуацию, описав черты характера главного героя как «любопытство», «смелость», «деятельность». Хотя в переводе можно встретить и такие стилистически и семантически не совсем верные характеристики героя, как «говорливость» и «развязность», создающие образ несерьезного и ветреного молодого человека, чего нет в подлиннике.

К тому же переводчик позволял себе включать в повествование свои отступления, вкладывая их в уста Калеба, добавляя при этом многословность и излишние подробности. Например: «Я сказал уже, что я несколько был образован чтением; я не упустил случаев воспользоваться этим и теперь имел самый счастливый. Но я не намерен наполнять моего повествования бесполезными подробностями; читатель будет судить обо мне по тому, что случилось впоследствии» (Ч. I, Гл. I, С. 7).

Тем не менее такие недочеты и вкрапления «от себя» случались в русском переводе довольно редко, и характер Калеба Вильямса был донесен до читателя в основном в соответствии с установками автора и новыми веяниями русской прозы, стоявшей на пороге рождения больших эпических форм, прежде всего романа, что требовало в первую

очередь разрушения традиционных концепций героя как заданной схемы абсолютной героической личности или, напротив, законченного злодея. Роман Годвина и его русский перевод, пришедшийся на конец 1830-х гг., интересен и в плане изображения героя-преступника.

Отношения между персонажами, как указывалось выше, строятся на антагонизме преступника и сыщика. Однако Годвин усложнил свою задачу, изобразив преступника Фолькланда привлекательным для читателя. По наблюдениям Д.М. Урнова, «композиционно “Калеб Вильямс” построен на противопоставлениях. Однако, сравнивая своих героев, Годвин не стремится к контрастам, следуя своеобразной диалектике. Персонажи, диаметрально противоположные в социальном плане, психологически соотносятся гораздо сложнее»²². Фолькланд – аристократ, воспитанный на понятиях чести и доблести, но именно ради их сохранения он идет на тайное преступление. Очевидно, что образ и этого героя построен на принципах, отмеченных Ю.М. Лотманом как «общих искусству эпохи классицизма представлени [ях] о человеке как существе, наделенном “божественным” разумом и низменными эгоистическими страстями. Степень подчинения страстей разуму соответствовала месту героя в иерархии персонажей»²³. Именно это «подчинение» разуму и законности и стремился показать Годвин на примере образа Фолькланда. При этом интересно, что в данном персонаже прослеживаются и черты, свойственные героям романтических произведений (отчужденность, душевная ранимость, чувствительность). Этому образу присущи и характеристики готической традиции (таинственность, некая сверхъестественность), что, собственно, и усложняет его образ как преступника:

Оригинал	Перевод	Дословно
<i>I found Mr. Falkland a man of small stature, with extreme delicacy of form and appearance. In place of the hard-favoured and inflexible visages I had accustomed to observe, every muscle and pretty line his countenance</i>	<i>В Фалькланде я нашел человека небольшого роста, с самыми нежными формами. Вместо грубых неподвижных лиц, обыкновенно виданных мною до сих пор, я увидел привык физиономию, в которой не</i>	<i>Я нашел в Фолькланде человека малого роста, с чрезвычайно утонченными формами и внешностью. Вместо грубых черт и суровых лиц, которые я привык видеть, каждая мускул и прекрасная линия</i>

²² Урнов Д. Указ. соч. С. 14.

²³ Лотман Ю.М. Пути развития русской просветительской прозы XVIII века // Лотман Ю.М. О русской литературе. СПб.: «Искусство-СПб», 2005. С. 177.

seemed to be an было мускула, не было на его лице, казалось, до
inconceivable degree черты, которые бы не были непостижимой степени
pregnant with meaning. His выражением мысли. полна смысла. Его манеры
manner was kind, attentive Приемы его были приятны, были дружелюбны,
and humane. His eyes was full кротки, дышали добротой; внимательны и добры. Его
of animation, but there was a глаза его были живы; но на глаза были полны жизни, но
grave and sad solemnity in his лице господствовала в выражении лица его была
air, which for want of скромность, важность и, мрачная и печальная
experience I imagined was the не знаю, что-то торжественность,
inheritance of the great, and торжественное: которую, за недостатком
the instrument by which the неопытность моя опыта я принял за наследие
distance between them and принимала это за великих предков и
their inferiors was преимущество, соединенное инструмент, с помощью
maintained. His look bespoke с его высоким которого сохранялось
the inquietness in his mind, происхождением, и за расстояние между ними и
and frequently wandered with средство, данное знатым их подчиненными. Его
an expression of для поддержания того взгляд свидетельствовал о
disconsolateness and anxiety расстояния, в каком они беспокойности его ума и
 (P. 5) находятся от других людей. часто блуждал с
 Взоры его, с горестью и выражением беспокойства
 беспокойством часто и тревоги.
 обращавшиеся во все
 стороны, обличали волнение
 и грусть его души (Ч. 1, Гл.
 1, С. 6)

При передаче образа Фолькланда в русском переводе сохранена свойственная уже романтизму и предромантизму противоречивость характера, связываемая с характерной для романтической концепции героя противопоставленностью его обществу. Здесь переводчик уже умело владеет лексикой и даже употребляет клише для построения характера персонажа: «дышали добротой», «обличали <...> грусть души». Вместе с тем переданные в русле романтических традиций внутренняя напряженность и загадочность поведения героя-преступника благородного происхождения имели решающее значение для последующего этапа становления романного героя в русской литературе. Этот образ позволял проследить такую характеристику героя, как развитие, изменение, и в связи с

этим увидеть обновление авторской позиции в романном жанре, потребностями литературной эволюции устремляемой к отходу от стратегии всеведения и всевидения образа автора в романе, к сосредоточенности романиста на изображении живого, внутренне сложного и непредсказуемого человека.

Еще одна черта, свойственная Фолькленду как предромантическому герою – фатальность, предопределенность его судьбы, которую интуитивно чувствует в нем едва ли не с самого начала Калев, также очевидно интересна русскому переводчику. О неотвратимости судьбы в отношении Фолькланда герой-сыщик говорит с первых глав романа:

Оригинал	Перевод	Дословно
<p><i>From the moment he entered upon the execution of this purpose, dictated as it probably was by an unaffected principle of duty, his misfortunes took their commencement. All I have farther to state of his history is the uninterrupted persecution of a malignant destiny, a series of adventures that seemed to take their rise in various accidents, but pointing to one termination. Him they overwhelmed with an anguish he was of all others least qualified to bear; and these waters of bitterness, extending beyond him, poured their deadly venom upon others, I being myself the most unfortunate of their victims (P.16)</i></p>	<p>Первый шаг к исполнению намерения, конечно естественным чувством долга, Г. Фалькленд мог считать началом своих несчастий. Во всем остальном рассказ его истории, увидят, что судьба гнала его; увидят цепь происшествий, причиною которых были различные обстоятельства, но которые, кажется, все направлены были к одной цели. Они тяготели над ним бременем горести, такой горести, к перенесению которой, он, именно, менее всех был способен. Но судьба не его одного заставила страдать; другие также почувствовали</p>	<p>С того момента, как он начал осуществлять эту цель, продиктованную, возможно, искренним принципом долга, его несчастья начали свое действие. Все, что я дальше буду рассказывать о его истории, будет непрерывным преследованием злого рока, цепью приключений, которые, как кажется, были причиной различных случайностей, но ведущих к одному исходу. Его они ошеломили страданиями, которые он меньше всех был способен вынести; и эти реки горести, распространяющиеся за ним, пролили свой смертельный яд и на других,</p>

страшные удары: из всех ее и я был самой несчастной жертв, я самый из жертв. несчастнейший. (Ч. 1, Гл. 3, С. 40)

В оригинале описание роковых стечений обстоятельств представлено от лица Калеба, который видит предначертанность судьбы почти всех персонажей романа и передает это метафорическими словосочетаниями «misfortunes took their commencement», «malignant destiny», «pointing to one termination», «poured their deadly venom», «most unfortunate of their victims». В русском переводе эти метафоры переданы, хотя и оказались несколько размытыми и нечеткими вследствие не совсем верно подобранных эквивалентов: «начало своих несчастий», «судьба гнала его», «направлены к одной цели», «страшные удары», «самый несчастнейший». В целом мотив рока, столь значимый в английском романе, был донесен до русского читателя неумело и неполно. Между тем в дальнейшей истории английского социально-криминального романа и его рецепции в русской литературе он сыграет значительную роль, будучи, по сути, фундаментом философской проблематики рассматриваемой жанровой разновидности, закладывая философские мотивировки образа преступника и его поступков.

Принципы изображения преступника Фолькленда в английском романе и его передачи в русском переводе показательны для русской литературы конца 1830-х гг. еще и потому, что и в подлиннике, и в переводе это герой, отрицающий Зло, вступающий с ним в борьбу один на один. Фолькленд Годвина своим преступлением отвечает на вечный вопрос о допустимости преступления против недостойного человека (Тиррела). Различные трактовки этого вопроса можно будет проследить во многих последующих образцах жанра английского социально-криминального романа и в русском классическом романе, вобравшем в себя его важнейшие жанрообразующие элементы, и в массовой русской беллетристике, пытавшейся повторять жанровую модель английского прототекста («Юджин Эрам», «Преступление и наказание», «Петербургские трущобы» и др.)²⁴. Постановка подобной философской, нравственно-этической проблемы повлекла за собой подход английского писателя к психологическим характеристикам героя. Годвин детально показывает муки совести Фолькленда, доводящие его до физического

²⁴ Типологические параллели в этой области проводят многие исследователи. См.: Назиров Р.Г. Достоевский и роман У. Годвина // Назиров Р.Г. Русская классическая литература: сравнительно-исторический подход. Исследования разных лет: Сборник статей. Уфа: РИО БашГУ, 2005. С. 94–102; P. Lawrence. Bulwer's Godwinian Myth // The Subverting Vision of Bulwer-Lytton. Bicentenary Reflections. Ed. by A. Christensen. Newark, Delaware: The University of Delaware Press, 2004.

изнеможения, вводит в повествование его рассуждения в попытках оправдать свой поступок.

В дискуссии с Калебом Фолькленд пробует теоретически доказать право сильных личностей на преступление, на оправдание многочисленных жертв в угоду прогрессу, движению к лучшему будущему. И саму идею, и диалогическую форму ее воплощения позже, уже в 1840-е гг., возьмут в свой литературный арсенал многие английские авторы социально-криминального романа, еще позднее, в 1860–90-е гг., все это будет востребовано и русским классическим и массовым романом. В 1830-е гг. данные черты поэтики романного повествования формировались в переводах, в частности, рассматриваемого нами романа Годвина. Остановимся подробнее на изображении английским писателем и переводчиком того, как теория его героя расходится с жизнью, которая раскололась на «до» и «после» преступления, и это является одним из центральных мотивов романа, определяя многие уровни его поэтики, начиная от композиции и кончая проблематикой и характерологией²⁵. Вот, например, одно из описаний перемен в жизни Фолькленда – в подлиннике и в русском переводе:

Оригинал	Перевод	Дословно
<i>You know too perhaps that, from the hour the crime was committed, - yes, sir, that was the date [and, as he said this, there was somewhat frightful, I had almost said diabolical, in his countenance] – I have not had an hour's peace; I became changed from the happiest into the most miserable thing that lives; sleep has fled from my eyes; joy has been a stranger to my thoughts; and annihilation I should prefer a thousand</i>	<i>Может быть ты знаешь также, что с той минуты, как совершено злодеяние ...да, сударь, с той самой минуты ...[и когда он говорил это, в его виде выразалось что-то бы страшное, почти дьявольское)...я не имел ни одного спокойного часа; из счастливейшего человека я сделался самым жалким творением; сон бежит от глаз моих; всякая мысль о радости или</i>	<i>Ты знаешь, наверное, что, с того момента, когда совершено преступление, - да, сэр, с того самого дня [и, когда он говорил это, было что-то пугающее, я почти сказал почти дьявольское в его выражении лица] – я не имел и часа спокойствия; я превратился из самого счастливого в самого несчастного человека, сон бежал от моих глаз;</i>

²⁵ Это использовал уже ближайший последователь Годвина Э. Бульвер-Литтон в романе «Юджин Эрам», который, кстати, как и «Калеб Вильямс», был широко востребован в России (см. об этом раздел 1.3 данной диссертации), а позже станет ведущим приемом в романе Достоевского «Преступление и наказание».

times to the being that I lead чужда для меня: радость стала незнакомцем
(P. 119–120) ничтожество в тысячу раз для моих мыслей; и
предпочтительнее уничтожение я бы
печального существования, предпочел тысячу раз тому
которое должен я влачить. существованию, которое я
(Ч. 2, Гл. VI, С. 117) влачил.

Русский переводчик адекватно передал исповедь Фолькленда перед Калобом. Очевидны его попытки донести психологический накал фрагмента, прежде всего через синтаксис – тире, имеющиеся в оригинале, были заменены многоточиями и круглыми скобками, показывающими прерывистость речи и внутреннее напряжение Фолькленда. Перед заключительным предложением поставлено двоеточие, а не точка с запятой. Эмоциональную напряженность фрагмента переводчик пытается передать, используя традиционные для романтизма эпитеты: «страшный», «дьявольский», «жалкий», «печальный», знакомые русскому читателю по романтическим образам злодеев.

Примечателен хронотоп романа Годвина, находящегося у истоков английского социально-криминального романа, и в связи с этим своеобразие его передачи в русском переводе, находящемся у истоков переводческой рецепции данной жанровой разновидности в России. Как отмечают исследователи, пространственно-временные координаты «Калеба Вильямса» разработаны автором в соответствии с готической традицией. Однако «у Годвина она приобретает достоверность и подготавливает таким образом развитие этой темы в социальном романе XIX в.»²⁶. Локусы тюрьмы, разбойничьего притона, нищих жилищ, позже ставшие неотъемлемой частью классического социально-криминального романа, вводятся Годвином в повествование не как «увлекательные ходы», они важны, – справедливо отмечает исследователь, – как стимул психологического роста Калеба; тюрьма и лес не обеспечивают сценический фон, а нагнетание неизвестности не приводит в восторг читателя – это интеллектуальное

²⁶ Михальская Н.П., Аникин Г.В. Уильям Годвин (William Godwin, 1756–1836) // Михальская Н.П., Аникин Г.В. История английской литературы. Режим доступа: 17v-euro-lit.niv.ru/17v-euro-lit...anikin...godwin.htm

отражение тех условий, которые изучаются, они – компоненты в психологическом развитии Калеба»²⁷.

Оригинал	Перевод	Дословно
<p><i>The sun was hid from me by a grey and cloudy atmosphere; I was induced to continue along the skirts of the wood, and surmounted with some difficulty the hedges and other obstacles that from time to time presented themselves. My thoughts were gloomy and disconsolate; the dreariness of the day and the solitude which surrounded me seemed to communicate a sadness of my soul (P. 146–147)</i></p>	<p>Солнце не показывалось на сером облачном небе; я решил держаться опушки леса, и с некоторой трудностью перебирался через изгороди, и преодолевал другие препятствия, мне встречавшиеся. Я был печален и уныл; мрачность погоды и уединение, меня окружавшие, имели влияние на состояние моей души (Ч. III, Гл. I, С. 3)</p>	<p>Солнце спряталось от меня за серое и облачное небо; я был вынужден продолжать идти вдоль окраины леса и преодолевать со сложностями изгороди и другие препятствия, которые время от времени вставали передо мной. Мои мысли были унылыми и безутешными; мрачность дня и одиночество, которые окружали меня, казалось, соответствуют печали души.</p>

Приведенный отрывок – один из многочисленных фрагментов романа, демонстрирующих влияние готической традиции на творчество У. Годвина и ее трансформацию в нем. Здесь очевидна взаимосвязь мрачного пейзажа и психологического состояния главного героя. Готические традиции были не чужды и русской литературе первой половины XIX в. Русский переводчик почувствовал значимость таких фрагментов и для образа Калеба, и для всего повествования в целом. Благодаря соответствующему подбору слов («серое облачное небо», «печален и уныл», «уединение») в русском тексте также создается атмосфера не только внешнего, но и внутреннего напряжения и таинственности.

Своеобразие хронотопу романа «Калеб Вильямс» придают также многочисленные сцены судебных разбирательств. Однако в русском переводе это самые неудачные в стилистическом отношении фрагменты, отличающиеся странными неологизмами, употреблением не подходящих по контексту терминов, как, например, в следующем случае: «Один из воров с разломанием (соперник герцога Бедфорда) и взятый за

²⁷ Решетов В.Г. Анархист: статья о творчестве Вильяма Годвина / В.Г. Решетов. Магнитогорск: Изд-во МаГУ, 1999. С.7.

поддельную монету, были повешены» (Ч. II, Гл. VI, С. 128). «Я внутренне был убежден, что исследование, какое могут сделать законы...» (Ч. III, Гл. IV, С. 103). Такие примеры свидетельствуют, по нашему мнению, о большой разнице судебных систем двух стран и несформировавшемся юридическом терминологическом аппарате в русском языке, вследствие чего русский переводчик не всегда мог подобрать необходимый эквивалент переводимому английскому слову.

Тем не менее текст русского перевода снабжен пояснениями от переводчика следующего содержания: «В Дневнике Ньюгата Т. I. Стр. 328 – есть совершенно подобная история» (Ч. III, Гл. IV, С. 95) или: «Один из друзей автора был свидетелем совершенно подобного этому происшествию в Ньюгате» (Ч. III, Гл. IV, С. 93). Эти и другие примечания убеждают в том, что русский переводчик, несмотря на указанные выше объективные трудности, все же стремился ввести читателя в контекст английской культуры, сослаться на источник переводимого произведения, познакомить с реалиями иноязычной действительности, характерными для новой жанровой модификации английского романа. В этом переводе, в частности, в русскую культуру вводились понятия «Ньюгейт» и «Ньюгейтский календарь».

Интересно, что при передаче временных координат произведения русский переводчик чаще всего использует слово «эпоха» с обобщенной семантикой наиболее крупной единицы исторического времени: «Эпоха, в которую случилось это происшествие...» (Ч. II, Гл. VII, С. 152), «Этот день был критическою эпохою в жизни Фалькленда» (Ч. II, Гл. III, С. 51) и т.д. вместо временных обозначений в английском тексте «period» (С. 131) – период. С современной точки зрения, выбор представляется не совсем удачным, повторяющимся из фрагмента во фрагмент, тем не менее, он показывает, что русский переводчик, обратившийся к новой жанровой разновидности английского романа, почти неизвестной русскому читателю, столкнулся при работе над передачей пространственных обозначений с трудностью в поиске языковых средств для описания временных координат нового вида нарратива. Не всегда адекватно передавая своеобразие хронотопа романа Годвина, считающегося прародителем английского социально-криминального романа, русский переводчик делал первые шаги в разработке жанрово-стилевых приемов данной романной модификации, через восприятие которой, во многом, в русский роман входили и новые темы и проблемы, и новая концепция героя и художественного времени и пространства²⁸.

²⁸ Стремясь передать национальную специфику романного нарратива Годвина, автору иногда приходилось прибегать к прямым вставкам в оригинальный текст, указывающим читателям на то, что та или иная мысль

Отдельно стоит сказать о передаче финала романа в русском переводе. Как уже указывалось, ряд исследователей считают конец произведения необоснованным, нелогичным и т.д. Например, Д.М. Урнов считает, что «слабые стороны социальной программы писателя сказались на компромиссной концовке романа. Вот один из примеров, показывающий, насколько неестественен был примирительный финал»²⁹. Подобного мнения придерживались М.П. Алексеев и Д.В. Затонский. Т.Н. Потинцева трактует концовку как авторское предромантическое видение: «Именно в этой необычной для просветительского романа концовке “Калеба Вильямса” и состояло “романтическое” открытие Годвина. Видный философ XVIII в. в своем романе намечает будущие конфликты романтического героя М. Шелли, Метьюрина, Т. Хоупа – роковое несоответствие внешнего и внутреннего, явления и его сути, идеала и его реального воплощения, сложность человеческой личности и этических критериев»³⁰.

Западные исследователи интерпретируют неожиданный финал романа как своеобразный повествовательный ход Годвина: «Финальная сцена суда образует антикульминацию к борьбе Калеба для утверждения своей истории над историей Фолькланда <...> Годвин попытался показать своим романом не государство в действии, а его проникновение, как он пишет в своем предисловии, “как дух и характер государства проникает в каждый слой общества”»³¹.

Именно в последних главах напряжение повествования достигает своего предела, психологический накал достигает кульминации, когда Калед описывает движение своих чувств, их изменение в самый напряженный момент изображаемых событий:

Оригинал	Перевод	Дословно
<i>All is over. I have carried into execution my meditated attempt. My situation is totally changed; I now sit down to give an account of it.</i>	Кончено; я исполнил свой замысел. Теперь положение мое совершенно переменилось. Беру опять перо, чтобы отдать отчет	Все кончено. Я исполнил свое задуманное намерение. Ситуация совершенно изменилась; теперь я сажусь, чтобы дать в ней

или ее выражение принадлежит именно англичанину. Например: «Вот мысли, в самом начале порожденные во мне участием этого мученика наших варварских постановлений. Примечание: Это говорит Англичанин о своей земле» (Ч. II, Гл. VI, С. 133). Или: «Не должно забывать, что в этих и следующих строках Годвин выражает идеи своей буржуазной эпохи. При этом, он хочет, кажется, показать разительный контраст между свободой, которую хвалят англичане, и чрезвычайною небрежностью, в какой оставлены в Англии тюрьмы. Поучительный урок народу, который хлопочет о химерах, и страдает под сиреным напевом конституции» (Ч. III, Гл. IV, С. 100).

²⁹ Урнов Д. Указ. соч. С. 17.

³⁰ Потинцева Т.Н. Указ. соч. С. 90.

³¹ Grossman J. Ibid. P. 53.

For several weeks after the completion of this dreadful business, my mind was in too tumultuous a state to permit me to write. I think I shall now be able to arrange my thoughts sufficiently for that purpose. Great God! How wondrous, how terrible are the events that have intervened since I was last employed in a similar manner! It is no wonder that my thoughts were solemn, and my mind filled with horrible forebodings!

в том, что произошло. В отчет. Несколько недель течение многих недель после завершения этого после этой великой ужасного дела мой ум был в катастрофы, волнение и слишком возбужденном смятение моих мыслей не состоянии, чтобы позволяло мне писать. позволить мне писать. Теперь, кажется, я Думаю, что теперь я смогу довольно привел свои мысли привести свои мысли в в порядок, чтобы порядок, достаточный для продолжать. Боже этой цели. О Господи! великий! Как изумительны и Какие удивительные, какие страшны происшествия, ужасные события случившиеся после того, как произошли с тех пор, как я в я в последний раз прервал последний раз занимался эти записки! Удивительно подобным делом! Не ли, что тогда какое-то удивительно, что мои вдохновение возвышало мои мысли были мрачны, а мой мысли, и ум был полон ум – полон страшных ужасных предчувствий! предчувствий!

(Ч.1, гл. 6, с. 76)

После финальной сцены суда и смерти Фолькленда Каледб чувствует себя опустошенным, теперь он считает себя убийцей. Мир для него перевернулся, и это он отражает в своей исповеди: множество восклицательных знаков, короткие предложения, эпитеты «horrible», «terrible», «wondrous», «solemn», «dreadful», «tumultuous» в полной мере отражают психологическое состояние героя. В русском переводе очевидна некоторая замена синтаксических знаков (в первом, третьем предложениях), а также использование более емких, по сравнению с подлинником, определений событий и состояния мыслей героя: катастрофа – вместо «dreadful business», волнение и смятение – вместо «tumultuous a state». Хотя здесь переводчик привносит свои оттенки неопределенности: «какое-то вдохновение возвышало мои мысли», употребив слово «какое-то» в сочетании с не совсем подходящим по контексту словом «вдохновение», более соответствующим поэтическому настрою образа.

Важно отметить, что Каледб до последнего эпизода остается повествователем-писателем. События настолько захлестывают его, что он приостанавливает свой

писательский труд, но затем всё же продолжает повествование. Русский переводчик очень удачно выбрал эквиваленты для передачи этого нюанса: «беру опять перо ...», «в последний раз прервал эти записки». В целом, переводчику удалось передать драматизм заключительных сцен, их значение и смысл для всего повествования романа.

Учитывая все перечисленные недостатки, можно понять, почему анализируемый перевод получил невысокую оценку как сразу после выхода в свет, так и значительно позже. Например, М.П. Алексеев писал о русском переводе романа «Калед Вильямс»: «Случайно ускользнувший от бдительности царской цензуры, перевод этот, однако, неполно и неточно воспроизводит оригинал»³².

Вместе с тем, представленный анализ перевода романа «Калед Вильямс» демонстрирует, также как и оригинал, противоречивые тенденции, наблюдаемые в русском обществе и литературе того времени. Можно с уверенностью утверждать, что с данного перевода в России началось усвоение жанровой модели английского социально-криминального романа, первого этапа ее становления, пришедшегося на эпоху Просвещения, сентиментализма и предромантизма. Время перевода «Калеба Вильямса» пришлось на период интенсивных поисков героя русской литературой. В связи с этим в переводе отчетливо прослеживается внимание к передаче образов главных героев, их своеобразия в плане психологизма и романтических черт характера. Так, образы и главного героя как прототипа образа сыщика, и образ его антипода переданы достаточно четко, хотя и с попыткой сгладить противостояние персонажей обществу. Вместе с тем, для русского переводчика оказалось интересно и национальное своеобразие подлинника, переданное текстом перевода, примечаниями и транслитерацией. Не без внимания остались и готические элементы повествования в связи с их актуальностью для русского литературного процесса. Соответственно, именно они оказались наиболее адекватно донесены до русского читателя. Кроме того, очевидна и попытка сгладить острую социальную проблематику английского романа, несколько снизить обличительный пафос повествования, что также отражает общественную ситуацию в данный период литературного развития.

³² Алексеев М. П. Примечания к роману У. Годвина «Калед Вильямс» // Годвин У. Калед Вильямс. М.-Л.: Гослитиздат, 1949. С. 393.

2.2. Русские переводы ньюгейтского романа Э. Бульвера-Литтона «Юджин Эрам» (1860–1890-е гг.)

Роман Э. Бульвера-Литтона «Юджин Эрам» (1832), предмет нашего внимания в данном разделе, является одним из наиболее репрезентативных произведений с точки зрения реализации в нем ньюгейтской поэтики, ставшей закономерным продолжением романа Годвина с элементами социально-криминального романа. В связи с этим отдельно остановимся на истории его создания и восприятия в Великобритании.

В этом романе, с одной стороны, обнажаются социальные тупики, в которые попадает современный автору человек, общество в целом. Бульвер-Литтон пытается выявить корни преступности в социально-историческом, бытовом, реальном течении жизни. С другой стороны, достаточно четко выражены романтические тенденции в изображении главного героя, его отношений с миром. Автор обрисовывает характер Юджина Эрама как сильной, незаурядной личности, отличающейся сложнейшей внутренней жизнью, напрямую не зависимой от среды, что намечает, по сравнению с Годвином, новый поворот в истории английского социально-криминального романа. Наконец, помимо социальных и нравственно-психологических корней, ньюгейтский роман Бульвера-Литтона, несомненно, имеет и свою философскую основу. История адаптации русской словесностью XIX в. этих жанрово-стилевых поисков английского романиста богата и чрезвычайно показательна для осмысления отечественной классики, особенно русского классического романа, и представляет собой новый этап рецепции английского социально-криминального романа в России XIX в.

В основе «Юджина Эрама», как уже отмечалось, лежит реальная история, главным героем которой является учитель, работавший в семье Бульверов – Юджин Эрам, человек необычайного интеллекта, противоречивый, погруженный в себя. В действительности этот выдающийся ученый знал множество языков, в том числе латинский и древнегреческий, проводил исследование по компаративистике, результатом которого стало выявление связи между кельтским и европейскими языками. Из реальной истории Бульвер убрал все мешающие ему факты: существование жены и детей Эрама, образ жертвы преступления (из молодого человека был создан образ холодного и расчетливого соблазнителя), подозрения на Эрама во время следствия, т.е. все было направлено на романтическую презентацию героя, что делало его притягательным, несмотря на тот факт, что Эрам, несомненно, являлся убийцей. При этом Бульвер-Литтон прилагает все усилия,

чтобы проникнуть в психологию этого необычного человека, выявить внешние и внутренние мотивы его преступления.

«Серьезную проблему для романа, привлекавшую Бульвера-Литтона, составлял характер Эрама: как мог ученый, внешне добрый и любящий, совершить такое тяжелое преступление? Документальные материалы почти ничего не отвечали на вопрос о мотиве» – рассуждает по этому поводу К. Холлингсворт¹. Он же утверждает, что писатель хотел продемонстрировать всю ошибочность и пагубность утилитарной философии, распространенной в английском обществе в то время и проповедуемой его главным героем. Отрицая нравственный императив, Юджин Эрам принимает идею «бóльшего блага для бóльшего числа людей», что и приводит его в конечном итоге к моральному краху.

Кроме того, эта история содержала еще один очень притягательный для Бульвера-Литтона элемент: ее герой – преступник и при этом интеллигент. Это противоречие было интересно и с нравственно-психологической точки зрения, и в плане жанрово-стилевого синтеза. Автор имел возможность изобразить байронического героя с применением элементов готического романа, столь популярного в то время. Неслучайно М. Сэдлер, биограф Бульвера-Литтона, называет его «наследником мантии Анны Радклифф»², имея в виду многочисленные мрачные пейзажи, загадочных персонажей, темные пещеры, переполнявшие романы английского писателя вообще и «Юджина Эрама» в частности. Кроме того, К. Холлингсворт констатирует, что «разрабатывая историю Эрама, Бульвер <...> объединил готический роман с реалистической фактической традицией Ньюгейтского календаря»³.

Чуть позже, в 1838 г., в работе «Об искусстве прозы», в которой Бульвер-Литтон выступил как теоретик писательского мастерства, беллетрист выражает свое отношение к использованию мотива преступления в художественном произведении: «В изображении порока и преступников для автора лежит широчайшая сфера глубокого познания философии человеческого сердца. Во всех странах, во все времена описание преступления было освящено поэзией высшего порядка <...> Возникает поистине грандиозная картина, когда художник выводит персонажа, внушающего противоположные страсти <...> когда мы одновременно переживаем и ужас совершаемого преступления, и сочувствие к

¹Hollingsworth K. Newgate novel, 1830–1847. Bulwer, Ainsworth, Dickens and Thackeray. Detroit: Wayne State Un-ty press, 1963. P. 89.

²Sadleir M. Bulwer: A panorama. London: Constable and co., 1931. P. 287.

³Hollingsworth K. Newgate novel. P. 89.

совершающему его преступнику»⁴. Писатель подчеркивает, таким образом, свой интерес к теме преступления как благодатной почве для исследования природы человека, его психологии и морали, глубин его сознания, причин отчуждения от окружающего его мира.

Однако были и другие, чисто коммерческие причины обращения Бульвера-Литтона к истории о Юджине Эраме. Дело в том, что в 1829 г. в журнале «Джем» уже была опубликована поэма Томаса Худа «Сон Юджина Эрама», написанная по мотивам документальных свидетельств о происшедшем в Ньюгейтском календаре. Поэма имела необычайную популярность, не раз переиздавалась⁵. Бульвер-Литтон, пристально следивший за изменениями во вкусах читательской аудитории, не мог не отреагировать на появившийся интерес к новой теме, дававшей ему возможность попробовать себя в новом жанре. Таким образом, Худ и Бульвер возобновили интерес к истории Юджина Эрама, напечатанной в Ньюгейтском календаре еще в 1759 г., проложив, вслед за Годвином, развитие новой жанровой модификации романа и породив множество подражаний, а также возбудив острую полемику вокруг темы преступности, продолжавшуюся в английской печати на протяжении многих лет. Популярность «Юджина Эрама» подтверждает и тот факт, что он был неоднократно поставлен в театре (1832 и 1835 гг.).

Важно в связи с этим отметить, что несмотря на сложность поднятых в романе проблем, сам автор романа в своем предисловии к его первой редакции трактует цель написания «Юджина Эрама» следующим образом: «Может быть, <...> чтобы отвлечься от скучного однообразия наших общественных дел в долгие зимние вечера, когда мы собираемся у камина, готовые слушать любую небылицу, и охотно приветствуем рассказ о чем-то страшном и даже готовы верить ему, может быть, в такие вечера, дорогой читатель, ты не так уж неохотно обратишься к этим страницам за несколько более занимательным развлечением, чем известия об эпидемии холеры, и для того, чтобы хоть на время отдохнуть от бесконечных споров об избирательной реформе»⁶, ориентируя, таким образом, свое сочинение на массового читателя среднего класса.

Вопреки большому читательскому спросу, выпавшему на долю романа «Юджин Эрам», английская критика восприняла его неоднозначно. Например, журнал «Атенеум» нашел книгу проявлением гениальности, но пожелал, чтобы она никогда не была

⁴E. Bulwer-Lytton. On Art of Fiction // A Victorian Art of Fiction. Essay on the novel in British period. New-York and London: Garland, 1979. P. 222.

⁵Hollingsworth K. Newgate novel. P. 84.

⁶Bulwer-Lytton, E. Eugene Aram. Paris, 1932. P. 8.

опубликована⁷. Наибольшие споры вызвал характер героя и метод его изображения в романе. Так, журнал «Эдинбург» посчитал характер Эрама «невероятным для убийцы из корысти»⁸. В «Спектаторе» давались комментарии по поводу «романтизации» образа Эрама, его переключек с байроническим героем: «В этом мы не хотим никого обвинять: мы просто информируем наших читателей, что повесть Мистера Бульвера гораздо больше похожа на Манфреда, чем на Ньюгейтский календарь – это, конечно, комплимент, но не такой, который в наши дни способствовал бы продаже книги»⁹. Очевидно, что романтический метод уже не был столь востребованным в английской литературе и не привлекала критику 1830-х гг. В свою очередь «Мансли Ревью» назвала новое произведение Бульвера лучшей работой писателя, определив, что оно написано в духе христианской философии¹⁰.

Критик «Эдинбург Ревью» довольно подробно рассматривает художественные особенности «Юджина Эрама» с точки зрения жанра, сюжетостроения, проблематики. В частности, в статье «Роман Мистера Бульвера “Юджин Эрам”» делается очень важное, как нам представляется, замечание о сходстве романа с драмой: «Это деревенская трагедия с несколькими актерами, но со сценами значительно возбуждающими и поддерживающими любопытство, а во многих эпизодах также значительно воздействующими на душу. Как и “Девере” <...>, он <роман «Юджин Эрам» – И. М.> занят в основном развитием одного характера, действующего как проклятье на судьбы всех остальных персонажей, которые двигаются как спутники на пути его главенствующей и разрушающей орбиты»¹¹. Здесь же критик выражает сожаление о том, что произведение написано в жанре романа, а не пьесы: «Мы сожалеем, что Мистер Бульвер (по какой причине, он не объясняет) не придерживался своего изначального намерения сделать из истории трагедию. Она бы лучше подошла, мы думаем, для этой цели, чем как предмет романа. В пьесе не было бы серьезной трудности в изображении Эрама почти таким, каким он и был – нахальный, вероломный убийца, спокойный лицемер, в чьей жизни ничего не оставалось, кроме как уйти из нее или развивать свои интеллектуальные способности в борьбе со своей судьбой. В романе же существуют серьезные трудности на этом пути. Традиции требуют определенных качеств, неизменных для главного героя, а обнаженное и грубое злодейство настоящего Эрама

⁷Athenium, January 7, 1832. P.P. 3–5.

⁸Edinburgh Review, LV (April, 1833). P.P. 208–219.

⁹Spectator, January 7, 1832. P. 17.

¹⁰Monthly Review, CXXVII [I, n.s.], February, 1832. P.P. 302–307.

¹¹“Mr. Bulwer’s Novel – Eugene Aram” // Edinburgh Review. 55. April 1832. P. 212.

делает его непригодным в этом качестве согласно законам написания романа»¹². В связи с этим рецензент «Эдинбург Ревью» подчеркивает разность между реальным преступником и изображенным в романе персонажем, а всю притягательность образа Юджина Эрама, которая, по мнению английского критика, излишня в изображении преступника, он приписывает законам жанра романа, коими Бульвер-Литтон вынужден был руководствоваться.

Так или иначе английская пресса, настороженно отнесясь к образу преступника, выбранному в качестве главного героя художественного произведения и изображенному со всеми достоинствами и недостатками, свойственными сильной личности, отмечает новаторство Бульвера в области романной тематики, проблематики, сюжетостроения и особенно в сфере жанрово-родового синтеза, позволившего автору подать своего героя через внутреннюю драму, внутреннюю борьбу, которая и формирует его новую личность.

Самым острым нападкам роман подвергся на страницах «Фрейзерс Магазин», что вполне объяснимо противоречием взглядов редакции журнала и молодого писателя. Вот что критик этого издания Вильям Маджинн пишет о новом романе: «Когда автор “Пелэма” пытался описывать утонченные чувства и изящное общество, он неизменно сталкивался с проблемами и напрягался; но о ворах и подлецах – из притонов, убежищ, кабаков – он пишет с легким красноречием фраз, что указывает на его непосредственное знакомство с описываемыми сценами»¹³. Обозреватель «Фрейзерс Магазин» обвиняет Бульвера в интересе к низменным проявлениям жизни, не достойным художественного изображения, и поэтому заключает: «Итак, нам не нравится ни его проявившаяся симпатия к преступникам, ни рассыпанные сентиментальности по поводу эшафота и тюрьмы. Это есть современный, испорченный, извращенный вкус»¹⁴.

Замечания В. Маджинна относительно предмета, недостойного для изображения в романе и вообще в искусстве, будут неоднократно повторены другими критиками и не только в адрес Бульвера, но и Эйнсворта, Диккенса и других, не столь известных в России авторов. Еще более жаркая полемика разразится почти десятилетие спустя, в 1840-х гг., когда Бульвер издаст свой роман повторно, но с новым предисловием, в котором автор попытается «защитить» своего героя и метод его изображения. В это же время в дискуссию вступает У. Теккерей с памфлетами и пародиями на ньюгейтские произведения, и спор приобретает острейший и принципиальнейший характер.

¹²Ibid. P. 214.

¹³Fraser's magazine. V, February, 1832. P. 110.

¹⁴Ibid. P. 112.

В частности, о герое романа «Юджин Эрам» Теккерей саркастично замечает: «<...> показать, что Юджин Эрам, будучи вором, лжецом и убийцей, все же является интеллектуалом, было среди самых благородных достижений человечества»¹⁵. Таким образом, как справедливо замечает английский исследователь творчества Бульвера-Литтона Сазерленд, «викторианская Англия не была готова к своему Достоевскому»¹⁶.

Бульвер-Литтон очень внимательно прислушивался к мнению критики, и такое активное неприятие его романа привело к тому, что в 1840 г. «Юджин Эрам» вышел в свет после серьезной правки писателя, повлиявшей в целом на сюжет и идейное содержание романа. В более позднем варианте произведения главный герой оказывается невиновным в убийстве. Однако, по мнению исследователей, роман от этого только проиграл. Г.М. Перминова, например, отмечает, что именно в первой редакции романа Бульвера-Литтона очевидно стремление автора к «преодолению каких бы то ни было связей со “светским” романом <...> прежде всего в плане углубления демократических тенденций творчества»¹⁷. Неслучайно русская рецепция романа была сосредоточена исключительно на раннем варианте произведения.

Вышедший в Англии в 1832 г. роман «Юджин Эрам» был переведен на русский язык почти три десятилетия спустя, хотя он довольно активно обсуждался в русской периодической печати сразу после публикации. Возможно, изначально роман читался в России во французском переводе или в оригинале, а потребность в его переводе на русский язык не возникала, т.к. сама тема сочинения не была востребована в русской литературе первой трети XIX в. Такая потребность появилась только в 1860-е гг., когда стали переводиться произведения Диккенса и Теккерей, по-своему трактовавшие тему преступности, когда в России «накануне крестьянской реформы, в бурную пору созревания революционной ситуации, в литературе на первый план выходят два главных вопроса: исследование сегодняшнего состояния народной жизни <...>; проблема главного героя, ищущего путей обновления современной жизни. <...> Если исследование народной

¹⁵Цит. по: Engel E. and King M. F. The Victorian Novel before Victoria. London & Basingstoke: Macmillan, 1984. P. 45.

¹⁶Цит. по: Morgan T. Edward Bulwer-Lytton: The Pioneering Novelist Who Became A Literary Joke // The Lost Club Journal. URL: file://C:\lytton.html (Дата обращения: 14.06.2014).

¹⁷ Перминова Г.М. Психологические тенденции «ньюгейтских» романов Э. Бульвера-Литтона начала 1830-х годов // Проблемы метода и поэтики в зарубежной литературе XX–XXI веков. Пермь, 1993. С.81.

жизни сосредоточили преимущественно разнообразные формы «малой» прозы, то решение проблемы героя досталось главным образом роману»¹⁸.

Русские переводчики обращаются к роману «Юджин Эрам», как уже было указано, в его первой редакции, причем сначала перевод (анонимный) появился в журнале «Библиотека для чтения» (№ 1, 1860), затем в 1892 г. в «Вестнике иностранной литературы» (переводчик Д.В. Аверкиев¹⁹), что соответствует двум этапам в истории восприятия английского социально-криминального романа и говорит о неспадающем интересе к произведению на протяжении второй половины XIX в. Сравнение этих переводов, сделанных с почти тридцатилетним интервалом, позволяет выявить эволюцию его русской рецепции в соотношении со становлением поэтики русского романа, различные тенденции в русском переводоведении и эволюцию переводческих принципов на протяжении 1860–90-х гг.

Характерно, что различие рецепции романа и его переводческих тенденций не сказалось, пожалуй, только на передаче названия произведения. Известно, что Бульвер-Литтон неслучайно назвал свой роман по имени главного героя. Дело в том, что, как уже отмечалось выше, его сюжет основан на реальном событии, освещенном еще в Ньюгейтском календаре и возбудившем немалый интерес и сразу после происшествия, и много позже. Так что заглавие «Юджин Эрам» было говорящим для английского читателя и, несомненно, притягивало его внимание к произведению. Логично поэтому, что писатель вынес имя главного героя – индикатора соответствующей тематики для читателей – в название своего сочинения, показав его «вершинное» место в системе героев. Русские переводчики (и переводчик «Библиотеки для чтения», и Д.В. Аверкиев) не внесли никаких изменений в перевод заглавия романа, хотя это имя гораздо меньше говорило русскому читателю. Однако сохранив в заглавии имя главного персонажа, переводчики продолжили традицию русской романистики «вершинной ориентации» («Евгений Онегин», «Обломов», «Рудин» и др.).

Различие в подходах к передаче произведения демонстрирует уже объем рассматриваемых переводов. В оригинале роман делится на книги, главы, предваренные подзаголовками и эпиграфами. В общем «Юджин Эрам» насчитывает 487 страниц,

¹⁸ Жук А.А. Русская проза второй половины XIX века. М.: Просвещение, 1881. С. 105.

¹⁹ Аверкиев Дмитрий Васильевич (1836–1905) – драматург, прозаик, театральный критик, публицист. По окончании Петербургского университета в 1860 г. начал печатать фельетоны, театральные рецензии, стихи в газетах «Русский инвалид», «Северная пчела», еженедельнике «Якорь» и сатирическом приложении к нему «Оса». В 1861 г. знакомится с Ф.М. Достоевским. Близость с кружком почвенников (братьями Достоевскими, Ап. Григорьевым, Н. Страховым) сформировала интересы и творческие принципы журналиста и переводчика.

состоит из пяти книг, каждая из которых включает от восьми до одиннадцати глав. Переводчик «Библиотеки для чтения», следуя традициям данного издания создавать в основном образцы массового перевода, ориентированные на массового читателя²⁰, значительно сокращает произведение и упрощает его структуру. В частности, он опускает подзаголовки глав, эпиграфы, игнорирует деление на книги, а порой предлагает и свое членение текста на главы. Д.В. Аверкиев более серьезно отнесся к передаче внешней структуры сочинения, сохранил его объем, а также авторское деление романа на книги и главы, эпиграфы к каждой главе. Все это не могло не сказаться на передаче проблематики оригинала, в которой можно выделить несколько взаимосвязанных между собой субстратов: социально-исторический, нравственно-психологический, философско-религиозный, в целом составляющие основную канву произведения.

Красной нитью через повествование проходит проблема социального неравенства людей, которой озабочен главный герой романа. Вот, например, его монолог, произнесенный после общения с нищей старухой Даркменс:

Eugene Aram

Библиотека для

Перевод Д.В. Аверкиева

чтения

<i>Oh! – said Aram, in low, but deep tone, – when these hideous disparities be banished from the world? How many noble natures – how many glorious hopes – how much of the seraph’s intellect, have been crushed into the mire, or blasted into guilt, by mere force of physical want? What are the temptations of the rich to those of the poor? Yet see how lenient we are to the crimes of the one, – how</i>	<i>O! воскликнул Арам, когда будет изгнано неравенство на этом свете? Как много самых благородных натур, самых возвышенных умов пало от нужды, погрязло в безнравственности и ангельских умов затонуло в преступлениях. Скверно на свете! Как-то болезненно сжимается сердце, как физической нужды? Что посмотришь вокруг! Как тяжело сознавать, что ничего не можешь сделать для массы.</i>	<i>– O, – сказал Арам, – когда же исчезнет с лица земли отвратительное неравенство! Сколько благородных натур, сколько славных надежд, сколько и ангельских умов затонуло в грязи, или выродилось в преступление в силу чисто физического желания? Что значат искушения богатых по сравнению с соблазнами бедняков? А как мы снисходительны к проступкам одних и как</i>
--	--	--

²⁰См об этом статью Матвеевко И.А. Особенности перевода романа Э. Бульвера-Литтона «Пелэм» на русский язык // Коммуникативные аспекты языка и культуры. Сборник научных статей и тезисов I межвузовской научно-практической конференции студентов, аспирантов и молодых ученых. Томск: ТПУ, 2001. С. 161–163.

relentless to those of the other! It is a bad world, it makes a man's heart sick to look around him. The consciousness of how little individual genius can do to relieve the mass, grinds out, as with a stone, all that is generous in ambition; and to aspire from the level of life is but to be more graspingly selfish (P. 71–72).

неумолимы к другим! Нет, свет скверен; сердце тоскует глядя на него. Сознание, как мало может сделать одинокий гений для облегчения масс, давит, как камень, все великодушное в честолюбии, а возвышаться над уровнем жизни значит только становится жадным эгоистом! (С. 221).

В оригинале речь Эрама пространна и эмоциональна (она гораздо объемнее, чем представленный отрывок), он отстаивает одну из основополагающих для него идей – о неизбежности преступления в судьбе нищего человека, об общественном неравенстве как главной причине преступности и порока. Чувства героя выражены через метафоры, перечисления, антитезы, анафоры, восклицания, риторические вопросы, он употребляет возвышенную (*noble natures, glorious hopes, to aspire*) и даже библейскую (*seraph's intellect, temptation*) лексику. Переводчик «Библиотеки для чтения» предпочел размышления Эрама о социальном неравенстве значительно сократить и упростить, из русского перевода исчез образ серафима, пропущен вопрос, содержащий важные для данного отрывка антитезы: *rich – poor, lenient – relentless (What are the temptations of the rich to those of the poor? Yet see how lenient we are to the crimes of the one, – how relentless to those of the other!)*, изменено синтаксическое оформление монолога (в нем сохранен только первый риторический вопрос, но появилось множество восклицаний, сама структура предложений упрощена). От этого, на наш взгляд, пострадал в целом и образ Юджина Эрама, и пафос его концепции личности, согласно которой человек от рождения благороден и в своих высоких устремлениях подобен ангелу, но все это в силу физической нужды, превращающей для бедняка в соблазн самое необходимое, вырождается в порок. Любое действие человека, направленное на облегчение жизни, любая попытка превозмочь нужду ведет в современном обществе к преступлению.

Подробный, почти буквальный перевод Д.В. Аверкиева 1892 г. транслирует эту идею в адекватной форме. При незначительном изменении синтаксиса (первый вопрос заменен восклицанием, последнее предложение также заканчивается восклицательным

знаком), в данном фрагменте сохранено единоначатие серии риторических вопросов, задаваемых Эрамом самому себе («сколько»), представлена значимая для данного отрывка антитеза («богатых – бедняков», «снисходительны – неумолимы»), передано сравнение («давит как камень»), т.е. переводчик предельно точно постарался донести суть и форму речи героя.

Вместе с тем в романе Бульвера исследуется не только воздействие общества на личность героя, наряду с этим детально и последовательно представлены изломы его натуры, изображенной во всей ее внутренней силе и слабости, в связи с чем высвечиваются проблемы психологии и морали, отчуждения человека от общества. Однако перевод «Библиотеки для чтения», демонстрирующий как основную тенденцию в передаче произведения «адаптацию» текста для массового читателя, чаще всего упрощает содержание подлинника и в этом плане. Перевод в «Вестнике иностранной литературы» в целом близок по своему уровню и качеству современным критериям передачи иноязычного произведения: в нем достаточно точно передана авторская мысль об идейной и морально-психологической подоплеке совершенного героем преступления.

«Это был философский роман о неминуемом моральном крахе сильной личности, имевший большой общественный смысл. В центре романа стоит проблема преступления, рассмотренная на этот раз в нравственном плане и превращающая “Юджина Эрама” в роман о гибели личности»²¹, – так трактует проблематику романа М.Л. Купченко. Проблемы, поднятые в произведении Бульвера, показ несостоятельности идей утилитаризма, были весьма актуальны и для русской литературы второй половины XIX в. Как отмечает Б.Ф. Егоров, «именно английский позитивизм и оказал наибольшее влияние на русскую общественную мысль шестидесятых годов, так нуждавшуюся в практическом приложении теорий. <...> Английские позитивисты противостояли французским как утилитаристы и прагматики, защитники личной, частной инициативы и свободы»²².

Убеждения Эрама, многое определяющие в его жизни, родились не только из его размышлений о социальной несправедливости и желания найти из нее выход. Очень важными оказываются представления героя о природе человека и его отношений с миром и о себе как личности. Сложность рецепции и передачи этого пласта оригинального текста в переводе увеличивается еще и тем, что роман Бульвера создан на стыке романтических и реалистических приемов художественного изображения, а новации в эстетике и поэтике

²¹Купченко М.Л. Проблема личности и общества в творчестве Э. Бульвера-Литтона 1828–1831 гг.: Автореф. ... канд. филол. наук. Ленинград, 1976. С. 12.

²²Егоров Б.Ф. Борьба эстетических идей в России 1860-х годов. Л., 1991. С. 22.

романа переплетаются с признаками массовой литературы. Как считает Г.М. Перминова, в рассматриваемом нами романе Бульвера «романтическое начало связано, прежде всего, с изображением подсознательного во внутреннем мире человека и психологически мотивированной динамики человеческих эмоций. Сфера человеческой мысли раскрывается в романе приемами, тяготеющими к реализму»²³. Русские переводчики второй половины XIX в. по-разному решали проблему передачи этого в своих переводах. Покажем это на конкретных примерах.

Не раз подчеркивая необыкновенную уверенность героя в своей незаурядности, в силе своего характера, в неограниченности своих возможностей, Бульвер-Литтон сравнивает его с Фаустом. Параллели с Фаустом прослеживаются уже с первого описания жилища Эрама. В этой связи необходимо отметить, что образ гетевского персонажа, фаустовская тема слияния с историей человечества, обретения личностью пути к истине были чрезвычайно актуальны для русских писателей и переводчиков 1860–90-х гг. По словам В.М. Жирмунского, «другие произведения Гете исчезают во второй половине XIX века из сферы активных сил развития русской литературы, “Фауст” сохраняет свое значение для всего времени <...>»²⁴. Фаустовская проблематика, по мнению многих исследователей, отразилась «в философии, идеях и самой жизни так называемых “лишних людей”»²⁵, что в свою очередь определялось пересмотром концепции В.Г. Белинского, не принимавшего проповеди идеи отрицания в литературе. В противоположность ему Тургенев видит в отрицании Фауста «начало становления личностной культуры, наиболее полно и ярко раскрывающимся в рассуждениях, в самом образе жизни тех героев, которых Ф.М. Достоевский называл «русскими мальчиками»»²⁶. Интересно поэтому проследить разные подходы русских переводчиков к передаче данной характеристики главного героя романа Бульвера:

<i>Eugene Aram</i>	<i>Библиотека для чтения</i>	<i>Перевод Д. В. Аверкиева</i>
<i>The room in which the sisters now found themselves was the most spacious in the house, and was indeed of</i>	<i>Комната, где сидели сестры, была самая большая в доме. В ней было только одно широкое окно,</i>	<i>Комната, в которой находились сестры, была самой большой в доме и в самом деле значительных</i>

²³ Перминова Г.М. Психологические тенденции «ньюгейтских» романов Э. Бульвера-Литтона начала 1830-х годов // Проблемы метода и поэтики в зарубежной литературе XIX–XX веков. Пермь, 1993. С. 84.

²⁴ Жирмунский В.М. Гете в русской литературе. Л.: Наука, 1982. С. 392.

²⁵ Старосельская Н.Д. Русский Фауст // Вопросы философии. 1983. № 9. С. 93.

²⁶ Там же. С. 95.

considerable dimensions. It a напротив его огромный, размеров. В ней было одно contained in front one large старинный камин черного широкое окно, выступавшее window, jutting from the wall. дерева. Вся комната была из стены. Напротив него Opposite was an antique and завалена книгами. У окна над камином висел high mantelpiece of black стояло бюро, и перед ним старинный и высокий oak. The rest of the room was стоял старинный дубовый колпак из черного дерева. walled from the floor to the стул. На столе лежало Остальные стены были с roof with books; volumes of несколько бумаг, – полу до потолка all languages, and it might единственных свидетелей заставлены книгами; Томы even be said, without much результата занятий. на всех языках и без exaggeration, upon all Замечательно, что Арам преувеличения почти sciences, were strewed писал поразительно мало в можно сказать, по всем around, on chairs, the tables, сравнении с тем, сколько он наукам, валялись на креслах, or the floor. By the window читал (С. 17). столах и на полу. У окна stood the Student's desk, and стоял письменный стол и a large old-fashioned chair of широкое старомодное oak. A few papers, filled with дубовое кресло. На столе astronomical calculations, lay лежали бумаги с on the desk, and these were астрономическими all the witnesses of the result вычислениями, и то были of study (P. 33). единственные свидетели результатов его занятий.

(С. 185).

В описании комнаты Эрама делается акцент на множество книг «на всех языках» и «по всем наукам». На фоне античной мебели они создают явную аллюзию интерьера фаустовской рабочей комнаты. Очевидно, что переводчик «Библиотеки для чтения» отнесся к данной авторской интенции без должного внимания, в тексте перевода осталась лишь фраза «Вся комната была завалена книгами», более детально перечисляются предметы мебели, что делает из помещения, где жил герой, совершенно ординарный интерьер. Так уже с первых страниц перевода начинают вымываться важные характеристики Эрама как интеллектуального героя и в целом романа Бульвера как произведения о таком герое. Как справедливо считает К. Холлингсворт, «романтизация» образа Эрама «была преднамеренной. Бульвер представляет Эрама как человека,

жаждущего знания с безграничным любопытством Фауста»²⁷, создавая таким образом специфический характер личности, вбирающей в себя ценности развития европейской культуры и философии. Если учесть, что в переводе «Библиотеки для чтения» зачастую либо сокращаются описания интерьеров и внешнего вида героя, говорящие о его схожести с Фаустом, либо пропускаются его монологи-рассуждения о стремлении постичь законы вселенной, а также авторские отступления о близости Эрама к образу Фауста (Гл. IV), то русскому читателю «Библиотеки для чтения» образ Эрама представлялся далеко не таким многогранным, каким он был в оригинале. Такой подход влиял и на передачу самой идеи произведения, мотивации действий главного героя – все это доносилось до читателя в весьма схематичном и обедненном виде, о чем подробнее скажем ниже.

Более серьезное отношение к данным элементам повествования демонстрирует перевод Д.В. Аверкиева. Детальная передача описания жилища главного героя с акцентом на его духовную деятельность как смысл жизни в целом соответствуют оригинальному образу романа. Переводчика подводит порой лишь приверженность к дословной передаче, к стремлению перевести все фразы аутентичного текста без исключения.

Осмысливая образ Эрама, исследователи проводят параллели и с другим знаковым персонажем европейской литературы. Так, К. Холлингсворт сближает бульверовского героя с Манфредом Байрона: «Что касается байронизма, монологи Эрама, его презрение к общественному интересу, его почти мистический поиск всеобщих знаний, его одиночество и таинственная вина характеризуют его как потомка Манфреда»²⁸. Исследователи Э. Энджел и М.Ф. Кинг также утверждают, что «Эрам смоделирован на байроническом одиночестве. <...> его байронизм служит не только для объяснения его отстранения от общества, но и для оправдания этого отстранения на основе высоко духовных романтических принципов»²⁹. Данная характеристика Эрама заставляет акцентировать внимание на времени создания романа – начало 1830-х гг., отмеченное печатью байронизма не только в английской, но и в русской литературе. В последней спустя 30 лет, в 1860-е гг. (время публикации первого русского перевода бульверовского романа), байроническое начало трансформируется в особый тип романного героя, названный русскими критиками «лишний человек». С учетом сказанного сравним один из важнейших монологов героя в подлиннике и в переводах 1860 и 1892 гг.:

²⁷ Hollingsworth K. Newgate novel. P. 87.

²⁸ Ibid.

²⁹ Engel E. and King M. F. The Victorian Novel before Victoria. London & Basingstoke: Macmillan, 1984. P. 44.

<i>But, indeed, this perpetual talk of 'mankind' signifies nothing: each of us consults his proper happiness, and we consider him a madman who ruins his own peace of mind by an everlasting fretfulness of philanthropy (P. 150).</i>	Я же далеко не этого мнения; я уверен, что один человек ничего не в силах сделать для целого света. Не лучше ли думать о своем счастье? Я считаю и мы считаем сумасшедшим человеком того, кто нарушает свое внутреннее спокойствие из любви к человечеству заботой о филантропии (С. 64).	Но, в сущности, эти толки о непрерывные «человечестве» ничего не значат: каждый из нас заботится о своем счастье, сумасшедшим того, кто разрушает свое душевное спокойствие вечной любовью к человечеству заботой о филантропии (С. 269).
--	---	---

При почти буквальной передаче данного монолога очевидны синтаксические и стилистические изменения, внесенные в текст переводчиком «Библиотеки для чтения». Первая же фраза «Я далеко не этого мнения», с одной стороны, подчеркивает противопоставление главного героя своему собеседнику, с другой (будучи не совсем верно построенной) – отяжеляет фрагмент, нарушая стройность и лаконичность речи Эрама. Этот же переводчик заменяет местоимения «us» (нас) и «we» (мы) на «я», вводя его три раза, еще раз делая акцент на оппозиции героя не только собеседнику, но и обществу. В тексте перевода «Библиотеки для чтения» применено и вопросительное предложение, отсутствующее в оригинале, что также лишний раз подчеркивает его позицию, делает его речь более эмоциональной. В целом монолог переведен в «духе» массовой литературы, как известно, утрирующей, доводящей до абсолютного максимума приемы уходящей эстетики и поэтики.

Д.В. Аверкиев передал данные моменты вполне адекватно, в его тексте Юджин Эрам представлен как разочарованный, одинокий человек, презирающий общество и проповедующий крайний индивидуализм, эгоцентризм, вполне допускающий в своем противостоянии насилие, пренебрежение общечеловеческими законами морали. Такой образ всецело соответствует замыслу создателя произведения и постепенно подводит читателя к кульминации повествования, а именно – к его исповеди в конце романа. Думается, именно такой тип героя, страдающего и заставляющего страдать других эгоиста, рожденный английским автором в начале 1830-х гг., вошел необходимым

элементом в яркий, своеобразный тип «русского Фауста», нашедший к концу XIX в. свое воплощение в ряде русских классических романов Достоевского и Толстого.

В упомянутой выше главе, посвященной исповеди героя, Бульвер-Литтон демонстрирует всю несостоятельность мировоззрения ученого. Юджин Эрам «изнутри», в мельчайших подробностях описывает весь процесс осознания им неотвратимости преступления, что, по мнению К. Холлингсворта, «удивительно напоминает в общих чертах позднего Раскольникова»³⁰. Существование в нищете и желание сделать научное открытие, которое осчастливит все человечество, близость этого открытия и отсутствие средств на его достижение ставят перед главным героем вопросы, на которые он ищет ответы, и решение этих задач приводит его к преступлению. «Эрам, по сути, принимает точку зрения своего сообщника Хаусмена, что он ничего не должен обществу. Однако, он настаивает на том, что любит человечество и дает рационалистическое объяснение предложенному ему ограблению и убийству на основании общественного блага»³¹.

Eugene Aram

*Библиотека для
чтения*

*Перевод Д.В.
Аверкиева*

*What was this wretch? Aged with vice – forestalling
time – tottering on to a dishonoured grave – soiling
all that he touched on his way* *Это так возмутило меня И на такие-то дела этот
против Клерка, что я с человеком расточает золото
наслаждением ухватился за (С. 226).*

*– with grey hairs and filthy
lewdness, the rottenness of the
heart, not its passion, a
nuisance and a curse to the
world. What was the deed –
that I should rid the earth of a
thing atonce base and
venomous? Was it crime?
Was it justice? Within myself I
felt the will – the spirit that
might bless mankind. I lacked
the means to accomplish the*

³⁰ Hollingsworth K. P. 89.

³¹ Ibid.

will and wing the spirit

(P. 459)³².

Рассуждения Юджина Эрама представлены в оригинале весьма подробно и занимают около страницы. Очевидно, что писатель придавал процессу становления идеологии своего героя большое значение, собственно это была кульминация повествования, к которой автор подводил в течение всей истории. В свое оправдание Эрам приводит множество доводов, в частности он сравнивает свой поступок с подвигом солдата: «Nay, suppose the soldiers truck for patriotism, a better feeling than glory, would not my motive be yet larger than patriotism?» (Дословно: «Нет, предположим, солдат убивает из патриотизма – лучшее чувство, чем стремление к славе, разве не будет мой мотив весомее, чем патриотизм?»)). Любопытно, что оба переводчика проигнорировали фрагменты исповеди Эрама и перешли непосредственно к событиям, изображающим само преступление, что сразу уравнивает столь разные переводы в стратегиях их создателей, ориентирующихся в конечном итоге на массового читателя, с той лишь разницей, что переводчик «Библиотеки для чтения» оказался более последовательным в ее проведении.

К концу романа ошибочность своих рассуждений признает сам герой. После преступления Юджин становится другим человеком, что он и фиксирует в своих внутренних монологах:

<i>Eugene Aram</i>	<i>Библиотека для чтения</i>	<i>Перевод</i> <i>Д.В. Аверкиева</i>
<i>I occupied my thoughts – I laid up new hoards within my mind – I looked around, and I saw few whose stores were like my own, - but where, with the passion for wisdom still alive within me – where was that once more ardent desire which had cheated me across so dark a chasm</i>	<i>Везде преследовала каждую минуту я боялся, что все откроется и эта мысль с каждым днем мучила меня все больше и больше, так что я стал опасаться людей,</i>	<i>Я занимал свой ум, я собирал в голове сокровища; я огляделся вокруг и увидел, что у немногих такие запасы знаний, как у меня; но во мне на век исчезло высокое желание приложить науку на</i>

³² Дословно: «Кто был этот негодяй? Состарившийся от злодеяний – опережающий время – ковыляющий к своей бесславной могиле – порочащий все, к чему он прикасается на своем пути – седовласый и похотливый, с гнилью в сердце, разве он не бедствие, помеха и проклятье для мира? Будет ли это проступком, если я избавлю мир от существа низкого и злобного? Будет ли это преступлением? Или справедливостью? Внутри себя я чувствовал желание – смысл, который может осчастливить человечество. У меня не доставало средств, чтобы осуществить это желание и окрылить идею».

between youth and manhood – избегать общества и пользу человечества.
between past and present life – наконец так Люди стали моими
the desire of applying that возненавидел свет, что врагами. Я глядел на них
wisdom to the service of жаждал уединения другими глазами
mankind? Gone – dead – buried (C. 190). (C. 230).

for ever in my bosom, with the
thousand dreams that had
perished before it! When the
deed was done, mankind seemed
suddenly to have grown my foes.
I looked up on them with other
eyes (P. 464)³³.

В оригинале Юджин Эрам детально отмечает трансформации, происходящие с ним, сам задает себе вопросы, на которые заведомо знает ответы. Теперь он жаждет знаний ради самих знаний, никакой разумной деятельности нет и не может быть, и эта страсть подчеркивается в его речи всевозможными сравнениями и образами: «new hoards», «the passion for wisdom», «more ardent desire», для объяснения своих чувств герой использует эпитет «had cheated me across so dark a chasm» («обмануло меня над такой темной бездной»). Свою жизнь ученый четко делит на «до» и «после» преступления, для этого он использует антитезы «between youth and manhood», «between past and present life». Подчеркивая свое разочарование, он применяет градацию определений по нарастанию своих переживаний: «Gone – dead – buried forever in my bosom» и т.д.

Очевидно, что оба русских переводчика не передали и данного перелома в судьбе главного героя достаточно адекватно. Переводчик «Библиотеки для чтения» в представленном фрагменте предпочел заняться своим собственным сочинительством – ничего подобного нет в подлиннике, наоборот, вследствие такой неверной передачи мыслей Эрама, он предстает перед читателем слабым и неуверенным в себе человеком, избегающим человеческого общества из боязни быть пойманным.

³³ Дословно: «Я занимал свои мысли, я закладывал новые знания себе в голову – Я огляделся и увидел, что мало кто вокруг меня обладает знаниями, как мои, – но где, вместе со страстью к знаниям, все еще живущей во мне – где было еще одно горячее желание, которое обмануло меня такой темной пропастью между молодостью и зрелостью – между прошлой и нынешней жизнью – желание применить эту мудрость на службе человечеству? Ушло – умерло – похоронено навсегда в моей груди, с тысячей других мечтаний, которые погибли до этого! Когда поступок был совершен, человечество вдруг оказалось моим врагом. Я смотрел на людей другими глазами».

Д.В. Аверкиев попытался перевести данный отрывок близко к оригиналу (в переводе сохранились метафоры, обозначающие знания – «сокровища», «запасы знаний»), но описание развития чувств героя, его отношение к мысли о службе человечеству остались вне русского текста, не передана глубина переживаний Эрама, эволюция его отношений с обществом. Читателю сообщается лишь результат духовных исканий героя: «исчезло высокое желание приложить науку на пользу человечества».

Итак, образ главного героя, его поиск и раскаяние, что было особенно интересно для русского читателя 1860–80-х гг., оказался значительно обедненным в обоих переводах. Особенно в переводе «Библиотеки для чтения» вся идея произведения сводится, по сути, к раскрытию преступления и описанию его совершения. Такие тенденции можно объяснить ориентацией переводчиков на массового читателя, для поддержания интереса которого, как известно, необходима интрига и детективное начало.

Особый интерес представляют стратегии перевода «Юджина Эрама» 1860 и 1892 гг. в области передачи романной формы подлинника, специфику которой сам Бульвер видел в ее сближении с драмой. Прежде всего, в этом плане показателен хронотоп. Действие романа происходит в довольно ограниченном локусе английской деревни. К тому же отметим, что если в других произведениях такой тип художественного пространства непременно подтолкнул бы автора к детальным описаниям пейзажа (сельской идиллии), на фоне которого разворачиваются действия, то в «Юджине Эраме» таких описаний немного, и, как утверждает Г.М. Перминова, «пейзаж, до сих пор бывший едва ли не главным средством раскрытия характера у Бульвера, здесь <в романе «Юджин Эрам» – И. М.> отодвигается на второй план, становится более лаконичным, как ремарка в пьесе»³⁴.

Приведенный ниже фрагмент демонстрирует один из немногих развернутых пейзажей романа, остановимся на нем подробнее:

<i>Eugene Aram</i>	<i>Библиотека для чтения</i>	<i>Перевод Д.В. Аверкиева</i>
<i>Meanwhile, the Student continued his path along the water side, and as, with his gliding step and musing air,</i>	<i>Не переведено.</i>	<i>Тем временем ученый продолжал прогулку вдоль ручья, и видя как тихими шагами и задумчиво</i>

³⁴ Перминова Г.М. Концепция природы и функции пейзажа в романах Э. Бульвера-Литтона 1823–1834 годов // Уч. зап./ Тарт. ун-т. 1981. С. 66.

he roamed onward, it was impossible to imagine a form more suited to the deep tranquillity of the scene. Even the wild birds seemed to feel, by a sort of instinct, that in him there was no cause for fear; and not stir from the turf that neighboured, or the spray that overhung, his path.

подвигается он вперед, трудно было представить себе фигуру более подходящую к глубокой тишине окружающей местности. Даже дикие птицы точно по инстинкту чувствовали, что его нечего бояться; они не слетали ни с травы, ни с навесившихся над ним ветвей (С. 209).

Представленное описание природы и взаимоотношений Эрама с ней, на наш взгляд, довольно важно для построения романного хронотопа и образа главного героя романа. В нем показана гармония главного героя с окружающим, замкнутым на самом себе, естественным, находящимся вне законов морали миром, на фоне которой еще контрастнее ощущается его отчужденность от человеческого общества: он, подобно природному пространству, спокоен и умиротворен, птицы, порхающие вокруг, не боятся приблизиться к нему. Переводчику «Библиотеки для чтения» этот фрагмент не показался столь важным ни для изображения места действия, ни для создания образа Юджина Эрама, он попросту пропустил его, в то время как Д.В. Аверкиев передал данное описание довольно точно (через эпитеты «глубокая тишина», «тихими шагами», сравнение «точно по инстинкту», наконец через авторское утверждение – «трудно было представить фигуру более подходящую к окружающей местности»). В результате перед русским читателем конца XIX в. Юджин Эрам предстает отрешенным и погруженным в собственные размышления ученым, предпочитающим общество птиц общению с людьми.

Вывод о близости романа к драме можно сделать и на основании авторского подхода к передаче времени произведения. По справедливому наблюдению В.Г. Угрехелидзе, «время в социально-криминальном романе также построено на антитезе. Романное “сейчас” противопоставлено далекому прошлому. При этом разрыв может исчисляться десятилетиями. Огромная временная дистанция обнаруживает свою связь с сюжетом и системой персонажей. Настоящее – это следствие событий далекого прошлого <...>. Но в

настоящем справедливость восстанавливается»³⁵. Данная черта социально-криминального романа присуща в полной мере и «Юджину Эраму». Автор описывает настоящие события, постоянно делая ссылку на тайну, хранимую в памяти главного героя, постепенно подводя повествование к роковому событию, неизбежному и закономерному, связанному с его прошлым. В связи с этим кроме фраз, обозначающих течение времени и смену событий («Настал канун перед отъездом Вальтера» (С. 238), «Дело было в середине сентября, было решено, что свадьба состоится в конце следующего месяца» (С. 248) и т.д.), в романе присутствуют многие отступления, посвященные описанию формирования характера Юджина Эрама, при этом повествователь может обратиться к читателю, специально акцентируя его внимание на этом:

Eugene Aram

**Библиотека для
чтения**

Перевод

Д.В. Аверкиева

The reader must pardon me, if I somewhat clog his interest in my tale by the brief conversation I have given, and must for a short while cast myself on his indulgence and renew. It is not only the history of his life, but the character and tone of Aram's mind, that I wish to stamp upon my page. Fortunately, however, the path of my story assumes is of such a nature, that in order to effect this object, I shall never have to desert, and scarcely again even to linger by, the way (P. 140-141).

Не переведено.

Читатель должен извинить меня, что я в своей повести несколько пренебрегаю его интересом, вставляя краткие разговоры; но я принужден просить его извинения еще на некоторое время, и приняться за то же. Я желаю начертать на этих страницах не только жизнь Евгения Арама, но и характер, и склад его ума. По счастью, однако, дальнейший ход истории таков, что ради этого, мне уже не придется отступить в сторону и даже едва ли медлить по

³⁵ Угрехелидзе В.Г. Поэтика социально-криминального романа (западно-европейский канон и его трансформация в русской литературе XIX века: «Большие надежды Ч. Диккенса и «Подросток» Ф.М. Достоевского). Автореф. ... канд. филол. наук. М., 2006. С. 12.

В данном примере попытка автора усилить за счет своих рассуждений сценичность происходящего указывает на несомненную близость романа к мелодраме. Проиригнорировав этот фрагмент, переводчик «Библиотеки для чтения» сосредоточивается в основном на хронологии событий, смене эпизодов, стремясь свести весь сюжет романа к описанию смены событий, ведущих к развязке произведения, пропуская авторские отступления и рассуждения.

Особое же внимание драматурга и театрального критика Д.В. Аверкиева к подобным местам оригинального текста, возможно, объясняется его профессиональным интересом к драме. Все авторские отступления, указания на время, сами принципы воплощения художественного времени переводчик передал без купюр и изменений. Следуя за автором, он пытается «начертать на этих страницах» не столько подробно выписанную историю жизни героя, сколько периоды наиболее острого переживания им своей внутренней драмы.

Примечательно, что само действие романа длится всего несколько месяцев, события сконцентрированы на относительно небольшом временном промежутке, что, несомненно, роднит «Юджина Эрама» с напряженным действием драмы и его стремительным движением к развязке.

Организация сюжетного действия романа Бульвера сосредоточена на главном герое. Все остальные сюжетные линии тянутся к нему. Наиболее показательным в романе противопоставление двух героев – Юджина Эрама и Вальтера. Их противостояние на почве любовной коллизии развивается в роковое столкновение преступника и сына убитого (Вальтер оказывается сыном Даниэля Кларка, в убийстве которого косвенно виновен Эрам). Поэтому представленные в романе две сюжетные линии, связанные с каждым из героев, переплетаются друг с другом, образуя драматически напряженную художественную целостность произведения. Вальтер молод, неопытен, пылок, амбициозен, однако, в отличие от Эрама, чист помыслами. Именно в диалогах этих героев самым определенным образом оттеняется слабость и несостоятельность позиции Юджина. Их споры касаются разнообразных предметов (о высшем свете, жизни в городе, ответственности человека за свои поступки и т.д.). Эрам часто пытается предостеречь молодого человека от опрометчивых поступков, излишней горячности, однако эти предупреждения не останавливают Вальтера, он уезжает из родного дома в поисках истины и случайно находит доказательства преступления Юджина. Молодой человек доводит дело до суда, в результате умирает не только его соперник, но и его

возлюбленная. Разумеется, Вальтер не находит в этом удовлетворения, все действия приводят его к разочарованию и смерти. Именно на образе этого героя, по словам М.Л. Купченко, Бульвер проповедует кантовскую идею «о всеобщей взаимосвязи явлений и невозможности для человека предвидеть последствия своего поступка»³⁶.

На протяжении всего романа противопоставление двух героев подается как типично романтический конфликт, высвечивающий образ центрального персонажа. Эту оппозицию Бульвер-Литтон начинает с описания различия внешности героев:

<i>Eugene Aram</i>	Библиотека для чтения	Перевод Д.В. Аверкиева
<p><i>There was something remarkable in the contrasted figures of the rivals, as they now stood fronting each other. The elastic and vigorous form of Walter Lester, his sparkling eyes, his sunburnt and glowing cheek, his clenched hands, and his whole frame, alive and eloquent with the energy, the heat, the hasty courage, and fiery spirit of youth; on the other hand, - the bending frame of the Student, gradually rising into dignity of its full height - his pale cheek, in which the wan hues neither deepened nor waned, his large eye raised to meet Walter's, bright, steady, and yet how calm! (P. 94).</i></p>	<p>Между двумя соперниками, стоящими один против другого, был интересный контраст. Глаза Вальтера сверкали, щеки горели румянцем, он был полон жизни и энергии; он ожидал с жаром, с храбростью и с гордостью решения своего соперника; Арам, напротив, был бледен, спокоен; в нем была видна решимость без малейшего признака гнева (С. 41).</p>	<p>Было нечто достойное внимания в непохожих друг на друга фигурах обоих соперников, когда они стояли теперь один против другого. Упругие и мужественные формы Вальтера Лестера, его блестящие глаза, загорелые и горевшие щеки, когда он стоял ухватясь рукой за руку, и вся его фигура, живая и полная энергии, выражала гнев, запальчивую храбрость и юношеский пыл; с другой стороны, - сутуловатая фигура ученого постоянно с достоинством выпрямлялась, пока не достигла полного роста; его бледные щеки поблекли, но цвет их не темнел и не становился бледнее; он</p>

³⁶ Купченко М.Л. Проблема личности и общества в творчестве Э. Бульвера-Литтона 1828–1831 гг.: Автореф. ... канд. филол. наук. Ленинград, 1976. С. 14.

*поднял большие глаза, чтобы
взглянуть в глаза Вальтеру:
они смотрели прямо и горели
и в то же время были так
спокойны! (С. 219).*

Уже при сравнении объема перевода данного фрагмента видно, что переводчик «Библиотеки для чтения» значительно сократил его, оставив романтические штампы в описании внешности Вальтера: «глаза сверкали», «щеки горели румянцем», «был полон жизни и энергии». Такие дополнительные характеристики образа, как «elastic and vigorous form», «hasty courage», «clenched hands», «fiery spirit of youth» остались без внимания переводчика. Подобное можно сказать и о передаче описания образа Эрама: вся характеристика уместилась в три фразы («бледен», «спокоен», «решимость без малейшего признака гнева») вместо подробного изображения внешности ученого. За счет таких сокращений противопоставление персонажей оказалось не столь решающим и контрастным. Кроме того, в тексте перевода «Библиотеки для чтения» оказались пропущены описания поз и движений героев, таким образом, повествование лишилось одной из его важнейших особенностей – близости к драме.

Д.В. Аверкиев постарался буквально передать эту антитезу, однако ему не удалось избежать некоторых недостатков. Так, в обрисовке образа Вальтера допущены стилистические недочеты: «загорелые и горевшие щеки», «ухватясь рукой за руку»; в образ Юджина Эрама привнесены неуместные детали: «бледные щеки поблекли», «сутуловатая фигура ученого постоянно с достоинством выпрямлялась».

Большой интерес представляют образы второстепенных героев романа и отношения главного героя с ними. На первый взгляд может показаться, что все это не играет важной роли в разрешении конфликта, в развитии романного действия. Но при ближайшем рассмотрении оказывается, что все герои несут определенную идеологию, с которой автор сталкивает Юджина. Таковы, например, старуха Даркменс и Дик Гоузмен (сообщник Юджина Эрама). Несмотря на степень падения этих персонажей, которую автор между тем всегда старается объяснить, в них остались и человеческие чувства, и жизненные принципы. Так, в уста старухи Даркменс писатель вкладывает рассуждения о Божьем суде, за которым следует проанализированный нами выше монолог Эрама о социальном неравенстве:

Eugene Aram

Библиотека для

Перевод

What sinnifies preaching? А от чего бы не так? Разве А что в вашей проповеди?
Did not the Blessed Saviour Спаситель-то не для Разве Спаситель приходил
come for poor? Them as has бедных приходил на землю? не ради бедных? Тому, кто
rags and dry bread here will Кому здесь лохмотья и ходит в лохмотьях и ест
be ixalted in the nixt world; сухой хлеб, тому будет на черствый хлеб, будет
an' if we poor folk have том свете награда. А если награда на том свете. А
malice as ye calls it, whose мы, бедный народ, злобны, если мы, бедняки, со злобой,
fault's that? ... Och! there is так кто в этом виноват? как вы говорите, то по чьей
no jistice in the Lamb, if ... Наше место на небе, а вине? ...Ох, нет правды у
Heaven is not made for us; для вас есть другое. В аду, Агнца, если рай создан не
and the iverlasting Hell, with где вечный огонь, скрежет для нас; а вечный ад, с
its brimstone and fire, and its зубов, жажда и муки – вот огнем и серой, и с
gnawingan' gnashing of teeth, где ваше место (С. 30). угрызением, и со
an' its thirst, an' its torture, скрежетом зубовным, и с
and its worm that niver dies, жаждой, и с мучением от
for the like o'you (P. 69). нее, и с червем
бессмертным – не для
таких, как вы (С. 219).

Бульвер-Литтон стилистически оформляет речь нищенки, вставляя неверно произносимые слова и сокращения, свойственные просторечному говору. Тем самым автор показывает ее необразованность и принадлежность к низшим слоям общества. Именно эта нищая необразованная старуха рассуждает о преступлении и наказании с нравственно-религиозной точки зрения и проповедует идею упования на справедливость и милосердие Бога. Конечно, при переводе сложно передать указанный выше стилистический оттенок, и переводчик «Библиотеки для чтения» не посчитал нужным сохранить эту стилистическую особенность, а вместе с ним он решил сократить отдельные фразы в речи старухи (*as ye calls it, there is no jistice in the Lamb, its worm that niver dies*). Тем не менее переводчик верно понял и сохранил суть ее позиции и формы ее выражения: библейские образы и цитаты, столь важные и для обрисовки данного персонажа, и для идеи произведения в целом («Спаситель-то не для бедных приходил на землю», «вечный огонь», «скрежет зубов», «жажда и муки»).

Большое внимание уделил образу старухи Даркменс и Д.В. Аверкиев. Его порой излишне подробный перевод демонстрирует попытку переводчика донести до русского

читателя главную, с его точки зрения, идею социального неравенства людей на этом свете и особой благосклонности небес к бедным людям. Однако буквальная передача речи этого персонажа привела переводчика к нагромождению фраз в русской версии: «...мы, бедняки, со злобой, как вы говорите», «и с угрызением, и со скрежетом зубовным», «с жаждой, и с мучением от нее», хотя и в этом случае был сохранен библейский контекст: «вечный ад», «огнем и серой», «скрежетом зубовным», «червем бессмертным».

Наконец, отдельного разговора заслуживает проблема автора в романе Бульвера «Юджин Эрам» и принципы ее решения, найденные в русских переводах второй половины XIX в. Отправной точкой здесь является наличие в романном повествовании английского писателя образа всеведущего автора-повествователя, следящего за поисками своих героев, оценивающего и даже направляющего их в известное ему русло. При этом он активно общается с читателем (обращения, рассуждения, советы, примеры из личного жизненного опыта). В своем рассказе он обращает внимание читателей на сюжетные повороты, показывая, что знает дальнейший ход истории наперед, а также четко демонстрирует свою позицию. Из его комментариев следует, что он способен наблюдать даже внутреннюю работу души персонажей, предсказывая ход дальнейших действий. Вот лишь один короткий, но очень характерный пример:

<i>Eugene Aram</i>	<i>Библиотека для чтения</i>	<i>Перевод Д.В. Аверкиева</i>
<p>“Thank Heaven!” thought he, when he heard of the Earl’s departure; “we shall not meet for another year!” He was mistaken. – Another year! (P. 153).</p>	<p>Слава Богу! – подумал он, когда услышал об отъезде графа. – Теперь не придется с ним встретиться раньше, как через год.</p> <p>Он ошибался, пришлось встретиться раньше (С. 66).</p>	<p>– Слава небесам! – думал он, услышав об отъезде графа, – мы не встретимся с ним до будущего года. Он ошибался. – До будущего года! (С. 273).</p>

Данный фрагмент, показывающий осведомленность повествователя о судьбе героя, как и все остальные, подобные ему, в целом переведен обоими переводчиками вполне адекватно. Можно заметить лишь, что в тексте «Библиотеки для чтения» позиция рассказчика передана даже излишне подробно, она буквально разъясняется читателю. Если в оригинале фраза заканчивается восклицанием «Another year!», наглядно демонстрируя знание дальнейшего хода событий, то в тексте русского журнала эта фраза

дополнительно растолковывается читателю: «Он ошибался, пришлось встретиться раньше».

Одной из особенностей нарративной позиции автора романа Бульвера-Литтона является довольно частое употребление им цитат из других известных произведений (в том числе библейские цитаты, тексты псалмов, фрагменты из «Фауста» Гете, строки стихотворений Юнга и т.д.). Выстраивая характеристику персонажей, автор, как правило, создает для них (да и для своего образа) широкий культурный контекст. По утверждению Ю.В. Манна, «фрагменты чужих текстов, чаще всего очень известных, находящихся на слуху читателей, служат как бы импульсаторами <...> энергии читательской рецепции»³⁷. Однако переводчик «Библиотеки для чтения» не отнесся к цитатам в тексте как к индикаторам специфической атмосферы, создаваемой автором в произведении, вместо них он посчитал возможным оставить фразы: «Дильтри по этому случаю не замедлил цитировать псалом» (С. 46), «Питер и по этому случаю немедленно продекламировал приличный гимн» (С. 48), либо вообще пропустить отрывки, содержащие цитаты, реминисценции, парафразы (особенно стихотворные фрагменты). В связи с этим текст перевода оказался обеднен на уровне и содержания, и формы.

Д.В. Аверкиев, в свою очередь, передал данную художественную особенность романа достаточно адекватно, что соответствовало укреплению в русской литературе конца XIX в. позиций «интеллектуального романа», «романа культуры», к каковым исследователи относят прежде всего романы Достоевского и Толстого. В перевод Аверкиева включены все цитаты, стихотворные фрагменты, эпиграфы, взятые автором из Шекспира, Стерна, Гете, Лесажа и др. Более того, в свой перевод он включил собственные примечания, объясняющие явления, не знакомые широкому кругу русских читателей (С. 243, 262 и т.д.), благодаря чему художественное пространство текста русского перевода 1892 г. оказалось расширено и обогащено множеством интертекстовых включений, создающих специфическую атмосферу и ориентируя читателя на определенное восприятие произведения.

Таким образом, представленный анализ двух русских переводов романа Э. Бульвера-Литтона «Юджин Эрам» демонстрирует различные подходы к передаче содержания и идеи подлинника. В данном случае справедливо наблюдение Ю.Л. Оболенской о попытке переводчиков «сделать сообщение доступным пониманию читателя», «предугадать его запросы», в связи с чем «из двух возможных путей передачи оригинального сообщения, которые мы условно назовем *новаторским*, или *новационным* (его цель – передать

³⁷ Манн Ю.В. Русская литература XX века: Эпоха романтизма. М.: Аспект Пресс, 2001. С. 242.

новизну оригинала) и *адаптационным* (его цель – подогнать оригинал под вкусы и привычки читателя), переводчик довольно часто выбирает последний из боязни быть неправильно понятым и обвиненным в нарушении норм родного языка»³⁸.

Очевидно, что при переводе ньюгейтского романа переводчик «Библиотеки для чтения» намеренно оставлял без внимания те особенности переводного ньюгейтского романа, которые были заведомо неинтересны для массового читателя (фаустовский образ главного героя, философские рассуждения о культуре и обществе, сложный образ повествователя и т.д.). К тому же переводчику явно не удалось почувствовать жанровый потенциал переводимого произведения, который напрямую перекликался с жанрово-стилевыми поисками русского романа второй половины XIX в. Что касается перевода Д.В. Аверкиева, очевидно, что в нем преследовались иные цели. В переводе, сделанном уже в конце XIX столетия, максимально сохранены художественные особенности иноязычного произведения, своеобразие его проблематики и поэтики, созвучное русскому литературному процессу. Данная версия «Юджина Эрама» преследовала и просветительские цели, в основном придерживалась канонов переводоведения, противоположных массовому переводу, отчего произведение было донесено до читателей в более адекватной и доступной форме, если не учитывать отдельных проявлений буквализма.

2.3. Русский перевод повести У.М. Теккерея «Катерина», пародии на ньюгейтский роман

Как уже говорилось выше, к жанру ньюгейтского романа, появившемуся в английской литературе в первой половине XIX в., кроме Э. Бульвера-Литтона обращались такие писатели, как Ч. Диккенс, Г.Х. Эйнсворт, в полемику с ними по поводу данной жанровой модификации неоднократно вступал У.М. Теккерей. Учитывая тот факт, что особенности английской рецепции ньюгейтского романа в целом (на материале XIX в.¹) представлены в новейшей монографии О.А. Ивановой и Н.А. Ерофеевой, что о романном творчестве Диккенса, в том числе и о его социально-криминальных романах и их восприятии в России, сегодня написана целая библиотека исследований², остановимся

³⁸ Оболенская Ю.Л. Художественный перевод и межкультурная коммуникация. М.: Высшая школа, 2006. С. 103–104.

¹ Иванова О.А., Ерофеева Н.Е. Закон и право в «ньюгейтском» романе Э. Булвер-Литтона : монография. Орск : Издательство ОГТИ, 2009. 191 с.

² См. раздел 1.3 Глава I данного исследования.

здесь на одном из малоизвестных и практически не изученном русском рецептивном отклике на дискуссию о жанре ньюгейтского романа – переводе повести У. Теккерея «Catherine» (1840), являющейся пародией на ньюгейтские романы Бульвера. Более ранняя пародия автора «Элизабет Браунридж», опубликованная в 1832 г. с юмористическим посвящением автору «Юджина Эрама», в России не была переведена до сих пор³.

Жанр ньюгейтского романа «не только вовлек в полемику ведущих критиков раннего викторианского периода, но и высветил основной конфликт, касающийся диапазона тем, подходящих для литературного произведения, и ответственности автора в определении своего отношения к создаваемым аморальным героям»⁴. Автор «Ярмарки тщеславия» начал полемику с авторами ньюгейтского романа на заре своей литературной карьеры, в 1832 г., после выхода в свет ньюгейтского романа Э. Бульвера-Литтона «Юджин Эрам». Во многом в процессе этих дебатов сформировались основные художественные и философско-этические принципы писателя, в последующем отразившиеся на всем его творчестве. В частности, именно в жарких спорах о возможности изображения образа преступника на страницах художественного произведения определились этические и эстетические взгляды Теккерея относительно реалистической обрисовки литературных героев и в связи с этим их воздействия на читателя относительно новой концепции литературы в целом, расширения предмета ее изображения, аспектов действительности, достойных воплощения в искусстве.

К сожалению, большая часть дискуссионных критических статей и отзывов Теккерея о ньюгейтском романе, о которых речь пойдет ниже, осталась непереуведенной и не получила должного внимания со стороны русских критиков XIX в.⁵ Несправедливо мало изучался этот пласт творчества Теккерея и в советском, и в российском литературоведении. Его пародии и критические статьи на эту тему были рассмотрены только в исследованиях Н.А. Егуновой⁶ и В.В. Ивашевой 1950-х гг.⁷, а также в упоминавшейся выше монографии О.А. Ивановой и Н.А. Ерофеевой⁸. Исследователи

³ Пародийным началом в адрес Бульвера отмечена и гл. VI «Ярмарки тщеславия».

⁴ Why Thackeray Went to See a Man Hanged // URL: <http://tarlton.law.utexas.edu/lpop/etexr/lstf/29-2/thackeray.html> (Дата обращения: 14.06.2014).

⁵ Только статья «Going to See a Man Hanged» (1840) была переведена под названием «Как вешают человека» и опубликована в журнале «Русский вестник» в 1858 г.

⁶ Егунова Н.А. Критические статьи и литературные пародии Теккерея (30-е и 40-е годы XIX в.) // Автореф. ... канд. филол. наук. Л., 1956. 14 с.

⁷ Ивашева В.В. Теккерей – сатирик. М.: Изд-во МГУ, 1958. 304 с.

⁸ Иванова О.А., Ерофеева Н.А. Указ. соч. Вместе с тем восприятию творчества Теккерея в России в целом посвящали свои работы такие исследователи 1980-х гг., как С.Э. Нуралова, О.Р. Демидова, Е.Ю. Гениева. В конце XX – начале XXI вв. ряд российских литературоведов заинтересовались жанровым аспектом творчества Теккерея и в частности его малым формами (повести и рассказы, критические статьи). Здесь следует упомянуть работы Н.Я. Дьяконовой, А.В. Пустовалова, Н.И. Еремкиной, которая подробно

отмечают, что романы Бульвера и особенно Эйнсворта связаны с кризисом жанра, что статьи Теккерей посвящены «борьбе против идеализации уголовных преступников» в сочинениях этих авторов, и что «романы о преступниках, с точки зрения писателя-реалиста антихудожественны, потому что эстетическая основа их фальшива»⁹. Говоря о пародийной повести «Catherine», ученые отмечают параллели главной героини с образом Ребекки Шарп и цитируют выпады Теккерей против Бульвера, подчеркивая, что в ряд с Бульвером как объектом резкой критики встает у Теккерей и Диккенс¹⁰.

Прежде чем приступить к анализу перевода пародии, необходимо рассмотреть литературно-исторический контекст, в котором создавалось интересующее нас произведение. Написанию повести «Катерина» предшествовала достаточно острая полемика по поводу ньюгейтского романа на страницах английских периодических изданий 1830–1840-х гг. и прежде всего журнала «Фрейзерс Мэгэзин» (У.М. Теккерей работал в этом журнале с 1837 по 1840 гг.).

Теккерей с самого момента публикации первого ньюгейтского романа Бульвера-Литтона «Поль Клиффорд» однозначно отрицательно отнесся к данной жанровой модификации, в последующем подвергнув критике и других авторов, писавших романы о преступниках. И все же особенно сложные отношения у Теккерей сложились с основоположником ньюгейтского романа – Э. Бульвером-Литтоном. В своем личном дневнике он дает такой отзыв о романе «Юджин Эрам»: «Книга на самом деле полная чушь, когда мой роман будет написан, он будет лучше, я верю – однако Бульверу не откажешь в остроумии и усердии <...> Бульвер заслужил высокую репутации за свой талант, и кроме того я всегда невольно соревнуюсь с ним – я полагаю, это, наверное, тщеславие»¹¹. Как отмечает К. Холлингсворт, выделенная фраза является «ключевой для объяснения отношения Теккерей к Бульверу, по крайней мере до того времени, пока он не достиг успеха “своим романом”»¹². И действительно, пожалуй, нет никакого другого автора, которого бы Теккерей не обсуждал и не осуждал с такой настойчивостью и так часто в своих критических трудах. «Теккерей не пропускает ни одного сколько-нибудь значительного выступления своих литературных противников и обращает против них

рассмотрела становление и своеобразие рассказа-очерка в викторианской литературе. Показательно, что не так давно была защищена диссертация по типологическим взаимосвязям Теккерей с русской литературой, а именно с творчеством Л.Н. Толстого: Гнюсова И.Ф. Л.Н. Толстой и У.М. Теккерей: проблема жанровых поисков. Автореф... канд. филол. наук. Томск, 2008.

⁹ Иванова О.А., Ерофеева Н.А. Указ. соч. С. 165, 166.

¹⁰ Там же. С. 170–171.

¹¹ Thackeray W.M. The Letters and Private Papers of William Makepeace Thackeray. Ed. by Gordon N. Ray. In 4 Vol-s. Cambridge, Massachusetts: Harvard Un-ty Press, 1946. Vol. I. P. 198.

¹² Hollingsworth K. Newgate novel. P. 149.

перо, отравленное ядом самой уничтожающей насмешки», – пишет по этому поводу В.В. Ивашева¹³, имея в виду прежде всего Бульвера. Споры Теккерея по поводу канонов ньюгейтского романа продолжались вплоть до 1847 г.

Одной из первых статей, открывающих полемику Теккерея о ньюгейтском романе, была «Hints for a History of Highwaymen» («Советы по написанию истории о разбойниках»), явившаяся откликом на актуальную для своего времени книгу Чарльза Уайтхеда «Lives and Exploits of English Highwaymen, Pirates and Robbers» («Жизнь и деяния английских разбойников, пиратов и грабителей»). Здесь писатель выдвигает тезис о необходимости правдоподобного описания жизни преступников, без прикрас и преувеличений: «Было бы похвально изобразить, наконец, порок таким, каков он есть в действительности – его деяния и принципы, исключить поэтическое приукрашение и всяческое фантазирование»¹⁴.

Однако статья Теккерея не повлияла на популярность ньюгейтского романа, и в этом же году выходит в свет роман У.Х. Эйнсворта «Руквуд», главным героем которого становится преступник Дик Терпин, чья биография взята из Ньюгейтского календаря и рассказана в готическом стиле. Теккерей отозвался на новинку критической статьей «High Ways and Low Ways; or Ainsworth's Dictionary, with Notes by Turpin» («Большие и малые дороги, или Словарь Эйнсворта с пометками Терпина»)¹⁵. В ней он сравнивает только что вышедший роман с сочинением Бульвера-Литтона «Поль Клиффорд» не в пользу последнего: «Правда проста: М-р Эйнсворт естественен, свободен и весел; М-р Бульвер весь – натянутый, напряженный и холодный. Эйнсворт всегда думает о – или скорее со – своим героем; Бульвер всегда думает о себе»¹⁶. Отмечая ряд достоинств романа Эйнсворта (легкий стиль, оригинальные включения в виде баллад, увлекательный сюжет), Теккерей использует «Руквуд» в основном для сравнения с «Полем Клиффордом» и выявления недостатков произведения Бульвера. Среди прочего, Теккерей критикует своего оппонента за витиеватый и сложный стиль: «...читая его безвкусные сцены, вы не можете думать ни о чем другом, кроме цветастого лексикона; вы отвлекаетесь от него, т.к. вам совершенно наскучили объяснения в виде постраничных ссылок»¹⁷) и отсутствие юмора

¹³Ивашева В. В. Теккерей – сатирик. М.: Изд-во МГУ, 1958. С. 75.

¹⁴Thackeray W. M. Hints for a history of Highwaymen // Fraser's magazine. March, 1834. V. IX. № VI. P. 279.

¹⁵Thackeray W. M. High Ways and Low Ways; or Ainsworth's Dictionary, with Notes by Turpin // Fraser's Magazine. June, 1834. V. IX. № LIV. P. 724.

¹⁶Ibid. P. 725.

¹⁷Ibid.

(«Никакого сравнения не может быть. Юмор – не та область, где Бульвер силен; а без тончайшего вкуса в юморе никто не сможет сочинить яркую песню»¹⁸).

Гораздо более жесткую рецензию на роман «Руквуд» критик даст два года спустя, в статье «Another Saw from the Rookwood»¹⁹, после того как увидит, какой популярностью пользуется это произведение у читателей (и не только английских, т.к. роман был переведен на французский язык, издан в США). В указанной нами монографии В.В. Ивашевой дано следующее заключение об этом отзыве Теккерей: здесь он «не перестает издеваться над легковерием тех, которые принимают стекляшку за хрусталь. В то же время он показывает, как дешевы те приемы, которыми пользуется автор очередного «ньюгейтского» произведения, как фальшива основа, на которой он строит свое произведение»²⁰.

В одной из своих последующих статей «Horae Catnachianaе» (в русском переводе – «Поговорим о лубке») Теккерей продолжает кампанию против авторов ньюгейтского романа, выдвигая свое основное требование: «<...> грабители, изображенные в *Пеламе* или банда воров в *Поле Клиффорде*, есть не что иное, как создания воображения почтенного баронета, который написал эти популярные романы и который знает о жизни низов также много, как о немецкой метафизике. Действительно, откуда ему знать? Он никогда не имел и получасовой беседы с вором, головорезом, старьевщиком или карманным воришкой, описываемой им; также не ожидается подобного опыта и в жизни замечательного Боза»²¹. Основная претензия Теккерей состояла в недостатке знания писателей об изображаемых предметах, в отсутствии реализма в описываемых картинах, что, по мнению автора статьи, неизбежно ведет авторов ньюгейтских романов к романтизации образа преступника и сдвигу в сторону удаления от реальности.

Примечательно, что в этой статье Теккерей причисляет Ч. Диккенса к поборникам данного жанра, рассматривая роман «Оливер Твист» как ньюгейтский и ставя его в один ряд с произведениями Бульвера-Литтона и У. Эйнсворта. При этом Теккерей признает художественные достоинства критикуемых сочинений, проявляя, например, «сильнейшее любопытство и восхищение новой работой М-ра Эйнсворта *Джек Шенпард*»²². И все же,

¹⁸Ibid. P. 735.

¹⁹Thackeray W. M. Another Saw from the Rookwood // Fraser's Magazine. April, 1836. P. 488–493.

²⁰Ивашева В.В. Теккерей – сатирик. С. 76.

²¹Thackeray W. M. Horae Catnachianaе // Fraser's Magazine. April, 1839. V. XIX. P. 407.

²²Ibid.

по мнению автора статьи, обращаясь к жанру ньюгейтского романа, писатель «создает нелепые по своей неправдоподобности картины жизни»²³.

Выступая против ньюгейтского романа, Теккерей опасался прежде всего его отрицательного влияния на умы читателей, «сомнительного» воспитательного эффекта. Как утверждает Л. Пикетт, «начиная с *Поля Клиффорда*, рецензенты были озабочены воздействием на читателей среднего класса (а также зрителей низших сословий в случае театральных постановок) подобных произведений, пробуждающих у них симпатии к благородным разбойникам, сентиментальным грабителям и проституткам с золотыми сердцами»²⁴.

* * *

Стремление показать читателю «кто есть кто» в ньюгейтском романе, объяснить вредные последствия этого жанра подтолкнули Теккерей к написанию пародийной повести «*Catherine*», вышедшей в свет на страницах того же журнала «*Фрейзерс Мэгэзин*».

Размышляя об особенностях жанра пародии, Ю.Н. Тынянов выделил как его основополагающий признак «направленность какого-либо произведения на какое-либо другое (тем более против другого)». Это предполагает, что «пародийность тесно связана со значением этого другого произведения в литературной системе»²⁵. Современные литературоведы, развивая положения, выдвинутые Тыняновым, отмечают особую интертекстуальность пародии, т.е. ее связь с другими текстами, функционирующими в данный момент в литературе²⁶. Исходя из этого тезиса, можно сформулировать основную задачу переводчика при переводе пародии – сохранить эту интертекстуальность, суметь передать отношения «своего» – «чужого» в переводимом тексте.

За основу сюжета «*Катерины*» была взята история из «*Ньюгейтского календаря*», как это делали многие «ньюгейтские» авторы. Однако в отличие от них Теккерей выбрал случай нарочито «более жестокий, чем большинство других по отсутствию многозначительной страсти и мрачный по физическому ужасу»²⁷. Писатель намеренно

²³Ibid.

²⁴Pykett L. *The Newgate novel and sensation fiction, 1830-1868 // Crime fiction*. Ed. by M. Priestman. Cambridge University Press, 2008. P. 31.

²⁵Тынянов Ю.Н. *Поэтика. История литературы. Кино*. М.: Наука, 1977. С. 293–294.

²⁶Денисова Г.В. *В мире интертекста: язык, память, перевод*. М.: Азбуковник, 2003. С. 33–43.

²⁷Hollingsworth K. *Newgate novel, 1830–1847*. P. 152.

лишил повесть всякой романтизации и идеализации обрисовываемых характеров, избегая изображения какой-либо авторской симпатии к своим героям.

Главная героиня повести – безродная служанка Кэт – убегает из трактира, где она служила у своей тетки, с графом Максимилианом фон Гальгенштейном. От него у Катерины рождается ребенок, который воспитывается у кормилицы, и мать знакомится с сыном, только когда Том вырос и сформировался в отъявленного негодяя. За это время Катерина вышла замуж по расчету за торговца Гейса, снова встретилась со своим обольстителем Максимилианом, который за прошедшие годы смог разбогатеть и получить высокий титул. Нынешний муж Кэт стал ей мешать, и она вместе с сыном Томом и капитаном Броком решает убить Гейса. Не задумываясь, компания реализует свой план, но их преступление оказывается раскрытым, все преступники получают наказание. Такая простота (на грани примитивности) сюжета объясняется исследователями тем, что «автор не преследует цели развлечь читателя, подобно Эйнсворту, или создать напряженную и до чрезвычайности осложненную интригу, подобно Бульверу. Все в его повести должно служить цели – отвлечь читателя от увлечения романами о ворах и убийцах, сделать повесть об их жизни по возможности более отталкивающей и неприглядной»²⁸.

На русский язык это произведение было переведено в 1871 г. и опубликовано в газете «Биржевые ведомости» анонимно. Газета была нацелена на коммерческую аудиторию, и основное ее содержание составляли рекламы, объявления о продажах, биржевые новости. Переводы иностранной литературы включались с целью развлечения деловых читателей, поэтому здесь часто публиковались переводные произведения со значительными купюрами, без каких-либо авторских комментариев. Как справедливо замечает А.В. Федоров по поводу качества переводов последней трети XIX в., «они все чаще приобретали ремесленный характер, часто не передавали стилистического своеобразия подлинника. Ухудшение качества переводов выражалось прежде всего в постоянном сглаживании характерных особенностей, разрушающем единство содержания и формы произведения»²⁹. Тем не менее сам факт перевода «Катерины» и его публикации свидетельствует и об интересе к жанру английского социально-криминального романа, и о популярности творчества Теккерея в России того времени.

Анализ перевода повести-пародии позволяет сделать предположение о том, что он осуществлялся двумя разными переводчиками, руководствовавшимися

²⁸ Ивашева В.В. Теккерей – сатирик. С. 93.

²⁹ Федоров А.В. Основы общей теории перевода (лингвистические проблемы). СПб.: Филол. фак. СПбГУ, 2002. С. 86.

противоположными переводческими принципами: до 6-й части (№ 66) повесть переведена без сокращений, с предельным, иногда дословным приближением к оригинальному тексту, в последующих номерах в переводе часто встречаются пересказы и купюры. Как альтернативу первому тезису можно выдвинуть гипотезу о смене переводческих установок у одного и того же переводчика после публикации первой половины перевода. В любом случае при рассмотрении перевода необходимо обращать внимание на разницу осуществленных в нем двух переводческих стратегий.

Следует отметить, что в обеих частях переводчик (или переводчики) не обратили должного внимания на оригинальное деление повести на главы. У Теккерей сочинение поделено на пятнадцать глав, каждая из которых имеет свое название, кратко передающее основное содержание этой главы. В переводе «Биржевых ведомостей» не соблюдается авторское деление на главы, повесть поделена на части без названий с пометками: «Екатерина. Рассказ В.М. Теккерей. Продолжение».

Выведя в заглавие своего произведения имя главной героини, Теккерей тем самым имитирует традицию ньюгейтского романа называть сочинения именами главных действующих лиц («Поль Клиффорд», «Юджин Эрам», «Оливер Твист», «Джек Шеппард»). Название повести переводчик попытался адаптировать к восприятию русского читателя, назвав ее не «Катерина», а «Екатерина».

Вся композиция повести, структура повествования, система героев направлена на решение главной задачи автора – критики литературных приемов ньюгейтского романа, которые он считает неэтичными и неэстетичными, неприемлемыми для литературного произведения.

Такие авторские интенции повлияли прежде всего на образ повествователя, который открыто выражает свое отношение к ньюгейтскому роману, объясняет свои взгляды на принципы изображения в нем и событий, и их участников. Эти многочисленные авторские отступления составляют важную часть повести, т.к. содержат много имен и названий произведений, незнакомых русскому читателю. Возможно, поэтому большая часть авторских ремарок оказались не переведены в «Биржевых ведомостях», но так или иначе вместе с ними из перевода ушел пародийный пафос повествования. Например, остался за текстом русского перевода следующий фрагмент, в котором Теккерей дает ироничное объяснение выбора времени повествования:

Catherine

«About the year One thousand seven hundred

Дословно

«Около 1705 года, то есть в славные

and five, that is, in the glorious reign of Queen Anne, there existed certain characters, and befell a series of adventures, which, since they are strictly in accordance with the present fashionable style and taste; since they have been already partly described in the "Newgate Calendar;"» since they are (as shall be seen anon) agreeably low, delightfully disgusting, and at the same time eminently pleasing and athletic, may properly be set down here» (Ch. I, P. 12).

времена правления королевы Анны, существовали некие персонажи и случались всевозможные приключения, которые, т.к. они строго соответствуют нынешнему модному стилю и вкусу; т.к. они уже частично были описаны в «Ньюгейтском календаре»; т.к. они (как мы увидим позже) привлекательно низменны, очаровательно отвратительны, и одновременно исключительно приятны и отталкивающие, могут быть соответственно описаны здесь.

Не было переведено и следующее значимое обращение к читателю:

Catherine

Дословно

And here, though we are only in the third chapter of this history, we feel almost sick of the characters that appear in it, and the adventures which they are called upon to go through. But how can we help ourselves? The public will hear of nothing but rogues; and the only way in which poor authors, who must live, can act honestly by the public and themselves, is to paint such thieves as they are: not, dandy, poetical, rose-water thieves; but real downright scoundrels, leading scoundrelly lives, drunken, profligate, dissolute, low; as scoundrels will be. They don't quote Plato, like Eugene Aram; or live like gentlemen, and sing the pleasantest ballades in the world, like jolly Dick Turpin; or prate eternally about "to kalon", like that precious canting Maltravers, whom we all of us have read about and pitied; or die whitewashed saints, like poor "Miss

И здесь, хотя мы только на третьей главе этой истории, мы чувствуем отвращение к героям, которые в ней появились и приключениям, которые они призваны пройти. Но что мы можем поделать? Публика ни о чем больше не слышит кроме как о мошенниках; и единственный способ, которым бедные авторы могут честно действовать в угоду публике и себе, это изображать воров такими, какие они есть: не денди, поэтическими, галантными ворами, а настоящими отъявленными негодьями, ведущими подлую жизнь, пьяными, распутными, развратными, низкими, негодьями и должны быть. Они не цитируют Платона, как Юджин Эрам, и не живут, как джентльмены и не поют приятнейших в мире баллад, как веселый

Nansy” in “Oliver Twist”. No, my dear Дик Терпин, и не болтают постоянно о madam, you and your daughters have no right зреках, как этот драгоценный лицемерный to admire and sympathise with any such Мальтраверс, о котором мы все читали и persons, fictitious or real: you ought to be жалеем, и не умирают обеленными made cordially to detest, scorn, loathe, abhor, святыми, как бедная мисс Нэнси в and abominate all people of this kidney» “Оливере Твисте”. Нет, моя дорогая (Ch. III, P. 14)

мадам, вы и ваши дочери не имеют права восхищаться и симпатизировать таким людям – вымышленным или реальным: вы должны от всего сердца питать отвращение к ним, презирать и ненавидеть людей такого склада».

Теккерей последовательно объясняет читателям свою позицию, выражает отношение к новомодным персонажам и пытается воздействовать на своего читателя, вернее читательницу. Укорачивая перевод таким образом, переводчик «Биржевых ведомостей» попытался вписать его в русский контекст рубежа 1860–70-х гг., литературную ситуацию, в которой, по сути, уже были решены проблемы изображения «физиологии», поднимаемые Теккереем на страницах своей повести. В русской литературе примерно в это же время благодаря приходу «натуральной школы» обсуждались вопросы о «литературно-анатомическом» изображении грубой действительности, о реализме как фотографии «физиологии» жизни. Потому и повесть Теккерей «Катерина» в переводе перешла из разряда пародии в разряд массовой эпигонской литературы о преступниках, которой в это время много создавалось в России и на русском языке (Шклярский, Крестовский и, тем более, региональная литература, о чем будет сказано ниже).

Справедливости ради следует сказать, что не все подобные пассажи оказались исключены из текста перевода. Например, читатель «Биржевых ведомостей» мог прочитать перевод следующего рассуждения:

<i>Catherine</i>	<i>Екатерина</i>	<i>Дословно</i>
<i>... if the reader fancies from ...</i>	<i>если читатель ...</i>	<i>если читатель</i>
<i>the sketch which we have</i>	<i>воображает по очерку их</i>	<i>предполагает из наброска,</i>
<i>given of their lives, or from</i>	<i>жизни, сейчас сделанному</i>	<i>который мы дали об их</i>
<i>his own blindness and belief</i>	<i>нами, или по своей жизни, или по своей</i>	
<i>in the perfectibility of human</i>	<i>собственной</i>	<i>собственной слепоте и вере</i>

nature, that the sun of the autumn evening shone any two men in county or city, at desk or harvest, at Court or at Newgate, drunk or sober, who were greater rascals than Count Gustavus Galgenstein and Corporal Peter Brock, he is egregiously mistaken, and his knowledge of human nature is not worth a fig. If they had not been two prominent scoundrels, what earthly business should we have in detailing their histories? What would meddle with dull virtue, humdrum sentiment, or stupid innocence, when vice, agreeable vice, is the only thing which the reader of romances care of hear?

недальновидности и по в совершенство степени веры своей в человеческой природы, что совершенство природы солнце тем осенним человеческой, что солнце вечером когда-либо сияло на другоми двумя людьми в селе или городе, за столом большими или в поле, в суде или мошенниками, чем этот Ньюгейте, пьяными или граф Густав Адольф трезвыми, которые были Максимилиан и капрал его бы большими негодьями, Петр Брок, – то он сильно чем граф Густав ошибется и его знание Гальгештейн и капрал Питер Брок, то он глубоко стоит и выеденного яйца. ошибается и его знания Не будь эти господа человеческой природы не отъявленными стоят и выеденного яйца. Если бы они не были двумя мошенниками, то что бы выдающимся подлецами, нам была за нужда писать то какое нам дело было бы подробную их историю! до их подробных историй? Какое бы дело было до них до их подробных историй? публике? Кому пойдет в Какой интерес в скучной прок бестолковая добродетели, банальной добродетель, сказочная сентиментальности или сентиментальность и глупой невинности, когда глупая невинность, когда порок, милый порок есть лишь о пороке, и об одном единственный предмет, о исключительно пороке, которм читатель романов желают слышать желает слышать? читатели романов!

(Биржевые ведомости. 1871. № 60. С. 3).

Теккерей намеренно использует витиеватый, сложный стиль, длинные предложения, пародируя стилистику Бульвера-Литтона, поэтому в данном отрывке наличествуют множество перечислений, сложные метафоры, длинные предложения, патетический стиль.

Русский переводчик при очевидном старании сохранить близость к оригиналу отступает от него, сокращая перечисление и пропуская знаковую для произведения реалию «Ньюгейт». Меняет переводчик и знаки препинания (два вопросительных знака на восклицательные), не совсем точно подбирает эпитеты «бестолковая добродетель», «сказочная сентиментальность». Хотя в целом приведенный пример – один из немногих полемических отрывков, отражающих взгляд автора на ньюгейтский роман, который оказался переведен. Отмеченная особенность перевода позволяет сделать вывод о том, что начало 1870-х гг. в русской литературе не являлось временем эстетического осмысления проблем преступления и наказания.

Основное внимание переводчика было обращено на события и поступки героев. В связи с этим достаточно адекватно была передана система героев повести. Однако и здесь текст подвергся трансформации.

Так, образ главной героини – Катерины – у Теккерея призван показать читателю несостоятельность тезиса Бульвера и Диккенса о возможности воспитания благородного человека в преступной среде, о возможности остаться неиспорченным, родившись и будучи воспитанным в голоде и нищете. В центре повествования – девушка Кэт, выросшая без родителей, прислуживающая в таверне у своей тетки. С самого начала повести Теккерей не оставляет никакого сомнения в отсутствии каких-либо добродетелей в характере героини:

<i>Catherine</i>	<i>Екатерина</i>	<i>Дословно</i>
... a smart, handsome, vain, giggling servant-girl, about the age of sixteen, who went by the familiar name of Cat маленькую красивую прислужницу, шестнадцати, известную под именем Кет ... Эта молодая особа обучалась когда-то в деревенском приюте, но так как доктор богословия, Добс, и школьный учитель признали ее самым ленивым, неопрятным и весьма маленьким зверьком из	... маленькая, красивая, самодовольная, хихикающая служанка, лет шестнадцати, известная под именем Кэт ... Эта молодая девушка обучалась в деревенской богадельне, и, будучи объявленной доктором Доббсом и школьным учителем самой ленивой, неряшливой и вспылчивой маленькой распутницей, с которой когда-либо имели дело, она была

with whom either had *всех, с какими только* *отдана, после получения очень*
ever had to do, she was, *приходилось кому-либо* *малой порции* *грамоты*
after receiving a very *иметь когда-либо* *дело, (действительно, следует*
small portion of literary *то она, лет девяти, не* *отметить, что девушка не*
instruction (indeed it *выучившись даже азбуке, знала букв)* *в возрасте девяти*
must be stated that the *и была* *выключена из* *лет в ученицы к Миссис Скор,*
young lady did not know *школы и поступила на* *ее родственнице и владелице*
her letters), bound *воспитание к своей* *«Дикого быка».*
apprentice at the age of *родственнице, миссис*
nine years to Mrs. Score, *Скор, содержательнице*
her relative, and landlady *трактира «Дикого Быка»*
of the “Bugle Inn” (Ch. I, (Биржевые ведомости.
P. 23–24). 1871. № 60. С. 3).

Поскольку эта характеристика Кэт дана в первой половине повести, переводчик «Биржевых ведомостей» перевел ее, как и всю эту часть текста, достаточно близко к оригиналу, что помогло ему передать образ Кэт в соответствии с установками автора, если не считать несколько тяжеловесных фраз «кому-либо иметь когда-либо дело» и «была выключена из школы». В целом характер Катерины представлен в соответствии с авторскими задачами, однако исключением из текста перевода практически всех упоминаний о Ньюгейтском календаре и соответствующем жанре романа, авторских рассуждений о литературной моде и художественных вкусах все образы оказываются выведенными из национального литературного контекста и становятся обычными отрицательными персонажами криминальной повести.

Подобный вывод можно сделать и при анализе перевода характеристики капитана Брока. Этот персонаж также был заимствован Теккереем из Ньюгейтского календаря и, по замыслу автора, лишен всякой добродетели, о чем можно сделать заключение, прочитав его портрет:

<i>Catherine</i>	<i>Екатерина</i>	<i>Дословно</i>
<i>Of those two gentlemen who</i>	<i>Один</i>	<i>из</i>
<i>are about to act a very</i>	<i>джентльменов,</i>	<i>этим</i>
<i>important part in our history,</i>	<i>суждено</i>	<i>Из</i>
<i>one only was probably a</i>	<i>немаловажную</i>	<i>двух</i>
<i>native of Britain, - we say</i>	<i>роль в истории,</i>	<i>джентльменов,</i>
	<i>был, как</i>	<i>которому</i>
	<i>возможно</i>	<i>который</i>
	<i>британцем</i>	<i>призваны</i>
	<i>по</i>	<i>играть</i>
		<i>очень важную роль в нашей</i>

probably, because the individual in question was himself quite uncertain, and it must be added, entirely indifferent about his birthplace; but speaking the English language, and having been during the course of his life pretty generally engaged in the British service, he had a tolerably fair claim to the majestic title of Briton. His name was Peter Brock, otherwise Corporal Brock, of lord Cutts's regiment of dragoons; he was of age about fifty-seven (even that point has never been ascertained); in height about five feet six inches; in weight, nearly thirteen stone; with a chest that the celebrated Leitch himself might envy; an arm that was like an opera-dancer's leg; a stomach so elastic that it would accommodate itself to any given or stolen quantity of food; (Ch. 1, P.15).

кажется, родом британец; происхождению, - мы мы говорим «как кажется», говорим «возможно», потому что он сам этого потому что человек, о положительно не знал, да и котором идет речь, сам мало занимался был неуверен, и что разрешением этого необходимо добавить, вопроса. Но так как он совершенно равнодушен к говорил по английски и всю своему происхождению; но свою жизнь находилась на говоря на английском языке службе Англии, то и считал и служба всю свою жизнь в себя вправе носить столь Британской армии, он имел именитый титул достаточно твердую уверенность в том, что он британца. Звали его Петр обладает величественным Брок, иначе капрал Брок титулом британца. Его драгунского лорда Кэттса титулом британца. Его звали Питер Брок, или капрал Брок драгунского полка; от роду ему было лет пятьдесят семь (даже капрал Брок драгунского полка лорда Каттса; ему и это было не достоверно полка лорда Каттса; ему известно); роста он имел было около пятидесяти пять футов и шесть семи (даже в этом пункте дюймов; весил более нельзя быть полностью одиннадцати пудов с уверенным); ростом около половиною; грудь у него пяти футов и шесть была широкая, развитая, а дюймов; весом около руки походили на хорошие тринадцати стоунов; с ноги балетного танцора; грудью, которой сам желудок его был так знаменитый Лайч мог бы растяжим, что легко позавидовать; с рукой как прилаживался ко всякому нога балетного танцора; с количеству как получаемой, желудком, таким так и краденой пищи; эластичным, что он (Биржевые ведомости. приспособлялся к любому 1871. № 60. С. 3). поданному или украденному

Герой Теккерея обладает сомнительными характеристиками, позволяющими ему легко приспосабливаться к обстоятельствам и идти на сделки с собственной совестью. Такое описание характера мотивирует его будущее участие во всевозможных интригах и происках. Следует отдать должное русскому переводчику: всю ироничную окраску портрета он передал вполне адекватно. Фразы «суждено играть немаловажную роль», «положительно не знал», «прилаживался ко всякому количеству как получаемой, так и краденой пищи» и т.д. переведены вполне органично и стилистически корректно. Кроме того, очевидны попытки адаптации для русского читателя некоторых специфических и национальных реалий: имя «Peter» было переведено как «Петр», английская мера веса «stone» передана в пудах, упоминание имени знаменитого Лайча было проигнорировано и текст переведен нейтрально «грудь у него была широкая, развитая». Тем не менее повсеместно удалив из перевода повести полемический литературный контекст, переводчик и этого персонажа переводит из разряда пародийных в разряд обыкновенного героя пикарески, что не входило в замыслы автора.

Пространственно-временные координаты повести «Catherine» также имели свои художественные особенности. Эти особенности отмечают ряд исследователей и, в частности, К. Холлингсворт указывает: «Это первый фон восемнадцатого столетия, который Теккерей изобразил с такой симпатией. Характеры восемнадцатого века, манеры восемнадцатого века восхищали его; здесь можно найти, в этом первом историческом очерке, все тоже любопытное качество близости с расстояния, которое проходит через большинство его работ. Персонажи похожи на диапроектор; они проецируются вглубь из своего исторического окружения, но напоминают, что все они выдуманы»³⁰. В.В. Ивашева интерпретирует историзм Теккерея несколько по-другому: «Однако в этом первом произведении Теккерей не заботится об историзме образов. События, о которых здесь рассказывается, кроме некоторых эпизодов, без особой натяжки могли быть отнесены к XIX столетию, к тем дням, когда жил сам писатель. Правда, Теккерей контурно намечает исторический фон, воспроизводя быт и нравы наемных английских войск начала XVIII века»³¹.

Тем не менее оба литературоведа отмечают определенную условность исторического повествования в повести Теккерея, что объясняется самой ориентацией автора на пародию, объектом которой является ньюгейтский роман. В нем, как известно,

³⁰Hollingsworth K. Newgate novel, 1830–1847. P. 153.

³¹ Ивашева В. В. Теккерей – сатирик. С. 93.

авторы зачастую обрисовывают историческую среду весьма схематично, не имея целью показать широкую историческую панораму, а для того, чтобы сконцентрировать внимание на соответствующих обстоятельствах, проследить взаимоотношения преступника и общества. В этом плане Теккерей следует за писателями ньюгейтской школы и вводит в повествование исторические реалии и факты XVIII в. лишь для создания фона.

Переводчик «Биржевых ведомостей» не всегда адекватно передавал эту особенность произведения, порой избегая указывать точные даты, национальные реалии, изначально присутствующие в повествовании:

<i>Catherine</i>	<i>Екатерина</i>	<i>Дословно</i>
<p><i>The “Liverpool carryvan” then, which in the year 1706 used to perform the journey between London and that place in ten days, left Birmingham about an hour after Mrs. Catherine had quitted that town; and as she sat weeping, jingling vehicle overtook her (Ch. IV, P. 91–92).</i></p>	<p>«Ливерпульский омнибус», служивший для сообщения между Ливерпулем и Лондоном, совершал этот путь в десять дней; он вышел из Бирмингама час после того, как миссис Катерина покинула город; и, миссис Кэт оставила этот город, и пока она, плача, сидела на пригорке у дороги, тяжело нагруженный экипаж настиг ее (№ 100, С. 3).</p>	<p>Тогда «Ливерпульский фургон», который в 1706-м году выполнял поездки между Лондоном и тем местом за десять дней, уехал из Бирмингема около часа спустя после того, как миссис Катерина покинула город; и, когда она сидела рыдая, дребезжащий фургон догнал ее.</p>

Помимо очевидного пропуска даты следует отметить и свободное обращение переводчика с синтаксисом оригинала, что является в целом характерной чертой данного перевода. Теккерей достаточно часто употребляет в повествовании точку с запятой и другие знаки препинания, создавая характерный ритм текста. По мнению теоретика и практика перевода А.В. Федорова, «<...> замена одного знака другим (например, запятой – точкой или точкой с запятой) отнюдь не безразлична ни для общего смыслового целого, ни для ритмического единства текста», т.к. «от передачи этих элементов синтаксиса зависит конечный результат, впечатление, производимое переводом»³². Переводчик «Биржевых ведомостей» позволял себе делить целые фрагменты текста на абзацы или, наоборот, объединять их, менять знаки препинания, как в приведенном выше примере.

³²Федоров А.В. Основы общей теории перевода (лингвистические проблемы). С. 365.

Такой подход совершенно менял ритм и стиль произведения, не передавая его художественные особенности в полной мере.

Обращают на себя внимание и множественные переводческие трансформации с точки зрения стиля. Переводчик, как уже отмечалось, позволяет себе исключать из произведения целые абзацы, содержащие авторские рассуждения по поводу неприятия ньюгейтского романа. Выпускались также фрагменты, дающие дополнительную характеристику какому-либо второстепенному герою. Данные отрывки представляют порой читателю принципиально важную информацию и о главных героях произведениях. В таком случае в переводе заметно упрощалась сама идейно-художественная структура пародийной повести в целом.

Стилистической особенностью повести «Catherine» можно назвать частое использование перечислений порой разнородных предметов, создающих юмористический эффект. «Повествование выдержано в ироническом тоне. Местами ирония переходит в едкий сарказм, местами становится тонкой и почти неуловимой, хотя от этого не менее острой и злой. Ирония определяет весь стиль романа» – делится своими наблюдениями В.В. Ивашева³³. Русский переводчик по-разному подходил к переводу таких фрагментов. Можно наблюдать сокращение цепочки перечислений, полное игнорирование стилистического приема либо перевод цепочки перечислений различными частями речи, что также нивелировало сатирический эффект:

<i>Catherine</i>	<i>Екатерина</i>	<i>Дословно</i>
<i>In this woeful plight, B moneyless, wifeless, horseless, corporalless, with a gag in his mouth and rope round his body, are we compelled to leave the gallant Galgenstein, until his friends and the progress of this history shall deliver him from his durance (Ch. IV, P. 90).</i>	<i>В таком горестном положении мы вынуждены оставить Гальгеништейна до тех пор, пока его друзья и ход этой истории не освободят его от заточения (№ 100, С. 3).</i>	<i>В таком горестном положении, без денег, без жены, без лошади, без капрала, с кляпом во рту и веревкой вокруг тела мы вынуждены оставить галантного Гальгеништейна пока его друзья и ход этой истории не освободят его от заточения.</i>

При всей близости перевода к оригиналу переводчик «Биржевых ведомостей» выпустил из текста столь значимое со стилистической точки зрения перечисление

³³Ивашева В.В. Указ. соч. С. 94.

«moneyless, wifeless, horseless, corporalless»), создающее определенный эффект насмешки. Помимо этого он оставил без внимания и иронический эпитет «gallant», который автор употребил явно в противоположном значении по отношению к своему персонажу.

Особенно во второй половине перевода (начиная с 6-й части) очевидно стремление переводчика «сгладить» национальное своеобразие подлинника за счет пропуска слов, обозначающих национальные реалии, или неуместным использованием русизмов (например, в переводе можно встретить слово «водка» вместо употребленного в оригинале «brandy» и др.). Такое стремление можно объяснить тенденцией, которая была свойственна массовой переводной литературе данного периода, а именно делать зарубежное произведение ближе и понятнее русскому читателю за счет устранения из него чуждых понятий.

Естественно, что средний русский читатель мог не знать о жанре ньюгейтского романа, тем более что некоторые из произведений данного жанра не были переведены на русский язык (например, романы Эйнсворта), и переводчик предпочел убрать упоминание о них. Однако делая текст ближе русскому массовому читателю и нейтрализуя его пародийную окраску, переводчик обедняет представление о переводном произведении в целом.

В общих чертах, при анализе перевода повести У.М. Теккерея «Катерина» очевидна тенденция к игнорированию именно тех фрагментов текста, которые составляют его полемичность и пародийность по отношению к ньюгейтскому роману. Таким образом, одна из основополагающих художественных особенностей повести Теккерея оказалась не переданной при переводе на русский язык, и переводчику не удалось передать ту интертекстуальность, о которой мы говорили вначале. Одновременно со всевозможными стилистическими недочетами рассматриваемое переводное произведение оказывается практически выведенным из контекста ньюгейтской традиции. Этот факт может быть объяснен как местом публикации («Биржевые ведомости» не ставили задачу донести до читателей все художественное своеобразие подлинника), так и ее временем (1870-е гг. – период, когда переводы и обсуждение английских социально-криминальных романов стали реже встречаться на страницах русской периодики, наблюдается спад интереса к данной тематике).

2.4. Перевод романа У. Эйнсворта «Старый дом» как новый этап в восприятии английского социально-криминального романа в России

Творчество английского писателя У.Х. Эйнсворта (1805–1882) малоизвестно не только современным читателям, но и литературоведам, хотя в свое время произведения этого автора возбуждали большой интерес и даже вызывали полемику. Прославился Эйнсворт прежде всего ньюгейтскими и историческими романами, написанными в период с 1830-х по 1850-е гг. У себя на родине фигура Эйнсворта до сих пор остается мало изученной: здесь можно указать монографию С.М. Эллиса «Уильям Гаррисон Эйнсворт и его друзья» (1911)¹, посвященную биографическим фактам из жизни писателя, книгу М. Саммерса «Готическое исследование» (1938)², где произведения Эйнсворта рассматриваются в контексте готической поэтики, исследование К. Тиллотсона «Романы 1840-х гг.» (1972)³, в которой рассматриваются исторические романы У. Эйнсворта, книгу К. Холлингсворта «Ньюгейтский роман 1830–1847 годов» (1963)⁴, включающую анализ ньюгейтских романов этого английского писателя. Относительно недавно вышла в свет монография С. Карвера «Жизнь и творчество Ланкаширского писателя Вильяма Харрисона Эйнсворта, 1805–1882» (2003)⁵, полностью посвященная рассмотрению творчества писателя.

Что касается российского литературоведения, то, возможно, в силу своей принадлежности к писателям «второго ряда» и редким переводам его романов на русский язык, Эйнсворт оставался вне внимания наших ученых. Его имя и некоторые произведения рассматривались лишь попутно в исследованиях М.П. Алексеева⁶, Е.И. Клименко⁷, И.И. Буровой⁸. В 2006 г. в России Е.А. Горшковой была защищена первая

¹Ellis S.M. W. H. Ainsworth and his friends. London and New York: John Lane Company, 1911. 458 p.

²Sammers M. The Gothic quest. A history of the Gothic novel. L.: Fortune Press, 1938. 443 p.

³Tillotson K. Novels of the 1840's. Oxford, 1972. 253 p.

⁴Hollingsworth K. The Newgate novel. 1830–1847. Bulwer, Ainsworth, Dickens, and Thackeray. Detroit: Wayne State University Press, 1963. 280 p.

⁵Carver S. The Life and Works of Lancashire Novelist William Harrison Ainsworth, 1805-1882. Mellen Press, 2003. 490 p.

⁶Алексеев М.П. Уильям Годвин (1939) //Алексеев М.П. Английская литература. Очерки и исследования. М., 1991. С.105.

⁷Клименко Е.И. Английская литература первой половины XIX века. (Очерк развития). Л., 1971. С.112.

⁸История западноевропейской литературы. XIX век: Англия: Учебное пособие / Л.В. Сидорченко, И.И. Бурова, А.А. Аствацатуров и др.; Под ред. Л.В. Сидорченко, И.И. Буровой. СПб.: Филол. фак-т, СПбГУ; М.: Издат. центр «Академия», 2004. 544 с.

диссертация по творчеству Эйнсворта – на тему «Романы У. Эйнсворта 1830–1840-х годов: Проблемы поэтики», где рассматриваются ранние романы писателя с точки зрения их жанрового своеобразия⁹. В некоторых статьях Е.В. Сомовой рассматриваются исторические романы английского писателя¹⁰. Работ, посвященных изучению рецепции Эйнсворта в России, в научном обороте, к сожалению, нет.

Действительно, эта страница рецептивных русско-английских связей весьма небогата, что в основном и понятно: ньюгейтские романы Эйнсворта, не только соединившего его поэтику с чертами готического, авантюрного романа, но и перенесшего на них смысловую нагрузку, снизились, по мнению исследователей, до уровня «развлекательного чтения»¹¹. Написанные в один период с романами Бульвера (1830-е гг.), сочинения Эйнсворта, квалифицируемые как эпигонские¹², по сути, завершают историю ньюгейтского романа как самостоятельной модификации английского социально-криминального романа.

Вместе с тем эта страница развития английского социально-криминального романа и ее рецепции в России интересна для рассмотрения, т.к. она, на наш взгляд, демонстрирует взаимодействие данной романной разновидности с эстетикой и поэтикой сенсационного романа (наряду с отмеченной многими связью с готическим и авантюрным романами) и обусловленный этим обстоятельством переход к следующему этапу ее развития и, соответственно, ее русской рецепции. Русский читатель начал знакомиться с творчеством английского писателя лишь с середины XIX в. Из всего разнообразного творческого репертуара Эйнсворта на русский язык было переведено незначительное число его не самых репрезентативных произведений: в 1855 г. был переведен роман «Окорок единогодушия. Донмовский обычай» (*The Flitch of Bacon*, 1853), в 1867 г. вышел в свет перевод романа «Старый дом» (*Old Court*, 1867), в 1870 г. исторический роман «Коннетабль бурбонский» (*The Constable de Bourbon*, 1866), в 1879 г. был напечатан перевод романа «Заговор королевы» (*Crichton*, 1837), в 1883 г. этот же роман был издан

⁹ Горшкова Е.А. Романы У. Эйнсворта 1830–1840-х годов: Проблемы поэтики. Дисс. ... канд. филол. наук. СПб.: Изд-во СПбГУ, 2006. 202 с.

¹⁰ Сомова Е.В. Традиции В. Скотта в английском историческом романе 30–40-х годов XIX века (творчество У.Х. Эйнсворта и Э. Бульвер-Литтона) // Филологические науки. 2004. № 2. С. 42–50.

¹¹ Иванова О.А., Ерофеева Н.Е. Закон и право в «ньюгейтском» романе Э. Бульвер-Литтона. Орск: Изд-во ОГТИ, 2009. С. 161–162.

¹² Елистратова А.А. Наследие английского романтизма и современность. М.: 1960. С. 39.

под названием «Борьба за королевский венец», в 1902 г. появился роман «Уат Тайлер» (Merry England, 1874) и в 1903 г. вышел в свет роман «Джон Ло» (John Law, 1864). Таким образом, из более чем сорока произведений Эйнсворта до русского читателя XIX в. дошли лишь семь романов, причем не самых ярких и популярных. Очевидно также, что в России предпочтение отдавалось его историческим произведениям, изображавшим, как правило, Англию в различные ключевые периоды ее развития.

Характерно при этом, что в России не удостоились внимания популярные ньюгейтские романы Эйнсворта – «Руквуд» и «Джек Шеппард», получившие признание у себя на родине в 1830-е гг. и послужившие причиной жесточайшей полемики среди английских литераторов уже в 1840-е гг. (о чем речь шла выше). Несмотря на то что именно в этих произведениях автор поднимает проблему преступления и наказания, рисует образ удачливого преступника, ставит вопрос о справедливости английского правосудия, они были проигнорированы русскими переводчиками.

Однако нельзя сказать, что ими совершенно не интересовалась русская критика. Критические заметки об Эйнсворте и его романах редко, но все же появлялись в печати. В основном это были переводные обзоры зарубежной литературы. В данном случае уместно вспомнить о заметке в «Отечественных записках» за 1839 г., о которой мы упоминали в I главе (раздел 1.3) в контексте рассмотрения рецепции романа Диккенса. Напомним, что критик оценил роман У. Эйнсворта «Джек Шеппард» как «слабое и плохое подражание веселым, забавным, хотя и не всегда пристойным романам Диккенса» и делает следующее заключение: «Но то, что хорошо в оригинале, частью и даже большею совершенно теряется в копии; забавность Диккенса делается грубостью у Эйнсворта, доходящею до сцен отвратительных. Низкий тон Диккенса, выкупленный удивительно естественностию, заставляет хохотать до упада, в «Жаке Шеппарде», напротив, он производит самое неприятное чувство»¹³. Данная заметка совпала с первым периодом русской рецепции английского социально-криминального романа и говорит о зарождающемся интересе к пока еще чуждой для русской литературы жанровой модели. Романы Эйнсворта воспринимались как фон к романам Диккенса и Бульвера, уже ставшие популярными в России 1830-х гг.

Почти десять лет спустя, в 1848 г., в «Москвитянине» появился перевод статьи английского критика К. Дудлея, где рецензент сразу определяет национальную специфику жанра ньюгейтского романа: «В Англии есть род сочинений, еще неизвестный для других народов. Там теперь вошло в обычай раскрывать тайны тюрьмы и других нечистых мест;

¹³ Современная библиографическая хроника // Отечественные записки. 1939. Т. VII, декабрь. С. 95.

сцены из Ньюгета и Сен-Жиля давно уже составляют любимейшую тему для британских писателей»¹⁴. Английский критик явно не симпатизировал «ньюгейтской» школе прежде всего в силу недостойного, с его точки зрения, предмета изображения в подобного рода произведениях. При этом Дудлей определяет Эйнсворта как основателя данной жанровой модификации: «Школа Айнсворта, эта отвратительная школа, которой одолжены существованием Джек Шеппард и множеством других романов в таком же роде, присвоила себе отважных разбойников, больших воров, тогда как Пичам, Тартюф своего рода, служил моделью для толпы хитрых плутов, которые составляют некоторым образом монополию Диккенса»¹⁵. Характерно, опять же, что иностранный критик рассматривает романы Эйнсворта в сравнении с произведениями Диккенса. Учитывая, что это был единственный случай упоминания имени автора «Джека Шеппарда» в русской периодической печати за период 1840–1850-х гг., можно сделать вывод об отсутствии интереса к его произведениям.

Упоминание о ньюгейтских романах Эйнсворта встречается только в 1864 г. в переводной статье Ю. Шмидта «Обзор английской литературы XIX-го столетия»¹⁶ и совпадает со вторым этапом рецепции английского социально-криминального романа в России. В этой статье немецкий критик довольно подробно анализирует художественные особенности английских ньюгейтских романов, в том числе романов Эйнсворта.

В частности, он, как и многие другие, указывал на родство данных произведений автора с готическим романом: «Образцом ему служила «Ламмермурская невеста»; только в этих нелепых рассказах искажается трагический элемент этого художественного произведения. Убийства совершаются так часто, что убитые от времени до времени должны казаться просто мнимо умершими, что решительно не в порядке вещей; и все эти ужасы изображаются не в тоне романтического страха, но с какою-то совершенно странною веселостию»¹⁷.

Автор обзора не приемлет сцен насилия и кровопролития, которые Эйнсворт, как массовый писатель, активно эксплуатирует в своем повествовании, как правило, уже без всякой на то идеологической причины. Этот факт также отмечается критиком: «Если в *Поле Клиффорде* поэт еще старается доказать, через страшное стечение обстоятельств, возможность того, каким образом первоначально хорошо направленная натура могла быть завлечена в преступление, то *Жак Шеппард* есть вор по природе и интерес романа

¹⁴ Дудлей К. Карл Диккенс [Пер. Н.П. Левицкого] // Москвитянин. 1848. Ч. V, № 9, отд. IV. С. 69.

¹⁵ Там же. С. 70.

¹⁶ Шмидт Ю. Обзор английской литературы XIX-го столетия. СПб.: Тип-я И. Бочкарева, 1864. 212 с.

¹⁷ Там же. С. 49–50.

заключается совсем не в нравственной способности его к вменению, но только в том проворстве, с каким он совершает свои покражи и избегает преследований»¹⁸.

Шмидт сравнивает ньюгейтские романы Бульвера-Литтона «Поль Клиффорд» и Эйнсворта «Джек Шеппард» и выявляет отсутствие идейной основы в последнем в силу его еще большей ориентации на массового читателя. По мнению критика, Эйнсворт выхолащивает из своих произведений проблематику, изначально свойственную ньюгейтскому роману, и смещает авторский ракурс рассмотрения с проблем социальной несправедливости и раскаяния на изображение похждений преступника, героизацию его поступков.

В целом автор статьи дает следующую оценку творчества Эйнсворта: «Он остается странным явлением в английской литературе, не только по причине своего неоспоримого таланта, но в особенности по причине неимоверного успеха своих произведений. Романами своими он приобрел весьма значительное состояние, и самая английская критика относится к нему как к поэту с весом»¹⁹. В своем заключении критик еще раз делает акцент на беллетристической основе произведений Эйнсворта, основной целью которых считает авторский доход и признание публики. Вместе с тем он признает «неоспоримый талант» писателя и «неимоверный успех» его романов, называя это «странным явлением» английской словесности. Этот обзор, пожалуй, единственное упоминание имени Эйнсворта в публикациях на русском языке и единственная оценка его ньюгейтских романов. По сути, это и было введением в русский литературный оборот имени английского писателя и его произведений ньюгейтской поэтики.

* * *

Роман, перевод которого мы выбрали для своего анализа, «Старый дом», был переведен на русский язык в год выхода в свет у себя на родине – в 1867 г. в серии «Переводы отдельных романов»²⁰ анонимно, т.е. роман Эйнсворта написан почти двадцать лет после того, как интересующая нас жанровая разновидность романа – ньюгейтский роман – была на пике популярности в Англии. В нем очевидна попытка автора синтезировать «ньюгейтские» жанровые традиции с современными литературными требованиями, а именно с поэтикой сенсационного романа (о которой подробнее скажем далее), весьма востребованного в 1860-е гг. на родине автора и за рубежом. Кроме того,

¹⁸ Там же. С. 51.

¹⁹ Там же. С. 56.

²⁰ Эйнсворт. Старый дом. Переводы отдельных романов. СПб.: Изд-во Н. Львова, 1867. 406 с.

Эйнсворт переработал и представил в новом свете все те художественные элементы, которые ранее использовались его предшественниками – У. Годвином, Э. Бульвером-Литтоном, Ч. Диккенсом и даже им самим – в различных моделях социально-криминального романа. Об этом говорит уже сама проблематика «Старого дома» – расплата за прошлое преступление и свершение правосудия как неотвратимое возмездие за когда-то скрытые злодеяния.

Период, когда был переведен этот роман, можно охарактеризовать как время становления русского романа, этап поисков и экспериментов в этой сфере. К этому времени в России уже прошла судебная и уголовная реформа 1864 г., уже опубликован роман Ф.М. Достоевского «Преступление и наказание», синтезировавший детективный материал и серьезные социальные, религиозные, философские, нравственно-психологические проблемы, были переведены многие знаковые зарубежные произведения, представлявшие собой образцы социально-криминального жанра, в том числе английского. Таким образом, думается, что обращение к переводу романа Эйнсворта «Старый дом» было неслучайным и даже закономерным в рассматриваемом нами контексте.

Сюжет романа весьма сложен, делится на несколько линий и движется множеством действующих лиц. Основная сюжетная линия связана с главным героем романа – сэром Гюгом – по воле случая он становится виновником смерти своего родного брата: на тайной встрече сэр Гюг, защищаясь от направленного на него пистолета, случайно выстрелил в своего брата. Убитый, изначально показанный как недостойный человек и склонный к обману и предательству, оказывается случайной жертвой выстрела брата. Раскрытие этого убийства и движет дальнейшее развитие весьма запутанного сюжета.

Следует отметить, что несмотря на разветвленную систему характеров, множество повествовательных деталей, отступлений и включений, роман был переведен на русский язык почти полностью, с подробным сохранением его структуры: как в оригинале, так и в переводе роман состоит из шести книг с соответствующим делением на главы, с эквивалентным переводом названий этих глав.

Каждая книга тематически озаглавлена в соответствии с сюжетной линией, связанной с одним из главных героев или поворотом в сюжете романа: Пролог, кн. I – «Люсетта и ее обожатели» (Lucetta and her lovers), кн. II – «Розыски» (The Expedition), кн. III – «Кларенс Четуйнд» (Clarence Chetwynd), кн. IV – «Ренальд Феншау» (Rainald Fanshaw), кн. V – «Ида Феншау» (Ida Fanshaw), кн. VI – «Духовная сэра Гюга» (Sir Hugh's Will).

Само название произведения – «Old Court» – переводчик передал довольно нейтрально – «Старый дом», не донеся до читателя величие и мрачный оттенок, заложенные в него на английском языке. В этом случае более подходящим было бы название «Старый замок». Но, так или иначе, сохраняя в заголовке слово «старый», переводчик все же фиксирует определенную готическую семантику заглавия подлинника, указывающее не только на топос, в котором происходит основное действие романа, но и, по выражению В.Э. Вауро, на «центральный метафорический образ с закрепленным значением, предопределяющим дальнейшее движение поэтических тем»²¹.

Тот факт, что переводчик почти не позволял себе пропуска текста при переводе, говорит о том, что он был специалистом и относился к своим обязанностям достаточно серьезно, с уважением к оригиналу, в том числе к его жанровым особенностям. Это важно подчеркнуть, так как в конце 1860-х гг. в России все еще существовал и другой подход к переводному тексту, особенно относящемуся к массовой литературе, – свободная его адаптация, упрощение идейного содержания ради донесения в доступной форме широкому кругу читателей. В переводе романа «Старый дом» переводчик пропустил лишь несколько абзацев текста в начале и заключении, содержащих в целом незначительные для всего повествования детали и диалоги. Такой подход позволил сохранить композицию произведения, его идеологическую основу и ключевой конфликт, решаемый в романтическом ключе.

Главная идея романа Эйнсворта, характерная для социально-криминального романа – высшая справедливость, неизбежность расплаты даже за случайное преступление, совершенное даже против недостойного человека, – проходит через все повествование и перекликается с проблематикой произведений У. Годвина и Э. Бульвера-Литтона. Сэр Гюг мучается угрызениями совести, ведет замкнутый образ жизни. При этом герой готов отдать все свое состояние, чтобы выполнить обещание, данное Эмайсе и следовать кодексу чести (как и герой У. Годвина Фолькленд). Однако даже после смерти он не может быть реабилитирован в глазах общества:

<i>Оригинал</i>	<i>Русский перевод</i>	<i>Дословно</i>
<i>His death, sudden, violent, terrible, seemed a fitting termination to his mysterious</i>	<i>Смерть его, внезапная, насильственная, ужасная, казалась</i>	<i>Его смерть, внезапная, насильственная, ужасная, приличную казалось, подходит</i>

²¹ Вауро В.Э. Готический роман в России. М.: Новое литературное обозрение, 2002. С. 85.

career. Few lamented him, for few had loved him. Scarcely did he find refuge in the tomb, for the relentless fate which had pursued his existence tracked him in that dark retreat. Despite proofs to the contrary, the world believed him guilty of his brother's death, and thought that the punishment that had fallen upon him was merited. The pistol of the assassin had saved him from an ignominious end. Neal Evesham's declaration was discredited. What was the worth of such confession? Its truth could never be substantiated. Retribution, long delayed, had at last overtaken the fratricide. Such was the verdict of the world. Unhappy in death as in life, unpitied save by a few, Sir Hugh was laid in the family vault of the Chetwymds by the side of his unfortunate brother (P. 302).

развязкою таинственной окончанию его жизни. Немногие жалели о таинственного пути. Немногие оплакивали его, т.к. мало кто любил его. Но едва нашел убежище в могиле, как Едва ли он нашел свое непримиримая судьба, убежище в могиле, так как безжалостная судьба, ожесточением гнала его в которой преследовала его жизни, не перестала существование, преследовать его и в этом сопровождала его и в этом мрачном убежище. Вопреки темном пристанище. Несмотря на доказательства обратного, свет обвинил доказательства обратного, свет поверил в его вину в его в смерти брата и думал, свет поверил в его вину в смерти брата и решил, что что смерть, постигнувшая смерти брата и решил, что его, была заслуженной наказание, которое выпало карой. Пистолет убийцы ему, заслужено. Пистолет спас его от бесславной убийцы сохранил его от кончины. Объявлению Нила позорного конца. Признание Ившема никто не дал веры. Нила Ившема было Какой вес могла иметь подвергнуто сомнению. подобная исповедь? Истина Что стоит такое ея никогда не была признание? Его правда доказана. Возмездие, так никогда не была доказана. Возмездие, долго долго медлившее, наконец Возмездие, долго постигло братоубийцу. откладываемое, наконец Таков был приговор света. настигло братоубийцу. Несчастный и по смерти, Таков был приговор света. как был несчастлив в Несчастный в смерти, как жизни, сэр Гюг лег в и в жизни, не вызывающий фамильном склепе возле сострадания, сэр Гюг был несчастного своего брата захоронен в семейном (С. 321). склепе Четуиндов, рядом со

своим несчастным братом.

Эйнсворт, следуя традиции английского социально-криминального романа, объясняет жизненные перипетии героя роком, судьбой и вводит в повествование такие метафоры, как «relentless fate», «an ignominious end», «retribution, long delayed», которые довольно удачно были переведены русским переводчиком: «непримиримая судьба», «бесславная кончина» и «возмездие, так долго медлившее», соответственно. При этом автор настойчиво подчеркивает присутствие тайны в жизни сэра Гюга, так и оставшейся до конца не разгаданной светом: «mysterious career» – «таинственная жизнь».

Вместе с тем Эйнсворт использует множество юридических терминов, создавая детективный антураж повествования, такие как «proofs», «guilty», «punishment», «verdict», «fratricide». В русском тексте данные авторские интенции были поняты и поддержаны соответствующим выбором слов: «доказательства», «обвинить», «приговор», «братоубийца». А такой простой термин, как «наказание», переводчик предпочел донести до читателя как «кара», усиливая мотив судьбы и рока, подчеркивая идею неотвратимости наказания, сформулированную в оригинале.

Решая проблему ответственности человека за свои поступки перед собой и обществом, Эйнсворт рассматривает нравственно-психологический конфликт между кодексом чести и личным счастьем персонажа. Для описания психологического состояния героя английский писатель использует характеристику повествователя, других персонажей, а также самоанализ и самооценку героя. Перед смертью сэр Гюг успевает исповедоваться своей дочери Люсетте, для которой вся жизнь отца представлялась тайной и которая ничего не знала до этого момента о клятве, данной им Эмайсе в молодости и висевшей над всей семьей как рок:

Оригинал	Русский перевод	Дословно
<i>“Truly I may say that I have known no peace since that fatal night, Lucetta,” rejoined Sir Hugh. “A cloud has hung over me, which, though occasionally relieved by gleams of brightness, has darkened my life. Even now it seems to be gathering more</i>	<i>«Поистине могу сказать, что я не знал покоя со времени роковой ночи, роковой ночи, Люсетта, – продолжал сэр Гюг, – мрачное облако висело надо мною, и хотя иногда пропускало проблески света, тем не менее, оно помрачило всю</i>	<i>Правду я могу сказать, что я не знал покоя с той роковой ночи, Люсетта, – отвечал сэр Гюг, – Облако висело надо мной, которое, хотя иногда пропускало проблески света, омрачало мою жизнь. Даже теперь оно, кажется, собирается</i>

thickly than ever around me” *жизнь мою. Даже теперь надо мной более плотно,*
(P. 266).

грозное, оно как будто чем когда-либо.

собирается надо мною

мрачнее, зловещее, чем

когда-нибудь» (С. 282).

В приведенном отрывке особая тональность речи сэра Гюга формируется вследствие придания его речи высокой метафоричности, отчасти шаблонизированной: «fatal night», «cloud has hung over me», «darkened my life», «gathering more thickly than ever». Пафос признания напоминает откровения преступников, выведенных в произведениях предшественников Эйнсворта, в частности Э. Бульвера-Литтона и У. Годвина. Исповедь становится неотъемлемой составляющей образа преступника социально-криминального романа.

Русский переводчик точно улавливает смысл оригинала, в котором речь идет о раскаянии и угрызениях совести, мучавших героя всю жизнь. Он старательно передает ключевые образы в речи главного героя: «роковая ночь», «мрачное облако», «помрачило всю жизнь мою», «собраться мрачнее, зловещее, чем когда-нибудь». Примечательно, что мотив наказания, рока метафоризирован посредством образа облака, которое висело над персонажем и способное настичь его в любую минуту.

Основная сюжетная линия и проблематика романа связаны, как было показано выше, с образом сэра Гюга. Однако, используя художественные находки сенсационного романа, Эйнсворт вплетает в романное повествование любовные линии, которые, как правило, либо отсутствовали, либо не были четко прорисованы в раннем социально-криминальном и ньюгейтском романах. Эти линии связаны с двумя парами образов: Люсетты и капитана Феншау, Кларенса-младшего и Иды Фэншау. Чувства этих героев писатель последовательно проводит через испытание, связанное с прошлым поступком главы семьи – сэра Гюга. Все они с честью выдерживают проверку, преодолевая рок и показывая, что ради своих чувств и счастья ближнего готовы жертвовать материальными благами и социальным статусом. Эти персонажи решены автором в романтическом ключе: все они красивы и внешне, и внутренне, близки к идеалу. Вот, например, каким представлен читателям образ Люсетты, дочери сэра Гюга:

Оригинал

Русский перевод

Дословно

Her figure was perfectly *Восхитительная*

Ее фигура была совершенно

symmetrical, and its exquisite proportions were admirably displayed in the mazy dance ... a lovely oval face, lighted up by black eyes of Oriental size and splendor, exquisitely penciled brows and luxuriant black tress, taken back from a forehead smooth and white as Parian marble. Her features were of pure classical mould, with beautiful mouth and proudly cut chin (P. 61).

соразмерность всей ее симметрична и ее фигуры выказывалась утонченные пропорции удивительным образом в сейчас великолепно сложных изменениях танца демонстрировались в сложном танце ... милое овальное личико с черными глазами, формой и блеском, черными глазами овальное личико, озаренное глазами напоминающими глаза восточного размера и восточных красавиц; с блеска, утонченно тонкими, словно кистью обранные брови и проведенными, бровями и роскошные черные локоны, роскошными темными зачесанные назад со лба, волосами, отброшенными гладкого и белого как паросский мрамор. Ее черты были чисто мрамор. Черты ее были классической формы с чисто классического типа с прекрасным ртом и гордо прелестным ротиком и очерченным подбородком. гордо очерченным подбородком (С. 62).

Очевидно, что писатель использует романтические клише для описания образа героини «perfectly symmetrical», «exquisite proportions», «Oriental splendor», «forehead smooth and white as Parian marble». Русский переводчик с пониманием отнесся к передаче данного образа и попытался использовать соответствующие русские словосочетания, избегая порой семантического повтора или находя более сложные, но более точно передающие смысл конструкции: «восхитительная соразмерность», «глаза, формой и блеском, напоминающими глаза восточных красавиц», а в последнем случае заменил нейтральное слово «forehead» – «лоб» – на более поэтическое «чело, гладкое белое как паросский мрамор».

На фоне таких благородных героев резко очерчен образ Ванделера Ла-Гога, представляющего собой сложный персонаж: с одной стороны, он жертва обстоятельств, но с другой – человек, способный попать любые нравственные законы и сам с легкостью идущий на преступление (он шантажирует сэра Гюга, пытается настроить Кларенса

против своего дяди, крадет завещание и т.д.). То, что это отрицательный герой-злодей, автор пытается донести до читателя с первого момента его появления:

<i>Оригинал</i>	<i>Русский перевод</i>	<i>Дословно</i>
<p><i>He had an imposing appearance, that stranger being showily dressed. A French grey over-coat, sky-blue trousers fitting tightly to a pair of lean legs, a Parisian boots, gloves, and gorgeous neckcloth, formed the salient features of his apparel. But in spite of his fashionable attire, he did not look exactly like a gentleman. However, his consequential air proved that he entertained no mean opinion of himself, and meant to assert his importance. His features were prominent, and his brown shaven cheeks, thick moustache, and long imperial, gave a Napoleonic cast to his countenance – at least, so Dick Pigot thought, for the young man had often seen caricatures of the Emperor of the French in Punch (P. 98).</i></p>	<p><i>Наружность иностранца была «внушающая», вследствие великолепного наряда. Французский серый сюртук небесно-голубого цвета, панталоны плотно обтягивающие пару худых ног, парижская шляпа, парижские сапоги, туфли, перчатки и яркого цвета великолепный шейный галстук, – составляли самые резкие черты его туалета. Но не взирая на богатое платье, наружность его далеко не была наружностью джентльмена. Однако ж надутый вид его показывал, что он имеет весьма высокое мнение о своей особе и полагает, что и другим может внушить такое же убеждение в своей важности. Он был уже не первой молодости, и росту приземистого; но стан его был тонкий и прямой. Черты его были резки; его смуглые, гладко</i></p>	<p><i>Он имел внушительную внешность, этот будучи одетым. Французский серый плащ, небесно-голубые брюки, плотно прилегающие к паре худых ног, а парижские перчатки и шейный платок довершали яркие черты его вида. Но, несмотря на модное одеяние, он не выглядел точно как джентльмен. Однако, его важный вид доказывал, что он придерживается о себе не низкого мнения и готов доказать свою значимость. Его черты были выдающиеся, и его загорелые выбритые щеки, густые усы и длинная борода придавали ему вид Наполеона – по крайней мере, так думал Дик Пайгот, т.к. молодой человек часто видел</i></p>

выбритые щеки, густые карикатуры французского усы, длинная эспаньолка императора в «Панче». придавали ему сходство с изображениями Наполеона, так, по крайней мере, решил Дик Пойгот. Этот юноша часто видал карикатуры на императора французов в юмористическом журнале «Понч» (С. 102).

Характерно, что портрет Ла-Гога дан глазами слуги, в связи с чем в его обрисовку привносятся элементы иронии. Используя эпитеты с положительной окраской («imposing», «gorgeous», «fashionable», «consequential», «prominent»), писатель все же наделяет его отталкивающими чертами («showily dressed», «salient features», «Napoleonic cast»), что не позволяет назвать его джентльменом. Вся псевдовозвышенность образа теряется, когда читатель узнает, что он напоминает Наполеона, увиденного в карикатурах сатирического журнала «Панч». Таким образом, при всех отрицательных качествах Ла-Гога его невозможно воспринимать как готического героя-злодея, это попытка изобразить среднего преступника-мстителя, вошедшего в художественную систему героев криминального романа.

Переводчик использовал всевозможные доступные средства, чтобы донести до русского читателя авторскую иронию в адрес героя. Так, эпитет «внушающий» был взят им в кавычки, чтобы адекватно транслировать мысль оригинала. Сочетание «salient features» было передано как «резкие черты», «consequential air» – как «надутый вид», что усилило негативную окраску. Переводчик привносит и здесь свои оттенки фразой: «Он был уже не первой молодости, и росту приземистого», чего нет в оригинале и что добавляет отталкивающие оттенки в рассматриваемый образ. Читателям не оставалось сомнения по поводу того, какая функция будет выполняться данным героем и что именно ему другие герои будут вынуждены оказывать моральное сопротивление.

Если сюжетостроение и система героев романа Эйнсворта явно ориентируется на жанровую модель сенсационного романа, его тематика – на детективный роман, то хронотоп «Старого дома» достаточно четко демонстрирует связь с «готическим» романом, что было характерно для поэтики английского социально-криминального

романа в целом. Здесь, как и в классическом готическом романе, действие «разворачивается под знаком замка, который в соответствии с эстетикой Берка погружен в полумрак, имеет вид мрачный и величественный, рождая ощущение таинственности, неопределенности, ирреальности происходящего»²². Причем описание замка играет и психологическую функцию (психологизированный пейзаж, по определению В.Э. Вацуро²³), именно через его описание показано эмоциональное состояние героев.

Замок не всегда представлен как мрачное, зловещее место. Молодому, полному надежд герою он видится в несколько ином свете:

<i>Оригинал</i>	<i>Русский перевод</i>	<i>Дословно</i>
<p><i>Osbert was charmed with these magnificent but somber rooms, and while looking round at the black oak panels, at the furniture of the same material and the same hue, at the heavy curtains, he seemed to be carried back to a bygone age. The library, with its vast store of ancient tomes, especially delighted him. After carefully examining the long line of portraits of the Chetwynd family which embellished the gallery, he remarked to his attendant ...</i> (P. 105).</p>	<p>Осберт был в восторге от великолепных, но мрачных комнат, и смотря на почерневшие дубовые панели, на мебель из такого же материала и такого же цвета, на плотные тяжелые занавеси, ему казалось, что он перенесся в давнее прошлое. Библиотека с ее огромными особенностями пленила его библиотека с огромным количеством древних портретов семьи Тцательно обозревая длинный ряд фамильных портретов, которая украшала галерею, он заметил своему</p>	<p>Осберт был очарован этими великолепными, но мрачными комнатами, и осматривая черные дубовые панели, мебель из того же материала и того же оттенка, тяжелые шторы, он, казалось, уносился назад в давнее прошлое. Библиотека с ее огромными коллекциями древних томов особенно восхитила его. После долгого изучения длинной вереницы портретов семьи Четунд, которая украшала галерею, он заметил своему</p>
	<p>украшавших галерею, он сказал путеводителю ... (С. 108–109).</p>	<p>сопровождающему ...</p>

В этом описании интерьера Эйнсворт использует множество знаковых образов: «somber rooms», «the black oak panels», «heavy curtains», «ancient tomes», что создает

²² Григорьева Е.В. «Готический» роман и своеобразие фантастического в прозе английского романтизма. Автореф. ... канд. филол. наук. Л.: ЛГПИ им. Герцена, 1989. С. 8.

²³ Вацуро В.Э. Указ. соч. С. 110.

сумрачную обстановку, в которой могут произойти странные события. Тем не менее Осборн (или Кларенс-младший) восхищен увиденным, несмотря на то, что впервые попал в незнакомую обстановку, т.к. герой чувствует генетическую связь с окружающим его миром. А галерея семейных портретов непосредственно отсылает нас в прошлое, когда и совершилось страшное преступление. Портрет, по аналогии с мотивами и деталями готического романа, здесь «не предмет, а сюжетобразующий мотив» и «имеет какую-то, еще непонятную им, связь с их собственно судьбой. Это предчувствие – “голос крови”, а связь – родовая»²⁴.

Эта концепция звучит достаточно ясно под пером русского переводчика: «мрачные комнаты», «тяжелые занавеси», «древние тома», при этом слово «black» он переводит как «почерневшие», что усиливает акцент на истории старого дома. А фраза «век давно минувший», отсылающая читателя к словам из «Руслана и Людмилы» – «дела давно минувших дней, преданья старины глубокой» и «Горя от ума» – «век нынешний и век минувший», расширяет интертекстуальный контекст переводного текста и добавляет напряжения в описание. Транслируя эмоциональное состояние героя, переводчик также выбирает более эмоционально окрашенные единицы «was charmed» – «был в восторге», «delighted him» – «пленила его», что несколько романтизирует топос замка.

Характерно, что в зависимости от состояния главного героя происходит и трансформация хронотопа. В этом случае описание замка, по наблюдению В.Э. Вацура, «никогда не бывает нейтральным; он оказывается здесь мощным суггестирующим средством. <...> Готический замок рисуется обычно на фоне мрачного ландшафта, вызывающего дурные предчувствия»²⁵. Подобное явление мы наблюдаем при описании интерьера того же замка, но уже во время болезни сэра Гюга, вызванной посещением Ла-Гога и воспоминаниями о содеянном:

Оригинал

Русский перевод

Дословно

²⁴ Вацура В.Э. Указ. соч. С. 188.

²⁵ Там же. С. 86.

A changed place was Old Court. Always dull, an added gloom was cast over it by Sir Hugh's illness. A catastrophe seemed impending, and the recent strange events furnished the constant theme of discourse in the servants' hall (P. 236) *Как изменился Старый Дом! И всегда-то он был представлял собой Старый Замок. Всегда печальный, но со времени болезни сэра Гюга словно дополнительный мрак окутал его с болезнью сэра Гюга. Казалось, Как будто ежеминутно катастрофа неминуема, и грозила ему какая-то недавние странные ужасная катастрофа; и события обеспечивали тему последние странные для разговоров в комнате события служили слуг. предметом неистоимых разговоров дворовой челяди... (С. 248).*

В этом описании мрачные краски уже ничем не нейтрализуются, а наоборот – сгущаются. Такие эпитеты, как «dull», «cast over», «impending» формируют зловещую и гнетущую атмосферу, предвещающую еще более страшные события. Переводчик, волей или неволей, вводит в повествование свои оттенки: он добавляет сравнение, отсутствующее в оригинале «словно новое мрачное облако спустилось на его стены», которое, несмотря на многословность, акцентирует внимание на образе неотвратимой беды. «Catastrophe impending» – «катастрофа неминуема» в русском тексте появилось в виде «Как будто ежеминутно грозила ему какая-то ужасная катастрофа», увеличивая напряжение повествования романа.

Помимо описания пространства замка в романе много пейзажных сцен, передающих своеобразный колорит английской природы, уравнивающих мрачность описаний, связанных с тайной повествования. И все же интерес представляют именно пейзажи, играющие суггестирующую роль и отражающие внутреннее состояние героев:

<i>Оригинал</i>	<i>Русский перевод</i>	<i>Дословно</i>
<i>Seated on a tombstone, with his arms folded upon his breast, Captain Chetwynd gazed long at the scene</i>	<i>Сидя на могильном камне с сложенными на груди руками, капитан долго смотрел на окружающую</i>	<i>Сидя на могильном камне, со скрещенными на груди руками, капитан Четунд долго осматривал сцену</i>

around him, and dwelt ego сцену и задумчиво, вокруг себя, и задумчиво
pensively arid almost fondly почти с умилением остановил свой взгляд с
upon its beauties; and as the взглядывался в ея красоты. И любовью на ее красотах; по
landscape darkened, as the по мере того, как темнел мере того, как пейзаж
glow upon the river faded ландшафт, как отблеск темнел и по мере того, как
away, as the woods of the заката потухал на реке, как зарево на реке рассеивалось,
chalk-hills on the opposite леса на противоположном как деревья на белом холме
side of the river grew dark and холмистом берегу виднелись становились темнее и
sombre, as the tall festooned все чернее и мрачнее, и мрачнее, как высокий,
hop-poles stood out against a увешанные фестонами украшенный гирляндами
patch of sky where some хмеля тычины хмель стоял на фоне
brightness yet lingered, отрезывались, прямые и полосы неба, где еще
melancholy thoughts took правильные, на клочке неба, задержался свет, грустные
possession of him, and in spite где оставался еще мысли овладели им, и,
of all is efforts to shake it off, некоторый блеск, - несмотря на все попытки
his mental gloom deepened as грустные думы овладевали стряхнуть их, его темные
the darkness drew on им (С. 13). мысли сгущались по мере
(P. 13–14). того, как росла тьма.

Будучи условно открытым, пространство постепенно сужается в самом сознании героя, и мысли приводят его к неизбежности рокового шага – убийства старшего брата. Пейзажные экспозиции прямо предопределяют движение сюжета. Само расположение героя, «on a tombstone» – «на могильном камне» направляет семантику читательских ассоциаций в определенное русло, а дальнейшее описание представляет широкий спектр метафорических значений: «the landscape darkened» – «темнел ландшафт», «as the glow upon the river faded away» – «как отблеск заката потухал на реке», «grew dark and sombre» – «все чернее и мрачнее». И автор, и переводчик акцентируют внимание на самом процессе погружения героя в мысли, задав координаты «вертикаль» – «горизонталь»: «tombstone» – «могильный камень»; «patch of sky» – «клочок неба», «the landscape», «the river», «the woods» – «ландшафт», «река», «лес». Таким образом, пространственно-временные координаты романа были донесены до русского читателя, а вместе с ними и художественное своеобразие новой модели социально-криминального романа.

Отдельно стоит сказать об образе повествователя в «Старом доме». Повествование в английском романе ведется от третьего лица, что позволяет писателю показать

внутренний мир персонажей объективно, со стороны проследить их духовную эволюцию, изобразить только ему известны тайные движения их души, мотивы поступков. Он может быть ироничным, испытывать симпатии к героям. Углубляя психологизм повествования, автор-повествователь на протяжении всего романа пытается запечатлеть работу мысли и души рассказчика. Вот, например, как он передает душевный конфликт сэра Гюга, прожившего отшельником все годы после убийства брата:

Оригинал	Русский перевод	Дословно
<p><i>Governed by a high and fantastic notion of honour – the slave of his word – burdened by a scene of guilt, which, though imaginary, was real to him, and which years of deep and bitter regret had not sufficed to shake off – it is not marvelous that in the end his sense of duty should outweigh his strong affection for his daughter, and that he should resolve, in the event of his impressions being confirmed, that conversation of her interest should prevent the fulfillment of his Vow (P. 96).</i></p>	<p>Руководимый высоким, почти романическим понятием о чести, - раб своего слова, - подавленный тяжестью преступления – преступления воображаемого, но для его совести действительного – годов глубокого, горького раскаяния не могли потряхнуть этого преступления с души его, - что удивительного, если окончательно чувство долга перевесило в нем сильную привязанность к дочери! Он твердо решил, если предчувствия оправдаются обстоятельствами, что никакое уважение к своим собственным выгодам не удержит его от воспоминания данного им обета (С. 99)</p>	<p>Руководимый высоким и фантастическим понятием чести – раб своего слова – обремененный чувством вины, которое, хотя и воображаемое, было реально для него, и для которого оказалось недостаточно долгих лет глубокого и горького раскаяния, чтобы потряхнуть его с себя – неудивительно, что в конце концов его чувство долга должно было перевесить сильную привязанность к дочери, и что ему следует принять решение, в случае если его предчувствия подтвердятся, то никакие разговоры о ее интересах не помешают ему выполнить клятву.</p>

Повествователь подчеркивает, что вера сэра Гюга в рыцарский кодекс чести призрачна и незначительна по сравнению со счастьем дочери, и, тем не менее, она перевешивает в сознании героя. Эта идея выражена словами «high and fantastic notion of honour», «the slave of his word», «burdened by a scene of guilt». В русском переводе интерпретатор опять добавляет нечто свое. Так, первая из выше перечисленных метафор переведена как «высокое, почти романическое понятие о чести», с дополнительными аллюзиями о другом литературном герое – Фолькленде из романа У. Годвина, а последняя из списка передана как «подавленный тяжестью преступления», хотя дословно сочетание передается как «обремененный чувством вины»; слово «преступление» употребляется и второй раз – «стряхнуть этого преступления с души», таким образом, конкретизируя чувства главного героя. Более того, русский текст, в отличие от оригинала, оформлен синтаксически (восклицательный знак) для передачи эмоционального состояния повествователя.

Итак, представленный анализ перевода романа У. Эйнсворта показывает, что создание и рецепция английского социально-криминального романа впервые совпали по времени. Сам факт написания обращения к этому роману английского писателя в 1867 г., соединившему черты многих разновидностей романа, не случаен, а обусловлен всей историко-литературной ситуацией в России этого периода. Этот перевод приходится на вторую, самую плодотворную фазу восприятия английского социально-криминального романа. Очевидно, что русскому переводчику оказались близки и понятны проблемы, идеи и образы, изображенные в романе «Старый дом», он попытался донести их до русского читателя в доступной и адекватной форме. В данном переводе отразился процесс становления новой концепции и, соответственно, эстетики жанра социально-криминального романа в русской литературе: введение поэтики готического романа в повествование, глубокий психологизм повествования, характерный хронотоп и романтическое изображение героев-любовников. Все эти новации, как будет показано ниже, использовались в произведениях русских авторов, порой трансформируясь в новые формы и модели. Переводы романа помогали русской прозе в выработке критериев и принципов создания художественного повествования в криминальной прозе, одновременно воспитывая среднего, массового читателя и подготавливая его к восприятию произведений подобного жанра на русской почве.

2.5. Поэтика перевода на русский язык sensationного романа У. Коллинза «Женщина в белом»

Если ранее элементы sensationного романа выступали средством реанимации ньюгейтского, то на последующем этапе развития sensationный роман поглотил его. По сути, социально-криминального романа в чистом виде в Англии уже в 1860-е гг. не существовало, его элементы разошлись по другим модификациям и прежде всего оказались включены в модель sensationного романа. В России же ни ньюгейтского, ни sensationного романов не существовало в классическом виде. Однако наиболее последовательно эти жанровые модели воплотились в массовой литературе, особенно региональной, практически повторявшей уже устаревшую на Западе модель, только на местном материале. Такими особенностями и была обусловлена и рецептивная картина английского социально-криминального романа, в частности переводческая.

Написание sensationного романа «Женщина в белом» (1860 г.) приходится на переломный период в истории Великобритании: именно в то время проводились судебные и законодательные реформы, влиявшие на мировоззрение англичан и отразившиеся в анализируемом нами романе. Хотя по своим масштабам они были не такие значительные, как реформы начала XIX в., эти нововведения повлекли за собой определенные изменения в обществе и сознании викторианских читателей. Был введен газетный марочный налог (1856 г.), повлекший за собой распространение дешевой печати, включая издания, публиковавшие известия о преступлениях; был принят закон о бракоразводных процессах (1857 г.), устанавливавший специальный бракоразводный суд и послуживший причиной выявления скрытых прежде от глаз общества адюльтеров и двоеженств. Такой материал представлял собой неиссякаемый источник сюжетов для «sensationной» литературы, которая, по словам С. Брюстера, «не только неоднозначно озвучивала негласные темы, разоблачая и эксплуатируя уязвимые места Викторианского общества, но и исследовала и, в некоторой степени, излечивала эти пороки»¹.

Как видим, английский sensationный роман имел много точек соприкосновения со своим предшественником – ньюгейтским романом. Это, прежде всего, интерес к теме преступления и наказания. Авторы обеих жанровых модификаций исследовали взаимоотношения преступника с обществом, пытались постичь причины, толкающие человека на преступление и выявить долю вины общественных институтов в ситуациях,

¹ Brewster S. Introduction // Collins W. Woman in White. Kent: Wordsworth Editions Limited, 2002. P. XVI.

когда личность оказывается вне закона. Общность проблематики этих жанровых моделей обусловила и их сходство в опоре повествования на документальные источники.

Однако в нем пролеживаются и определенные отличия от произведений ньюгейтской школы. Одно из них, несомненно, заключается в смещении авторского интереса с изображения «дна» общества и деклассированных элементов на привилегированный и средний классы. По наблюдению Л. Пикетт, «сенсационный роман не изображал криминальный мир, а исследовал темные стороны respectable общества: семья стала местом преступления, и секреты семьи лежат в основе хитросплетений сюжета, и в большинстве случаев преступление и наказание рождались исключительно внутри семьи»², т.е. место действия романного повествования перенеслось с улицы в дом, салоны и усадьбы, что, по нашим наблюдениям, привело к более значительным отличиям в двух жанровых моделях – сенсационные романы отличались от ньюгейтских меньшим социальным обличительным пафосом, снятием остроты с изображения общественных противоречий и в целом ориентацией не на решение насущных проблем, а на развлекательность и вовлечение читательской аудитории в раскрытие загадки, лежащей в основе повествования.

Кроме того, в сенсационном романе, как предвестнике детективной модели романа, наблюдается фокусировка авторского внимания на раскрытии преступления, а не на самом преступлении. Как отмечают исследователи, «изменения в объекте внимания могло быть связано с изменениями в структуре полиции, такими как образование новой Детективной полиции в 1842 г. и организация, как следствие закона о разводе, армии частных детективов, тех конфиденциальных шпионов современной эпохи <...>, кому давалось право выискивать все семейные тайны»³. Вследствие демократизации законов, каждый индивидуум мог потенциально рассматриваться и как подозреваемый, и как детектив, а не расценивалось как нечто исключительное с точки зрения законодательной системы.

Еще одной отличительной особенностью сенсационного романа стало изображение женщины в качестве детектива, а не в роли преступника, как это могло встречаться в ньюгейтской модели. В частности, героиня романа «Женщина в белом», Мэриан Галкомб пытается расследовать преступление, совершенное против Лоры Ферли. Эту находку использовали и авторы других сенсационных романов (Элеонора Вейн в романе Элизабет

² Pykett L. The Newgate novel and sensation fiction, 1830–1868 // Crime fiction. Ed. by M. Priestman. Cambridge University Press, 2008. P. 34.

³Ibid.

Браддон «Победа Виктории», Дженни Миллсом в романе «Побег на землю»). Такие тенденции также свидетельствовали о демократизации английского общества и, возможно, послужили одной из причин популярности романа «Женщина в белом» в России второй половины XIX в. Как известно «женский» вопрос в России с новой силой вспыхнул в связи с отменой крепостного права, и широкое хождение получили демократические идеи, отразившиеся и в русской литературе второй половины XIX в. (Н. Чернышевский, И. Тургенев, Н. Лесков и др.).

Симптоматично, что «сенсационные» романы вообще и роман «Женщина в белом» в частности стали чрезвычайно популярны на родине и за рубежом, но при этом (так же как и ньюгейтский роман) неоднозначно воспринимались английской литературной критикой. Первоначально «Женщина в белом» публиковалась серийно в журнале «Круглый год» (All the Year Round), основанном Ч. Диккенсом с ноября 1859 г. по август 1860 г. Сразу после публикации в периодическом издании роман вышел в свет отдельным трехтомным изданием. О популярности романа свидетельствует тот факт, что «с ярлыком “Женщины в белом”» выходили все виды товаров, от плащей и дамских шляпок до туалетных принадлежностей и духов, а издатели нотных магазинов выпускали на этот парад-алле вальсы и кадрили того же названия»⁴.

С другой стороны, как и ньюгейтская модификация, «сенсационный» роман спровоцировал обширную общественную дискуссию о литературных и социальных приоритетах, влиянии литературы на общество, значении реализма и самого жанра романа. Так, Г. Мансель, настоятель собора Святого Павла, видел в появлении «сенсационного» романа признаки разложения общества: «патологическое явление литературы – свидетельство распространенного разложения, в котором они <сенсационные романы – И. М.> частично и следствие, и причина; вызванные к жизни, чтобы удовлетворить страстное желание болезненного аппетита, поддерживающие эту болезнь и стимулирующие потребность, которую они же удовлетворяют»⁵.

Менее категоричное, но при этом столь же непримиримое мнение высказывали другие критики Викторианской эпохи. Так, рецензент клерикального издания «Кристиан Ремембрансе», выражает опасения по поводу того, что сенсационный роман может привести к общественным беспорядкам из-за «добровольно и намеренно изображаемых сцен жизни, которые <...> делают реальность скучной и рутину обыденного

⁴Петерсон О. Свет «лунного камня»: Эксперимент в детективном жанре / Пер. с англ. М. Тугушевой // Литературная газета. М., 2004. №5 (5959). 4–10 февраля. С. 13.

⁵Цит. по: Brewster S. Introduction // Collins W. Woman in White. Kent: Wordsworth Editions Limited, 2002. P. XIII.

существования невыносимой для воображения»⁶. В целом с мнением рецензента «Кристиан Ремембрансе» совпадает и точка зрения М. Олифанта. Отдавая должное художественным достоинствам романа «Женщина в белом», критик отмечает, что роман «не избежал преувеличенного возбуждения» и в нем «почти нет ничего предосудительного, т.к. представляет собой «домашнюю историю самого легкого и спокойного типа»⁷, тем не менее «несет в себе заразу и приведет к полным и темным последствиям», а элементы детективной истории, содержащиеся в романе, «неблагоприятны ни для вкуса, ни для нравственности»⁸.

Другие отзывы о романе Коллинза были более снисходительны в отношении его влияния на общественное сознание, но не менее критичны при рассмотрении его художественных достоинств. Журнал «Дублин Юниверсити Мэгэзин» заявил, что без сюжета в романе «не осталось бы ничего для исследования»⁹. «Сэтдей Ревью» оценила Коллинза как «превосходного рассказчика», но «не великого романиста», рассуждая по этому поводу: «Он <...> очень искусный рассказчик, но искусный рассказ – не высокое искусство, как мебельное производство или столярное мастерство – не искусство. Механический талант – это то, чем должен обладать большой художник. Механического таланта, однако, недостаточно, чтобы назвать человека великим художником. Когда мы говорим, что М-р Вильки Коллинз преуспел в поддержании нашего интереса, вплетая в сюжет таинственное происшествие, достаточное, чтобы не быть чрезмерным и что он знаток в управлении нашим вниманием, это, пожалуй, все»¹⁰.

Таким образом, сенсационный роман был воспринят у себя на родине, с одной стороны, как образец массовой литературы, не достойный серьезного рассмотрения (что совпадает с оценкой данной жанровой модификации в русском литературном процессе (См. раздел 1.5 I главы)), с другой – как результат социальных изменений, происходящих в обществе, способный повлиять на это общество, что, конечно, не характерно для русской рецепции. По справедливому замечанию Дж. А. Адамса, «язык и опыт отдельного социального класса стал особенно насущной темой для романа в связи с новыми формами социальной мобильности в Англии девятнадцатого века, но такая мобильность, в свою

⁶ Our Female Sensation Novelists // Christian Remembrancer. 1863. № 46. P. 212.

⁷ Oliphant M. Novels // Blackwood Magazine. 1867. № 102. P. 210.

⁸ Ibid. P. 211.

⁹ Dublin University Magazine. February. 1861. P. 201.

¹⁰ Saturday Review. 25 August. 1860. P. 249.

очередь, породила кризис понимания, потому что она вносила напряженность в существующие категории»¹¹.

* * *

В России роман «Женщина в белом» был переведен в том же 1860 г. и печатался серийно в «Собрании иностранных романов, повестей и рассказов в переводе на русский язык» анонимно. Как уже неоднократно отмечалось, для русской литературы это был период жанровых поисков, в рамках которых прежде всего решалась проблема героя романа. Если «натуральная» школа рассматривала человека исключительно как порождение социальной среды, делая акцент на его детерминированности ею, то в 1860-е гг. литераторы стали переводить проблему преступления, нищеты и других социальных пороков в философские, идеологические и метафизические планы. По утверждению Л.М. Лотман, «литературные сюжеты, сложившиеся в 40-е годы в устойчивые социально-событийные обобщения (горести бедных людей или униженных и оскорбленных тружеников в большом городе, разорение крестьянина, карьера чиновника и т. д.) внезапно обнаружили способность к видоизменению, их внутренняя динамика и содержание раскрылись в своей исторической относительности»¹².

В контексте этих исканий проходило и формирование канонов русского романа, в том числе активно использовавшего черты эстетики и поэтики социально-криминального романа, английского в частности. Происходящие реформы всколыхнули общественное сознание, сформировали демократические тенденции в обществе, о которых мы говорили в предыдущей главе. О глубоком влиянии юридических перемен свидетельствуют и многочисленные мемуары и записки того времени. Так, Е.Н. Водовозова вспоминает о темах разговоров среди молодежи 1860-х гг.: «Темою речей очень часто были какие-нибудь смешные происшествия в том или другом семействе или кружке. А когда была введена судебная реформа, произносили защитительные и обвинительные речи, осмеивая в них слабые стороны ораторских приемов того или другого адвоката или прокурора»¹³.

В этой атмосфере одновременно происходила адаптация двух жанровых моделей английского социально-криминального романа – ньюгейтского романа с его острой

¹¹ Adams J. E. *Class in the Victorian Novel // A Concise Companion to the Victorian Novel*. Ed. by F. O'Gorman. Oxford: Blackwell Publishing Ltd. 2007. P. 48.

¹² Лотман Л.М. Реализм русской литературы 60-х годов XIX века. Л.: Наука, 1974. С. 341.

¹³ Водовозова Е.Н. На заре жизни. Мемуарные очерки и портреты: в 2-х тт. Т. 2. М.: Художественная литература, 1987. С. 34.

социальной проблематикой и интересом к жизни дна и «сенсационного» романа с вниманием к проблемам преступления в дворянской среде и, прежде всего, его расследования. Переводятся романы Э. Бульвера-Литтона «Юджин Эрам», У.Г. Эйнсворта «Старый дом», повторно Ч. Диккенса «Оливер Твист» и анализируемый нами в данном разделе У. Коллинза «Женщина в белом». Таким образом, перевод последнего из перечисленных романов органично вписывался в русский литературный контекст эпохи.

Актуальность данного произведения для русской литературы второй половины XIX в. подтверждает и подход переводчика к передаче романа на русский язык: в русском переводе чрезвычайно редко встречаются купюры, отступления от оригинала и прочие самостоятельные решения, что повлияло на объективную передачу объема произведения – и в английском, и в русском вариантах это достаточно объемное сочинение (на английском языке – 570 страниц, на русском – том 4 – 119 страниц, том 5 – 173 страницы, том 6 – 356 страниц, что в целом составляет 648 страниц). При этом русский переводчик все же проявил инициативу при передаче структуры произведения, а именно деления на главы и части произведения. Дело в том, что в оригинале роман делится на главы, которые (в зависимости от лица рассказчика) подразделяются на странички дневника, датируемые тем или иным числом. В русской версии произведения главы делятся строго в зависимости от даты написания, а сами даты оказались изменены для более точной, с точки зрения переводчика, хронологии. Такой подход позволил переводчику облегчить восприятие повествования с точки зрения хронологии и сосредоточиться на событиях романа.

Название романа «The Woman in White» переведено как «Женщина в белом», что вполне адекватно передает замысел произведения – определение, применимое для двух героинь романа, которых, в силу своей схожести, роковым образом подменяют в ходе повествования.

Следует также отметить, что на русский язык не было переведено предисловие автора, столь значимое для восприятия романа. Однако достаточно внимания со стороны переводчика было уделено передаче вводного слова от лица Волтера Хартрайта. В нем устами главного героя автор объясняет читателям главную идею и выбранный способ повествования:

<i>Woman in white</i>	<i>Русский перевод</i>	<i>Дословно</i>
<i>But the Law is still, in certain inevitable cases, the pre-</i>	<i>К сожалению, в некоторых случаях, закон еще до сих некоторых</i>	<i>Но закон все еще в неизбежных</i>

engaged servant of the long purse по бывает заранее случаях является нанятым *purse; and the story is left to* завербован в службу туго слугой длинного кошелька; и *be told, for the first time, in* набитого кошелька: такой является история, *this place (P. 4)*¹⁴ подобный-то случай и которую предстоит *будет рассказан на этих* рассказать впервые в этом *страницах (Т. 4, С. 1)*¹⁵ месте.

Автор выделяет проблему социальной несправедливости как основную идею произведения и заявляет это во вступительном слове главного персонажа, выбирая такую метафору для обозначения закона, как «pre-engaged servant of the long purse» (дословно «нанятый слуга длинного кошелька»). Русский переводчик, во-первых, перевел это вступление как введение от автора, не обозначив главного повествователя романа, более объективизировав, таким образом, все повествование в целом и лишив Волтера Хартрайта особой привилегии в изложении рассказа. Во-вторых, он выбирает несколько иной образ для описания идеи произведения «завербован в службу туго набитого кошелька», подчеркивая продажность существующей законодательной системы. Кроме того, добавление частицы «то» во фразе «подобный-то случай и будет рассказан» придает повествованию интимные нотки общения с читателем, устанавливает с ним определенную близость.

Во вступительном же слове автор устами главного героя объясняет выбранную манеру повествования, а именно полифонию:

<i>Woman in white</i>	<i>Русский перевод</i>	<i>Дословно</i>
<i>Thus, the story here presented</i>	Таким образом история,	Итак, история,
<i>will be told by more than one</i>	представляемая читателю,	представленная здесь,
<i>pen, as the story of an offence</i>	будет рассказана не одним	будет рассказана более чем
<i>against the laws is told in</i>	лицом, подобно тому как	одним пером, как история
<i>Court by more than one</i>	история о преступлении	преступления против
<i>witness – with the same</i>	против	законов закона рассказывается в
<i>object, in both cases, to</i>	рассказывается в суде не	суде более чем одним
<i>present the truth always in its</i>	одним, а многими свидетелем	в одной целью,
<i>most direct and most</i>	свидетелями – и это	представить правду всегда

¹⁴ Текст оригинала цитируется по изданию: Collins W. *Woman in White. A Novel*. Новосибирск: Сиб. унив. изд-во, 2011. 352 р.

¹⁵ Русский перевод анализируется по изданию: Коллинз. *Женщина в белом* // *Собрание иностранных романов, повестей и рассказов в переводе на русский язык*. ТТ. 4-6. СПб.: типография И.И. Глазунова, 1860. Т. 4. С. 5–124; Т. 5. С. 125–298; Т. 6 С. 299–655. В скобках указаны том и страницы цитируемого фрагмента.

intelligible aspect; and to делается с той целью, в самом прямом и понятном
trace the course of one чтобы, во-первых, аспекте; и проследить
complete series of events, by представить истину в развитие полной серии
making the persons who have самом прямом и самом событий, заставив людей,
been most closely connected понятном виде, и, во- которые непосредственно
with them, at each successive вторых, начертать участвовали в них, на
stage, relate their own последовательный ход каждом последующем
experience, word for word происшествий таким этапе, рассказывать свой
(P. 4). образом, чтобы люди, опыт, слово в слово.
принимавшие в них близкое
участие, сами в точности
рассказывали то, чему они
были очевидными
свидетелями (Т. 4, С. II)

О вопросах появления многоголосия в английском и русском романах мы уже говорили в предыдущей главе. В данном случае интересно, что сам писатель признается в своей ориентации повествования на судебный процесс с целью представления событий в более объективном свете («in its most direct and intelligible aspect») и обрисовки их с различных точек зрения («relate their own experience»). Для русской литературы это был новый подход, который, как раз начал осваиваться в 1860-е гг. и, в отличие от английского полифонизма, имел еще и идеологическую основу. В русском полифоническом романе Достоевского, как постулирует М.М. Бахтин, «множественность самостоятельных и неслиянных голосов и сознаний, подлинная полифония полноценных голосов действительно является основной особенностью»¹⁶. С этой точки зрения многоголосие в сенсационном романе Коллинза, тяготеющем к массовой литературе, имело несколько иную, отличную от полифонии Достоевского природу. Она не несла никакой идеологической нагрузки, а служила художественным приемом, при котором, по словам О.А. Харитоновой, «один или несколько персонажей могут давать несколько противоречивых версий, заставляющих нас сомневаться в том, имело ли место некоторое событие, и если да, то как оно в точности происходило»¹⁷, т.е. функция полифонии Коллинза состояла, в основном, в поддержании напряжения повествования и

¹⁶ Бахтин М.М. Проблемы поэтики Достоевского // Бахтин М.М. Собрание сочинений в 7 тт. Т. 6. М.: Русские словари. Языки славянской культуры, 2002. С. 10.

¹⁷ Харитонов О.А. «Композиционный полифонизм»: содержание понятия // Вестник Тамбовского университета. Серия: Гуманитарные науки. 2007. №11. С. 173.

читательского интереса к сюжетным событиям. Однако такой прием был интересен для русского переводчика как альтернативный подход к новому, недавно освоенному художественному явлению.

Этот интерес очевиден при переводе представленного фрагмента. В русской его версии вводится целенаправленное обращение к читателю: «история, представляемая читателю», метонимия «told by more than one pen» (дословно «рассказана более чем одним пером») передана как «рассказана не одним лицом». Переводчик ориентирует читателя на непосредственный диалог с ним, конкретизируя ситуацию общения. Определенную конкретику переводчик вносит и при передаче причин для выбора такого повествования. Если Коллинз лаконично указывает на две причины полилога, подчеркивая документальность повествования «relate their own experience, word for word», то русский переводчик вносит более пространное объяснение: «сами в точности рассказывали то, чему они были очевидными свидетелями», еще более соотнося нарратив с судебными процессами. Характерно и то, что переводчик выбрал слово «истина» для передачи слова «truth» (правда), придавая больший пафос повествовательной ситуации романа, претендуя на исследование истины в самом высоком смысле слова.

Столь же внимательно переводчик подошел и к проблеме передачи самого полифонического повествования романа. Отдавая должное демократическим тенденциям романа (повествование могло вестись от лица кухарки, домохозяйки и т.д.), он предпринимает попытку стилистически передать речь соответствующего персонажа, который может быть и дворянином-интеллектуалом, и безграмотным человеком из низов общества:

<i>Woman in white</i>	<i>Русский перевод</i>	<i>Дословно</i>
<i>I am sorry to say that I have never learnt to read or write.</i>	С сожалением должна я сказать, что не училась ни читать, ни писать.	С сожалением говорю, что я никогда не училась
<i>I have been a hard-working woman all my life, and have kept a good character. I know that it is a sin and wickedness to say the thing which is not, and I will truly beware of doing so on this occasion. All that I know I will tell, and I</i>	Я была всю жизнь чернорабочей и сохранила доброе имя. Я знаю, что не хорошо и грешно говорить неправду, и потому буду искренно остерегаться от того в настоящем случае. Я по	читать или писать. Я была трудолюбивой женщиной всю свою жизнь и сохранила и добрый нрав. Я знаю, что это грех и злодеяние и буду честно остерегаться такого

humbly beg the gentleman чистой совести расскажу поступка в этом случае.
who takes this down to put my все, что мне известно, и Все, что я знаю, я
language right as he goes on, смиренно прошу господина, расскажу, и я смиренно
and to make allowances for который записывает мои прошу джентльмена,
my being no scholar. слова, исправить их как который записывает за
следует и извинить, что я мной, исправлять мой язык
не ученая (Т. 5, С. 416). и учитывать то
обстоятельство, что я не
ученая.

В данном отрывке речь Хестер Пинхорн, кухарки графа Фоско, передана намеренно простыми словами («не хорошо и грешно говорить неправду», «по чистой совести расскажу все, что мне известно»), короткими предложениями, что формирует образ простой, неграмотной женщины, способной заблуждаться и путаться в своих показаниях, передавать их в субъективном виде, но, все же, представлять собой ценного свидетеля. В русском варианте текста кухарка Пинхорн предстает перед читателем еще более смиренным виде по сравнению с оригиналом за счет перевода слова «hardworking» (трудолюбивый) как «чернорабочий», а также «to make allowance» (учитывать, принимать во внимание) как «извинить», в результате чего кухарка извиняется в русской версии дважды и еще больше показывает свою дистанцированность от среднего класса.

При таком внимании к полифоническому повествованию английского романа, интересно, что переводчик проигнорировал некоторые начальные и заключительные фразы, в конце каждой части, сигнализирующие о том, что в романе меняется повествователь. Например, фразы «The end of Hartright's Narrative» или «The Story Continued by Marian Halcombe (in Extracts from her Diary)» не были переведены, т.е. в некоторых случаях переводчик оставляет право за читателем разобраться, от чьего лица ведется рассказ. Такой подход находился вполне в русле исканий русского литературного процесса – в русском романе автор через всевозможные характеристики речи (выражение определенной точки зрения, стилистического решения) мог дать читателю понять, от какого персонажа велось повествование.

Интересно и то, что переводчик передал объяснение появления свидетельств в повествовании в виде примечания в конце страницы: «Каким образом «Рассказ Мистера Фэрли» и другие «Рассказы», следующие за ним, были получены, это составляет предмет объяснения, которое появится в нашей истории впоследствии» (Т.5, С. 352), хотя в

оригинале это замечание введено в текст самого романа. За счет такого приема образ автора еще более нейтрализуется, становится отвлеченным.

Прием полифонического повествования привносит в роман особый психологизм, сам рассказ событий в виде дневниковых записей формирует своеобразную ситуацию, когда герои достаточно подробно и глубоко описывают свои переживания по поводу происходящего, выражают свои глубинные мысли и чувства. Подобный подход к психологизации повествования находился в русле исканий русской литературы 1860-х гг. По утверждению Л.М. Лотман, «возникновение психологического реализма в процессе переосмысления эпохальных типов, генетически связанных с излюбленными героями романтической литературы, приводило к совмещению в центральных образах реалистических романов психологической характеристики с анализом идеологической системы, которая представала как важнейший элемент изображения человека»¹⁸. В этом плане подход к передаче психологических тенденций романа «Женщина в белом» как важной составляющей романного повествования вполне объясним. Это очевидно, например, из анализа следующего фрагмента:

<i>Woman in white</i>	<i>Русский перевод</i>	<i>Дословно</i>
<i>For ten minutes or more I sat idle, with the pen in my hand, thinking over the events of the last twelve hours. When I at last addressed myself to my task, I found a difficulty in proceeding with it which I had never experienced before. In spite of my efforts to fix my thoughts on the matter in hand, they wandered away with the strangest persistency in the one direction of Sir Percival and the Count, and all the interest which I tried to concentrate on my journal</i>	<i>Минут десять или более я сидела с пером в руке, обдумывая происшествия последних двенадцати часов. Когда наконец я принялась за работу, мне показалось это так трудно, как я не испытывала еще никогда. Несмотря на все усилия соединить мои мысли на одном предмете, они разбредлись с странным упорством и все устремлялись на сэра Персиваля и графа, так что весь интерес, который я</i>	<i>В течение десяти минут или более я сидела праздно, думая о последних двенадцати часах. Когда я, наконец, принялась за работу, я обнаружила, как мне трудно продолжить ее, смотря на мои усилия зафиксировать мысли на вопросе, который надо решить, они убежали со странным упорством по направлению к сэру</i>

¹⁸ Лотман Л. М. Указ. соч. С. 170.

centered instead in that старалась сосредоточить Персивалю и графу, и весь private interview between на моем дневнике, интерес, который я them .. (P. 283). сосредоточился, вместо пыталась концентрировать того, на тайном разговоре на дневнике, вместо этого между ними ... (Т. 5, сосредоточивался на С. 329). разговоре между ними ...

Коллинз последовательно описывает процесс осмысления Мэриан изменившейся ситуации: «thinking over to fix», «my thoughts», «wandered away», «tried to concentrate on», что адекватно передается в русской версии как «обдумываю», «соединить мои мысли», «они разбрелись» и «старалась сосредоточить». Осталось не переведенным слово «idle» (праздный, ленивый), которое не совсем соотносилось с волевым образом мисс Гэлкомб, таким образом, вырисовывая более противоречивый характер героини. Все это работало на концепцию обоснования психологии героя через его характер и мировоззрение, разработанную в русской словесности и поддерживаемую русским переводчиком при переводе романа «Женщина в белом».

Многоголосие повествования повлекло за собой разветвленную, хотя и замкнутую систему равнозначных персонажей, включающую диаметрально полярные характеры. По мнению Л.И. Чернавиной, писатели сенсационных романов «пишут <...> двумя красками – белой и черной, без промежуточных тонов. Их положительные персонажи – ангелоподобны, отрицательные – монстры и в конце романов они обычно несут кару за свои злодеяния»¹⁹. Данное высказывание в полной мере справедливо в отношении анализируемого перевода романа Коллинза. Однако на этом фоне наиболее выпукло и реалистично оказались изображены характеры Мэриан Гэлкомб и графа Фоско. Как российские, так и западные литературоведы по достоинству оценили своеобразие этих образов: «Образ Мэриан Голкомб был достижением не только для Коллинза, но и для всей английской литературы. Мисс Голкомб резко отличалась от десятков, а может быть, и сотен ангелоподобных героинь вроде Лоры Фэрли, которыми буквально кишела литература того времени»²⁰.

Русский переводчик внимательно подошел к передаче данного образа при переводе. Вот, например, как передано впечатление, произведенное мисс Гэкомб на Хартрайта при первой встрече:

¹⁹ Чернавина Л.И. Английский сенсационный роман XIX века // Очерки по зарубежной литературе. Выпуск 2. Иркутск: Изд-е Иркутск.пед. ин-та иностр. языков, 1972. С. 55.

²⁰ Кагарлицкий Ю.И. Уильям Уилки Коллинз и его роман «Женщина в белом» // У. Коллинз. Женщина в белом. М.: Детгиз, 1957. С. 20.

<i>Woman in white</i>	<i>Русский перевод</i>	<i>Дословно</i>
<p><i>Never was the old conventional maxim, that Nature cannot err, more flatly contradicted – never was the fair promise of a lovely figure more strangely and startlingly belied by the face and head that crowned it. The lady's complexion was almost swarthy, and the dark down on her upper lip was almost a moustache. She had a large, firm, masculine mouth and jaw; prominent, piercing, resolute brown eyes; and thick, coal-black hair, growing unusually low down on her forehead (P. 28).</i></p>	<p>Никогда старая поговорка, утверждающая, что природа не может ошибаться, не встречала большего противоречия, никогда прекрасная фигура не имела такого странного и поразительного контраста с лицом и головой! Цвет лица этой женщины был желт, а темный пушок на верхней губе казался почти усами. У ней был широкий, твердый, мужской рот, пронзительные, карие глаза и густые, как уголь, черные волосы, спускавшиеся необыкновенно низко на лоб (Т. 4, С. 32).</p>	<p>Никогда еще старое расхожее изречение о том, что природа не совершает ошибок, так не противоречило действительности – никогда еще такое прекрасное обещание не вступало в противоречие с лицом и головой, которые ее венчали. Цвет кожи леди был почти смуглый, и темный пушок на ее верхней губе был почти усами. У нее был большой, твердый, мужеподобный рот и выпуклые, пронзительные, целеустремленные глаза; и густые, черные как смоль волосы, растущие необычно низко до бровей.</p>

Писатель намеренно подчеркивает противоречие между фигурой и внешностью Мэриан, что было нетрадиционным приемом при изображении героинь романа. Для этого Коллинз использует повтор «never», во всем облике героини писатель не выделяет ни одной положительной черты – «almost a moustache», «large, firm, masculine mouth and jaw», «hair, growing unusually low down on her forehead». Противоречие между обликом и статью героини выражено через метафоры «more flatly contradicted», «more strangely and startlingly belied».

Русский переводчик при точечных изменениях текста старался, однако, следовать принципу максимально точного соответствия оригиналу. Внешность Мэриан передана с усилением ее некрасивости. Так, эпитет «swarthy» (смуглый, чернявый) в русском тексте представлен как «желтый», первое предложение, констатирующее странное несоответствие черт и фигуры, заканчивается, в отличие от оригинала, восклицательным знаком. Описание лица дано с предельной точностью к оригиналу: «темный пушок на верхней губе казался почти усами», «широкий, твердый, мужской рот», «черные волосы, спускавшиеся необыкновенно низко на лоб», что в целом адекватно формировало образ женщины, для которой внешняя красота не была приоритетом, а свои отношения с окружающими она строила посредством ума и душевных качеств.

Другим неоднозначным характером романа является отрицательный персонаж – граф Фоско. Коллинз не дает никакого объяснения характера графа. Он представляет собой не просто отъявленного злодея, воплощающего в себе вселенское зло. Через него писатель продолжает изображение сильной, незаурядной личности, способной пойти на преступление ради тщеславия или наживы, ставшей традиционной для английского социально-криминального романа (вспомним Фолькланда У. Годвина, Юджина Эрама Э. Бульвера-Литтона). Его образ обладает определенным обаянием, под которое попадает Мэриан Голкомб. Автор наделяет его сентиментальными качествами живого человека – он любит животных, предпочитает комфорт, питает слабость к сладкому. И все же каждый раз в его описании есть черта,стораживающая читателя. Данный персонаж заинтересовал и русского переводчика:

<i>Woman in white</i>	<i>Русский перевод</i>	<i>Дословно</i>
<i>He is a most remarkable likeness, on a large scale, of the great Napoleon. His features have Napoleon's magnificent regularity – his expression recalls the grandly calm, immovable power of the Great Soldier's face. This striking resemblance certainly impressed me, to begin with; but there is something in him</i>	<i>Граф чрезвычайно похож на Великого Наполеона. Черты его лица отличаются необыкновенной правильностью черт Наполеона. Его выражение напоминает величественно спокойную, вечно торжественно неизменную энергию лица Великого Воина. Вероятно, это изумительное сходство</i>	<i>Он замечательно похож, только в большем масштабе, на великого Наполеона. Его черты имеют величественную правильность Наполеона – его выражение напоминает невозмутимую энергию лица Великого Солдата. Это удивительное</i>

besides the resemblance, сделало на меня сильное сходство, конечно, which has impressed me впечатление; однако ж, произвело на меня more. I think the influence I кроме этого сходства, в впечатление с самого am now trying to find is in his лице графа Фоско есть начала; но было еще что-то eyes. They are the most что-то есть что-то, еще кроме этого сходства, что unfathomable grey eyes I ever более поразившее меня. Я поразило меня еще больше. saw, and they have at times a думаю, что такое влияние Я думаю, влияние, которое cold, clear, beautiful, заключается в его глазах. я сейчас пытаюсь найти, irresistible glitter in them Это самые непроницаемые заключалось в его глазах. which forces me to look at серые глаза, какие только Это самые непроницаемые him, and yet causes me случалось мне видеть; они серые глаза, которые я sensations, when I do look, сверкают иногда холодным, когда-либо видела, и они which I would rather not feel чистым, красивым, иногда имели холодный, непреодолимым блеском, ясный, прекрасный, который принуждает меня непреодолимый блеск, глядеть на графа и в то который заставлял меня же время причиняет мне смотреть в них и, тем не ощущения, которых я не менее, вызывали ощущение, хотела бы чувствовать когда я все-таки смотрела, (P. 196). которое я лучше бы не чувствовала.

Коллинз сравнивает графа Фоско с Наполеоном, на фоне которого граф не проигрывает, а наоборот, выглядит величественно и привлекательно. Образ этого персонажа представлен глазами Мэриан, испытывавшей противоречивые чувства к графу. Это противоречие внесено и в описание портрета Фоско. Такие метафоры, как «magnificent regularity», «grandly calm, immovable power» формируют величественный образ сильной личности, а множественные эпитеты в описании глаз графа («unfathomable», «cold», «clear», «beautiful», «irresistible») как раз и составляют его неоднозначный портрет и формируют настороженное отношение читателя.

В русском варианте описания графа сохранено его сравнение с Наполеоном, а также перифраз Great Soldier (Великий Воин). Образ Наполеона, как известно, был актуален для русской литературы второй половины XIX в., русские писатели пытались осмыслить значение этой исторической фигуры и для судьбы России, и в масштабах мирового развития. Размышления о Наполеоне как о сверхчеловеке, как известно, встречаются в

романах Достоевского и Толстого, где они сравнивают своих героев с великим полководцем. В этом контексте пристальное внимание русского переводчика к передаче образа графа Фоско вполне объяснимо. Авторские метафоры были переведены в соответствии с контекстом произведения – «необыкновенная правильность черт Наполеона», «величественно спокойная, вечно неизменная энергия». Сам образ графа передан через адекватно подобранные эпитеты («непроницаемые глаза», «холодным, чистым, красивым, непреодолимым блеском»), отображающие неоднозначность характера этого героя.

Тем не менее при передаче системы персонажей английского романа переводчик позволил себе некоторые отступления от оригинала в отношении описаний ряда второстепенных героев. Так, некоторые фрагменты, содержащие характеристику Пески, друга Хартрайта, а также описание поведения слуги не были переведены. По этим пропускам можно судить о предпочтении переводчика фокусировать свой интерес на главных персонажах романа, выстраивавших основные сюжетные линии.

Важную роль в построении сюжета играют персонажи-двойники – Анна Катерик и Лора Фэрли. С. Брюстер по этому поводу замечает: «Повествование Коллинза опирается на различные типы двойничества и подмен, при этом двойничество Анны Катерик и Лоры Фэрли является структурным центром в «Женщине в белом», т.к. их сверхъестественное физическое сходство позволяет беспрепятственно поменять их»²¹. Само название романа – «Женщина в белом» – говорит о применимости этого определения для двух героинь повествования. Тема двойничества также особо интересовала русских литераторов, и в этом плане перевод романа Коллинза давал повод для размышления:

<i>Woman in white</i>	<i>Русский перевод</i>	<i>Дословно</i>
<i>There stood Miss Fairlie, a white figure, alone in the moonlight; in her attitude, in the turn of her head, in her complexion, in the shape of her face, the living image, at that distance and under those circumstances, of the woman in white! The doubt which had</i>	<i>Белая фигура мисс Фэрли стояла одна, освещаемая лунным светом; в ее позе, повороте головы, в цвете и форме лица было живое сходство с женщиной в белом! Сомнение, этих волновавшее меня несколько часов, снова промелькнуло в</i>	<i>Там стояла мисс Фэрли, белая фигура, одинокая в лунном свете; в ее позе, повороте головы, в ее цвете и форме лица, живой образ, на расстоянии и при обстоятельствах, принадлежал женщине в белом! Сомнение, которое</i>

²¹ Brewster S. Introduction // Collins W. Woman in White. Kent: Wordsworth Editions Limited, 2002. P. XIII.

troubled my mind for hours голове моей и превратилось беспокоило мой ум часами и
and hours past flashed into в убеждение. Непонятный часами раньше, мгновенно
conviction in an instant. That для меня до сих пор превратилось в убеждение.
"something wanting" was my недостаток в лице Лоры Именно «чем-то
own recognition of the Фэрли вдруг сделался ясен: необходимым» было мое
ominous likeness between the это-то и было злое собственное признание
fugitive from the asylum and сходство между беглянкой злое сходства между
my pupil at Limmeridge из сумасшедшего дома и беглянкой из сумасшедшего
House (P. 52–53). наследницей Лиммериджа! дома и моей ученицей в
 (Т. 4, С. 60) доме Лиммеридж.

Коллинз подчеркивает сверхъестественное сходство двух героинь как роковое предзнаменование, предвещающее что-то ужасное. С этой целью писатель помещает героиню в лунный свет, типичное готическое освещение. Первое предложение фрагмента включает подробное перечисление деталей, несущих фатальное сходство и заканчивается восклицательным знаком, передающим эмоциональное напряжение героя. Осознание этого сходства Хартрайтом представлено как мыслительный процесс через слова «doubt», «conviction», «recognition», само сходство названо в оригинале «ominous» – «зловещим».

В русском переводе фрагмента первое предложение оказалось несколько сокращено, а именно фраза «at that distance and under those circumstances» – «на расстоянии и при этих обстоятельствах». Внесены изменения и во второе предложение фрагмента – «for hours and hours past» («часами и часами раньше») передано как «несколько часов». Более четко русский переводчик определяет разницу между двумя героинями – «непонятный для меня до сих пор недостаток», что отсутствует в оригинале. Сам процесс осмысления Хартрайтом значения схожести Анны и Лоры передан лишь частично, отражены лишь две стадии этого процесса – «сомнение», «убеждение». Однако, при всех отступлениях от подлинника, главное было соблюдено – сохранена пунктуация, демонстрирующая мыслительный процесс (точка с запятой, восклицательный знак), сходство определено как «зловещее». В целом русский переводчик нашел верную интонацию для передачи как данного фрагмента, так и темы двойничества. Здесь Коллинз оказался востребованным в силу совпадений поисков русской и английской литератур, т.к., по мнению Е.А. Кешоковой, «стремясь подчеркнуть двойственную природу человека, вечное противоборство в его душе сил добра и зла, которое он трактовал как разумное начало и темные подспудные силы подсознания, Коллинз как бы расщеплял своего героя, сохраняя

при этом связь кровного родства»²². В русле таких исканий, как известно, находилась и русская словесность.

Своими художественными особенностями обладает и пространственно-временная система романа. На нее оказало непосредственное влияние полифоническое повествование «Женщины в белом», которое привело к пересказу одного и того же события с различных точек зрения, повторному описанию происшествий. Время в романе может то ускоряться, то замедляться за счет краткости или пространности записей в дневнике. Так, перед роковым событием – свадьбой Лоры Фэрли и Персиваля Глайда – отметки в дневнике Мэриан становятся предельно лаконичными, а в день самой свадьбы записи сменяются буквально по часам. Характерно, что роман делится не только на части, но и на эпохи и главы, определяющие законченные циклы повествования и значительные повороты событий. Это было особенно важно для английского писателя, т.к. такие части произведения могли заключаться фразами подобно этой: «The First Epoch of the Story closes here» (Р. 174).

Как отмечают исследователи, «построение “Женщины в белом” во многом напоминает композицию “черного” или “готического” романа. Коллинза привлекала композиционная схема готического романа, возможности, которые нес в себе так называемый “глубокий сюжет”: в готическом романе происходящие с героями события, на первый взгляд не связанные между собой, а потому странные и непонятные, объясняются событиями “второго ряда”»²³. Ориентация на традицию готического романа сказалась на пространственно-временных координатах романа – ряд судьбоносных встреч в произведении происходят на кладбище, в церкви, при ночном освещении и т.д. Характерно, что название основного места действия – поместье Blackwater – переводится как «Черная вода», отсылая читателей к готическому роману. Показательно также, что русский переводчик снабдил текст примечанием, в котором он специально переводит название места, имеющее судьбоносный характер, подчеркивая зловещее предначертание в судьбе героев – Blackwater – «Черная вода» (Т. 5, С. 201).

Столь же внимательно переводчик отнесся и к описаниям мест действия, представленных в готическом стиле, что очевидно из следующего примера:

<i>Woman in white</i>	<i>Русский перевод</i>	<i>Дословно</i>
<i>Before me, fronting the</i>	<i>Передо мною, напротив</i>	<i>Передо мной, напротив</i>

²²Кешокова Е.А. Уилки Коллинз и «сенсационная» школа английского романа XIX века. Автореф. ... канд. филол. наук. М.: Изд-во МГУ, 1978. С.6.

²³Там же. С. 12.

«паперть», «кладбище», «могила». Только словосочетание «sexton's cottage» передано как «хижина могильщика», что несколько сгущает мрачные краски описания.

Соблюдена и вертикаль пейзажа кладбища, однако здесь были расставлены свои акценты. Если в английском варианте присутствует «a patch of bare burial-ground, a line of low stonewall, and a strip of lonely brown hill» (кочок голой кладбищенской земли, линия из низкой каменной стены и полоска одинокого бурого холма), то в русском тексте это описание, хотя и сокращено («все кладбище, обведенное низкой каменной стеною, и холм» – «тучи, гонимые сильным ветром»), но при этом дано емко и выразительно. Звуки описаны с использованием адекватных, даже шаблонизированных эпитетов: «унылый ропот», «унылый шелест», «слабое журчание». Чтобы подчеркнуть воздействие окружающего мира на Хартрайта переводчик заканчивает соответствующее предложение («Печальная сцена и печальный час!») восклицательным знаком, а вместо краткой фразы в оригинале «my spirits sank fast» появилась «Уныние все более и более овладевало мною». Думается, что переводчик не случайно трижды употребил в таком коротком отрывке слово «унылый» и «уныние» – все это в целом формировало насыщенный образ кладбищенского пейзажа, свойственный готической школе, готовило читателей к дальнейшему ходу событий.

Из готического романа в сенсационный были привнесены и традиционные мотивы, своеобразно интерпретируемые в новом контексте. Так, мотивы рока, сна, безумия, одиночества оказались вплетены в сюжетную канву «Женщины в белом» и были с интересом восприняты русским переводчиком, что демонстрирует, в частности, следующий пример:

<i>Woman in white</i>	<i>Русский перевод</i>	<i>Дословно</i>
<i>I shuddered at the thought.</i>	<i>Я затрепетал при этой</i>	<i>Я вздрогнул при этой</i>
<i>There was something horrible</i>	<i>мысли; было что-то</i>	<i>мысли. Было что-то</i>
<i>in the blind unreasoning</i>	<i>ужасное в слепом,</i>	<i>ужасное в слепом</i>
<i>distrust of the future which</i>	<i>безрассудном недоверии к</i>	<i>необъяснимом недоверии</i>
<i>the mere passage of it through</i>	<i>будущему, которое внушала</i>	<i>перед будущим, которое</i>
<i>my mind seemed to imply. It</i>	<i>мне эта мысль. Мне даже</i>	<i>внушало мне уже одна</i>
<i>was a welcome interruption to</i>	<i>было приятно, когда Анна</i>	<i>только мысль. Для меня это</i>
<i>be roused by feeling Anne</i>	<i>Кэтерик прервала мои</i>	<i>было желанное</i>
<i>Catherick's hand laid on my</i>	<i>размышления, положив руку</i>	<i>прекращение мыслей, после</i>
<i>shoulder. The touch was as</i>	<i>на мое плечо.</i>	<i>того, как я почувствовал</i>

stealthy and as sudden as that Прикосновение было так руку Анны Катерик на моем
other touch which had же тихо и внезапно, как то плече. Прикосновение было
petrified me from head to foot другое прикосновение, и тихим, и неожиданным
on the night when we first met которое оледенило меня с как то прикосновение,
(P. 85). головы до ног в ту ночь, которое заставило меня
когда мы встретились в окаменеть с головы до ног
первый раз (Т. 4, С. 94) когда мы впервые
встретились.

Образ Анны Катерик с момента появления в романе несет в себе фатальное предзнаменование. В рассматриваемом отрывке Уолтер Хартрайт подробно описывает ход мыслей, спровоцированный встречей с Анной. Движение этих мыслей передано через слова «shuddered», «imply», «interruption», «petrified», что в русском варианте выглядит как «затрепетал», «внушала», «прервала», «оледенило». Течение мыслей героя в русском тексте передано дополнительно через точку с запятой вместо точки. В целом русский переводчик путем умелого подбора соответствующих стилистических средств сумел передать судьбоносное значение образа Анны Катерик для всего повествования в целом.

Как небольшой недостаток данного перевода стоит отметить время от времени встречающиеся русизмы в тексте романа («барин» (Т. 4, С. 38), «откушайте с нами хлеба-соли» (Т. 4, С. 117), «водка» (Т. 5, С. 335)), что может свидетельствовать о еще не до конца сформировавшихся переводческих принципах этого периода.

В целом же представленный анализ перевода сенсационного романа «Женщина в белом» позволяет сделать некоторые выводы. В силу актуальных для русской литературы тенденций, содержащихся в английском произведении, его перевод был осуществлен своевременно, именно в начале 1860-х гг., с учетом большинства художественных особенностей данного произведения. С большим интересом переводчик отнесся к полифоническому повествованию, психологизму и оригинальности отдельных образов романа, передаче темы двойничества и готических элементов повествования. В этот период русский социально-криминальный роман находился только на начальной стадии своего формирования, в связи с чем существовала насущная потребность в импорте подобного рода. Перевод английского романа частично восполнял эту лауну, находя компромисс между британской и отечественной жанровыми традициями.

Глава 3

Влияние английского социально-криминального романа на творчество русских писателей

3.1. Типологические схождения романов «Юджин Эрам» Э. Бульвера-Литтона и «Преступление и наказание» Ф.М. Достоевского

Весьма интересным представляется еще один уровень русской рецепции английского социально-криминального романа, выразившийся во взаимодействии и переработке его основ в творчестве русских писателей. Это влияние, не будучи прямым, различалось в зависимости от того, в какой сфере происходили контакты. Так, в сфере классики это влияние выражалось в форме творческого диалога, приводившего к синтезу западной и отечественной традиции и появлению абсолютно нового образца со своими художественными особенностями. «В таком диалоге, – по утверждению Ю. Б. Борева, – не существует ни пространственных, ни временных преград, ни слишком близкого, ни слишком отдаленного – все рядом, здесь в памяти запечатлевается по соседству прошлое и настоящее, а отдаленное во времени может оказаться более явственным и внятним, чем ближнее. Память избирательна, разборчива и практична. Она отбирает в прошлом все то, что актуально для современности, понятой автором или целым направлением искусства»¹.

В сфере массовой литературы наблюдаются опыты по переработке жанровых канонов английского социально-криминального романа, а также попытки подражания с некоторой степенью адаптации к потребностям массового читателя.

И, наконец, в региональной литературе, к которой мы впервые обращаемся в данном исследовании под этим углом зрения, происходило смешение нескольких жанровых моделей (социально-криминальной и детективной) вследствие их одновременного функционирования в периферийной культуре и поверхностного восприятия их отдельных элементов.

Все эти отклики образовывали интертекстуальное или, по определению В.Н. Топорова «резонантное пространство литературы»², определяющее не прямое, иногда

¹ Боров Ю.Б. Эстетика. В 2-х тт. Т. 2. Смоленск: Русич, 1997. С. 73–74.

² Топоров В.Н. Пушкин и Проперций. О «резонантном» пространстве литературы // *Colloquia classica et indoeuropaea*. Классическая филология и индоевропейское языкознание. СПб.: Алтейя, 2000. С. 294.

опосредованное влияние и взаимодействие, в котором текстовые «элементы представляются связанными друг с другом (при том, что они изолированы и <...>, как правило, лишены отсылок к прецеденту и, значит, указаний на самую связь в эксплицированном виде) лишь в силу того, что они в некотором отношении *подобны*, созвучны друг другу и в плане содержания и в плане выражения настолько, что одно (позднее) естественно трактуется как более или менее точный слепок другого (раннего)»³ (Курсив автора – И. М.).

Одной из показательных форм контакта следует считать типологические схождения романов родоначальника ньюгейтской эстетики и поэтики Бульвера-Литтона и Достоевского, определявшего лицо русского классического романа. Уже поверхностного взгляда на роман Ф.М. Достоевского «Преступление и наказание» достаточно, чтобы увидеть в нем очевидные параллели с романом Бульвера «Юджин Эрам», что и отмечается рядом исследователей.

Так, по словам Ю.И. Кагарлицкого, Бульвер «впервые за тридцать четыре года до появления «Преступления и наказания» (разумеется, на другом уровне таланта) поставил вопрос о недопустимости преступления для выдающейся личности, даже против человека ничтожного»⁴. На сходство с «Преступлением и наказанием» Достоевского указывают и другие, в том числе зарубежные, исследователи: «В своем признании Эрам описывает умственный процесс <подготовки преступления – И.М.> очень подробно (это удивительно напоминает в общих чертах мысли Раскольникова)», – пишет К. Холлингсворт⁵. Более подробный анализ возможных сюжетных реминисценций провел в своей статье французский исследователь Р. Мессак⁶.

О заметном сходстве, а следовательно, и о возможном влиянии романа «Юджин Эрам» на создание «Преступления и наказания» упоминал еще Г.М. Фридендер: «Русский перевод «Юджина Эрама» был приложен к «Библиотеке для чтения» за 1860 год, так что роман этот, без сомнения, был известен Достоевскому»⁷. Роман Бульвера-Литтона называл и Б.Г. Реизов среди произведений, в которых представлены «теории, выраставшие из действительности XIX в. и вызывавшие борьбу во всех странах Европы»

³ Там же.

⁴ Кагарлицкий Ю.И. Бульвер-Литтон – романист: Послесловие к роману Бульвера-Литтона «Кенелм Чиллингли». М.: Правда, 1985. С. 546.

⁵ Hollingsworth K. Newgate novel, 1830–1847. Bulwer, Ainsworth, Dickens and Thackeray. Detroit: Wayne State Un-ty press, 1963. P. 89.

⁶ Messac R. Bulwer-Lytton et Dostoievski: de Paul Clifford a Raskolnikof // Revue de literature comparee. 1926. Paris. A.6. PP. 645–651.

⁷ Фридендер Г.М. Романы Достоевского «Преступление и наказание» // История русского романа. В 2-т. Т. 2. М.-Л.: Наука, 1964. С. 204.

и которые, «глубоко понятые Достоевским, получили свое отражение и опровержение в «Преступлении и наказании»»⁸.

В данном разделе мы попытаемся более подробно исследовать типологические схождения двух названных произведений (представленных в них жанровых моделей), на первый взгляд таких далеких друг от друга, с целью установления преемственности развития романного жанра в английской и русской литературах. О такой преемственности (как мы ее понимаем в данном случае) говорил В.Г. Одинокоев: «При системном подходе к литературным явлениям важно учитывать определенную их “эстафетность”, проявляющую себя нередко в том, что более ранние явления входят в структуру более поздних, но при этом переосмысливаются в зависимости от нового “контекста”, в который они попадают»⁹.

Выдвигая вопрос о взаимодействии английского (бульверовского) ньюгейтского и русского классического (Ф.М. Достоевского) романов, многие исследователи вместе с тем указывают и на французские источники «Преступления и наказания». В том числе и упомянутые выше Г. М. Фридендер и Б.Г. Реизов не сбрасывают со счетов рецептивное воздействие популярных в то время произведений Бальзака, Гюго, Стендаля, Ж. Санд, Ш. Нодье и, конечно, Э. Сю. Р.С. Белоусов указывает также на французский документальный источник, возможно подтолкнувший Достоевского к созданию образа гордого, образованного преступника – дело Ласенера¹⁰.

Разделяя справедливость этих указаний, мы все же ставим перед собой свою задачу – выявить типологические аналогии, описать рецептивный эффект ньюгейтского романа Бульвера-Литтона «Юджин Эрам» в становлении романной эстетики и поэтики «Преступления и наказания» Достоевского и дополнить таким образом реконструкцию генетических связей английского и русского романа.

Прежде всего, интересно обратиться к кругу чтения Ф.М. Достоевского. По мнению ученых, он представлял собой своеобразный ассоциативный комплекс и может быть рассмотрен как потенциальный источник творческих идей и решений писателя во всей их

⁸ Реизов Б.Г. «Преступление и наказание» и проблемы европейской действительности // Известия Академии наук СССР. Серия литературы и языка. Т. XXX. Вып. 5. М., 1971. С. 393.

⁹ Одинокоев В.Г. Типология образов в художественной системе Ф.М. Достоевского. Новосибирск: Наука, Сиб. отделение, 1981. С. 28–29.

¹⁰ Белоусов Р. Тайны великих литературных преступлений: Самые знаменитые похищения и убийства в мировой классике. М.: РИПОЛ классик, 2004. С. 319–345.

совокупности и разнообразии, а порой и противоречивости. Как убедительно доказал современный исследователь Р.Л. Белнеп: «Достоевский не составлял систематических списков литературы для чтения, подобно Толстому, а просто подбирал ее по определенной теме или по ассоциации, так что еще до того, как он приступал к чтению, книга была связана в его сознании с другими текстами, вступала в диалог с ними, и эти связи уже сами по себе образовывали своего рода литературный сюжет»¹¹. Работая над «Преступлением и наказанием», Достоевский также творчески перерабатывал все выше перечисленные (и другие, нам неизвестные) сюжеты и мотивы зарубежных авторов, преломлял их через потребности, реальность русской литературы и свое мировидение.

Не имея прямых свидетельств самого писателя о его знакомстве с романом Бульвера (и уж тем более об оказанном им на его роман влиянии), мы, тем не менее, можем утверждать типологическое сходство уже самих причин обращения авторов к теме преступления и наказания.

Многие исследователи рассматривали вопрос об интересе Достоевского к данной проблематике, отмечая, что мотивация этого интереса менялась и эволюционировала. Так, в 1930-е гг. по понятным причинам преобладало идеологическое объяснение факта обращения писателя к теме преступления и наказания. Например, в статье О.В. Цехновицера «Достоевский и социально-криминальный роман 1860–1870 годов» приводятся статистические данные о росте преступности и нищеты в России 1860-х гг., описываются факты из жизни Достоевского и других русских писателей, подтверждающие интерес литераторов к такой животрепещущей теме. «Огромное увеличение уголовных преступлений, связанных с ростом нищеты, рост проституции и безработицы в результате промышленного кризиса – все это приводит к тому, что тема противоречий капитализма, тема преступления и наказания, тема голодных и холодных становится ведущей темой современной художественной литературы»¹², – пишет О.В. Цехновицер, попутно в корне отвергая точку зрения Вяч. Иванова об «односторонне криминалистической постройке романов» Достоевского с целью показа трагедии человеческого бытия¹³. Точка зрения, продемонстрированная в указанной статье, преобладала довольно долго в советском достоевковедении. Она подкреплялась биографическими фактами из жизни писателя (пребывание на каторге, в ссылке) и,

¹¹ Белнеп Р. Генезис романа «Братья Карамазовы». Эстетические, идеологические и психологические аспекты создания текста / Пер. с англ. Л. Высоцкого. СПб.: Академический проект, 2003. С. 215.

¹² Цехновицер О.В. Достоевский и социально-криминальный роман 1860–1870 годов // Ученые записки ЛГУ. № 47. Л., 1939. С. 294.

¹³ Цит. по: Цехновицер О.В. Достоевский и социально-криминальный роман 186–1870 годов // Ученые записки ЛГУ. № 47. Л., 1939. С. 273.

несомненно, имела право на существование¹⁴. Однако подобное видение проблемы было слишком односторонним для понимания всей глубины и многогранности образа преступника, изображенного в романах Достоевского, в том числе и в «Преступлении и наказании».

В конце XX – начале XXI вв., не отрицая влияния на проблематику и поэтику романов Достоевского социальных обстоятельств, назревших в России в 1860-х гг., ученые обратили внимание на более глубинные, философские и психологические грани преступления, которые привлекали внимание автора «Преступления и наказания». По справедливому утверждению В.А. Бачинина, «рассматривать преступления только с этических позиций, доказывая их социальную ущербность и моральную несостоятельность, – не слишком сложное занятие, продуктивность которого сомнительна. <...> Гораздо продуктивнее был иной путь – путь анализа, вскрытия глубинных оснований преступления как существенного атрибута человеческого бытия и мироустройства в целом»¹⁵.

Далее исследователь замечает, что всякого настоящего художника привлекают, прежде всего, метафизические основы неординарного поведения человека: «Проникая в сокровенные мотивационные сферы криминального сознания, он <художник – И. М.> может выказать себя блестящим психологом. Но если он к тому же обладает тонкой метафизической интуицией, то это позволяет ему обнаружить скрытые от большинства людей тайные связи человеческих мотивов и поступков с трансцендентным миром высших начал и смыслов, а также облечь открывшееся в соответствующие художественно-философские символы»¹⁶.

В этой связи укажем на то, что Бульвер-Литтон был известен современникам своей тягой к метафизике, и в образе ученого Юджина Эрама его заинтересовала именно неординарность личности, психологические и философские аспекты поступка этого героя. Так, в 1838 г., в работе «Об искусстве прозы», в которой Бульвер-Литтон выступил как теоретик писательского мастерства, беллетрист выразил свое отношение к использованию преступления в канве произведения: «В изображении порока и преступников для автора лежит широчайшая сфера глубокого познания философии человеческого сердца. Во всех странах, во все времена описание преступления было освящено поэзией высшего

¹⁴ Фридендер Г.М., Реизов Б.Г. и др.

¹⁵ Бачинин В.А. Достоевский: метафизика преступления (Художественная феноменология русского протомодерна). СПб.: Изд-во Санкт-Петербургского ун-та, 2001. С. 12–13.

¹⁶ Там же. С. 14.

порядка»¹⁷. Поэтому в данном случае можно констатировать сходство интересов английского и русского романистов к образу ученого, образованного человека, интеллектуала, совершающего преступление.

Типологические сближения рассматриваемых сочинений поддерживаются и их сходной идеологической основой. Оба романа создавались в атмосфере господствующей на тот момент философии утилитаризма. В частности, Бульвер-Литтон явно отталкивался от философии Иеремии Бентама (Bentham Jeremy, 1748–1832), выдающегося английского философа, экономиста и теоретика права, основателя утилитаризма, называемого им самим «принципом наибольшего счастья». Утилитаризм Бентама, как известно, основывается на учении о том, что счастье – это благо, и целью общественного поведения является достижение наибольшего возможного счастья для наибольшего количества людей.

При этом философ рассуждает об «удовольствии» как ценности, к которой естественным образом и независимо от ее природы стремится каждый отдельный человек. Возникающее здесь противоречие предлагается преодолевать за счет установления законов, простых и доступных для понимания всем. Что же касается наказания, то его, по мнению Бентама, следует применять, только когда оно препятствует появлению еще большего зла. Идеи философа были исключительно популярны в его время. После смерти Бентама философия была подхвачена группой молодых людей, принадлежавших в основном к миру литературы и науки.

Бульвер-Литтон, не приемля теории Бентама, изображает моральный крах своего героя, следовавшего популярным принципам бентамизма. «Отвергая какой-либо нравственный абсолют, – пишет по этому поводу К. Холлингсворт, – Юджин Эрам делает свой выбор в пользу бóльшего блага для бóльшего числа людей, что в конечном итоге губит его»¹⁸.

Конечно, Достоевский в своем романе не так демонстративен и поучителен, как Бульвер. Идеологическая подоплека «Преступления и наказания» намного более сложна и многопланова, полемична в отношении целого комплекса философских теорий XIX в.: Д.С. Милля (последователя Бентама), Д.Г. Льюиса, Ч. Дарвина, Т. Карлейля и др.¹⁹. Однако полемика с идеями И. Бентама и сопряженность его теории с этикой «разумного

¹⁷ Bulwer-Lytton E. On Art of Fiction. // A Victorian Art of Fiction. Essay on the novel in British period. New-York and London: Garland, 1979. P. 222.

¹⁸ Hollingsworth K. Newgate novel, 1830–1847. Bulwer, Ainsworth, Dickens and Thackeray. Detroit: Wayne State Un-ty press, 1963. P. 89.

¹⁹ См. об этом монографии В.Я. Кирпотина, В.В. Кожинова, Ю.Ф. Карякина, С.В. Белова.

эгоизма», отстаиваемой Н.Г. Чернышевским, красной нитью проходит через все произведение русского классика.

Один из героев романа – Лужин – рассуждает по поводу популярного философского учения: «Наука говорит: возлюби, прежде всех, одного себя, ибо все на свете на личном интересе основано. Возлюбишь одного себя, то и дела свои обделаешь как следует, и кафтан твой останется цел. <...> Стало быть, приобретая единственно и исключительно себе, я именно тем самым приобретаю как бы и всем и веду к тому, чтобы ближний получил несколько более рваного кафтана и уже не от частных, единичных щедрот, а вследствие всеобщего преуспеяния» [5, 146]²⁰.

Лужин не одинок в своем преклонении перед принципами позитивизма и утилитаризма. Образы Лебезятникова, да и самого Раскольниковца, показывают несостоятельность распространенной научной концепции. «Достоевский показывает столкновение двух мировоззрений – старого христианско-мифологического и нового – научно-позитивистского. Ключевым вопросом при оценке того и другого служит вопрос о нравственности. Первое, по мнению писателя, ценно тем, что подводит под нравственность абсолютное основание и признает за личностью свободу выбора. Во втором он считает главным признаком относительность нравственных норм, что равносильно отрицанию нравственности и лишения личности свободы воли, подчинение ее бездушным “математическим” законам природы»,²¹ – указывает В.Н. Белопольский.

В продолжение разговора о типологических сходениях ньюгейтского романа Бульвера и «Преступления и наказания» Достоевского характерным представляется и то, что оба писателя воспользовались документальными источниками для создания своих произведений. Бульвер-Литтон заинтересовался реальными обстоятельствами преступления, прочитав о них в Ньюгейтском календаре. Хотя история Юджина Эрама под пером романиста претерпела значительную переработку (из подлинной истории исчезли некоторые факты, и в нее были привнесены новые мотивы), сама ситуация преступления и условия происшествия были взяты за основу повествования.

Достоевский, как известно, тоже внимательно следил за процессами, происходящими в обществе, тщательно просматривал периодические издания, публиковавшие статьи о насущных общественных проблемах. Известно, что для писателя были важны достоверные мелочи, реальные подробности преступлений. Так, например, в

²⁰ Тексты цитируются по изданию: Достоевский Ф.М. Собр. соч.: В 12-ти тт. М.: Правда, 1982 с указанием тома и страницы в скобках.

²¹ Белопольский В.Н. Достоевский и позитивизм. Ростов-на-Дону: Изд-во Ростовского гос. ун-та, 1985. С. 22.

период работы над «Преступлением и наказанием» в газетах появились заметки о слушании дела Герасима Чистова, купеческого сына, раскольника, убившего двух старух с целью ограбления («Голос» (1865) и др. газеты).

Исследователи указывают и на другое реальное событие, возможно нашедшее свое отражение в романе, – покушение на царя Александра, совершенное бывшим студентом Дмитрием Каракозовым²². Подобно Раскольникову он руководствовался благородными порывами, как Раскольников он действовал в одиночку.

Р. Белоусов и др. утверждают также, что очерк «Процесс Ласенера», опубликованный в журнале «Время» за 1861 г. и рассказывающий о французском убийце-интеллектуале, несомненно «привлек внимание Ф. Достоевского, подсказав тему знаменитого романа “Преступление и наказание”»²³. Все эти факты были переосмыслены автором и использованы в художественной канве произведения для создания реальной, жизненной картины происходящего. «Для Достоевского же, – отмечает Г.М. Фридлиндер, – главной опорой творческого воображения служил материал текущей газетной хроники и уголовных процессов его времени. Именно отсюда он обычно черпал узловые пункты построения своих романов и многие расцветивающие их действие детали. Эта насыщенность романов Достоевского текущей “злостью дня” давала ему возможность создать для фабулы каждого из них реальный фундамент, оживляя его неповторимыми красками места и времени»²⁴.

Типологические сходства двух рассматриваемых нами произведений не ограничиваются общностью философско-идеологической базы. Особенности структуры повествования позволяют утверждать сходство форм организации повествования, использованных английским и русским писателями. Романное повествование «Юджина Эрама» ведется от лица всеведущего автора, следящего за перипетиями своих героев, оценивающего и даже направляющего их в нужное русло. Он активно общается с читателем, обращает внимание читателей на сюжетные повороты, всячески показывая, что знает дальнейший ход событий, однозначно высказывая свою точку зрения. И только предпоследняя глава с красноречивым названием «The Confession. – And the Fate» («Исповедь и судьба») рассказана от лица главного героя Юджина Эрама. В ней герой признается в своем преступлении и сам объясняет причины, побудившие его сделать этот шаг, описывает душевные и психологические перемены, произошедшие с ним после

²² Кирпотин В.Я. Разочарование и крушение Родиона Раскольникова. М.: Худ. лит-ра, 1986. С. 37.

²³ Белоусов Р. Указ соч. С. 319.

²⁴ Фридлиндер Г.М. Творческий процесс Достоевского // Достоевский. Материалы и исследования. Т. 12. СПб.: Дмитрий Буланин, 1996. С. 21.

рокового события. Такие изменения в повествовании помогли автору романа достичь особого психологизма в изображении характера, показать малейшие движения души, подсознательные мыслительные процессы преступника, что представляло собой новаторский подход к теме преступления и наказания и герою-преступнику.

Симптоматично, что изначально «Преступление и наказание» было задумано в форме исповеди. Однако в процессе осмысления глубины поднятой проблемы писатель отказывается от повествования от имени преступника: *«Рассказ от себя, а не от него. Если же исповедь, то уж слишком до последней крайности, надо все уяснить. Чтоб каждое мгновение рассказа все было ясно. NB. К сведению. Исповедью в иных пунктах будет не целомудренно и трудно себе представить, для чего написано. Но от автора. Нужно слишком много наивности и откровенности. Предположить нужно автора существом всеведущим и не погрешающим, выставляющим всем на вид одного из членов нового поколения»*²⁵.

Очевидно, что масштаб и сложность рассматриваемых в произведении вопросов, а также желание писателя показать идею главного героя в развитии заставили Достоевского создать предельно объективный образ автора, который «не оставляет за собой никакого существенного смыслового избытка и на равных правах с Раскольниковым входит в большой диалог романа в его целом»²⁶, при этом «слово автора о герое организовано <...> как слово о присутствующем, слышащем его (автора) и могущем ему ответить»²⁷. Такой подход к повествованию, как известно, привел филологов к разработке теории «полифонии» в романах Достоевского, где «всепоглощающему сознанию героя автор может противопоставить лишь один объективный мир – мир других равноправных с ним сознаний»²⁸. Однако, учитывая религиозные воззрения Достоевского, при всей отстраненности авторской позиции в романе «Преступление и наказание», следует признать, что автор в его романах всегда исходит из одной точки зрения, которая представляется ему высшей, не требующей доказательств и решающей все споры путем сопоставления идей героев истинами Евангелия. Это (как для любого религиозного сознания) идея о том, что истина – в Христе, в вере человека в Христа. По утверждению В.Н. Захарова, «эта идея стала “сверхидеей” творчества Достоевского – идеей

²⁵ Из архива Ф.М. Достоевского. Преступление и наказание. Неизданные материалы. Подготовил к печати И.И. Гливенко. ГИХЛ, М.–Л., 1931. С. 60–61.

²⁶ Бахтин М.М. Проблемы поэтики Достоевского. М.: Советский писатель, 1963. С. 102.

²⁷ Там же. С. 85.

²⁸ Там же. С. 66.

христианского преображения человека, России, мира»²⁹. Постигание этой истины и определяет путь героев Достоевского.

Тем не менее наличие твердой христианской позиции в полифоническом романе вовсе не предполагает избыточность авторского знания (всеведения), большую по сравнению с другими голосами весомость голоса автора. Истина о Христе, на которую ориентируется автор, самому ему не принадлежит, точнее сказать, она принадлежит не только ему, а человеку вообще, эта истина исходит от Бога и может быть выражена только словом Святого Писания, поэтому Достоевский так часто использует образы и цитаты из Нового Завета, встраивая их в логику своего повествования. По наблюдениям Т.А. Касаткиной, «текст <романа «Преступление и наказание» – И. М.> приобретает свойство сверхплотности очевидно потому, что, как из зародышевого кристалла, вырастает из евангельского текста, по определению сверхплотностью обладающего»³⁰.

Одной из жанрообразующих особенностей полифонического романа Достоевского, что тоже известно, признается близость его поэтики к драме³¹. Подобный вывод можно сделать в отношении «Юджина Эрама» прежде всего на основании авторского подхода к передаче времени произведения. Его особенностью, как уже упоминалось выше, является противопоставление настоящего прошлому, когда было совершено преступление. Данная черта социально-криминального романа присуща в полной мере и английскому роману Бульвера. Автор описывает настоящие события, постоянно делая ссылку на тайну, хранимую в памяти главного героя, постепенно подводя повествование к роковому событию, неизбежному и закономерному, связанному с его прошлым.

Показательно в этом отношении и пространство произведения. Действие романа происходит в довольно ограниченном локусе английской деревни. Характерно, что если в других произведениях такой тип художественного пространства непременно подтолкнул бы автора к детальным описаниям пейзажа (к созданию сельской идиллии), то в «Юджине Эраме» таких описаний немного, и они не играют решающей роли в раскрытии образа главного героя. Мы уже рассмотрели проблему передачи пейзажа романа «Юджин Эрам» при переводе на русский язык в предыдущей главе, там же мы указывали, что лаконичные описания природы в сочетании с морализаторством автора, его попытками усилить за счет своих рассуждений сценичность происходящего, сближают роман с мелодрамой.

²⁹ Захаров В.Н. О христианском значении основной идеи творчества Достоевского // Достоевский в конце XX века : Сб. статей / Сост. К. А. Степанян. М.: Классика плюс, 1996. С. 144.

³⁰ Касаткина Т.А. Воскрешение Лазаря: опыт экзегетического прочтения романа Ф.М. Достоевского «Преступление и наказание» // Вопросы литературы. Январь–февраль. М., 2003. С. 177.

³¹ Бахтин М.М., Фридендер Г.М., Родина Т.М. и др.

Безусловно, связь «Преступления и наказания» с драмой (с трагедией) намного более глубинна и многопланова. Однако, как утверждает Г.М. Фридендер, «в истории русской классической литературы XIX века та форма романа, которая была разработана Достоевским, в наибольшей степени приближала традиционную структуру романа к драматической форме»³². Это высказывание в полной мере справедливо и в отношении рассматриваемого нами произведения. Сжатость временного повествования, напряженность фабулы, прием повтора и др. – эти особенности поэтики «Преступления и наказания» исследователи приводят в доказательство тезиса о близости романа к драме.

Такой подход к повествованию привел писателя к новым принципам создания характера, а именно – не через подробно описанную историю жизни героя, а через его внутреннюю драму, причем взятую в период ее наивысшего обострения, борьбы противоположных сил сознания, формирующую героя как новую личность. У Достоевского все герои и в первую очередь, конечно, Раскольников изображаются в момент достижения последнего предела своих исканий. Это формирует предельную напряженность повествования, его особую концентрацию и сюжетостроение, при котором все сюжетные линии сосредоточены на драме главного героя, что и делает во многом романы Достоевского сходными с драматическими произведениями, где необходимо соблюдение единства действия.

Таким образом, центр тяжести в произведении переносится с традиционного описания автором событий, внешнего вида героев и их поступков на изображение эволюции индивидуального самосознания героев, запечатленной в момент его кризиса: «Обычная сюжетная прагматика в романах Достоевского играет второстепенную роль и несет особые, а не обычные функции. Последние же скрепы, созидающие единство его романного мира, иного рода; основное событие, раскрываемое его романом, не поддается обычному сюжетно-прагматичному истолкованию»³³.

Близость поднятых в двух произведениях проблем привела к ряду сюжетных схождений, доказывающих имплицитную взаимосвязь английского и русского писателей. На большинство этих схождений указал в своей статье «Бульвер-Литтон и Достоевский: от Поля Клиффорда до Раскольникова» французский литературовед Р. Мессак. В нашей работе мы попытаемся на основе сопоставительного анализа выявить не только принципиальные для данного случая сходства, но и столь же принципиальные различия в сюжетах и образах главных героев обоих произведений.

³² Фридендер Г.М. Реализм Достоевского. М.–Л.: Наука, 1964. С. 175.

³³ Бахтин М.М. Указ. соч. С. 8.

Если в поисках сюжета Достоевский, как и автор ньюгейтского романа, обращался к самой действительности, современности, то внутренний сюжет романа строится у него на основе евангельской концепции человека, которая представляется писателю вечной и незыблемой. В связи с этим в его героях, в первую очередь, конечно, в главном, соединяются два, казалось бы, несовместимых полюса мировоззрения. «<...> в творческом процессе, в вынашивании замысла «Преступления и наказания», в образе Раскольникова столкнулись две противоположные идеи: идея любви к людям и идея презрения к ним», – указывает С.В. Белов³⁴.

Интересно, что эти амбивалентные черты были присущи и герою ньюгейтского романа Бульвера. Описывая характер Юджина Эрама, Бульвер-Литтон постоянно педалирует на сочетание полярных качеств ученого: «*It could not be said that Aram wanted benevolence, but it was dashed, and mixed with a certain scorn: the benevolence was the offspring of his nature; the scorn seemed the result of his pursuits. He would feed the birds from his window, he would tread aside to avoid the worm on his path; were one of his own tribe in danger, he would save him at the hazard of his life: – yet in his heart he despised men, and believe them beyond amelioration*»³⁵.

При всем высокомерном отношении к человечеству оба героя совершают благородные поступки, порой подвергая свою жизнь опасности. Эту особенность двух образов, принадлежавших разным национальным культурам, разным литературным эпохам, объясняющуюся, как нам представляется типологическим сходством ньюгейтского романа и романа Достоевского, подметил и Р. Мессак: «На процессе Раскольникова Разумихин свидетельствует в пользу обвиняемого о его «добрых делах», при этом совершенно банальных: он пришел на помощь своему товарищу, истощенному чахоткой, в течение шести месяцев он тратит все свои деньги на то, чтобы кормить товарища, и когда тот все же умирает, оставив престарелого отца, для которого сын в течение тринадцати лет был единственной опорой, Раскольников заставляет старика лечь в больницу, и когда он умирает, оплачивает расходы на его похороны; он спасает двух маленьких детей из огня и так далее. Все эти красивые истории <...> очень похожи на те, что излагает Бульвер-Литтон: Юджин Эрам также совершает душевспасительные жесты, и

³⁴ Белов С.В. Роман Ф.М. Достоевского «Преступление и наказание». Комментарий. М.: Просвещение, 1984. С. 25.

³⁵ Bulwer-Lytton, E. Eugene Aram. Paris, 1832. P. 40. Дословный перевод: «Нельзя сказать, что Эрам хотел быть доброжелательным, но он стремился к этому, хотя к нему примешивалось некоторое презрение: доброжелательность происходила из его натуры, а презрение, похоже, было результатом его поисков. Он мог кормить птичек из окна, он уходил с тропинки, чтобы не раздавить червяка, он приходил на помощь, если кто-то из его соплеменников оказывался в опасности; тем не менее в душе он презирал людей и считал, что они не могут стать лучше». (Перевод мой – И. М.)

его дни изобилуют хорошими, трогательными поступками: он тоже спасает маленьких детей, подвергая свою жизнь опасности, оказывает помощь больным, наставляет бедных и так далее»³⁶.

Данное противоречие в образе Раскольникова Т.А. Касаткина объясняет «наложением друг на друга двух ценностных ориентаций: эпической и героической. <...> Эпическая ориентация предстает в творчестве Достоевского как вера в Бога, героическая – в данном случае – как теория Раскольникова»³⁷. В случае с Юджином Эрамом эти противоречия показаны не столь остро и отчетливо, т.к. своего героя Бульвер-Литтон изображает пассивным фаталистом, своего рода орудием в руках высших сил.

На фоне противоречивых поступков двух героев еще рельефнее выступает их преступление – оба, любя человечество, убили человека. Для Достоевского, как и для Бульвера, безусловно, это является неким символическим поступком, означающим убежденность героев в том, что нужно спасти человечество, что-то сделать. Рожденная в душе героев, а затем, реализовавшись, эта идея становится главным структурообразующим принципом двух произведений.

Необходимо заметить, что и само преступление имеет в обоих романах сходные черты: оба героя совершают его против человека «ничтожного», недостойного, на их взгляд, существования. При этом и Эрам, и Раскольников пытаются подвести теоретическую базу под свой поступок, найти ему масштабное метафизическое оправдание. Вот, например, логика английского героя, использованная им в исповеди: *«What was this wretch? aged and vice – forestalling time – tottering on to a dishonored grave – soiling all that he touched on his way – with grey hairs and filthy lewdness, the rottenness of the heart, not its passion, a nuisance and a curse to the world. What was the deed – that I should rid the earth of a thing at once base and venomous? Was it crime? Was it justice? Within myself I felt the will – the spirit that might bless mankind»*³⁸ и здесь же дает емкое объяснение своему

³⁶ R. Messac. Bulwer-Lytton et Dostoievski: de Paul Clifford a Raskolnikof // Revue de litterature comparee. 1926. Paris. A.6. P. 650.

³⁷ Касаткина Т.А. Характерология Достоевского. Типология эмоционально-ценностных ориентаций. М.: Наследие, 1996. С. 80.

³⁸ Bulwer-Lytton, E. Ibid. P. 459. Дословно: «Разве это был не негодяй? Состарившийся от злодеяний – опережающий время – ковыляющий к своей бесславной могиле – порочащий все, к чему он прикасался на своем пути – седовласый и похотливый, с гнилью в сердце, разве он не бедствие, помеха и проклятье для мира? Будет ли это проступком, если я избавлю мир от существа низкого и злобного? Будет ли это преступлением? Или справедливостью? Внутри себя я чувствовал желание – идею, которая может осласчастливить человечество».

деянию: «*I looked on the deed I was about to commit as a great and solemn sacrifice to Knowledge, whose Priest I was*»³⁹.

Общеизвестны слова студента, случайно услышанные Раскольниковым в трактире и приведшие его «в чрезвычайное волнение»: «*Я сейчас, конечно, пошутил, но смотри: с одной стороны, глупая, бессмысленная, ничтожная, злая, больная старушонка, никому не нужная и, напротив, всем вредная, которая сама не знает, для чего живет, и которая завтра же сама собой умрет. <...> С другой стороны, молодые свежие силы, пропадающие даром без поддержки, и это тысячами, и это всюду! <...> Убей ее и возьми деньги, с тем чтобы с их помощью посвятить потом себя на служение всему человечеству и общему делу: как ты думаешь, не загладится ли одно крошечное преступленище тысячами добрых дел?» [5, 66–67]. А также признание самого Раскольникова Соне Мармеладовой: «*Я ведь только вошь убил, Соня, бесполезную, гадкую, зловредную*» [5, 404].*

Стремясь осчастливить человечество, герои совершают преступление. В их глазах убийство для благородной цели оправдывает сам поступок, являющийся тем более справедливым оттого, что совершен сильной личностью, каковой оба героя себя, несомненно, считают. Принципиален тот факт, что ни Юджин Эрам, ни Раскольников, испытывая великую нужду и живя в стесненных обстоятельствах, не воспользовались вещами, обретенными ими после убийства, – материальный аспект преступления в обоих случаях служил лишь предлогом, точно так же, как размышления о несправедливости окружающей жизни, желание найти выход из тупика – лишь одна сторона идеи героев Бульвера и Достоевского. Оба, идя на преступление, думают о жизни вообще, о человеке вообще и о себе, о масштабе своей личности, которой, как им кажется, позволено все, даже насилие, преступление общечеловеческих законов морали.

Характерно, что после своего поступка, совершенного из идейных соображений, во имя человечества, оба героя испытывают глубокое разочарование, граничащее с отвращением к окружающему их миру. Юджин Эрам детально описывает изменения, происходящие в его душе после преступления: «*I occupied my thoughts – I laid up new hoards within my mind – I looked around, and I saw few whose stores were like my own, - but where, with the passion for wisdom still alive within me – where was that once more ardent desire which had cheated me across so dark a chasm between youth and manhood – between past and present life – the desire of applying that wisdom to the service of mankind? Gone –*

³⁹ Ibid. Дословно: «Я смотрел на свой поступок, который я собирался совершить, как на великую и священную жертву Науке, Жрецом которой я являлся».

dead – buried for ever in my bosom, with the thousand dreams that had perished before it! When the deed was done, mankind seemed suddenly to have grown my foes. I looked up on them with other eyes»⁴⁰.

В финале романа сам герой признает ошибочность своих идей, однако не чувствует при этом никаких угрызений совести, а продолжает подводить теоретическую базу под свое мировоззрение. Свою жизнь ученый четко делит на «до» и «после» преступления, теперь он жаждет знаний ради самих знаний, а к человечеству проникается еще большим презрением.

Аналогичные трансформации в своем сознании претерпевает и Раскольников. Каждая незначительная деталь повествования начинает играть существенную символическую роль, показывая, что герой смотрит на мир уже другими глазами. Например, после того, как он выбросил монету, поданную купчихой, *«ему показалось, что он как будто ножницами отрезал себя сам от всех и всего в эту минуту»* [5, 113]. Герой осознает, что уже никогда не сможет пребывать в гармонии со своим окружением: *«<...> никогда теперь не придется ему успеть наговориться, но уже ни об чем больше, никогда и ни с кем, нельзя ему теперь говорить. Впечатление этой мучительной мысли было так сильно, что он, на мгновение, почти совсем забылся, встал с места и, не глядя ни на кого, пошел вон из комнаты»* [5, 222]. И здесь показательными является целый ряд сцен, ставших уже хрестоматийными: Раскольников на мосту равнодушно смотрит на то, как достают утопленницу, встреча героя с матерью и сестрой, его болезнь.

Однако здесь видны и значимые различия двух произведений как в плане сюжетостроения, так и в обрисовке характеров. Развитие сюжета английского романа обнаруживает достаточную одномерность поступков и мотивов поведения Юджина Эрама. Р. Мессак довольно точно подметил основную черту, отличающую английского героя от Раскольникова: *«Гениальный Эрам не теряет надежду, которую он мог бы обрести, если бы его не разоблачили, нечто вроде счастья рядом с Мадлен; далек он и от того, чтобы отказаться от исследования, он продолжает окружать себя книгами: очевидно, получает некое утешение от практики милосердия, и единственное, непредвиденное*

⁴⁰ Bulwer-Lytton, E. Ibid. P. 464. Дословно: «Я занимал свои мысли, я закладывал новые знания себе в голову. Я огляделся и увидел, что мало кто вокруг меня обладает знаниями, как мои, – но где, вместе со страстью к знаниям, все еще живущей во мне – где было еще одно горячее желание, которое обмануло меня такой темной пропастью между молодостью и зрелостью – между прошлой и нынешней жизнью – желание применить эту мудрость на службе человечеству? Ушло – умерло – похоронено навсегда в моей груди, с тысячей других мечтаний, которые погибли до этого! Когда поступок был совершен, человечество вдруг оказалось моим врагом. Я глядел на людей другими глазами».

обстоятельство мешает ему извлечь выгоду из своего преступления»⁴¹. Юджина Эрама не терзают муки совести, он продолжает жить в ладу с самим собой и окружающей его природой, о чем Бульвер-Литтон не раз говорит при описании пейзажа. Другими словами, если бы его преступление не было раскрыто, он успешно продолжал бы свое существование, реализуя свои амбиции и планы. От этого сама идея произведения в целом звучит неубедительно и нелогично.

Достоевский же на протяжении всего романа доказывает, что с одной логикой и теорией (тем более с теорией насилия) мир к лучшему не изменить, что есть законы природы, человеческой природы, которую никто не может переступить без последствий для себя. Этот закон – совесть, о которой Раскольников надеялся легко забыть, и раскаяние, о котором, не веруя в Бога, герой даже не задумывался. «Болезненное состояние такого рода у Раскольникова возможно именно потому, что он преступил “одной ногой”, как он сам про себя скажет, а другой остался в той ценностной ориентации, из которой хотел вырваться»⁴².

В отличие от Юджина Эрама герой Достоевского после своего поступка мучается и нравственно, и физически, не находя себе ни места среди семьи и близких, ни утешения от благодетельных поступков. Вся суть романа сводится к показу внутренних страданий преступника, заставивших его не только самовольно признаться в содеянном, но и признать себя, уже в конце романа, по прошествии многих лет каторги, грешником, а свою теорию – страшной ошибкой. Идея бунта против Божьего мира сменяется у него любовью и верой в Бога, и Раскольников в эпилоге воскресает из мертвых, разбив своего идола (веру в себя как верховного творца) и уверовав в Христа.

Если принять во внимание тот факт, что с годами Бульвер-Литтон под влиянием нападков критики переосмысливал и перерабатывал образ Юджина Эрама, делая его все более непричастным к преступлению, то в этом случае следует признать, что вся проблематика романа, таким образом, сводилась на нет, нивелировались противоречия в мировоззрении главного героя, отводя роман от модели романа Достоевского. С каждой редакцией (а их было две) писатель сглаживал столь значимый для произведения конфликт. Как справедливо подтверждает французский исследователь, «его Эрам не является ни полностью восставшим, ни полностью раскаявшимся. Выбирая сюжет, годный для того, чтобы усилить индивидуализм, молодой аристократ подчинился

⁴¹ R. Messac. *Bulwer-Lytton et Dostoievski: de Paul Clifford a Raskolnikof* // *Revue de literature comparee*. 1926. Paris. А.6. Р. 644.

⁴² Касаткина Т.А. Указ. соч. С. 96.

влиянию Годвина. Воодушевляя в предисловии нравственное значение и поучительную ценность его сюжета, он делал уступки приличиям и мнению»⁴³.

Уже в первом издании романа Бульвер-Литтон рисует своего героя фаталистом. Эрам не раз подчеркивает предопределенность человеческой судьбы, в том числе и преступления в ней: «*The colours of our existence were doomed before our birth – our sorrows and our crimes; <...> the Eternal and all-seeing Ruler of the universe, Destiny, or God, had here fixed the moment of our birth and the limits of our career. What then is crime? – Fate! What life? – Submission!*»⁴⁴. Таким образом, английский герой не ищет оправдания своему поступку, зная, что от него самого ничего не зависит и ничего нельзя изменить.

Иначе объясняет свой поступок Раскольников. По его теории, описанной им в статье «О преступлении», люди делятся на сильных и обычных личностей, при этом сам герой причисляет себя к первой категории. Именно принадлежность к «необыкновенным людям» дает право, по мнению Раскольникова, пойти на преступление, доказать самому себе эту принадлежность: «... все ну, например, хоть законодатели и установители человечества, начиная с древнейших, продолжая Ликургами, Солонами, Магометами, Наполеонами и так далее, все до единого были преступники, уже тем одним, что давая новый закон, тем самым нарушали древний» [5, 252].

Такие несовпадения в идеологии героев, несомненно, ведут к более принципиальному различию их образов, отмеченному и Р. Мессаком: «Не останавливаясь на полпути как Бульвер, Достоевский и его герой доводят свои идеи до крайности. Приняв ультраиндивидуалистичную теорию гениальности, Раскольников с безжалостной логикой делает из нее последние умозаключения и не колеблясь применяет свои выводы на практике: так как гениальный человек имеет право убивать, он убьет. И убив, он пытается уйти от угрызений совести и от наказания, как настоящий великий человек. Только Достоевский является христианином, а не притворным христианином, как Бульвер. Его вера имеет всю силу первобытных лет. Нужно чтобы преступник раскаялся и искупил вину»⁴⁵.

Другими словами, исследователь разводит по разные стороны авторские позиции в романах «Юджин Эрам» и «Преступление и наказание», подчеркивая значимость в романе Достоевского не только социально-исторического и нравственно-

⁴³ R. Messac. Bulwer-Lytton et Dostoievski: de Paul Clifford a Raskolnikof. P. 645.

⁴⁴ Bulwer-Lytton, E. Ibid. P. 38. Дословно: «Детали нашего существования были предопределены до нашего рождения... Вечный регулятор Вселенной, который все видит, Судьба или Бог, обозначил время нашего рождения и вехи нашей жизни. Что же есть преступление? – Неизбежность! – Что есть существование? – Смирение!»

⁴⁵ R. Messac. Bulwer-Lytton et Dostoievski: de Paul Clifford a Raskolnikof. P. 649.

психологического уровня проблематики, но и универсального смысла повествования, связанного с ориентацией автора на вечные христианские истины, которые отсутствуют у Бульвера. И с этим трудно не согласиться. Само повествование – система двойников Раскольникова, евангельский подтекст, хронотоп романа – выстраивает важнейшую для автора сюжетную линию о том, как его герой, возвысивший себя, но при этом не являющийся абсолютным безбожником, движется (через смирение своей гордыни и соединение со всеми людьми) от разрушения в себе фарисейства к рождению в себе нового человека.

Именно это можно считать коренным различием английского и русского героев: «Наваждения русского студента, его “бредовые и конвульсивные сны”, все это нам описано с энергией, богатством деталей, которые оставляют далеко позади элегантную, но бесцветную прозу английского автора. Раскольников терзается больше, чем Арам при всех мучениях, описанных в предисловии Бульвера. Именно его скрытая работа совести лишает всех преимуществ, которые были целью его преступления»⁴⁶.

В этой связи показательным является сравнение религиозных контекстов «Юджина Эрама» и «Преступления и наказания». У Бульвера данная тема вводится через второстепенную героиню – старуху Даркменс, у Достоевского о Боге рассуждают чуть ли не все герои. Но при этом поразительно сходство монолога старухи Даркменс о Божьем суде с исповедью Мармеладова в трактире и с его словами о мытарях и грешниках, представших перед судом Всевышнего. Нищая, необразованная старуха в романе Бульвера рассуждает о преступлении и наказании с нравственно-религиозной точки зрения и упоает на справедливость и милосердие Бога: «*What sinnifies preaching? Did not the Blessed Saviour come for poor? Them as has rags and dry bread here will be ixalted in the nixt world; an' if we poor folk have malice as ye calls it, whose fault's that?... Och! there is no jistice in the Lamb, if Heaven is not made for us; and the iverlasting Hell, with its brimstone and fire, and its gnawing an' gnashing of teeth, an' its thirst, an' its torture, and its worm that niver dies, for the like o'you*»⁴⁷.

Этот монолог напрямую перекликается с монологом Мармеладова о Божьей справедливости: «...а пожалеет нас тот, кто всех пожалел и кто всех и вся понимал, он единый, он и судия. Придет в тот день и спросит: “А где дочь, что мачехе злой и

⁴⁶ Ibid. P. 644.

⁴⁷ Bulwer-Lytton, E. Ibid. P. 69. Дословно: «А что в вашей проповеди? Разве Спаситель приходил не ради бедных? Тот, кто ходит в лохмотьях и ест черствый хлеб, будет награжден на том свете. А если бедный народ озлоблен, как вы говорите, то чья в том вина? ...Ох, нет справедливости у Агнца Божьего, если рай создан не для нас; а вечный ад, с серой и огнем, со скрипом и скрежетом зубовным, и с жаждой и мучением, и с червем, который никогда не умирает – не для таких, как вы».

чахоточной, что отца своего земного, пьяницу непотребного, не ужасаясь зверства его, пожалела?» <...> И простит мою Соню, простит, я уж знаю, что простит ... Я это давеча, как у ней был, в моем сердце почувствовал! ... И всех рассудит и простит, и добрых и злых, и премудрых и смирных ...» [5, 25].

Однако, несмотря на очевидную перекличку этих фрагментов английского и русского произведений, они содержат и столь принципиальную для нашего сравнения разницу. По мнению старухи Даркменс, Божья справедливость восторжествует в том случае, если воздастся некое отмщение тем, кто был на этом свете богат и счастлив. Только в этом случае она будет считать свои страдания ненапрасными. Мармеладов же своим высказыванием проповедует идею равенства перед Господом, не зависимо от благосостояния при жизни, идею всепрощения высшего Судьи. Как справедливо замечает В.А. Бачинин, безусловным идеалом для Достоевского «стал Христос как живительный источник светлого, благодатного опыта, веры, надежды, любви, без которых жизнь оборачивается нравственной гибелью во мраке мизантропии. В итоге два полюса – «человек беззакония», преступник внизу и Христосверху – образуют ценностную вертикаль, вокруг которой отныне будет вращаться вселенная Достоевского»⁴⁸, что и составляет важное отличие «Юджина Эрама» от «Преступления и наказания».

Таким образом, представленный анализ позволяет сделать вывод о типологических схождениях двух, таких разных, разделенных во времени и пространстве, романов Бульвера-Литтона и Достоевского. Эти схождения очевидны как на уровне формы, так и на уровне содержания, как в плане повествования, так и в отношении построения образов главных героев. Несмотря на тот факт, что нами не найдено документального подтверждения интереса Ф.М. Достоевского к творчеству Э. Бульвера-Литтона, в частности к его ньюгейтскому роману, в данном случае это не столь важно, поскольку типологические схождения романов очевидны и подтверждают типологию жанровых моделей ньюгейтского романа и романа Достоевского. На фоне проведенного сравнения еще четче проявляются художественные особенности каждого из писателей, появляется возможность рассмотреть их произведения с новой точки зрения. В целом можно утверждать, что ньюгейтский роман, не будучи до конца принятым, адаптированным русской литературой второй половины XIX в., был воспринят опосредованно, через свою проблематику и сюжетостроение.

⁴⁸ Бачинин В.А. Указ. соч. С. 52.

3.2. Традиции английского социально-криминального романа в творческом сознании Л.Н. Толстого (на материале романа «Воскресение»)

Творчество Л.Н. Толстого представляет собой другую линию развития русского классического романа, которая также дает свою историю контактов с английским социально-криминальным романом. Следует отметить, что мы не претендуем, как и в случае с романом Достоевского, на рассмотрение этой проблемы во всей полноте, а остановимся на рассмотрении итогового романа Толстого «Воскресение» и его связях с английским социально-криминальным романом.

Изучению жанрового своеобразия романа Л.Н. Толстого «Воскресение» посвящено немало работ, однако немногие исследователи обращали внимание на связь этого произведения с западной литературной традицией¹. При этом в существующих работах российских ученых отмечается тот факт, что зачастую контактно-типологические связи творчества Толстого и английских писателей только на первый взгляд кажутся односторонними. Пристальный анализ разнонациональных произведений, как правило, «позволяет говорить о подлинном творческом диалоге»² английских писателей и Л.Н. Толстого.

Такой ракурс рассмотрения «Воскресения» достаточно интересен, т.к. влияние на свое творчество английских авторов признавал и сам Толстой, это отмечалось и рядом зарубежных и отечественных ученых. Так, сразу после публикации перевода произведения в Англии, среди прочих откликов на новое сочинение Толстого, появилась заметка в журнале *Athenium*, где рецензент отмечает определенное тяготение русского писателя к английской литературной традиции: «Характеристика эпизодических персонажей с помощью одной зримой детали напомнила приемы Шекспира и Диккенса, а изображения тюремной жизни – рассказ о лондонских тюрьмах в «Англии» Г. Филдинга, образы преступников и каторжан из романа Толстого – сошедшие с полотен У. Хоггарта»³. В этой плоскости предлагает рассмотреть «Воскресение» Н.Д. Тамарченко,

¹ Жилиякова Э.М. Л.Н. Толстой и У. Теккерей («Севастопольские рассказы» и «Английские туристы») // Вестник Томского государственного педагогического университета. № 1(26). 2001. С. 20–24; Мураткина Е.Л. Лев Толстой и Чарльз Диккенс: духовные интенции художественных открытий: Дисс. ... д-ра филол. наук. СПб.: Рос. гос. пед. ун-т им. А.И. Герцена, 2007. 411 с.; Гнусова И.Ф. Л.Н. Толстой и У.М. Теккерей: проблема жанровых поисков. Дисс. ... канд. филол. наук. Томск: Изд-во ТГУ, 2008. 184 с.; Джордж Элиот и Л.Н. Толстой (пасторальные традиции в романах «Адам Бид» и «Воскресение») // Вестник Томского государственного университета. № 356. 2012. С. 15–22.

² Гнусова И.Ф. Л.Н. Толстой и У.М. Теккерей: проблема жанровых поисков. Дисс. ... канд. филол. наук. Томск: Изд-во ТГУ, 2008. С. 14.

³ Цит. по: Горная В.З. Зарубежные современники Л.Н. Толстого о романе «Воскресение» // Роман Толстого «Воскресение»: историко-функциональное исследование. М.: Наука, 1991. С. 143.

отмечая, что «и Достоевский, и Толстой – в его последнем романе – были связаны с традицией сложившегося в эпоху позднего романтизма «социально-криминального» романа (Бальзак, Э. Сю, отчасти А. Дюма, Гюго, Диккенс)»⁴, хотя и признается, что вопрос «о связи с нею <с традицией социально-криминального романа – И. М.> Толстого, насколько известно, даже и не ставился»⁵. Несмотря на то что Н.Д. Тмарченко упомянул в основном французских писателей – авторов социально-криминального жанра, а среди английских представителей назван только Диккенс, для нас в данном случае принципиально само указание на связь романа Толстого с социально-криминальной моделью вообще, вне ее национальной принадлежности.

И все же типологическая близость романа «Воскресение» и английского социально-криминального романа до сих пор оставалась практически вне внимания литературоведов. Приступая к рассмотрению такого сложного вопроса, следует сразу указать на отсутствие каких-либо прямых отсылок, свидетельствующих об интересе писателя именно к данному жанру зарубежного романа. Однако разрозненные высказывания писателя в дневниках и письмах дают нам право сделать предположение о несомненном знакомстве Толстого с данной жанровой модификацией и в некоторых случаях о его «поисках от противного» при создании романа «Воскресение». Несмотря на скудость материала (например, из всех произведений, которые можно отнести к данной жанровой модификации, мы обнаружили в составе яснополянской библиотеки Толстого только роман Дж. Элиот «Адам Бид»), но принимая во внимание интерес писателя к русским периодическим изданиям (а большинство переводов английских криминальных романов печаталось именно там), с большой долей уверенности можно предположить, что Толстой читал исследуемые нами произведения.

Подтверждением этому служит также тот факт, что в мемуарных материалах встречаются или суждения самого Л.Н. Толстого об английских авторах социально-криминальных романов, или отдельные цитаты из них. Характерно, что тематика этих высказываний так или иначе связана с темой справедливости и ответственности человека за свои поступки.

Так, для своей статьи «О присоединении Боснии и Герцеговины к Австрии» писатель выбрал эпиграф из У. Годвина, основоположника английского социально-криминального романа: «Часто мы называем законы мудростью наших отцов, но это

⁴ Тмарченко Н.Д. Лев Толстой // Русская литература рубежа веков (1890-е – начало 1920-х годов). Книга 1. М.: ИМЛИ РАН, «Наследие», 2001. С. 387.

⁵ Там же. С. 364.

только заблуждение. Законы столь же часто являлись следствием страстей наших предков, их робости, зависти, узкого себялюбия, их властолюбия. Обязанность наша не в том, чтобы рабски следовать им, а в том, чтобы обсуждать их, раскрывая их ошибки»⁶. Сама статья была написана по случаю объявления габсбургским правительством о присоединении славянских государств Боснии и Герцеговины к Австрии и как ответ на письмо сербской гражданки Анды М. Петробутевоы.

Эпиграфы Толстой прокомментировал следующим образом: «В тех эпиграфах, которые принадлежат не мне, я позволил себе для упрощения языка и для того, чтобы печатать их не в связи со всем сочинением, а как отдельные мысли, некоторые небольшие изменения»⁷. В случае цитаты из трактата Годвина «О справедливости» высказывание в действительности подверглось незначительному изменению. В более подробном переводе мысль выглядит так: «Иногда говорят, что оно <право – И. М.> создано мудростью наших предков. Но это странный самообман; существующие нормы права чаще были продиктованы страстями людей, иногда их робостью, подозрительностью, склонностью к оригинальности и жадной власти, не знающей предела»⁸. И только последняя фраза об обязанности пересматривать и исправлять ошибки предков была добавлена Толстым от себя. Показательно, что Толстой выбрал именно это высказывание Годвина об относительной справедливости законодательства, о возможности ошибок в судопроизводстве и необходимости пересмотра судебной системы. Оба автора в своих произведениях ставили подобные проблемы и предлагали их решения – Толстой – в «Воскресении», Годвин – в «Калебе Вильямсе».

В другой своей статье «К политическим деятелям», представлявшей собой послесловие к статье «К рабочему народу», впервые напечатанной в Англии (1903) и являвшей собою, по наблюдениям Л.В. Лыткиной, «многослойную структуру, синтетическое образование, складывающееся из элементов аналитики и художественной публицистики»⁹, Толстой рассуждает о необходимости уничтожения власти в том виде, как она есть, рассматривает проблемы взаимодействия власти и личности. Для определения своей точки зрения на рассматриваемую проблему писатель представляет мнения философов и политических деятелей (Годвин, Прудон, Бакунин, Кропоткин, Макс

⁶ Толстой Л.Н. О присоединении Боснии и Герцеговины к Австрии // Толстой Л.Н. Полное собрание сочинений. Т. 37. М.: Художественная литература, 1956. С. 222.

⁷ Толстой Л.Н. Там же. С. 223.

⁸ Годвин У. О справедливости. С. 57.

⁹ Лыткина Л.В. Л.Н. Толстой «К политическим деятелям» (1903 г.). Жанровый аспект. URL: <http://www.sworld.com.ua/index.php/uk/philosophy-and-philology/literary-criticism/1579-lytkina-lp>. (Дата обращения: 14.06.2014)

Штирнер и др.), что позволяет ему сделать вывод о том, что «...учение анархизма, держась нерелигиозного материалистического мировоззрения <...> не имеет духовного орудия» «уничтожения власти»¹⁰.

В качестве противопоставления своему суждению Толстой выбирает постулаты анархистов Годвина и Прудона: «Англичанин Годвин, живший в конце XVIII века и начале XIX века, и француз Прудон, писавший в половине прошлого века <...> отвечают тем, что для уничтожения власти достаточно сознание людей о том, что *общее благо* (Годвин) и *справедливость* (Прудон) нарушаются властью, и что если распространить в народе убеждение о том, что *общее благо* и *справедливость* могут быть осуществлены только при отсутствии власти, то власть сама собою уничтожится»¹¹ (курсив Л.Н. Толстого). Характерно, что Толстой в очередной раз приводит имя автора «Калеба Вильямса» в контексте разговора о социальной справедливости и необходимости реформирования существующего общественного порядка, хотя в данном случае русский писатель ссылается на Годвина как на политического деятеля и мыслителя. Тем не менее очевидна близость их философских и этических взглядов, нашедших свое отражение в русском и английском произведениях.

Показательны высказывания Толстого о другом авторе английского социально-криминального романа – Э. Бульвере-Литтоне. Не давая конкретных оценок ньюгетским романам писателя, Толстой пишет о творчестве Бульвера вообще, называет некоторые из его произведений, что свидетельствует о его знакомстве с ними. Например, в одном из писем Н.Н. Рубинштейну Толстой высказывает свое суждение по поводу качества изданий Сытина: «Так названные *романы* издания Сытина, в роде Милорда и других, уже все разосланы лицам, желавшим их переделывать. Очень вероятно, что многие из них возвратят назад. Но нужнее переделок их было бы перевод, сокращение и упрощение хороших классических романов Диккенса, Жоржа Элиота и даже хороших романов Бульвера, Вуд, Брэддон и др.»¹². Показательно, что Толстой ставит имя Бульвера-Литтона в один ряд с Диккенсом и Дж. Элиот и дает его творчеству достаточно высокую оценку, с другой стороны – употребляет его вместе с именами Эллен Вуд и Мери Элизабет Брэддон – английскими писательницами, авторами сенсационных романов. Упоминание Бульвера в таком контексте говорит об ассоциативной связи его имени в творческом

¹⁰ Толстой Л.Н. К политическим деятелям // Толстой Л.Н. Полное собрание сочинений. Т. 35. М.: Художественная литература, 1950. С. 206.

¹¹ Толстой Л.Н. К политическим деятелям // Там же. С. 205–206.

¹² Толстой Л.Н. Письмо Н.Н. Рубинштейну. Черновое. 1887 Марта 30 или 31. Москва // Толстой Л.Н. Полное собрание сочинений. Т. 64. М.: Художественная литература, 1953. С. 30.

сознании Толстого с определенной литературной традицией, а именно – с различными моделями социально-криминального романа, создатели которого и были отмечены русским писателем. Характерно и то, что такая ассоциативная цепочка сформировалась у него в период работы над романом «Воскресение».

О знакомстве Толстого с творчеством Бульвера свидетельствуют и отдельные записи из дневника русского писателя. В 1853 г. 26 октября он записал: «Читал новый, весьма плохой Современник»¹³, в котором среди наиболее значимых публикаций был издан перевод романа Бульвера «Мой роман или разнообразие английской жизни». Спустя почти 30 лет, в 1882 г. 4 марта Толстой записал следующее: «Когда устану от этого чтения, беру *Revue Etrangère* 1834 года и там читаю повести, – тоже очень интересно»¹⁴. В номерах журнала «*Revue Etrangère*» (№№ 9 и 12), издававшегося в Санкт-Петербурге, среди прочих произведений был перепечатан роман Бульвера «Последние дни Помпеи». Таким образом, несмотря на скудость фактического материала о восприятии Толстым ньюгейтского романа как жанровой модификации социально-криминального романа, можно утверждать, что русский писатель был знаком с его различными трансформациями и писателями, работавшими в данном жанре.

Более многочисленны и при этом более определены отзывы Толстого о Дж. Элиот, также писавшей в жанре социально-криминального романа. В частности, ее роман «Адам Бид» (1859) может быть поставлен в один ряд с анализируемыми нами образцами данной жанровой модели¹⁵. Хотя сама Элиот критично относилась, например, к «сенсационному» роману, она, как утверждают исследователи, «часто использовала сенсационные эффекты и сенсационную структуру в своих попытках четко представить нравственную среду и разработать формы реализма, в которых она могла проводить свои “эксперименты в жизни” с целью показать “возможности наших мыслей и эмоций”»¹⁶.

Сюжетную основу «Адама Биды» составляет любовный треугольник (столяр Бид, помещик Артур Донниторн и работница фермы Хетти Сорел), приведший главную героиню – Хетти Сорел – к преступлению. Она убивает нежеланного ею младенца и оказывается осужденной на каторгу. На беллетристическом материале английская писательница ставит сложные вопросы преступления, наказания и справедливости

¹³ Толстой Л.Н. Дневник // Толстой Л.Н. Полное собрание сочинений. Т. 46. М.: Художественная литература, 1950. С. 473.

¹⁴ Толстой Л.Н. Дневник // Толстой Л.Н. Полное собрание сочинений. Т. 83. М.: Художественная литература, 1938. С. 325.

¹⁵ Мы не рассматриваем произведения Дж. Элиот в нашей работе, т.к. этот аспект типологических взаимосвязей в творчестве Л.Н. Толстого в настоящее время активно изучается в работах И.Ф. Гнусовой.

¹⁶ Rykett L. *The Nineteenth-Century Sensation Novel*. United Kingdom: Northcote House Publishers, 2011. P. 118.

возмездия. Свои принципы изображения событий и характеров Элиот декларирует в романе «Адам Бид»: «... конечно, мои характеры были бы избраны совершенно по моему усмотрению, и я мог бы избрать тип самого беспорочного священника и вложить в его уста мои собственные удивительные рассуждения при всяком случае. Но вы должны были заметить это уже давно: у меня нет такого высокого призвания, и я добиваюсь только одного – дать вам верное описание людей и предметов, как они отразились, как в зеркале, в моем уме. Это зеркало, без всякого сомнения, имеет недостатки. Очертания бывают иногда сбивчивы, отражение бледно и спутано; но я тем не менее считаю себя обязанным сказать вам, и как могу точнее, каково это отражение; подобно тому, как если бы я находился в ложе свидетелей и под клятвою рассказывал примеры из моего опыта»¹⁷. Как видим, писательница отказывается от всякой идеализации и романтизации преступления, от готических элементов повествования и тайн, которые были присущи ньюгейтскому и сенсационному роману, отдавая предпочтение художественной правде реализма. Тем не менее, она, как и авторы криминальных романов, претендует на правдивость изображения, сравнивая себя со свидетелем, дающим показания в суде и претендуя на свою авторскую истину.

Возможно, такой подход привлек Толстого и вызвал у русского писателя особый интерес. Известно, что «Адам Бид» (на английском языке, Лейпцигское издание 1859 г. в двух томах) имелся в книжном собрании Толстого. Этот же роман, изданный в сокращенном виде в издательстве «Посредник», сохранился в яснополянской библиотеке с пометами писателя. В 1859 г., после прочтения русского перевода романа, писатель записал у себя в дневнике: «Читал Adam Bede. Сильно трагично, хотя и неверно и полно одной мысли. Этого нет во мне»¹⁸. Можно сделать предположение, что русский писатель не принял излишней объективности повествования в английском произведении, к которому автор «Воскресения» придет с годами.

Интересно, что отношение Толстого к роману Элиот менялось со временем. Так, в 1887 г. писатель настоятельно рекомендует ее сочинения для массового чтения: «Если же бы вам вздумалось, независимо от посылаемых книг, составить из известных хороших романов Диккенса, Элиота и др., сокращая и опрощая их, то это было бы хорошо»¹⁹.

¹⁷ Элиот Дж. Адам Бид. СПб.: Тип. А.А. Краевского, 1865. С. 193–194.

¹⁸ Толстой Л.Н. Дневник. 9 октября 1859 г. // Толстой Л.Н. Полное собрание сочинений. Т. 48. М.: Художественная литература, 1952. С. 22.

¹⁹ Толстой Л.Н. Письмо NN («тифлисским барышням»). 1887 г. Марта 23–25? Москва // Толстой Л.Н. Полное собрание сочинений. Т. 43. М.: Художественная литература, 1929. С. 309.

В 1897 г. в статье «Что такое искусство» он выделяет роман «Адам Бид» среди прочих современных ему творений: «Если бы от меня потребовали указать в новом искусстве на образцы по каждому из этих родов искусства, то как на образцы высшего, вытекающего из любви к Богу и ближнему, религиозного искусства, в области словесности я указал бы на “Разбойников” Шиллера; из новейших – на “Les pauvres gens” V. Hugo и его “Misérables”, на повести, рассказы, романы Диккенса: “Tales of two cities”, “Chimes” и др., на “Хижину дяди Тома”, на Достоевского, преимущественно его “Мертвый дом”, на “Адам Бид” Джорджа Элиота»²⁰. Примечателен контекст упоминания имени Элиот и ее социально-криминального романа – Толстой перечисляет в основном произведения на социально-криминальную тематику из различных национальных литератур и отмечает рассмотрение в них проблем с точки зрения «любви к Богу и ближнему». Действительно, как отмечает Б.М. Проскурнин, «Дж. Элиот, как и многие писатели – викторианцы, была “генетически” привязана к религиозному дискурсу и к Библии»²¹, что оказалось близко мировоззрению Толстого.

Позже, составляя «Учение о жизни, изложенное в изречениях», русский писатель включил цитату из романа Элиот «Адам Бид»: «Нет такого дурного дела, за которое был бы наказан только тот, кто его сделал. Мы не можем так уединиться, чтобы то зло, которое есть в нас, не распространялось. Наши дела, и добрые и злые – как наши дети: они живут и действуют уже не по нашей воле, а сами по себе»²². Толстой выписал именно это высказывание английской писательницы, т.к. ему была близка мысль об ответственности, как каждого индивида, так и всего общества в целом за свои поступки – идея, которая будет проведена им красной нитью через все повествование «Воскресения». По заключению И.Ф. Гнусовой, «радикальное изменение отношения Толстого к роману Джордж Элиот выглядит вполне естественно в контексте эволюции взглядов писателя: “полнота мыслью” в ущерб художественному началу, которая в конце 1850-х гг. казалась Толстому недостатком, в 1890-е гг. полностью совпадает с его новыми воззрениями на роль искусства»²³.

Вопросу о контактно-типологических связях Толстого и Диккенса посвящено немало работ, как в российском, так и зарубежном литературоведении, однако нас

²⁰ Толстой Л.Н. Что такое искусство? // Толстой Л.Н. Полное собрание сочинений. Т. 30. М.: Художественная литература, 1951. С. 160.

²¹ Проскурнин Б.М. Джордж Элиот и английская литература XX века // Английская литература от XIX к XX, от XX к XXI: проблема взаимодействия литературных эпох. М.: ИМЛИ РАН, 2009. С. 52.

²² Толстой Л.Н. Учение о жизни, изложенное в изречениях. Июнь // Толстой Л.Н. Полное собрание сочинений. Т. 64. М.: Художественная литература, 1953. С. 28–29.

²³ Гнусова И.Ф. Джордж Элиот и Л.Н. Толстой (пасторальные традиции в романах «Адам Бид» и «Воскресение») // Вестник Томского государственного университета. № 356. 2012. С. 16.

интересуют взаимоотношения писателей в аспекте поэтики социально-криминального романа. Можно привести множество высказываний Толстого, в которых он дает высокую оценку романного творчества Диккенса. Достаточно вспомнить письмо Джеймсу Лею, в котором русский писатель оценивает Диккенса как «крупнейшего писателя-романиста 19 столетия»²⁴ или толстовский список авторов, наиболее значительно повлиявших на его становление как писателя, в котором упомянуто имя Диккенса. Помимо приведенных выше цитат из дневников и писем русского писателя, где он традиционно ставит имя Диккенса в контексте других имен, так или иначе связанных с разработкой жанровой модели криминального романа, характерны предложения Толстого о публикации различных произведений Диккенса в журнале «Посредник», причем особенно часто они встречаются именно в 1880-е гг. Так, в письме своей дочери, Т.Л. Толстой, он спрашивает: «А еще почему ты не возьмешься за какую-нибудь работу для печати народных изданий? Я читаю теперь понемножечку Bleak House – очень хорошо, и я думал об Oliver Twist. Только представить себе, как бы ты читала это в школе»²⁵.

Годом позже в письме к В.Г. Черткову Толстой рассуждает о подходе к переводу зарубежных произведений, полезных для широкого чтения: «Озмидова буду просить “Крошку Доррит” <переделать – И. М.>. “Общий друг” прелестно. Надо только как можно смелее обращаться с подлинником: ставить выше божью правду, чем авторитет писателя»²⁶. Следует отметить, что романы Диккенса были напечатаны в «Посреднике» с измененными названиями, открыто апеллирующими к интересу массового читателя (что в нашем случае также весьма показательно): «Оливер Твист» – «Воровская шайка. Приключения бедного Оливера Твиста» (М., 1900), «Крошка Доррит» – «Любовь в тюрьме и маленькая Доррит», «Большие ожидания» – «Дочь каторжника или из кузнецы в богатство» и говорящими о смещении ракурса повествования именно на проблемы преступления и наказания.

В контексте рассмотрения жанровой модели социально-криминального романа многое объясняется и в восприятии Толстым творчества Теккерея, который, как было установлено ранее, стоял на позициях принципиального отрицания всякого новаторства ньюгейтского романа и не видел в нем рационального зерна для дальнейшего развития английской прозы. Чтобы противопоставить засилью литературы о преступниках свою

²⁴ Толстой Л. Н. Письмо Джемсу Лею. 1904 г. Января 21/февраля 3. Я. П. // Толстой Л.Н. Полное собрание сочинений. Т. 75. М.: Художественная литература, 1956. С. 24.

²⁵ Толстой Л.Н. Письма 1880–1886 гг. Т.Л. Толстой 1885 г. Октября 18? Ясная Поляна // Толстой Л.Н. Полное собрание сочинений. Т. 63. М.: Художественная литература, 1934. С. 293.

²⁶ Толстой Л.Н. Письма 1886 г. Черткову В.Г. Февраля 22. Москва // Толстой Л.Н. Полное собрание сочинений. Т. 85. М.: Художественная литература, 1935. С. 293.

жанровую разработку, Теккерей пробует силы в жанре пародии (см. раздел 2.5. главы 2) и создает произведение, определенное им самим как роман без героя, – «Ярмарку тщеславия».

На первый взгляд Толстой поначалу не принял этого отрицания в произведениях Теккерей. В записной книжке 1856–1857 гг. он написал: «Первое условие популярности автора, то есть средства заставить себя любить, есть любовь, с которой он обращается со всеми своими лицами. От этого Дикезовские лица общие друзья всего мира, они служат связью между человеком Америки и Петербурга, а Теккерей и Гоголь верны, злы, художественны, но не любезны»²⁷. Очевидны симпатии русского писателя по отношению к Диккенсу в силу изображения последним своих героев с искренней симпатией и христианской любовью, и, наоборот, предельный реализм и голая правда в образах героев Теккерей отталкивала автора «Воскресения». Толстому не импонирует излишняя, с его точки зрения, объективность в произведениях английского писателя: «Теккерей до того объективен, что его лица со страшно умной иронией защищают свои ложные, друг другу противоположные взгляды»²⁸.

Однако, как мы выяснили ранее, восприятие английских авторов Толстым имело свою эволюцию и изменялось с годами. К концу 1880-х гг. Толстой осознанно выбрал путь, по которому когда-то прошел Теккерей, – русский писатель оттолкнулся от всего, что было разработано им в жанре романа, и создал произведение совершенно нового звучания. По справедливому замечанию И.Ф. Гнусовой, «оба писателя в своем движении к литературе шли по пути отрицания сложившейся к тому времени жанровых традиций <...> За отрицанием обоими писателями предшествующей жанровой традиции стоит глубокое знание этой традиции – то, что в поэтике и структуре произведений проявляется как “память жанров” (термин М.М. Бахтина)»²⁹. В последнем романе Толстого воплотился как раз творческий метод Теккерей в предельно объективном изображении героев и событий произведения. Русский писатель достигает максимального пафоса обличения в своем романе: «Своеобразие сатирических красок у Толстого действительно заключается в том, что в обрисовке отрицательных персонажей романа он далек от гротеска, шаржа,

²⁷ Толстой Л.Н. Записная книжка 1856–1857 гг. // Толстой Л.Н. Полное собрание сочинений. Т. 47. М.: Художественная литература, 1937. С. 178.

²⁸ Толстой Л.Н. Записная книжка 1856–1857 гг // Толстой Л.Н. Полное собрание сочинений. Т. 47. М.: Художественная литература, 1937. С. 184.

²⁹ Гнусова И.Ф. Л.Н. Толстой и У.М. Теккерей: проблема жанровых поисков. Дисс ... канд. филол. наук. Томск: Изд-во ТГУ, 2008. С. 13.

сатирической гиперболы, но сила обобщения и обличения этих образов чрезвычайно велика»³⁰.

Интересно, что Толстой пытался оттолкнуться и от европейского романа, который считал неприемлемой для изображения русской действительности формой: «Европейская форма романа не пригодна для выражения национального содержания. Русская художественная мысль не укладывается в эту рамку и ищет для себя новой»³¹. Однако, отталкиваясь от этих форм, писатель подсознательно ориентировался на предшествующие образцы как русской, так и зарубежной культуры, по-новому интерпретируя их и вводя в новый контекст функционирования.

Несомненный интерес Толстого к криминальной проблематике подтверждает и наличие в библиотеке Ясной Поляны большого количества книг по вопросам криминологии, среди которых следует назвать как труды русских ученых и юристов, так и западноевропейских: Х. Дорн Уголовное право и нравственность (СПб., 1907); П. Казанский Право и наследственность как явление всемирной истории (СПб., 1902); П. Шиловский Судебные очерки. Вып 1. Английское тюремное дело. Лондонский мировой судья. Три статьи о русском судопроизводстве. Английский присяжный суд. Английский сенат. О судьбе (СПб., 1899); И. Малиновский Кровавая месть и смертная казнь. Вып. 1–2 (Томск, 1908–1909); И. Малиновский Русские писатели-художники о смертной казни (Томск, 1910); Н.М. Ядринцев Русская община в тюрьме и ссылке (СПб., 1872); Янжул И.И. В трущобах Англии (Лондон, 1890). Лично писатель был знаком с ярчайшими представителями российской юриспруденции, такими как Николай Константинович Муравьев, Василий Алексеевич Маклаков, Николай Васильевич Давыдов, Гавриил Андреевич Русанов и, конечно, Анатолий Федорович Кони, от которого он узнал случай, послуживший сюжетной основой для романа «Воскресение». Известно, что Толстой встречался с зарубежными исследователями-криминалистами, публицистами и психиатрами: Ч. Ломброзо, Дж. Кеннаном, У. Брайаном и др., посещал русские тюрьмы, присутствовал на судебных процессах и даже участвовал в них как присяжный заседатель.

Эти факты подтверждают неподдельный интерес писателя к широкому кругу проблем преступления и наказания, а также глубокое знание изображаемых предметов, что, несомненно, отразилось на поэтике романа «Воскресение»: «“Криминологическое” прочтение романа свидетельствует о блестящей юридической подготовке писателя, по

³⁰ Андреева Е.П. Роман «Воскресение» // Творчество Л.Н. Толстого. Сб. статей. М.: Изд-во Академии наук СССР, 1954. С. 283–284.

³¹ Толстой Л.Н. Наброски к предисловию «Войны и мира» // Толстой Л.Н. Полное собрание сочинений. Т. 13. М.: Художественная литература, 1950. С. 53.

крайней мере применительно к криминалистической (в широком значении этого термина) области»³².

К социально-криминальной проблематике Толстой не раз обращался и в своих более ранних произведениях («Власть тьмы» (1887), «Дьявол» (1889), «Крейцера соната» (1890), «Анна Каренина» (1873–1877)), где он по-своему пытался осмыслить причины преступления, в том числе и нравственного, и пути решения социальных и моральных проблем. Уже здесь у писателя формируется свой, оригинальный взгляд на рассматриваемые вопросы. К 1880-м гг. Толстой, как известно, окончательно отверг институт церкви и видел выход из социального кризиса в постижении каждым отдельным членом общества Евангелия. Как замечает Н.С. Прокурова, «произведения Толстого позднего периода носят ярко выраженный дидактический характер, ориентированы на евангельские идеалы и отсюда – глубокий интерес писателя к нравственным проблемам, в частности проблеме преступления как следствия нарушения нравственных и Божеских заповедей»³³.

Находясь в русле исканий и традиций русской криминальной прозы, Толстой пытался рассматривать вопросы преступления с точки зрения взаимоотношений полов, что было типично для отечественного криминального романа. По воспоминаниям дочери Толстого Александры, «половой вопрос в течение всего этого периода занимал Толстого. Он прожил сам бурную жизнь. Боролся с соблазном похоти в продолжение всей своей жизни и знал всю силу этого соблазна, ведущего людей к преступлениям, иногда полному нравственному падению»³⁴. Жестокую нравственную борьбу с самим собой проходят герои его произведений «Анна Каренина», «Крейцера соната», «Отец Сергей». Подобные вопросы писатель поднимает и в «Воскресении».

Однако ко времени написания этого романа относится глубокий творческий кризис, заставлявший Толстого пересмотреть все ранее использованные художественные принципы. «Он решил порвать с обычаями и взглядами той аристократической, сословно-дворянской среды, к которой принадлежал по рождению и жизнь которой большей частью изображал в своих произведениях»³⁵. Новый роман принципиально не похож на все предыдущие творения писателя. Толстой решает повернуть литературу к потребностям

³² Харabet К.В. Преступление и наказание. Закон и порядок в русской классической литературе XIX века. М.: РИПОЛ классик, 2012. С. 390.

³³ Прокурова Н.С. Нравственно-психологические аспекты проблемы преступления и наказания в русской литературе второй половины XIX века. Автореф. ... д-ра филол. наук. М., 2000. С. 49.

³⁴ Толстая А.Л. Отец. Жизнь Льва Толстого. М.: Книга, 1989. С. 286.

³⁵ Кулешов В.И. В поисках исхода («Воскресение» Толстого) // Вершины: Статьи. М.: Детская литература, 1983. С. 286.

общества, явить произведение, способное перевоспитать, изменить его. С этой целью создается роман-трактат, в котором, в соответствии с принципиальной позицией автора, не должно быть вымысла, что и определяет поэтику произведения, и что в целом, по-видимому, и вызвало интерес Толстого к традиции английского социально-криминального романа, составляющие поэтики которого позволяли воплотить замысел писателя.

Прежде всего, это интерес английского социально-криминального романа к факту и его опора на документальные источники (имеются в виду сюжет, повествование). Как уже неоднократно отмечалось нами, «ньюгейтский», а позже и «сенсационный» романы твердо опирались на фактологический материал, привнося в повествование авантурный элемент и идеализацию преступника. Толстой, напротив, взяв за основу «конецский» сюжет, лишил его всякой авантюры, придав ему максимальную достоверность в плане нарратива. Сюжет «Воскресения» укладывается в простейшую формулу, благодаря чему, по утверждению В.Г. Одинокова, «произошло определенное “упрощение” художественной структуры романа за счет очень четкого теоретического “косяка”, носящего характер исследования, “трактата”»³⁶.

Однако именно такой упрощенный сюжет позволил русскому писателю предельно остро поставить социальные проблемы, в чем также можно увидеть перекличку с поэтикой английского социально-криминального романа. Основная идея большинства «ньюгейтских» романов – привлечь внимание к насущным социальным проблемам, показать, что определенный груз вины за преступление всегда несет на себе общество.

По наблюдениям исследователей, ««Воскресение» имеет как минимум еще одну непреходящую ценность – это кричащее свидетельство-предупреждение о разрушительном характере и опасности для нравственности и судьбы не только личности, но и общества в целом такого “правового явления”, как неправосудный приговор, незаконное и несправедливое судебное решение, судебная ошибка»³⁷. К этому выводу Толстой целенаправленно подводит читателей романа, проповедуя руссоистские идеи о чистоте человека от рождения. Детерминированностью общества Толстой объясняет и формирование характера Нехлюдова, и «задавленной» обществом Катюши. Обоих героев окружение толкает на преступление: в случае с Нехлюдовым – это нравственное преступление, в судьбе Катюши Масловой – уголовный проступок, за который она несет несправедливое наказание перед судом.

³⁶ Одинокоев В.Г. Художественная структура романа «Воскресение» // Одинокоев В.Г. Поэтика романов Л.Н. Толстого. Новосибирск: Наука, Сибирское отд-е, 1978. С. 129.

³⁷ Харабет К.В. Преступление и наказание. Закон и порядок в русской классической литературе XIX века. М.: РИПОЛ классик, 2012. С. 389.

На примере главной героини Толстой показывает типичную участь человека из народа: *«В тюрьмах – Тюменской, Екатеринбургской, Томской и на этапах Нехлюдов видел, как эта цель, которую, казалось, поставило себе общество, успешно двигалась. Люди простые, обыкновенные, с требованиями русской общественной, крестьянской, христианской нравственности, оставляли эти понятия и усваивали новые, осторожные, составляющие, главное, в том, что всякое поругание, насилие над человеческой личностью, всякое уничтожение ее позволено, когда оно выгодно. Люди, прожившие в тюрьме, всем существом своим узнавали, что, судя по тому, что происходит над ними, все те нравственные законы и уважения и сострадания к человеку, которые проповедываются и церковными и нравственными учителями, в действительности отменены, и что поэтому и им не следует держаться их»*³⁸. Подобные идеи английских произведений мы анализировали при рассмотрении «Калеба Вильямса» У. Годвина, «Юджина Эрама» Э. Бульвера-Литтона, «Катарина» У. Теккерея. Они же очевидны и в «Оливере Твисте» Ч. Диккенса.

При сознательно заданной Толстым дистанцированности «Воскресения» от всего, что было написано ранее, как им самим, так и во всемирной литературе, в романе прослеживается близость к поэтике социально-криминального романа на различных повествовательных уровнях. Так, исследователи этой жанровой модели отмечают, «что повествование во всех романах этой группы ведется от третьего лица»³⁹, и объясняют это «весьма ощутимой свободой в ведении рассказа, которую предоставляет форма третьего лица»⁴⁰. Такой свободой, как известно, в совершенстве воспользовался и Толстой при создании своего романа. Ведение повествования от третьего лица позволило писателю не только четко обозначить свою позицию, но и обобщить наблюдения, подняться до уровня гневного обвинителя существующего социального порядка, выразить свое отношение к героям и событиям так открыто, как еще никто не делал до него. Как подчеркивает А.А. Казаков, в романе «господствуют интонации судьи, прокурора. Авторский голос отделен от объективных картин, оценка не растворена в образной ткани произведения, она дана прямым текстом»⁴¹. Применяв традиционный прием, Толстой направил его на

³⁸ Толстой Л.Н. Воскресение // Толстой Л.Н. Полное собрание сочинений. Т. 32. М.: Художественная литература, 1950. С. 412.

³⁹ Угрехелидзе В.Г. Поэтика социально-криминального романа (западно-европейский канон и его трансформация в русской литературе XIX века: «Большие надежды» Ч. Диккенса и «Подросток» Ф.М. Достоевского). Дисс... канд. филол. наук. М., 2006. С. 19.

⁴⁰ Там же. С. 20.

⁴¹ Казаков А.А. Русская литература третьей трети XIX века (Ф.М. Достоевский, Л.Н. Толстой, А.П. Чехов). Томск: Изд-во ТПУ, 2010. С. 104.

решение своих этических задач, использовав его максимальный потенциал, предельно отстранившись от повествования.

Характерно, что в процессе эволюции английского социально-криминального романа социальная тема в нем приобретала более глубокое философское звучание. Авторы данной жанровой модификации пытались рассмотреть проблему преступления не только с социальной, но и с нравственной, метафизической и религиозной точек зрения. В связи с этим особое значение приобретают поиски нового героя английского социально-криминального романа и, в частности, обязательный акцент делается на его происхождение. Герой английского криминального романа, в особенности ньюгейтского, пройдя через перипетии испытаний, чаще всего оказывался благородного происхождения. Тем самым авторы криминальной жанровой модификации ориентировали свои произведения на привилегированные и средние классы читателей.

Однако при рассмотрении социально-криминальной проблематики и типа героя-преступника Толстой пошел далеко вперед, что указывает на принципиальное расхождение русского романа с поэтикой английского социально-криминального романа. Кроме того, учтем, что сама тема преступления по-разному трактуется в английской и русской традициях, что, безусловно, влияло на систему героев произведения. Толстой неслучайно изображает настоящим преступником именно Нехлюдова, представителя дворянства, что, с одной стороны, сближает поэтику романа с истоками английского социально-криминального романа, но, с другой – принципиально трансформирует ее. Толстой заставляет Нехлюдова смотреть на страдания своей жертвы, которую он сам толкнул на преступление и которая является преступницей, по сути, только в глазах общества. Тем не менее, как раз идя за Катюшей, Нехлюдов попадает в среду отверженных и именно глазами Нехлюдова Толстой показывает картины несправедливости, творящейся во всех сферах жизни простого народа: «Все шире и шире – на путях его странствий – открываются перед Нехлюдовым дали и горизонты народной жизни, все больше и больше его личное существование и личные невзгоды заслоняются стихийным бытием народной массы, в котором заключена и, в конечном счете, только и может быть найдена истина»⁴².

Подобно герою криминального романа, Нехлюдов попадает в различные общественные круги, открывает двери разных заведений. Толстой заставляет страдать главного героя, нести ответственность за все несовершенства общества. Как справедливо отмечает В.Т. Плахотишина, «...Нехлюдов не только объединяет и цементирует эпизоды

⁴² Кузина Л., Тюнькин К. «Воскресение» Л.Н. Толстого. М.: Художественная литература, 1978. С. 42.

романа – он необходим Толстому прежде всего для выражения критического отношения к окружающей действительности, к многообразию жизненных фактов и явлений, а также интересует писателя как определенный социально-психологический тип»⁴³. Таким образом, используя систему героев, характерную для английской модели социально-криминального романа (герой-благодетель – герой-жертва), Толстой «перевернул» ее, изменил под свои литературные нужды.

Нечто подобное произошло в «Воскресении» и с хронотопом английского социально-криминального романа, который, по наблюдениям исследователей, основан на горизонтальной и вертикальной антитезе пространства, где изображение света и дна, города и деревни и «выступают характеристикой единой цивилизации, представленной в определенный исторический момент своего существования» и «представляют собой прямо противоположные уровни жизни внутри этой цивилизации»⁴⁴.

В «Воскресении», начиная с первых страниц романа, представлены как горизонталь, так и вертикаль пространства, традиционные для поэтики социально-криминального романа: высший свет и тюрьмы, знать и нищета, город и деревня, чиновничество и каторжане – все это антитезы романа Толстого. Как подчеркивает Е.П. Андреева, «весь роман, построенный по принципу контрастов, представляет собой чередование картин жизни «верхов» и «низов» общества, противопоставление страданий людей из народа и преступной праздности представителей господствующих классов, развращенных и насквозь фальшивых»⁴⁵. Таким образом, воспользовавшись художественным принципом антитезы, автор «Воскресения» укрупнил и генерализировал его, достигнув максимального этического и эстетического эффекта.

Противопоставление как художественный прием усматривается и во временной организации английского социально-криминального романа. Традиционно «прошлое во всех романах этого типа связано с преступлением, иногда совершенным героем-благодетелем <...>, иногда против него <...>. Настоящее же представляет собой разоблачение прошлого, восстановление справедливости»⁴⁶. Именно такая антитеза наблюдается в «Воскресении»: встреча Нехлюдова с Катюшей напомнила ему о своем преступлении, что и стало ключевым моментом в его воскресении. По сути, в настоящем времени Нехлюдов во имя будущего пытается искупить свою вину, «восстановить

⁴³ Плахотишина В.Т. Художественное мастерство Л.Н. Толстого в романе «Воскресение». Киев: Изд-во Киев. ГУ им. Т.Г. Шевченко, 1958. С. 24.

⁴⁴ Угрехелидзе В.Г. Указ. соч. С. 25.

⁴⁵ Андреева Е.П. Роман «Воскресение» // Творчество Л.Н. Толстого. Сб. статей. М.: Изд-во Академии наук СССР, 1954. С. 284.

⁴⁶ Угрехелидзе В.Г. Указ. соч. С. 37.

справедливость», нарушенную им самим и обществом в прошлом. Таким образом, прием противопоставления, свойственный рассматриваемой жанровой модели, выведен на более общий уровень повествования по сравнению с классическими образцами социально-криминального романа, что позволило автору более отстраниться от изображаемых в романе событий.

В контексте традиции социально-криминального романа особое значение для повествования имеют локус тюрьмы, пространства каторги и суда. Толстой также рисует место заключения, но со своими интенциями: «Камера, в которой содержалась Маслова, была длинная комната, в девять аршин длины и семь ширины, с двумя окнами, выступающею облезлой печкой и нарами с разохшимися досками, занимавшими две трети пространства. В середине, против двери, была темная икона с приклеенною к ней восковой свечкой и подвешенным под ней запыленным букетом иммортелек. За дверью налево было почерневшее место пола, на котором стояла вонючая кадка»⁴⁷. Приведем пример описания камеры из романа Годвина как наиболее репрезентативный для нашего исследования, дополнив его фрагментом из романа Ч. Диккенса «Оливер Твист».

У. Годвин «Калед Вильямс»

*...the massy doors, the resounding locks, the gloomy passages, the grated windows, and the characteristic looks of the keepers, accustomed to reject every petition, and to steel their hearts against feeling and pity. <...> It is impossible to describe the sort of squalidness and filth with which these mansions are distinguished. I have seen dirty faces in dirty apartments, which have nevertheless borne the impression of health, and spoke carelessness and levity rather than distress. But the dirt of a prison speaks sadness to the heart, and appears to be already in a state of putridity and infection*⁴⁸.

Ч. Диккенс «Оливер Твист»

Камера своим видом и размерами напоминала погреб, но освещалась куда хуже. Она оказалась нестерпимо грязной; было утро понедельника, а с субботнего вечера здесь сидели под замком шестеро пьяниц. Но это пустяки. В наших полицейских участках каждый вечер сажают под арест мужчин и женщин по самым ничтожным обвинениям – это слово достойно быть отмеченным – темницы, по сравнению с которыми камеры в Ньюгете, занятые самыми опасными преступниками, коих судили, признали виновными и приговорили к

⁴⁷ Толстой Л.Н. Воскресение. С. 107.

⁴⁸ Godwin W. Caleb Williams. Oxford: Oxford Un-ty Press, 1982. P. 177. Дословно: «...массивные двери, шумные замки, мрачные коридоры, окна с решетками, и характерный вид тюремщиков, привыкших отвергать любую просьбу и ожесточивших свои сердца против чувства и жалости. <...> Невозможно описать нищету и грязь, отличавшие эти обиталища. Я видел грязные лица в грязных камерах, которые, тем

В толстовском описании тюрьмы текст насыщен точными прозаическими деталями интерьера, обращает на себя внимание отсутствие какой-либо образности, предельная лаконичность и даже документальность изображения. В сравнении с описаниями тюрем в английских произведениях английских авторов, Толстой позволил себе лишь единственный эпитет в обрисовке обстановке – «вонючая кадка». Основное же внимание автор обращает на заключенных, содержащихся в этой камере, описывая каждый персонаж подробно и объективно. Тем не менее во всех трех описаниях присутствуют и общие черты – авторы передают размеры, освещение и грязь камер, с очевидным намерением (выраженным имплицитно или эксплицитно) показать, что такое место содержания не исправляет души преступников, а наоборот – калечит.

Как известно, Толстой дает чрезвычайно подробное описание первой сцены суда, занимающее в романе с отступлением о воспоминаниях Нехлюдова тринадцать глав. Подобные сцены очень характерны для ранее проанализированных нами романов Годвина и Бульвера. Английские мастера жанра социально-криминального романа вводят сцены судебных разбирательств и процессов с намерением показать несостоятельность существующей пенитенциарной системы, несправедливость выносимых приговоров и неправомочность судьи принимать какие-либо решения, ведущие к приумножению беззакония и росту преступности.

В этой связи интересно проанализировать сцену суда и образы судей в романах «Воскресение» и «Поль Клиффорд» Э. Бульвера-Литтона в контексте их типологических сходжений. Вновь оговоримся, что каких-либо документальных источников о знакомстве Толстого с данным произведением не найдено. Однако мы разделяем мнение П.А. Николаева о том, что «литературные сходства глубоко обосновываются и анализируются в том случае, когда между разными национальными типами культуры нет прямых контактных связей. Так, выясняется, что благодаря лишь похожести некоторых общекультурных моментов и типологических сходств оказываются близкими пути формирования жанровых систем в русской (до XVIII в.) и китайской (средневековье) литературах»⁵⁰. В нашем случае мы имеем дело с формированием жанровой модели как примером непрямых типологических сходжений вследствие идентичности политических,

не менее, несли впечатление здоровья и говорили скорее беззаботно и весело, чем горестно. Но грязь тюрьмы придавала сердцу тоску и ты уже оказывался в состоянии морального разложения и упадка» (Перевод здесь и далее – мой (И.М.)).

⁴⁹ Диккенс Ч. Приключения Оливера Твиста. Пер. с англ. А. Кривцовой. Минск: Беларусь, 1978. С. 64.

⁵⁰ Николаев П.А. Типология и компаративистика: современная жизнь понятий // Филологические науки. №3. М., 1996. С. 10.

экономических, социальных, философских, художественных, культурных условий развития двух литературных традиций.

Симптоматично, что авторы обоих романов вводят в сцену судебного процесса над главным героем (героиней) описание разбирательств в отношении других персонажей, не играющих значительной роли в развитии всего сюжета, но подтверждающих идею авторов о несовершенстве судебного механизма наказания. Так, в романе Бульвера-Литтона представлен образ бедной женщины, осужденной на пребывание в исправительном доме за неуважительное отношение к знатному господину. Уже после осуждения, муж героини представил весомые доказательства ее невиновности. Тем не менее судья вынес решение о дальнейшем ее пребывании в исправительном доме: *«It is all very true, - said Justice Burnflat, - but your wife, my good fellow, will be out in five days, it will be scarcely worth while to release her now»*⁵¹. При этом Бульвер делает ссылку на документальный источник (A fact, occurring in the month of January, 1830 – Vide the Morning Herald), показывая читателям, что все происходящее в романе не вымысел, а реальность: *«So judicious a decision could not fail of satisfying the husband; and the audience became from that moment enlightened as to a very remarkable truth, viz., that five days out of seven bear a peculiarly small proportion to the remaining two; and that people in England have so prodigious a love for punishment, that though it is not worth while to release an innocent woman from prison five days sooner than one would otherwise done, it is exceedingly well worth while to commit her to prison for seven»*⁵².

По ходу развития сюжета Бульвер-Литтон не упускает случая привести множество других примеров несправедливости существующей правовой системы: *«Meanwhile Paul was conducted in state to his retreat, in company with two other offenders, one a middle-aged man though a very old “file”, who was sentenced for getting money under false pretence, and the other a little boy, who had been found guilty of sleeping under a colonnade; it being the especial beauty of the English law to make no fine-drawn and nonsensical shades of difference between vice and misfortune, and its peculiar method of protecting the honest being to make as*

⁵¹ Bulwer-Lytton, E. Paul Clifford. London: George Routledge & sons, 1877. P. 81. Дословно: «Это все правда, – сказал судья Бернфлат, – но твоя жена, мой дорогой, все равно будет освобождена через пять дней, так что вряд ли стоит отпускать ее сейчас».

⁵² Bulwer-Lytton, E. Op. cit. P. 82. Дословно: «Такое благоразумное решение не могло не удовлетворить мужа; и аудитория с того момента узнала замечательную истину, а именно, что пять дней из семи представляют малую часть к оставшимся двум; и что народ в Англии имеет такую удивительную любовь к наказаниям, что, хотя и не стоило освобождать невинную женщину из тюрьмы на пять дней раньше, чем это все равно было бы сделано, непременно стоило заключать ее в тюрьму на семь!».

*many rogues as possible in as short a space of time*⁵³. Такие вспомогательные персонажи неизменно «работают» на общую авторскую идею произведения, дают дополнительные доказательства необходимости изменения общественного порядка – мысли, определяющей авторскую позицию.

В сцене суда Толстой, как известно, особое внимание уделяет процессуальности судебного разбирательства, описывая процедуру практически по протоколу, вплоть до традиционного объявления «Суд идет». В этом контексте подробно представлены диалоги допроса, речи товарища прокурора, защитника и председателя, чтение обвинительного акта, допрос свидетелей и обвиняемых, а также закулисное обсуждение приговора присяжными. При этом он также использовал «сопутствующие» эпизоды осуждения невинного для демонстрации бездушия машины правосудия на примере «худого, узкоплечего двадцатилетнего мальчика в сером халате и с серым бескровным лицом», которого обвиняли в том, что он «*вместе с товарищем сломал замок в сарае и похитил оттуда старые половики на сумму три рубля шестьдесят семь копеек*»⁵⁴. Так же как в романе Бульвера, вина осужденного мальчика настолько мала, а наказание за нее столь непомерно жестоко, что неизбежно вызывает сочувствие и наводит на вопрос о правомерности самой судебной системы. Такой вопрос задает не автор, а сам Нехлюдов: «*Что же мы делаем? Мы хватаем такого одного случайно попавшегося нам мальчика, зная очень хорошо, что тысячи таких остаются непойманными, и сажаем его в тюрьму, в условия совершенной праздности или самого нездорового и бессмысленного труда, в сообщество таких же, как он, ослабевших и запутавшихся в жизни людей, а потом ссылаем его на казенный счет в сообщество самых развращенных людей из Московской губернии в Иркутскую*»⁵⁵.

На примере отдельного эпизода автор выявляет закономерную тенденцию несправедливого судопроизводства, страшных последствий в масштабах всей страны и выносит свой обвинительный приговор. Можно сказать, что Толстой и здесь применил принцип предельной генерализации и, по сути, вывел тему суда, осуждения на идейный уровень повествования, когда, по утверждению Е.А. Маймина, весь роман – «тоже суд, но

⁵³ Bulwer-Lytton, E. Op. cit. P. 84. Дословно: «Тем временем Пола проводили до места уединения в компании с двумя другими преступниками, один из которых мужчина средних лет, хотя и старый пройдоха, осужденный за мошенничество, другой – маленький мальчик, которого нашли виновным за то, что тот ночевал у колоннады; В этом и состоит особая красота английского закона – не делать никакого тончайшего и бессмысленного разграничения между пороком и несчастьем, и его отличительный метод защиты честных путем производства как можно больше мошенников за кратчайший период времени».

⁵⁴ Толстой Л.Н. Воскресение. С. 121.

⁵⁵ Там же. С. 123.

это суд не над одной, не над несколькими человеческими жизнями, а над всем общественным устройством предреволюционной России»⁵⁶.

В обоих произведениях центральную роль в сценах суда играют образы судей и адвокатов. Оба автора показывают этих должностных лиц не только как вершителей справедливости, но и как простых людей, имеющих свои слабости, способных совершать ошибки и даже намеренно способствовать несправедливости. В романе Бульвера представлена вереница образов адвокатов и судей, в каждом из которых писатель выделяет порочную черту, влияющую на несправедливость вынесенных приговоров. Например, Бульвер представляет образ судьи Брандона следующим образом: «*Mr. Brandon was, indeed, a barrister of considerable reputation, and in high esteem in the world, not only for talent, but also for a great austerity of manners, which though a little mingled with sternness and acerbity for errors of other man, was naturally thought the more praiseworthy on that account; these being, as person of experience are doubtless aware, two divisions in the first class of morality: imprimis, a great hatred for the vices of one's neighbour; secondly, the possession of virtues in one self*»⁵⁷. В образе неподкупного судьи Брандона английский писатель подчеркивает нетерпимость к чужим недостаткам и полную уверенность в своей непогрешимости, что формирует его предвзятое отношение к любому обвиняемому.

Образ адвоката Дайбрайта также показан в нелицеприятном свете: «*Mr. Dyebright was a lawyer of great eminence; he had been a Whig all his life, but had latterly become remarkable for his insincerity, and subservience to the wishes of higher powers*»⁵⁸. Выделяются, как видим, две черты служителя закона – лицемерие и подбострастие, благодаря которым он заслужил репутацию уважаемого юриста.

В романе Толстого образы вершителей человеческих судеб выписаны более подробно, реалистично, порой даже натуралистично. Тем не менее в каждом судебном чиновнике подчеркивается какая-то одна черта, выдающая его порочный образ жизни: председатель «*вел очень распутную жизнь*» (С. 26), товарищ прокурора «*не спал всю ночь. Они провожали товарища, много пили и играли до двух часов, а потом поехали к женищинам в тот самый дом, в котором шесть месяцев тому назад еще была Маслова*»

⁵⁶ Маймин Е.А. Лев Толстой. М.: Наука, 1978. С. 167.

⁵⁷ Bulwer-Lytton, E. Op. cit. P. 78–79. Дословно: «Мистер Брандон был, действительно, адвокатом со значительной репутацией и высокой оценкой света не только за свой талант, но и за чрезвычайную строгость манер, которая, хотя и была смешана с суровостью и жестокостью к ошибкам других, расценивалась как достоинство в его случае; ведь как человек, несомненно знающий из своего опыта, обладал высокой нравственностью двойного рода: во-первых, великой ненавистью к грехам соседа; во-вторых, непогрешимой уверенностью в своих добродетелях».

⁵⁸ Bulwer-Lytton, E. Op. cit. P. 428. Дословно: «Мистер Дайбrait был адвокатом высокого положения. Он был вигом всю свою жизнь, но в последнее время стал известен благодаря своему лицемерию и способности угождать желаниям власть имущих».

(С. 28), судебный пристав *«не мог нигде удержаться на месте, потому что пил запоем»* (С. 29) и т.д. – все эти образы последовательно раскрывают главную авторскую мысль: *«Не имеет права судить не один Нехлюдов, но все судьи. Ибо все они преступники – преступники и в прямом смысле, и по своей принадлежности к преступному правящему сословию»*⁵⁹.

Для поэтики криминального романа характерна ситуация, когда именно суд становится трибуной для главного героя английского романа, с которой он произносит обвинительную речь в адрес вершителей закона. В романе «Поль Клиффорд» главный герой выступает с обвинением против общества, в котором можно найти переключки с мыслями Нехлюдова: *«I hesitate not to tell you, my lord judge, to proclaim to you, gentlemen of the jury, that the laws which I have broken through my life I despise in death! Your laws are but of two classes; the one makes criminals, the other punishes them. I have suffered by the one; I am about to perish by the other»*⁶⁰.

В целом речь Клиффорда эмоциональна, занимает в произведении несколько страниц и представляет собой речь романтического героя, противостоящего обществу. Здесь же Пол описывает свой жизненный путь, указывая, что именно существующие законы сделали его преступником: *«...your legislation made me what I am; and it now destroys me, as it has destroyed thousands, for being what it made me! <...> Let those whom the law protects consider it a protector: When did it ever protect me? When did it ever protect the poor man? ... a man hungers, do you feed him? He is naked – do you clothe him? If not, you break your covenant, you drive him back to the first law of nature, and you hang him, not because he is guilty, but because you left him naked and starving»*⁶¹. Как уже указывалось выше, речь английского героя выдержана в романтической стилистике открытого протеста, полна восклицаний и риторических вопросов и, тем не менее, развивает авторскую идею о необходимости реформ законодательной системы. Характерно, что Бульвера часто критиковали за далекий от реальности образ Пола Клиффорда, юноши,

⁵⁹ Маймин Е.А. Указ. соч. С. 169.

⁶⁰ Bulwer-Lytton, E. Op. cit. P. 433. Дословно: «Не задумываясь, скажу вам, судья, провозглашу вам, представители присяжных, что законы, которые я нарушал всю свою жизнь, я презираю до смерти! Ваши законы представляют собой не что иное, как две категории: одни – которые создают преступников, другие – наказывают их. Я пострадал от одного и вскоре погибну от другого».

⁶¹ Bulwer-Lytton, E. Op. cit. P. 434. Дословно: «...ваши законы сделали меня тем, что я есть. И теперь они уничтожают меня, как уничтожили тысячи за то, что они стали такими, как я! Пусть те, кого закон защищает, считают его защитой: Но когда он защитил меня? Защитил ли он когда-нибудь бедняка? <...> Человек голодает – Накормил ли он его? Он раздет – Одел ли он его? Если нет, вы нарушаете свою клятву, вы отдаёте его на суд законам природы и вешаете его не потому, что он виновен, а потому, что он раздет и голоден».

воспитанного шайкой воров, попавшего в тюрьму по ложному обвинению, но при этом сохранившего аристократичные манеры, умного и образованного.

В русском романе Нехлюдов показан как интеллектуальная, способная к рефлексии и саморазвитию личность. Главный герой, постепенно становясь свидетелем творящегося беззакония и равнодушия чиновников, приходит к обвинению существующего порядка, хотя он не произносит пламенных речей. Впечатления, полученные Нехлюдовым от сцен суда и посещения деревни, по словам Е.А. Маймина, «максимально приблизили его к автору, к Толстому, сделали его в известном смысле авторским “двойником”. Отныне Толстой во многом будет смотреть на вещи глазами своего героя, и его обличения приобретут новый импульс, новую силу»⁶².

Мысли Нехлюдова автор передает внутренней, несобственно-прямой речью: *«Для того же, чтобы уничтожить те условия, в которых зарождаются такие люди, не только ничего не делаем, но только поощряем те заведения, в которых они производятся <...> Когда же он, больной и испорченный от нездоровой работы, пьянства, разврата, одурелый и шальной, как во сне, шлялся без цели по городу и сдуру залез в какой-то сарай и вытащил оттуда никому не нужные половики, мы, все достаточные, богатые, образованные люди, не то что позаботились о том, чтобы уничтожить те причины, которые довели этого мальчика до его теперешнего положения, а хотим поправить дело тем, что будем казнить этого мальчика»*⁶³. Характерно, что так же как Поль Клиффорд, Нехлюдов рассуждает о причинах и следствиях несправедливого устройства миропорядка, так же как Клиффорд, русский герой обвиняет власть имущих. Характерно и то, что в обоих случаях главные герои становятся рупорами авторских идей, передавая читателям глубокое осмысление противоречий существующего мироустройства.

Однако Толстой не останавливается на отрицании или критике социального порядка, как это делали в основном авторы социально-криминальных романов, а заставляет своего героя идти к высшей правде бытия, провозгласить высший закон человеческого существования: *«Все дело в том, – думал Нехлюдов, – что люди эти признают законом то, что не есть закон, и не признают законом то, что есть вечный, неизменный, неотложный закон, самим Богом написанный в сердцах людей»*⁶⁴. Такая идеологическая разница в мировоззрении героев и составляет, на наш взгляд, принципиальное различие в концепции образа Нехлюдова и персонажей английских социально-криминальных

⁶² Маймин Е.А. Указ. соч. С. 17.

⁶³ Толстой Л.Н. Воскресение. С. 123–124.

⁶⁴ Толстой Л.Н. Там же. С. 351.

романов. Именно такой подход автора к повествованию в романе «Воскресение», как отмечает Н.Д. Тмарченко, «когда его взгляд на мир и его высказывания, с одной стороны, воспринимается в качестве прямого выражения авторской позиции; с другой стороны – сливаются с той высшей правдой, которая доступна сознанию героя, и была обозначена (М.М. Бахтиным) с помощью термина “монологический роман”»⁶⁵.

Мотивный анализ произведений также дает определенные примеры типологических схождений английского социально-криминального романа и романа «Воскресение». Так, один из мотивов, свойственных поэтике социально-криминального романа и используемых в произведениях Годвина, Бульвера, Диккенса, Эйнсворта, – это мотив дождя. Н.Е. Ерофеева и О.А. Иванова так объясняют роль данного мотива в нарративе романов названных авторов: «Тема дождя присутствует во всех “ньюгейтских” романах, потому что дождь символизирует перемену в жизни, к тому же дождь – это обычное состояние погоды в Лондоне. Его описание часто передает внутреннее состояние героев у Годвина, Бульвера, причем, как только персонаж оказывается в ситуации серьезного жизненного выбора между добром и злом, когда он один на один с социальной несправедливостью»⁶⁶.

Толстой использовал этот мотив и в своих предыдущих произведениях («Война и мир», «Анна Каренина»), где дождь, как правило, являлся символом обновления героев, переломных моментов в их жизни. В «Воскресении» же мотив дождя встречается в романе дважды: в описании встречи Катюши и Нехлюдова на платформе в вагоне проходящего поезда и в эпизоде после разговора с сестрой, в котором окончательно сформировался разлад между ними.

В первом случае данный мотив применен в соответствии со стилистикой социально-криминального романа, где дождь, как правило, застигает героя в трудную минуту испытаний, передает его внутренние переживания. Катюша отправляется на железнодорожную станцию в надежде встретиться с Нехлюдовым: *«Была темная осенняя, дождливая, ветреная ночь. Дождь то начинал хлестать теплыми крупными каплями, то переставал. В поле, под ногами, не было видно дороги, а в лесу было черно, как в печи, и Катюша, хотя и знала хорошо дорогу, сбилась с нее в лесу и дошла до маленькой станции, на которой поезд стоял три минуты, не заходя, как она надеялась, а после второго звонка»*⁶⁷. В данном случае характерно типологическое совпадение контекста

⁶⁵ Тмарченко Н.Д. Указ. соч. С. 364.

⁶⁶ Иванова О.А., Ерофеева Н.Е. Закон и право в «ньюгейтском» романе Э. Булвер-Литтона. Орск: Изд-во ОГТИ, 2009. С. 127.

⁶⁷ Толстой Л. Н. Указ. соч. С. 130.

употребления мотива дождя – это ночь, поле и, конечно, переломный момент в судьбе главной героини (она «сбилась» с дороги), свидетельствующее о созвучности поэтики повествования и специфики авторской позиции в двух жанровых системах.

Во втором случае интерпретация мотива дождя несколько отличается от его традиционной трактовки в социально-криминальном романе. Дождь начинается после разговора Нехлюдова с сестрой, знаменуя собой перелом в отношениях с семьей («Он чувствовал, что нет больше той Наташи, которая когда-то была так близка ему, а есть раба чуждого ему и неприятного черного волосатого мужа»⁶⁸) и окончательное воссоединение с народом: «Сильный дождь лил не долго. Туча частью вылилась, частью пронеслась, и на мокрую землю падали уже последние прямые, частые, мелкие капли. Солнце опять выглянуло, все заблестело, а на востоке загнулась над горизонтом невысокая, но яркая, с выступающим фиолетовым цветом, прерывающаяся только в одном конце радуга»⁶⁹. В отличие от первого фрагмента, а также традиционной интерпретации данного мотива в английском социально-криминальном романе, в этом эпизоде мотив дождя сопряжен с мотивами грозы и радуги, использованы совсем другие краски для обрисовки природы и состояния героя («яркая», «фиолетовым цветом», «заблестело»), что тесно связано с символикой обновления, очищения, а в данном случае и с отречением главного героя от старого мироустройства.

Другим показательным в плане типологических параллелей мотивом является мотив пути. В социально-криминальном романе этот мотив традиционно появляется в связи с погоней, побегом или скитаниями главного героя («Калед Вильямс», «Пол Клиффорд», «Оливер Твист») или поиском правды, попытками восстановить справедливость («Юджин Эрам», «Старый дом», «Женщина в белом») и служит авторам данного жанра для широкого охвата действительности, демонстрации общественных противоречий в различных стратах общества. При частичном пересечении данных мотивов в романе «Воскресение», их появление у Толстого, несомненно, имеет свою специфику. Так же как в английских образцах социально-криминального жанра, в романе Толстого мотив пути пересекается с темой поиска истины. Нехлюдов отправляется по этапу ради Катюши, ради восстановления попорченной справедливости, но в результате оказывается, что он едет в поисках своего идеала, спасения самого себя. Будучи в высшей степени семантически насыщенным, мифологизированным и общекультурным, в романе «Воскресение», по наблюдениям О.В. Журиной, «мотив пути реализуется <...> в прямом значении

⁶⁸ Толстой Л. Н. Указ. соч. С. 348–349.

⁶⁹ Там же. С. 350.

(перемещение в пространстве) и в символическом, выражающем непространственную динамику (духовное искание, развитие, движение к истине и т.п.). Нередко первое, не теряя своей эмпирической конкретности, подразумевает и второе: так поездки Нехлюдова в острог, в деревни, в Сибирь – это не только топографические перемещения, но и открытие нового для него социального и нравственного мира»⁷⁰. Можно сделать вывод о том, что семантика мотива пути в русском романе расширяется по сравнению с его функционированием в английских жанровых моделях, приобретает философское и религиозное звучание.

Таким образом, роман Толстого актуализировал те черты поэтики английского социально-криминального романа, которые были необходимы, с его точки зрения, для русского литературного процесса на данном этапе развития. В романе «Воскресение» можно обнаружить ряд элементов, восходящих к принципам английской школы социально-криминального романа, как на уровне сюжетостроения, повествования, системы героев, мотивной системы, так и в хронологической структуре произведения, что, безусловно, базируется на близости этико-идеологических исканий русского писателя и авторов английских социально-криминальных романов. Однако, с поправкой на эпоху, условия литературного процесса и индивидуального творческого сознания, эти черты воплотились и трансформировались в новом контексте, выкристаллизовавшись в итоговый русский классический роман, по-новому поставивший и рассмотревший проблемы, волновавшие общество на протяжении всего XIX столетия, независимо от национальной принадлежности и исторического периода.

⁷⁰ Журина О.В. Роман «Воскресение» в контексте творчества позднего Л.Н. Толстого: модель мира и ее воплощение. Автореф. ... канд. филол. наук. СПб., 2003. С. 19.

3.3. Следы жанра ньюгейтского романа в творчестве русских авторов «второго ряда»

3.3.1. Английский социально-криминальный роман в интерпретации

В.В. Крестовского: проблема жанровых поисков

Несомненный интерес в связи с проблемой рецепции английской социально-криминальной прозы русской литературно-эстетической традицией представляет собой интерпретация данного жанра в творчестве русского писателя В.В. Крестовского, ярчайшего представителя так называемой литературы второго ряда или массовой литературы. Сопоставление романа Крестовского «Петербургские трущобы» с английским социально-криминальным романом первой половины XIX в. до сих пор не становилось предметом специального исследования. Главная причина этого заключается в отсутствии документальных свидетельств знакомства Крестовского с английской традицией криминального романа. Кроме того, большинство исследователей, начиная с момента публикации «Петербургских трущоб», однозначно указывают на параллели этого произведения с французским социально-криминальным романом и, в частности, с романами Э. Сю «Парижские тайны» и В. Гюго «Отверженные»¹.

Лишь немногие литературоведы вскользь упоминают о типологических схождениях «романа о сытых и голодных» с произведениями Ч. Диккенса. В частности, в своей статье «О жанре “Петербургских трущоб” В. Крестовского» Г.Н. Кудрявцева указывает на переключку в тематике и мотивике произведения с творчеством английского писателя². Здесь же исследовательница приводит цитату из письма Н.О. Лернера, в котором журналист свидетельствует, что «Крестовский прошел хорошую литературную школу и учителей своих (Бальзака, Сю, Диккенса, Гюго) не посрамил. <...> Это, во всяком случае, замечательный по широте плана, сложности композиции и блеску исполнения роман

¹ См.: Михневич В. Наши знакомые. Фельетонный словарь современников. СПб.: тип-я Э. Гоппе, 1884. С. 283, Введенский А.В. В. Крестовский // Исторический вестник. Т. XLII, № 10–12, 1890. С. 734–754, Кудрявцева Г.Н. О жанре «Петербургских трущоб» В. Крестовского // Проблемы жанра и стиля в русской литературе. М.: МГПИ, 1973. С. 98–113, Викторovich В.А. Крестовский Всеволод Владимирович // Русские писатели 1800–1917 гг. Биографический словарь. М.: Науч. изд-во «Большая Российская энциклопедия», 1994. С. 146–149 и др.

² См.: Кудрявцева Г.Н. Сюжетные ситуации и мотивы романа В. Крестовского «Петербургские трущобы» // Вопросы художественного метода, жанра и характера в русской литературе XVIII–XIX веков. М.: МГПИ, 1975. С. 203–226.

такого охвата, о котором за 30 лет до Крестовского мечтал и даже программу набрасывал Пушкин»³.

Английское влияние на творчество русского писателя нельзя отрицать еще и потому, что в период работы над «Петербургскими трущобами» автор находился в тесном творческом контакте с Ф.М. Достоевским⁴, разрабатывавшим в то время сюжет «Преступления и наказания», типологические параллели которого с ньюгейтским романом Э. Бульвера-Литтона нами уже были рассмотрены выше. Кроме того, сам французский социально-криминальный роман возник и сформировался не без воздействия на него со стороны английской литературы. Западные ученые подчеркивают взаимовлияние и взаимопроникновение двух национальных литератур XIX в. как в форме взаимодействия, так и в форме конкуренции, включая разработку канонов социально-криминального романа: «Французский вклад в развитие криминальной прозы, особенно детективного рассказа, значителен в том смысле, что невозможно представить себе развитие английской детективной прозы XIX века без него <...> Необходимость утверждать британское превосходство в данном случае так банально, ведь детективная проза имеет свои корни в традиции политического и культурного англо-французского соперничества»⁵. Вопросу влияния творчества Э. Сю на английскую литературу посвящена новейшая монография Б.П. Чеваско⁶. Поэтому очень сложно отграничить английский канон социально-криминального романа от его французского аналога. Неслучайно в последнее время появились работы по исследованию канонов социально-криминального романа вне зависимости от его принадлежности к какой-либо национальной литературе⁷, хотя, несомненно, национальные различия данной жанровой модификации существуют.

Не отрицая присутствия французских корней в романе «Петербургские трущобы», в нашей работе мы попытаемся исследовать типологические схождения русского массового романа и английских ньюгейтских романов Э. Бульвера-Литтона и Ч. Диккенса прежде всего с целью выявления их общих черт и своеобразия, рассмотрения феномена рецепции, происходящей на данном уровне. Проводимый нами анализ диалога русской и

³ Цит. по: Кудрявцева Г.Н. Сюжетные ситуации и мотивы романа В. Крестовского «Петербургские трущобы» // Вопросы художественного метода, жанра и характера в русской литературе XVIII–XIX веков. М.: МГПИ, 1975. С. 226.

⁴ См.: Викторovich В.А. Достоевский и Вс. Крестовский // Достоевский. Материалы и исследования. Т. 9. Л.: Наука, Лен.отд-е, 1991. С. 92–116.

⁵ Schütt S.A. French crime fiction // Crime fiction. Ed. by M. Priestman. Cambridge University Press, 2008. P. 59.

⁶ Chevasco B. P. Mysterymania. The Reception of Eugene Sue in Britain 1838–1860. Bern: Peter Lang, 2003. 284 p.

⁷ См. работу Угрехелидзе В.Г. Поэтика социально-криминального романа (западно-европейский канон и его трансформация в русской литературе XIX века: «Большие надежды Ч. Диккенса и «Подросток» Ф.М. Достоевского). Автореф. ... канд. филол. наук. М., 2006.

европейской литературной традицией обусловлен потребностью уяснения взаимосвязи «своего» и «чужого» в межкультурном взаимодействии.

Рассматриваемый нами факт рецепции Крестовским английского социально-криминального романа имел место несколько десятилетий спустя после появления жанровой модификации у себя на родине, что очень логично объясняет Г.Е. Тамарченко: «Бывает, что новое жанровое единство не сразу находит продолжение. К новой жанровой структуре могут обратиться не современники, а писатели более поздней литературной эпохи, спустя несколько литературных поколений»⁸, здесь же выдвигая причины такого обращения: «Новые жанры чаще всего рождаются на пересечении новых литературных направлений, вызванных вступлением общества в новый этап своей истории и литературных традиций. Тогда происходит скрещивание традиционных форм (в том числе и жанровых) с новыми общественными и художественными задачами наступающей эпохи»⁹. Подобный процесс произошел, как нам представляется, и с восприятием интересующего нас жанра в России, и в частности в произведении В.В. Крестовского «Петербургские трущобы».

Типологические сходства романа Крестовского с романом Э. Сю отмечались критиками, а позже и исследователями прежде всего на уровне нарратива, а именно акцентировалась форма романа-фельетона, позволявшая авторам последовательно нанизывать события на стержень повествования и держать читателей в напряжении до выхода следующего номера журнала. Как отмечает Г.Н. Кудрявцева, «в 50–60-е гг. в России создаются условия, родственные условиям Франции 30–40 гг., что объясняет появление “фельетонного” романа на русской почве»¹⁰. Однако подобные же условия существовали и в Англии указанного периода, и наличие журналистского (фельетонного) начала в романах Ч. Диккенса было подмечено и английскими критиками, и русскими рецензентами.

Симптоматично, что в России Диккенса сравнивали с Э. Сю при анализе его романа «Оливер Твист» именно в плане нарративного построения произведений¹¹. Журналистское начало присутствовало и в творчестве Диккенса, и в сочинениях Бульвера-Литтона уже потому, что оба они работали в литературных журналах, редактировали их, и большинство ньюгейтских романов печатались «сериалами» в

⁸Тамарченко Г.Е. Чернышевский – романист. Л.: Художественная литература, 1976. С. 256.

⁹ Там же. С. 259–260.

¹⁰ Кудрявцева Г.Н. О жанре «Петербургских трущоб» В. Крестовского // Проблемы жанра и стиля в русской литературе. М.: МГПИ, 1973. С. 99.

¹¹ См. об этом раздел диссертации «Восприятие социально-криминального романа Ч. Диккенса «Оливер Твист» английской и русской критикой 1840-х гг.».

английских изданиях, что не могло не сказаться на повествовательной структуре произведений. Издания в подобном режиме становятся актуальными в России 1860-х гг. и, по мнению В.Я. Кирпотина, они способствовали «соединению увлекательности, идущей от романтического обострения с интересом произведений физиологического очерка и физиологической беллетристики»¹². Следовательно, было бы не совсем объективно приписывать ориентацию русских романистов на фельетонное физиологическое повествование исключительно французской традиции. Английскую традицию также нельзя исключать из рецептивных факторов.

Основная идея английского социально-криминального романа – выяснение роли общества и пенитенциарной системы в становлении личности преступника – коррелировала с духовными приоритетами русской культуры 60-х гг. XIX в., активно исследовавшей духовные искания и идейную борьбу униженного и оскорбленного человека. Более того, авторы ньюгейтских романов при создании своих произведений зачастую осознанно ставили чисто «утилитарные», «сиюминутные» цели. Так, в предисловии к изданию «Поля Клиффорда» в 1830 г. Бульвер-Литтон объясняет причину написания романа: «Во-первых, привлечь внимание к двум ошибкам, совершаемым нашими исправительными учреждениями, а именно, порочная тюремная дисциплина и кровавый Уголовный кодекс», а также, во-вторых, «показать, что не существует принципиальных различий между простонародным и великосветским пороком – и что сленг одного общества есть ни что иное, как перефразирование жаргона другого»¹³.

Известно, что и Ч. Диккенс в «Оливере Твисте» преследовал цели пересмотра условий содержания детей в работных домах и выражения своего мнения по поводу вопроса о высшей мере наказания, дискутировавшегося в английском парламенте того времени. Одновременно с этим Диккенс считал, что «кучку таких товарищей по преступлению, какие действительно существуют, описать их во всем безобразии и бедственности, в грязной нищете их жизни, показать их такими, какими они в действительности шныряют <...> значило попытаться сделать то, в чем общество сильно нуждалось, что могло принести ему известную пользу»¹⁴.

В своем предисловии к роману «Петербургские трущобы» Крестовский ставит задачи, сходные с поставленными в английских романах: «Изменение системы тюремного заключения также принесет громадную нравственную пользу тем несчастным, которые

¹²Кирпотин В.Я. Достоевский в 60-е годы. М.: Гослитиздат, 1966. С. 321.

¹³Bulwer-Lytton E. Paul Clifford. London: George Routledge & sons, 1877. P. 4.

¹⁴ Диккенс Ч. Предисловие автора к третьему изданию // Ч. Диккенс. Оливер Твист. Пер. М. Цебриковой. СПб: Тип. П.П. Меркульева, 1874. С. XXXII–XXXIII.

теперь неизбежно являются самыми закоренелыми орудиями и двигателями порока и преступления»¹⁵, выдвигает похожие вопросы, ответить на которые предполагает своим романом: «Как доходят люди до этого позора, порока, разврата и преступления? Как они нисходят на степень животного, скота, до притупления всего человеческого, всех не только нравственных чувств, но даже иногда физических ощущений страданий и боли? Отчего все это так совершается? Какие причины приводят человека к такой жизни? Сам ли он или другое что виной всего этого?»¹⁶. Таким образом, мы находим параллели уже в отправных точках рассматриваемых нами произведений, расставленных самими авторами.

Цикличность повествования обуславливала свои особенности художественного пространства как английских криминальных романов, так и «Петербургских трущоб». Выбор городского пространства, социального дна, тюрьмы и злачных заведений в качестве сюжетного топоса позволял показать писателям глубину общественных проблем, выявить противоречия социума. Например, в социально-криминальном романе Бульвера-Литтона «Юджин Эрам» главный герой – выдающийся ученый – живет в деревне, на фоне которой показана гармония Эрама с окружающим, замкнутым на самом себе, естественным миром, и в контрасте с которым еще сильнее ощущается его отчужденность от человеческого общества. В своих монологах Эрам не раз заявляет мысль о тлетворном влиянии «света» на личность, особенно молодого человека, о невозможности сохранить нравственные идеалы в условиях современного города: «*When men have once plunged into the great sea of human toil and passion, they soon wash away all love and zest for innocent employments. What once was a soft retirement, will become the most intolerable monotony; the gaming of social existence – the feverish and desperate chances of honour and wealth, upon which the men of cities set their hearts, render all pursuit less exciting, utterly insipid and dull*»¹⁷. Сельские пейзажи представлены в романе Бульвера как идиллический фон к противоречиям, бушующим в душе главного героя и его прошлому.

Городской пейзаж присутствует в романе Ч. Диккенса «Оливер Твист». Вот, например, какое первое впечатление произвели лондонские улицы на главного героя: «*Улица была очень узкая и грязная, а воздух насыщен зловонием. Много было маленьких лавчонок, но казалось, единственным товаром являлись дети, которые даже в такой*

¹⁵ Крестовский В.В. От автора к читателю // Крестовский В.В. Петербургские трущобы. В 2 кн. Кн. 1. М.: ООО «Издательство АСТ», 2004. С. 9.

¹⁶ Там же. С. 7.

¹⁷ Bulwer-Lytton E. Eugene Aram. Paris, 1832. P. 58. Дословно: «Когда люди кидаются в огромное море человеческих забот и страстей, вскоре у них вымывается вся любовь и жажда невинных занятий. То, что когда-то было легким уединением, стало самой невыносимой монотонностью; игра существования в обществе – лихорадочные и безнадежные поиски славы и богатства, на которые люди города тратят свои сердечные силы, отдают свои стремления – менее волнующи, совершенно скучны и безынтересны».

поздний час копошились в дверях или визжали внутри. Единственными заведениями, как будто преуспевавшими в этом обреченном на гибель месте, были трактиры, и в них орала во всю глотку отпетые люди – ирландские подонки. За крытыми проходами и дворами, примыкавшими к главной улице, виднелись домишки, сбившиеся в кучу, и здесь пьяные мужчины и женщины буквально барахтались в грязи, а из некоторых дверей крадучись выходили какие-то дюжие подозрительные парни, очевидно, отправлявшиеся по делам не особенно похвальным и безобидным»¹⁸. Город у Диккенса – место порока и преступления, где детям невозможно оставаться детьми, а взрослым не представляется другого занятия, кроме пьянства и криминальных поступков. Такой урбанистический образ, как известно, оказал большое влияние на творчество Ф.М. Достоевского. Мы полагаем, у В.В. Крестовского этот тип пространства становится жанрообразующим (его обозначение вынесено в заглавие).

В его романе совершенно очевидны горизонтальные и вертикальные антитезы, о которых говорит В.Г. Угрехелидзе. Это и противопоставление «света» – «дну», города – идиллическому пространству, сказавшиеся на изображении художественного пространства произведения. Целые главы-очерки произведения посвящены описанию отдельных городских улиц, домов и заведений, перекликающемуся порой с диккенсовскими панорамами: *«В промежутке торговых навесов и каменных домов левой стороны образовалось нечто вроде переулка, который в течение дня переполнен группами закусывающего люда. <...> Днем тут – неугомонное, непрерывное движение; вечером же царствует тьма и пустота, ибо те же самые, вечно стоящие и вечно бродячие группы серого народа передвигаются несколько дальше – к Полторацкому дому и Таировскому переулку. <...> Мокрый снег пополам с мокрым дождем зарядили надолго. Туман и холод ...Дикий воздух, дикий вечер, и все какое-то дикое, угрюмое ...»*¹⁹. Физиологическое описание городского пространства у Крестовского, также как и у Диккенса, акцентирует внимание читателя на затхлом запахе, сером цвете и гнетущей атмосфере «дна». По наблюдениям Г.Н. Кудрявцевой, «использует Крестовский и такой постоянный урбанистический прием, как вывески и объявления»²⁰, широко применяемый Диккенсом в своих городских описаниях. Показательно, что Крестовский, как автор массовой литературы в 1860-е гг., все еще пишет в духе физиологического очерка,

¹⁸ Диккенс Ч. Приключения Оливера Твиста. Пер. с англ. А. Кривцовой. Минск: Беларусь, 1978. С. 52.

¹⁹ Крестовский В.В. Указ. соч. Т. 1. С. 222.

²⁰ Кудрявцева Г.Н. Сюжетные ситуации и мотивы романа В. Крестовского «Петербургские трущобы» // Вопросы художественного метода, жанра и характера в русской литературе XVIII–XIX веков. М.: МГПИ, 1975. С. 222.

натуральной школы 1840-х гг., в традициях которой внимание авторов фокусировалось на изображении среды и типических образов, а не человека. Тем самым Крестовский органично вписывался в общую романную тенденцию 1860–80-х гг. тяготения к фактографии, о которой мы говорили в связи с «Воскресением» Толстого. Здесь уместно вспомнить высказывание Ю.М. Лотмана о таких особенностях массовой литературы: «Массовая литература устойчивее сохраняет формы прошлого и почти всегда представляет собой многослойную структуру», при этом «самые различные идейно-художественные системы прошедших эпох функционируют в массовой литературе как живые»²¹. В нашем случае Крестовский по-прежнему эксплуатирует жанр физиологического очерка, подспудно подготавливая русский роман к переходу на новый художественный уровень.

Как одну из художественных особенностей социально-криминального романа можно рассматривать и описание локуса тюрьмы, при изображении которого русский писатель откровенно проводит параллели с английской ньюгейтской тюрьмой и французской Бастилией: *«Если бы кто вздумал вообразить себе нашу тюрьму чем-нибудь вроде Ньюгет или Бастильи, тот жестоко бы ошибся. Внешность ее совсем не носит на себе того грандиозно-мрачного характера, который веет воспоминанием и стариной, этим мхом и плесенью истории, этой поэзией мрачных легенд былого времени и эпизодами картинных страданий. Наша тюрьма, напротив, отличается серо-казенным, казарменным колоритом обыденно-утвержденного образца. <...> Но знаете ли, мне кажется, что впечатление нашей тюрьмы чуть ли не будет еще потяжелее впечатления, производимого лондонским Ньюгет или какой-либо другой из средневековых европейских тюрем»*²². Крестовский вводит таким образом в контекст романа название Ньюгейта, противопоставляя английской тюрьме русскую и даже романтизируя Ньюгейт, явно связывая ее название с определенной литературной традицией («поэзия мрачных легенд», «картинные страдания»).

Типологическое родство романа Крестовского с английским социально-криминальным романом делает закономерным вопрос и о вероятности влияния английского романа на сюжетно-тематическом уровне. Проявления этого влияния очевидны прежде всего при рассмотрении детской темы в «Петербургских трущобах». Русский писатель ставит проблему детерминированности детской судьбы окружающей

²¹ Лотман Ю.М. Массовая литература как историко-культурная проблема // Лотман Ю.М. О русской литературе. СПб.: Искусство-СПб., 1997. С. 386.

²² Крестовский В.В. Указ. соч. Т. 1. С. 406-407.

средой, ищет причины детской преступности. В связи с этим особое внимание в романе уделяется образам детей и процессу их превращения в преступников как неизбежному результату воздействия на них окружающих обстоятельств.

Подобную проблему ставил в «Оливере Твисте» Ч. Диккенс, пытавшийся проследить процесс формирования малолетнего преступника под руководством опытного взрослого. Сравним два отрывка из романа «Оливер Твист» и «Петербургские трущобы», представляющие собой сцены обучения воровству.

«Оливер Твист»: *«После завтрака, когда убрали со стола, веселый старый джентльмен и оба мальчика затеяли любопытную и необычайную игру: веселый старый джентльмен, положив в один карман брюк табакерку, в другой – записную книжку, а в жилетный карман – часы с цепочкой, обвивавшей его шею, и приколов к рубашку булавку с фальшивым бриллиантом, наглухо застегнул сюртук, сунул в карманы футляр от очков и носовой платок и с палкой в руке принялся расхаживать по комнате, подражая тем пожилым джентльменам, которых можно увидеть в любой час дня прогуливающимися по улице. <...> Все время оба мальчика следовали за ним по пятам, а когда он оборачивался, так ловко скрывались из поля его зрения, что невозможно было за ними уследить. Наконец Плут не то наступил ему на ногу, не то случайно за нее зацепился, а Чарли Бейтс налетел на него сзади, и в одно мгновение они с удивительным проворством стянули у него табакерку, записную книжку, часы с цепочкой, булавку, носовой платок и даже футляр от очков.*

Если старый джентльмен ощущал чью-то руку в кармане, он кричал, в каком кармане рука, и тогда игра начиналась сызнова»²³.

«Петербургские трущобы»: *«Он поставил табурет посередине комнаты и вынул из кармана ременный жгут.*

– Вы, новички, слушай! – обратился он к трем мальчикам, из которых один, бледный, худощавый ребенок лет десяти, стоял позади всех у окна и не то со страхом, не то с удивлением глядел на все происходившее в этой комнате. Видно было, что он дичился, что все это казалось ему страшным и чем-то новым, невиданным.

– Слушай! – повторил камлотовый пиджак. – Вот Сенька будет у меня форточничать, а вы – чур! – глядеть да учиться! Когда, значит, пойдём на работу и случится при эфтим деле в форточку пролезть, так надо, чтоб было аккуратно и без шуму. А коли нашумим, ребятки, так березовой каши в части похлебаем! Ну, Сенька,

²³ Диккенс Ч. Оливер Твист. С. 57–58.

полезай! – скомандовал он плясавшему мальчишке. – *Да гляди у меня, пострел: буде чуточку только сдвинешь табурет – жгут!*

Сенька скинул сюртучок и ловко полез между ножками и нижней перекладиной табурета. Камлотовый пиджак – жгут наготове – в наблюдательной позе стал над мальчишкой.

Сдвинул. Раздался удар по спине и крик, слившийся со смехом мальчишек»²⁴.

Конечно, сцена обучения воровству у Крестовского отличается жестокостью и натурализмом, но, при всех различиях, существует и одно примечательное сходство – в обоих случаях свидетелем этой сцены являлся бледный худощавый мальчик. В романе Диккенса – это Оливер Твист, а у Крестовского – мальчик Миколка, оказавшийся «из мастеровых», как и герой английского романа.

Типологические схождения английских и русского романов углубляются и в характерологию. Особенно показательным может быть анализ образов Маши Поветиной и Ивана Вересова. Исследователь отмечает, что в основе данных образов из «Петербургских трущоб» «лежит диккенсовский мотив судьбы детей богатых и знатных родителей, не знающих о своем высоком происхождении и терпящих всякие несчастья, трансформированный В. Крестовским в излюбленный мотив демократической беллетристики историю мытарств и встречи “брата и сестры”, погибающих на “дне” большого города»²⁵, что отсылает читателя к социально-криминальному роману «Оливер Твист». Действительно, обрисованные в «Петербургских трущобах» характеры детей не только проходят перипетии судьбы, сходные с персонажами Диккенса, но и несут основную диккенсовскую идею возможности остаться чистым и непорочным, соприкоснувшись с городским «дном», пройдя через все испытания. Ведь Иван Вересов и Маша Поветина, пройдя через тюрьму, ночлежки, ночи на барже, продолжают смотреть на мир наивными глазами и идеализировать окружающий их мир. Крестовский открыто пропагандирует гуманистические ценности, но в отрыве от реального человека и его жизни, выстраивая, таким образом, параллель, с одной стороны, с английским социально-криминальным романом, с другой – включая роман «Петербургские трущобы» в контекст массовой литературы.

Параллели романа Крестовского с другим ньюгейтским романом – «Юджин Эрам» Э. Бульвера-Литтона – прослеживаются прежде всего в обрисовке образа доктора Катцеля – тщеславного ученого, обладающего незаурядными способностями, но готового

²⁴ Крестовский В.В. Петербургские трущобы. Т. 1. С. 239.

²⁵ Кудрявцева Г.Н. Указ. соч. С. 214.

пойти на преступление ради наживы: «Возвратясь в Россию с докторским дипломом венского университета, он первым делом подверг себя экзамену в присутствии медицинского совета и, выдержав его блистательным образом, получил право лечения в России. <...> Доктор, между прочим, был очень хороший химик, любил науку, любил свое призвание и свое лекарское дело; но при всем этом – странная вещь! – он находил какую-то сласть, какое-то увлекательное упоение в том, чтобы посвящать свои знания и свою жизнь мошенническим проделкам. Он сам очень хорошо сознавал в себе эту склонность и называл ее неодолимою страстью, болезненным развитием воли – словом, какою-то манией, чем-то вроде однопредметного помешательства»²⁶. Крестовский, таким образом, стремится рассмотреть психологию неординарной личности, в силу своей порочной склонности становящейся орудием как в руках преступников, так и в руках возмездия.

Образ Юджин Эрама – выдающегося ученого и преступника, главного героя романа Бульвера – был подробно рассмотрен нами в предыдущем разделе. Основные черты этого характера, сближающие его с романтическими героями – фатальность, предопределенность его судьбы, неотвратимость совершения преступления, высокие интеллектуальные способности – являются и отличительными особенностями образа доктора Катцеля. Сравним для примера монологи героев о любви к человечеству:

Юджин Эрам:

«My Lord, that argument may have weight with those who think mankind can be effectively served, though they may be often dazzled, by the labours of an individual. But, indeed, this perpetual talk of “mankind” signifies nothing: each of us consults his proper happiness, and we consider him a madman who ruins his own peace of mind by an everlasting fretfulness of philanthropy»²⁷.

Доктор Катцель:

« – По своему развитию, по своим убеждениям я постоянно стараюсь быть очень гуманным человеком, но инстинкты, природные-то инстинкты во мне отвратительны. Я знаю это, хотя и не всякому другому дам их в себе заметить. Но что же мне делать, если кроме самого себя я никого не люблю!..

– А человечество?

²⁶ Крестовский В.В. Петербургские труппы. Т. 2. С. 86–87.

²⁷ Bulwer-Lytton E. Eugene Aram. Paris, 1832. P. 150. Дословно: «Господи, этот аргумент может отягощать тех, кто думает, что человечеству можно действительно служить, но они часто бывают ослеплены подвигами других. Но, фактически, эти постоянные разговоры о “человечестве” ничего не значат: каждый из нас имеет в виду прежде всего свое собственное счастье, и мы считаем безумцем того, кто нарушает покой своего ума вечным раздумьями о филантропии».

– Да, человечество я точно люблю, но это какая-то абстрактная, безразличная любовь ... И какое дело человечеству, люблю ли я его или нет?»²⁸.

У Крестовского образ интеллектуального преступника несколько упрощен в силу того, что его бог – это деньги, цель его преступлений – нажива, в отличие от Юджина Эрама, который посвящает свою жизнь служению науке. Тем не менее здесь очевидны и несомненные сходства двух персонажей – стремление автора проникнуть в психологию незаурядной личности, проследить мотивы, толкающие ее на преступление, на презрительное отношение к человечеству, подмену истинных идеалов призрачными. В мотивировке обоих характеров очевидны переключки – для английского и русского героев слово «человечество» представляет собой абстрактное понятие, ничего не значащее в конкретной жизненной ситуации.

В плане типологического родства ньюгейтского романа Бульвера-Литтона и романа Крестовского показательным является и сравнение религиозных контекстов этих произведений. У Бульвера, напомним, так же как и у Крестовского, данная тема вводится через второстепенных героев – старуху Даркменс («Юджин Эрам») и Фомушку блаженного («Петербургские трущобы»). Напомним образ старухи из романа Бульвера, которая уверена в справедливости Божьего суда, анализируемый нами во второй главе: *«What sinnifies preaching? Did not the Blessed Saviour come for poor? Them as has rags and dry bread here will be ixalted in the nixt world; an' if we poor folk have malice as ye calls it, whose fault's that?...Och! there is no jistice in the Lamb, if Heaven is not made for us; and the iverlasting Hell, with its brimstone and fire, and its gnawingan' gnashing of teeth, an' its thirst, an' its torture, and its worm that niver dies, for the like o'you»*²⁹.

Подобные рассуждения находим в романе Крестовского: *«А ведь он, аспид, кровопийца, неправым стяжанием владеет; а в писании что сказано? Лихоимцы, сребролюбцы, закладчики – в геенну огненную! Вот ты и суди тут!.. Ведь он не сегодня-завтра помрет – с собой не возьмет, все здесь же оставит волкам на расхищение – так не все ль одна штука выходит? Лучше же пуцай нам, чем другим достанется»*³⁰.

Интересно, что в «Петербургских трущобах» слова о справедливости Божьего суда произносит герой нечистый на руку, ведущий сомнительный образ жизни Фомушка. Здесь

²⁸ Крестовский В.В. Петербургские трущобы. Т. 2. С. 87.

²⁹ Bulwer-Lytton, E. Ibid. P. 69. Дословно: «А что в вашей проповеди? Разве Спаситель приходил не ради бедных? Тому, кто ходит в лохмотьях и ест черствый хлеб, будет награда на том свете. А если бедный народ озлоблен, как вы говорите, то чья в том вина? ...Ох, нет справедливости у Агнца Божьего, если рай создан не для нас; а вечный ад, с серой и огнем, со скрипом и скрежетом зубовным, и с жаждой и мучением, и с червем, который никогда не умирает – не для таких, как вы».

³⁰ Крестовский В.В. Петербургские трущобы. Т. 1. С. 235.

же он рассуждает о возможности совершения преступления против недостойного человека (Морденко – ростовщик), что вводит произведение в более широкий литературный контекст и дает возможность провести параллели и с романом Ф.М. Достоевского «Преступление и наказание». Сходные рассуждения Мармеладова о Божьем суде и аргументированная речь Раскольникова о допустимости преступления против низкого человека вступают в диалог с романом Крестовского, принадлежащим к традиции массовой литературы, а с другой стороны – с английским социально-криминальным романом, в двух его разновидностях – бульверовской, также относящейся к беллетристике, и с диккенсовской.

В целом представленный анализ типологических сходжений ньюгейтских романов и романа В.В. Крестовского «Петербургские трущобы» подтверждает наш тезис о том, что русский автор был знаком с английской литературной традицией социально-криминального романа. Выявленные факты типологического родства рассмотренных нами произведений позволяют установить новые содержательные связи русского романа с европейской литературой, расширить историко-литературный контекст русского романа, включить его в единый процесс европейского жанрового развития, что представляется не только правомерной, но и весьма актуальной задачей компаративистского исследования. Русский социально-криминальный роман, как становится очевидным, в чистом виде сложился и повторился в массовой русской литературе. Это и определяет особенности рецепции английской жанровой модели – с готовностью воспринимаются прежде всего те ее элементы, которые оказываются близкими и понятными массовому читателю, при этом ее каноны оказываются растиражированными и упрощенными.

3.3.2. Типологические сближения романов Н.Д. Ахшарумова «Концы в воду» и У. Коллинза «Женщина в белом»

Подобно ньюгейтскому роману, сенсационный, ставший следующим этапом в развитии модели английского социально-криминального романа, также нашел свою рецепцию в русской литературе 1860-х гг. и тоже главным образом в области массовой литературы. Характерный образец такой рецепции представляет собой роман Н.Д. Ахшарумова, в котором очевидны жанровые сближения с романами У. Коллинза.

Николай Дмитриевич Ахшарумов (1819–1893) – писатель и литературный критик, начавший свою литературную карьеру в 1850 г. с повестью «Двойник», напечатанной в журнале «Отечественный записки». После первого произведения появились романы и

повести «Чужое имя» (1861), «Мудреное дело» (1864), «Граждане леса» (1867), «Мандарин» (1870), «Конец с красной меткой» (1889). Согласно краткой заметке в энциклопедии Брокгауза и Эфрона, Ахшарумов стремился «доставить читателю интересное и занимательное чтение, и потому они [его произведения] отличаются фантастичностью сюжета, живостью рассказа и необычайными положениями героев»¹. Помимо литературного творчества Ахшарумов занимался критической деятельностью, в частности, выделим его статьи о русском классическом романе – о «Преступлении и наказании» Достоевского (1867), об «Обломове» И.А. Гончарова (1860), «О Войне и Мире» Л.Н. Толстого (1868) и др.

Роман Ахшарумова, который станет предметом нашего внимания в данном разделе, «Концы в воду» (1872), был написан в строгом соответствии с жанровым канонем социально-криминального романа, как нам представляется, в первую очередь английского, и пользовался большой популярностью на исходе XIX столетия. Тем не менее изучение творчества писателя-беллетриста представляет собой большие сложности в связи с тем, что, во-первых, сам автор со времен своей карьеры считался писателем «второго ряда», чье творчество недостойно критического рассмотрения не только его современниками, но и литературоведов более позднего исторического периода. Сведений о нем нет ни в «Литературной энциклопедии», ни в «Биобиблиографическом словаре русских писателей». Во-вторых, произведения писателя разбросаны по журналам и изданиям второй половины XIX в., часто в небольших тиражах, трудно поддающихся изучению и типологии.

Среди современных исследователей творчества Ахшарумова можно назвать лишь Н.В. Полковникову, изучающую реализацию мотива игры в творчестве писателя как неотъемлемой черты детективного жанра². Отдельные упоминания произведений Ахшарумова встречаются в обзоре русской детективной литературы В.М. Разина «В лабиринтах детектива»³. На этом рассмотрение художественных особенностей творчества Ахшарумова заканчивается. Таким образом, очевиден недостаток внимания не только к поэтике его произведений в контексте русского литературного процесса, но и тем более к

¹ Энциклопедический словарь Ф.А. Брокгауза и И.А. Эфрона. Под. ред. И.Е. Андреевского. СПб.: Семеновская Типо-Литография, 1891. С. 542.

² Полковникова Н.В. Ситуативные реализации мотива игры в романе Н.Д. Ахшарумова «Концы в воду». Некоторые аспекты функционирования // Вестник Череповецкого государственного университета. №2. Череповец: ЧГУ, 2009. С. 1–4.

³ Разин В.М. В лабиринтах детектива. Очерки истории советской и российской детективной литературы XX века. URL <http://vidimfigu.ru/?http://bookfi.org/dl/1229274/36dad0> (Дата обращения: 14.06.2014).

рецептивным взаимосвязям русского криминального романа Ахшарумова (и в целом массового русского романа) и образцов западной литературы данного жанра.

В этой связи возникает проблема отсутствия каких-либо документальных свидетельств знакомства Ахшарумова с английской традицией социально-криминального, или сенсационного, романа. Однако гораздо важнее, что в его творчестве отразились следы внимания к художественным открытиям английских романистов, и, в частности, романам У. Коллинза, которые заслуживают подробного анализа.

Вероятность знакомства Ахшарумова с «сенсационными» романами Коллинза увеличивается, если принять во внимание степень их популярности среди читающей русской публики⁴. По словам А.И. Рейтבלата, «после того, как детективный роман получил распространение во французской и английской литературах, книги наиболее известных авторов (У. Коллинз, Э. Габорио и др.) были вскоре переведены на русский язык, получили широкую известность и постепенно приучили русского читателя к новому жанру <...> зарубежные детективные романы стали моделью беллетристического изложения соответствующего жизненного материала»⁵.

Ситуацию, создавшуюся после судебной реформы в 1864 г. в России, сформировали условия, вызвавшие, по словам В.Н. Топорова, эффект «резонанса», при котором «повтор <...> оказывается не простым воспроизведением поражаемого первообразца, но его заострением, диверсификацией, введением в такой новый контекст, где даже простой повтор вызывает резонантное усиление, которое, собственно, и генерирует соответствующее пространство как некое единое целое»⁶.

В нашем случае мы, несомненно, имеем дело с образцом массовой литературы, где многие художественные элементы не только скопированы, но и преувеличены, возведены в абсолютную степень, доведены до крайности с целью удержания интереса среднего русского читателя, фиксации его внимания на протяжении всего повествования романа. По наблюдениям А.М. Скабичевского, Ахшарумов, «являясь сверстником беллетристов сороковых годов <...>, значительно отличался от них по характеру и строю своих произведений. Вы не найдете у него ни той простоты сюжетов, ни той художественности, какими отличаются беллетристы сороковых годов. Сюжеты романов и повестей Ахшарумова затейливы, запутаны, мелодраматичны; иногда в основе их лежит уголовный

⁴ См. об этом раздел 1.4. «Восприятие сенсационных романов У. Коллинза в России второй половины XIX века».

⁵ Рейтблат А.И. Уголовный роман: между преступлением и наказанием // Русский уголовный роман. М.: ИРДАШ, 1992. С. 5.

⁶ Топоров В.Н. Пушкин и Проперций. О «резонантном» пространстве литературы // *Colloquia classica et indoeuropaea*. Классическая филология и индоевропейское языкознание. СПб.: Алтейя, 2000. С. 294–295.

процесс (Концы в воду); иногда же автор вдается в фантастичность (Двойник, Натурщица)»⁷. Другими словами, даже на фоне общей тенденции беллетризации русской литературы Ахшарумов выделялся излишней надуманностью и фантастичностью сюжетов, запутанностью действий и избыточностью эффектов в своих сочинениях.

В этой связи еще более интересным представляется рассмотрение интертекстуальных связей английской и русской криминальной литературы, а именно У. Коллинза и Н. Ахшарумова как писателей, творивших в сходных жанрах, но все же на различных уровнях таланта, проявляя свою творческую индивидуальность.

Роман «Концы в воду» исследователи и рецензенты однозначно относят к детективному беллетризованному жанру на основании того, что в центре произведения – тайна преступления, разгадать которую пытается, с одной стороны, главный герой – Черезов, с другой стороны – в нем признается сама Юлия – главная героиня, совершившая отравление ради того, чтобы выйти замуж. Сюжет перенасыщен быстро сменяющимися друг друга невероятными событиями: после отравления Юлия и Поль женятся, но не могут спокойно жить вместе, т.к. оба знают, что Черезов посвящен в их тайну; в ходе повествования Юлия и Черезов сближаются, Поль начинает преследовать их, сходит с ума, убивает Черезова, умирает сам. В конце концов кара настигает и саму Юлию – у нее умирает грудной ребенок. Таким образом, справедливой видится цитата из Толкового словаря русского языка, утверждавшей, что Ахшарумов «поставлял для журналов <...> занимательное чтение. Его романы и повести, с весьма неглубокой психологической разработкой, с примитивной обрисовкой характеров, читались “средней” публикой исключительно ради более или менее интересной фабулы, которую А. строил на фантазмагии, на уголовщине, на психиатрии, на неестественно-вулканической игре страстей; сюжет у него всегда надуман, положения – мелодраматические, жизненной правды мало»⁸.

Типологические сходения в рассматриваемых произведениях прослеживаются прежде всего на уровне повествования. Известно, что У. Коллинз широко применял в своих произведениях такой новый для своего времени художественный прием, как композиционный полифонизм. Использовал он его и в романе «Женщина в белом». Здесь имеется в виду ситуация, когда романские события описываются различными персонажами, вследствие чего одно и то же действие, поворот в повествовании

⁷ Скабичевский А.М. История новейшей русской литературы (1848–1890). СПб.: Издание Ф. Павленкова, 1893. С. 301.

⁸Новый Энциклопедический Словарь. Под ред. К.К. Арсеньева. Т. 4. СПб.: Тип-я Акционер. Общества «Брокгауз – Эфрон», 1910–1916. С. 417.

оказывались освещены с различных точек зрения, поданы с разной идеологией. Английский писатель стремился через рассказ очередного героя показать его воспитание, мировоззрение и, следовательно, отношение к происходящему. Как указывает О.А. Харитонов, «“композиционный полифонизм” представляет собой принцип, охватывающий всю систему внутритекстовых высказываний, или сюжетных дискурсов, персонажей, наделенных определенной точкой зрения на изображенные события и выступающих как прямые инстанции повествования»⁹.

Эти точки зрения были отражены в самих названиях глав романа: «Рассказывает учитель рисования из Климентс-Инна, Уолтер Хартрайт», «Рассказ продолжает Мэриан Голкомб» или «Рассказ продолжают разные лица» и т.д. Причем изначально этот прием полифонизма объясняется автором следующим образом: «Итак, эту историю будут писать несколько человек – как на судебном процессе выступают несколько свидетелей; цель в обоих случаях одна: изложить правду наиболее точно и обстоятельно и проследить течение событий в целом, предоставляя живым свидетелям этой истории одному за другим рассказать ее»¹⁰. Этот факт в полной мере соответствует концепции Дж. Гроссмана о причине возникновения полифонии в жанре романа, пришедшей, по мнению исследователя, из английского реформированного судебного процесса, где «все голоса придерживаются фактам; нет ни одного голоса, который был бы авторитетно достоверный или доминирующий»¹¹. Такой прием Коллинз применял, очевидно, с целью придания не только реалистичности и достоверности, но и эпической полноты романному повествованию.

Ахшарумов, по сути, тоже применял художественный принцип композиционного полифонизма в романе «Концы в воду». Повествование в нем ведется от лица двух полярных персонажей – Жюли (или Юлии) и Черезова. Эти герои находятся на разных полюсах происходящего – Юлия – преступница, Черезов – лицо, заинтересованное в раскрытии преступления. Они как бы перенимают друг у друга эстафету в описании событий, чтобы раскрыть их с различных ракурсов и поделиться своими тайными мыслями и переживаниями по поводу совершенного преступления и складывающихся отношений между ними. В целом такой подход значительно углубляет психологизм повествования.

⁹ Харитонов О.А. Функция «композиционного полифонизма» в детективном романе У. Коллинза «Лунный камень» // Вопросы филологии. М., 2008. № 4. С. 154.

¹⁰ Коллинз У. Женщина в белом. Пер. с англ. Т.И. Лещенко-Сухомлиной. Саратов: ГКПО «Заволжье», 1992. С. 5.

¹¹ Grossman J. The Art of Alibi: English law courts and novel. Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press, 2002. P. 22.

Однако в данном случае не следует ограничиваться рассмотрением параллелей только с сенсационным романом – очевидно и воздействие поэтики Достоевского на творчество Ахшарумова. Известно, что автор романа «Концы в воду» был лично знаком с Достоевским, участвовал в литературном кружке при журналах «Время» и «Эпоха». Писателей сближали интерес к психологическим глубинам героев, внимание к теме двойничества, рассмотрение исключительных ситуаций и неординарных характеров в своих сочинениях. В частности, Ахшарумов одним из первых отозвался на появление романа «Преступление и наказание» и дал подробный анализ произведению, которое в то время многими критиками оказалось непринятым и непонятым.

В своей критической статье Ахшарумов детально рассматривает каждого из героев романа Достоевского, особое внимание при этом уделяя образу Раскольникова. Критик одним из первых разгадал идеологический замысел «Преступления и наказания»: «К тому же существенный смысл большой половины романа и одна из главнейших причин его объема, очевидно, то, что автор имел в виду довести преступника до раскаяния»¹². Ахшарумов отмечает глубокий психологизм романа Достоевского, подчиненность всей структуры характеров произведения главной авторской идеи о невозможности совершения преступления.

Симптоматично, что автор романа «Концы в воду» в статье, посвященной рассмотрению романа «Преступление и наказание», критиковал Достоевского за то, что тот не смог подняться до необходимой высоты объективности в выстраивании образа Раскольникова и включил в мировоззрение героя свою точку зрения: «Он был, как говорили у нас во время оно, недостаточно объективен. Его собственный, местами высоколирический, местами неподражаемо юмористический взгляд на Раскольникова и на его поступок в жару увлечения нечувствительно ускользнул от него, перешел к Раскольникову и с свойственно этому последнему дерзостью усвоен был им. Очень полезно для того чтобы лучше понять изображаемое лицо, поставить себя, как говорится, на месте его, войти в его положение и пережить собственным сердцем; но сердце и сердце рознь»¹³.

Взяв на вооружение принцип построения повествования английского сенсационного романа, в частности Коллинза, Ахшарумов попытался со всей объективностью изобразить развитие чувств и отношений героев. В отличие от английского писателя он никак не

¹² Ахшарумов Н.Д. «Преступление и наказание». Роман Ф.М. Достоевского // Всемирный труд. 1867, март. С. 136.

¹³ Там же. С. 137.

объясняет свой нарративный прием читателю, поначалу он лишь маркирует смену лица, от которого ведется повествование, названием частей: «Кузина Ольга» – повествует Черезов, «Жюли» – рассказывает Юлия. Но начиная в третьей части, он использует еще одно интертекстуальное включение со ссылкой на А.С. Пушкина («Каменный гость»), и начинает чередовать повествование уже по главам, ускоряя повествование и повышая напряжение в разворачивании событий.

Русский писатель, также как английский автор, претендует на особую непредвзятость и открытость повествования. Его героиня Жюли не раз подчеркивает: «Вы видите, я с вами искренна. Я не рисуюсь ни героиней, ни жертвой, попавшейся в сети и вовлеченной в порок»¹⁴. Будучи женщиной порочной и развращенной средой, Юлия предельно объективно и спокойно описывает свои поступки, отдавая себе самой и читателю трезвый отчет в содеянном.

В тех же случаях, когда в канву произведения требуется включить дополнительную точку зрения еще одного персонажа, и Коллинз, и Ахшарумов вводят эпистолярные вкрапления. У Коллинза – это записка графа Фоско, представляющая собой циничный и откровенный отчет о своем преступлении, у Ахшарумова – это письма тетушки Софьи Антоновны, некоего Z (адвоката, ведущего судебное расследование по делу об убийстве Ольги), содержащие подробное описание обстоятельств преступления. В обоих романах такие включения позволяют представить читателю дополнительную оценку событий, показать происшествия всесторонне и объективно, выстраивая целостную картину и преступления, и отношений между героями. По утверждению О.А. Харитоновой, «собственную версию случившегося имеет практически каждый, кто помещен в круг детективного расследования. В детективе версии становятся невольными самохарактеристиками персонажей. Они проговариваются о себе, когда судят о других. Существование разных версий заключает в себе, кроме того, мотив относительности любой точки зрения, известной ограниченности индивидуального опыта»¹⁵. Сказанное исследователем о романе У. Коллинза «Лунный камень» в полной мере справедливо и в отношении принципов повествования в романах «Женщина в белом» и «Концы в воду».

Применение принципа композиционного полифонизма привнесло свои особенности во временную организацию обоих романов. По наблюдениям О.А. Харитоновой, «время в романе Коллинза “Лунный камень” не знает линейного порядка событий. Так, время одной кражи не только “расширено” введением множества различных точек зрения, но и

¹⁴ Ахшарумов Н.Д. Концы в воду // Отечественные записки. № 11. 1872. С. 14.

¹⁵ Харитонов О.А. Указ. соч. С. 155.

“перетасовано”. <...> Ретроспекции, диалоги-дознания, монологи исповеди – все это элементы, из которых собирается цельная картина происходящего»¹⁶. Как уже указывалось, подобный принцип был использован английским писателем и в романе «Женщина в белом»: письма, дневниковые записи, отчеты и рассказы свидетелей заставляют прокручивать события еще и еще раз, меняя хронологию и привнося новые детали в повествование.

Следуя подобному принципу построения хронотопа, Ахшарумов чередует повествование от двух лиц, вследствие чего происходит «наложение» временных координат: одно и то же событие описано дважды, передается эстафета повествования не от действия к действию, а от свидетельства к свидетельству. Читатель имеет возможность «прокрутить» одно событие дважды, с различных перспектив. Например, встреча героев в вагоне описана Юлией следующим образом: «Одним из несчастнейших приключений в жизни моей была эта дорожная встреча, а между тем, как случай, она не имела в себе ничего особенного. Кондуктор ночью впустил какого-то господина в купе, где я сидела одна. Господин этот спал, как сурок, несколько станций, потом проснулся, вступил со мной в разговор и, узнав, что я в затруднении по части спокойной квартиры в Москве, предложил мне свои услуги. Мы с ним отправились вместе, нашли какие-то номера, я почти не видала его»¹⁷. Юлия лишь обозначила важность встречи и свое отношение к ней.

Это же событие преподнесено Черезовым в мельчайших подробностях: «После трех неудачных попыток найти мне место кондуктор, видимо затрудненный, привел меня в семейное отделение, почти совершенно пустое, и, перешепнувшись с дамою, которая там сидела одна, стал зажигать фонарь» и т.д.¹⁸ Детали их с Юлией встречи занимают первые две главы, знакомя читателя и с самим Черезовым, и с главной героиней, вводя читателя в контекст истории.

Одной из отличительных черт произведений Коллинза, отмеченной рядом исследователей, является глубокий психологизм в обрисовке характеров. «Создание психологически убедительных, индивидуализированных характеров не было для писателя самоцелью. Они помогали проводить в романе волновавшие писателя темы, в частности тему одиночества и незащитности личности»¹⁹. К особому психологическому изображению персонажей стремился и Ахшарумов в своем романе «Концы в воду». В

¹⁶ Там же.

¹⁷ Ахшарумов Н.Д. Концы в воду // Отечественные записки. № 12. 1872. С. 246.

¹⁸ Там же. С. 235.

¹⁹ История западноевропейской литературы. XIX век: Англия: Учебное пособие / Л.В. Сидорченко, И.И. Бутова, А.А. Аствацатуров и др.; Под ред. Л.В. Сидорченко, И.И. Бутовой. СПб.: Филол. фак-т, СПбГУ; М.: Издат. центр «Академия», 2004. С. 330.

этом отношении русский писатель следовал не только зарубежной и русской традиции, согласно которой «отечественные авторы, как правило, основное внимание уделяют не сыщику и процессу следствия, [а] переживаниям преступника (нередко ведущим к раскаянию) и причинам, побудившим его к преступлению»²⁰. Действительно, преступникам в романе Ахшарумова удалось скрыть свое преступление, дело оказалось закрытым за недостатком улик, и только случайный свидетель содеянного – Черезов – заставляет соучастников переживать это событие снова и снова, испытывать угрызения совести, что приводит Поля к сумасшествию, а Юлию – к раскаянию. Юлия воспринимает смерть дочери как наказание свыше и пытается искупить вину.

Кстати, и сама тема наказания, присутствующая в обоих анализируемых романах, рассматривается аналогично. Оба автора отвергают идею о наказании человеческим судом и реализуют в своих произведениях концепцию Высшего суда в виде мучений совести, стечения обстоятельств, вершащих правосудие. В «Женщине в белом» Персиваль Глайд погибает в пожаре, инициированном им же, графа Фоско находят убитым при загадочных обстоятельствах. Еще более драматична судьба героев в русском романе. Как упоминалось выше, Поль сходит с ума, убивает Черезова и умирает в больнице для душевнобольных, Юлия теряет все, что имела – мужа, любовника, дочь, остается в одиночестве, преследуемая призраком Ольги. Характерно, что в сюжете обоих произведений официальные представители правовой системы (мистер Кирл и господин Z) отказываются помогать героям в расследовании преступления за недостаточностью улик.

Хотя здесь можно установить и незначительное, на первый взгляд, отличие: в английском романе отрицательных героев наказывают обстоятельства, сами они не раскаиваются в содеянном, тем самым, в силу английской национальной традиции, под «наказанием» понимается высшая справедливость, настигающая преступника рано или поздно, независимо от осознания им совершенного поступка. В русском романе герои поначалу не испытывали никаких мучений, были счастливы, но встреча с Черезовым меняет их жизнь, Юлия называет Черезова «мстителем», оба преступника начинают видеть в нем знамение, как бы запускается обратный отсчет их жизни. Они не находят себе место, спокойная жизнь заканчивается. Сначала ими движет страх быть разоблаченными, затем сюда примешивается страсть, ревность. Русский писатель акцентирует внимание на психологических трансформациях героев, приведших к безумию

²⁰ Рейтблат А.И. Уголовный роман: между преступлением и наказанием // Русский уголовный роман. М.: ИРДАШ, 1992. С. 7.

и глубокому христианскому раскаянию. В таком финале также прослеживается влияние поэтики Достоевского и его романа «Преступление и наказание».

Типологическое родство криминального романа Ахшарумова и «сенсационного» романа Коллинза прослеживается и на уровне композиции. Исследователи творчества Коллинза указывают, что композиция романа «Женщина в белом» «напоминает традиционную схему “готического” романа XVIII в., отличающегося разработанной авантюрной интригой, поляризацией героев, странностью и ирреальностью происходящих событий»²¹. Хотя Коллинз все же отступает от готической традиции: в романе все сверхъестественные явления оказываются логично объяснимыми, а готические элементы использованы автором для создания напряжения и загадочности повествования.

Подобного принципа придерживается и Ахшарумов. Действие романа часто происходит в затемненных помещениях, ночью, на протяжении всего повествования сохраняется напряженность, несмотря на то, что преступники становятся известны читателю почти с начала повествования. Явление снов, видений и призраков, сумрачные состояния героев – все эти элементы готики были необходимы русскому писателю для поддержания читательского напряжения и интереса к происходящему до последней страницы.

Обращают на себя внимание и параллели в плане создания характеров. Сама структура персонажей, несомненно, различна в двух произведениях, но в изображении наиболее значительных героев прослеживаются типологические сходства. В обоих романах присутствует следующая система взаимоотношений: жена-жертва, муж-преступник и любовник-следователь.

В анализируемых произведениях жертва представлена как слабое, болезненное, беззащитное существо, бледность и беззащитность ее облика постоянно подчеркивается автором при описании портрета: *«Страдания и лишения наложили свою неизгладимую печать на юную красоту ее лица. Роковое сходство, которое я когда-то с ужасом заметил, было теперь более чем сходством – живым отражением, возникавшим перед моими глазами»*²². Вот как выглядела Ольга глазами Черезова после разрыва с Павлом: *«Бедняжка очень переменилась: прежний здоровый цвет лица и круглота очертаний исчезли, голос утратил свои музыкальные ноты; в усмешке, в движениях стало заметно что-то нервное»*²³.

²¹ История западноевропейской литературы. XIX век: Англия. С. 329.

²² Коллинз У. Женщина в белом. С. 326.

²³ Ахшарумов Н.Д. Концы в воду // Отечественные записки. № 10. 1872. С. 245.

Более того, хрупкость и болезненность героинь наводит других персонажей романов на сравнение с образом женщины в белом.

«Женщина в белом»: *«Передо мной стояла мисс Фэрли, одинокая белая фигура в бледном лунном свете, – воплощение женщины в белом: та же поза, тот же поворот головы, тот же овал лица!»*²⁴.

А в таком виде Юлии привиделась Ольга в романе «Концы в воду»: *«Кругом глубокая тишина, ночник едва светит, часы на столике возле чуть слышно стрекочут ... Вдруг! Сон – не сон, смотрю сидит кто-то в ногах, у постельки женщина в белом ... она наклонила к ребенку лицо, вижу: Ольга!»*²⁵.

Данному образу в английском и русском романах противостоит характер сильного, импульсивного мужа, которым владеют сильные страсти и чувства. Правда, у Персиваля Глайда движущая сила – деньги, нажива, титул, а русским героем движет страсть, ревность, страх. Тем не менее оба героя производят на других персонажей первое противоречивое впечатление: *«Несомненно – хотя какая-то странная настороженность мешает мне видеть это, – несомненно, будущий муж Лоры очень красивый мужчина. Когда у человека правильные черты лица, это красиво, у него они правильные. Красиво, когда у мужчины (или у женщины) глаза большие и карие, у него они большие и карие. Даже лысина идет к нему, так как благодаря этому лоб его кажется еще выше, а лицо еще умнее. Непринужденная элегантность его манер, неустанная оживленность его движений, изысканное остроумие его речи – все это бесспорные достоинства, и он ими, безусловно, обладает»*²⁶.

Или впечатление, производимое Полем на Черезова: *«Я слушал, кусая губы, с глубокой болью в душе, но странно сказать – я не мог на него сердиться, как не мог бы сердиться на лошадь, которая сбила меня с ног и протащила по грязи. Мало того, несмотря на боль, я любовался невольно дикою красотой и силою этого необузданного животного. Человеческое, если оно и было в нем, то не бросалось в глаза, а то, что бросалось, было именно что-то конское. Он был похож на кровного жеребца: легкий, красивый склад тела, могучая шея, гордый подъем головы, сумрачный огненный взор и густая, волнистая грива»*²⁷. Хотя в образе Павла Бодягина подчеркивается его необузданность, его сходство с животным, он обладает чертами (как и Персиваль Глайд), располагающими к себе, но персонажи, на которых производится это впечатление,

²⁴ Коллинз У. Женщина в белом. С. 42.

²⁵ Ахшарумов Н.Д. Концы в воду // Отечественные записки. № 12. 1872. С. 305.

²⁶ Коллинз У. Женщина в белом. С. 135.

²⁷ Ахшарумов Н.Д. Концы в воду // Отечественные записки. № 10. 1872. С. 262.

осознают, что от этого человека возможно ожидать самых непредсказуемых, противозаконных поступков. Однако эти описания подчеркивают и лицемерие, с которым оба героя выстраивают отношения с другими персонажами.

Сходство в образах становится очевидным и при сравнении описания их поведения в ситуациях, близких к разоблачению: «— Он выглядел и разговаривал как сумасшедший. <...> — Он сошел с ума — сошел с ума от страха, ибо у него совесть нечиста»²⁸.

Павел Бодягин: «Отвечал он весь бледный, но с какой-то глупо-самодовольной, почти торжествующей усмешкой, словно радовался, что ему удалось меня одурачить. Еще минута, и вдруг краска прилила ему в лицо, глаза заискрились, он треснул по столу кулаком и громко, нагло захохотал»²⁹. В образах Персиваля и Павла оба автора используют мотив безумия как психологический акцент, помогающий раскрыть напряжение, в котором живет преступник после совершения преступления.

Несдержанность обоих персонажей приводит к насилию над своими женами: Лора демонстрирует синяки, оставленные ей Персивалем; Юлия лечится несколько дней после побоев Поля. Параллели в характерах формируют и сходство в других повествовательных мотивах: оба героя чувствуют страх перед возможностью быть разоблаченным и запирают своих жен-жертв под арест, организуют заговор с докторами, увольняют служанок, с которыми те были особенно близки, чтобы полностью изолировать их от внешнего мира и достичь своих целей.

Типологические схождения продолжают встречаться и в построении образов «сыщиков». В обоих произведениях – это любители, занявшиеся расследованием дела из-за симпатии к жертве и желания восстановить справедливость. Поэтому и в «Женщине в белом», и в «Концах в воду» эти характеры изображены как положительные герои. Например, Уолтер Хартрайт представлен глазами мисс Голкомб: «Я должна была понять, что чуткость, сдержанность, доброта и благородство Уолтера Хартрайта, которые так нравились мне и завоевали мою искреннюю привязанность и уважение, были именно теми качествами, к которым Лора, такая чуткая и великодушная, должна была неотвратимо потянуться»³⁰.

В русском романе характеристика героя (Черезова) дана словами Юлии, которая страстно влюбляется в своего «мстителя», несмотря на опасность быть разоблаченной: «В своих разговорах глаз на глаз со мной, он говорил открыто, часто даже тепло и

²⁸ Коллинз У. Женщина в белом. С. 220.

²⁹ Ахшарумов Н.Д. Концы в воду // Отечественные записки. № 12. 1872. С. 294.

³⁰ Коллинз У. Женщина в белом. С. 116.

искренно, и в тоне его речей, в усмешке, во взгляде проглядывала скорее жалость, скрываемая под видом обыкновенного, вежливого участия, чем что-нибудь другое»³¹. Психологизм образа Черезова углубляется развитием ответных чувств к Ольге, первой подозреваемой. Возникшая между ними страсть усложняет коллизию романа, т.к. к страху разоблачения Павла Бодягина примешивается ревность к своей жене, что сводит его с ума. В целом такой прием составляет принципиальное отличие от анализируемого английского романа, где чувства героев всегда логически объяснимы и вытекают из предложенных обстоятельств. Переплетение психологических отношений и чувств, представленных в русском романе, объясняется русской литературной традицией детективного романа, согласно которой русские авторы данного жанра «главное внимание обращали не на само расследование, а на психологическую линию: состояние преступника, попытку выяснить причины, которые привели к преступлению»³². В связи с этим обстоятельством «главной причиной, приводящей к преступлению, чаще всего становится не корысть, а сильные чувства и эмоции: неразделенная роковая любовь, неслыханное коварство, измена, месть и т.д.»³³. Эти художественные особенности рельефно прослеживаются в романе Ахшарумова «Концы в воду» и составляют его своеобразие в сравнении с английским образцом данной жанровой модификации.

Одним из самых значимых мотивов, вплетенных в канву повествования обоих романов, является мотив рока, что можно считать характерной чертой социально-криминального романа, а позже и детективного романа вне зависимости от его национальной принадлежности. Тем не менее параллели в трактовке данного мотива английскими и русскими писателями говорят о типологическом сходстве произведений на жанровом уровне. В романе «Женщина в белом» мотив рока проявляется в снах Мэриан Голкомб: *«Меня тревожили мысли, которыми я не хотела с ней делиться, – ей было опасно знать их. Я была под влиянием зловещего сна, от которого она меня пробудила; мрачной гнетущей тенью он ложился мне на душу, а тут еще новые мрачные впечатления! Меня томило предчувствие. Грозное будущее надвигалось на нас»³⁴.* Сны Мэриан становятся явью, а мотив рока добавляет напряженность в повествование, формирует ожидание судьбоносных событий у читателя.

³¹ Ахшарумов Н.Д. Концы в воду // Отечественные записки. № 12. 1872. С. 263.

³² Разин В.М. В лабиринтах детектива. Очерки истории советской и российской детективной литературы XX века. URL: <http://vidimfigu.ru/?http://bookfi.org/dl/1229274/36dad0> (Дата обращения: 14.06.2014).

³³ Там же.

³⁴ Коллинз У. Женщина в белом. С. 207.

В русском романе мотив судьбы реализован более последовательно и «носит ценностно-эстетический характер, отвечая тем самым основной функции сюжета в системе эстетического дискурса произведения – функции развертывания художественного смысла»³⁵ (Курсив автора – И. М.). Неслучайно, что мотив рока используется при создании образов Ольги и Юлии – жертвы и убийцы, которая сама позже становится жертвой. Например, Юлия описывает появление у нее дома яда, которым суждено было отравить Ольгу: *«С тех пор я перестала употреблять это средство как слишком опасное, но уничтожить его не решалась. Напротив, я берегла его, как талисман, и иногда разглядывала с каким-то ребяческим любопытством, не чуждым страха и тайного уважения. Я словно предчувствовала, что талисман этот может когда-нибудь сослужить мне другую службу ... И он сослужил»*³⁶. Перед самым отравлением Юлия смотрит на свою жертву с сожалением, но не может остановиться перед совершением преступления, видя в нем свой жребий: *«Необходимо было немедленно попросить чего-нибудь, чего не было на столе, чтобы заставить ее уйти на минуту. И я несколько раз открывала рот с этим намерением, но страх и жалость не допускали меня произнести роковое слово. Я чувствовала каким-то инстинктом, что я вишу над пропастью и в тайне души молила еще судьбу, чтобы она не допустила меня упасть»*³⁷. После совершения преступления Ольга начинает являться к Юлии в снах, хотя и этот факт преступница расценивает как неотвратимое событие и обреченно мирится с ним: *«Вот она, Немезида! Настигла! Д. говорит, что он безнадежен, но Д. не знает еще всего. Если бы он знал, он понял бы, откуда все эти страхи заговора, отравы и проч. Все это тени прошлого»*³⁸.

Интересно, что и в русской литературе роман «Концы в воду» создал свое резонантное пространство, побудив нескольких авторов к написанию пародий. Так, на произведение Ахшарумова отреагировал некто Виктор Петрович Буренин (1841–1926), опубликовав повесть-пародию «Преступница или нет?» в «Санкт-Петербургских ведомостях»³⁹ сразу после выхода в свет романа Ахшарумова. Чуть позже эта повесть была издана отдельным тиражом⁴⁰. В предисловии к пародии автор объясняет читателю причину ее написания: «Современный вкус в беллетристике – собственно упадок вкуса.

³⁵ Силантьев И.В. Поэтика мотива. М.: Языки славянской культуры, 2004. С. 119.

³⁶ Ахшарумов Н.Д. Концы в воду // Отечественные записки. № 11. 1872. С. 36.

³⁷ Там же. С. 63.

³⁸ Ахшарумов Н.Д. Концы в воду // Отечественные записки. № 12. 1872. С. 296.

³⁹ Буренин В.П. Преступница или нет. Рассказ в современном вкусе // Санкт-Петербургские ведомости. 10 ноября. № 318. С. 1–2.

⁴⁰ Буренин В.П. Преступница или нет. Рассказ в современном вкусе. СПб.: Издание книгопродавца А.Ф. Базунова, 1874. 345 с.

Вкус современный состоит в стремлении к “интересным”, и даже уголовным сюжетам. Современные беллетристы компилируют эти сюжеты обыкновенно из разных иностранных романов, но они не признаются в этом»⁴¹.

Характерно, что среди зарубежных писателей, которым подражают русские авторы, пародист указывает и У. Коллинза. При этом он сам открыто заявляет о своей ориентации на западные образцы: «Автор откровеннее: он признается, что его роман не плод творчества, а плод начитанности. Материалами автору, конечно не прямыми, а косвенными, служили: романы Уильки Коллинса, Дюма-сына и отчасти Эмиля Золя»⁴².

Вся пародия Буренина направлена на развенчание штампов социально-криминального романа, сложившихся к тому времени в русской словесности и частично заимствованных из западной традиции: роковые совпадения, тайны и загадки, на которых базируется повествование, случайное свидетельство преступления, исповедальный характер повествования, внимание к малейшим психологическим движениям, готический пейзаж, страсти, доведенные до абсурда. Пародийный эффект усиливается в финале, когда оказывается, что все описанные события просто приснились главному герою, таким образом пародируется мотив сна как один из основных повествовательных мотивов и английского «сенсационного» романа, и русского криминального романа. Буренин дает объяснение использования такого приема: «Разумеется во сне, и я даже могу объяснить вам, по какому именно случаю мне приснился такой странный сон. Я накануне прочел “На ножах” г. Стебницкого, “Концы в воду” г. Ахшарумова, и еще кое-что из той “интересной” беллетристики, которая, по милости судьбы, начинает пленять современную публику. Читал я все это не даром: мне хотелось написать этюд о пошлости приемов, банальности эффектов и внутренней пустоте этой беллетристики»⁴³. Пародист говорит о четкой клишированности и жестких художественных канонах данного жанра, сложившихся к тому времени и в русской литературе, которые автор повести пытается высмеять.

Все эта литературная ситуация весьма напоминает полемику, сложившуюся в английской литературе в конце 1830-х гг., когда У. Теккерей настойчиво боролся против «ньюгейтской» школы, создавая пародии и критические статьи, в которых высмеиванию подвергались низкий, с его точки зрения, художественный уровень «ньюгейтских»

⁴¹ Буренин В.П. Преступница или нет. Рассказ в современном вкусе // Санкт-Петербургские ведомости. 10 ноября. № 318. С. 1.

⁴² Там же.

⁴³ Буренин В.П. Преступница или нет. Рассказ в современном вкусе // Санкт-Петербургские ведомости. 20 декабря. № 349. С. 2.

романов и недостойный предмет изображения. В целом в таком случае можно говорить о том самом эффекте «резонанса», описываемом В.Н. Топоровым, «которое выстраивается такими “кросс-текстовыми” связями, подкрепленными, конечно, и внутритекстовыми связями (самоповторы, авторифмы)»⁴⁴.

Итак, проанализировав типологические схождения двух романов, можно сделать вывод о воздействии английского социально-криминального романа (и сенсационного как его разновидности) на формирование канонов русского массового криминального романа. Адаптировавшись в классической литературе, данная жанровая модификация была воспринята писателями «второго ряда» и ее поэтика нашла свое отражение в русской беллетристической литературе второй половины XIX в. в самых разных структурах повествования. Тем не менее рецепция английского «сенсационного» романа проходила с учетом национальных традиций и потребностей, что привнесло в форму их взаимодействия свои художественные особенности.

3.3.3. Трансформация модели английского социально-криминального романа в творчестве Н.Э. Гейнце (роман «По трупам»)

Следующим этапом в освоении английского социально-криминального романа русской литературой стали 1880-е гг. Характерно, что и дальнейшее его бытование происходило по-прежнему в контексте русской массовой литературы. В частности, один из примеров такой адаптации и даже трансформации демонстрирует творчество русского беллетриста Н.Э. Гейнце.

Николай Эдуардович Гейнце (1852–1913) занимает видное место среди русских писателей, создателей социально-криминального романа (его массовой модели). Свои сюжеты он черпал непосредственно из адвокатской практики, которую он вел с 1875 г. сразу после окончания юридического факультета Московского университета. За время своей адвокатской карьеры Гейнце работал поверенным, служил в Министерстве юстиции, затем – заместителем прокурора в Енисейской губернии, с успехом провел ряд судебных процессов.

Тем не менее, начиная с 1880 г., он пробует свои силы в сочинительстве и публикует стихи и рассказы в таких московских журналах и газетах, как «Зритель», «Радуга», «Московский листок» и «Русская газета». В 1884 г. Гейнце выходит в отставку и

⁴⁴ Топоров В.Н. Пушкин и Проперций. О «резонантном» пространстве литературы // *Colloquia classica et indo-europaea*. Классическая филология и индоевропейское языкознание. СПб.: Алтейя, 2000. С. 294.

полностью посвящает себя литературной деятельности. Переехав в Санкт-Петербург, писатель создает свой первый роман – «В тине адвокатуры», состоящий из двух томов «По трупам» и «В царстве шантажа», первый из которых станет предметом нашего анализа в данном разделе как наиболее репрезентативный с точки зрения типологических сходжений с английским социально-криминальным романом. Роман «В тине адвокатуры» был опубликован серийно в приложении к журналу «Луч» (1885–1886) и сразу заинтересовал и критику, и читателей.

Чаще всего Гейнце создавал свои произведения на основе реальных историй, которые брал из богатой адвокатской практики или писем читателей, присланных в газету «Свет», где он являлся постоянным сотрудником с 1888 г. За свою писательскую и журналистскую карьеру автор криминальных романов приобрел противоречивую репутацию. С одной стороны, он слыл писателем трудоспособным и плодовитым. Действительно, за всю творческую деятельность им было написано более шестидесяти романов и множество рассказов, которые неизменно пользовались большой популярностью у читательской аудитории. Этот факт, в частности, подтверждает заметка в «Историческом вестнике» за 1898 г.: «Все перечисленные романы г. Гейнце <...>, как известно, расходятся во многих десятках тысяч экземпляров по всем крупным центрам и самым отдаленным захолустьям нашего обширного отечества, а потому, само собою разумеется, произведения автора имели огромный круг читателей. При таком положении дела казалось бы, что романы г. Гейнце не должны были иметь сбыта в отдельном их издании; на самом же деле это не так: каждый из поименованных ими романов, после своего появления в “Свете”, выдержал два или три отдельных изданий в самое короткое время»¹.

С другой стороны, Гейнце часто обвиняли в плагиате, особенно это касается его исторических романов, о чем свидетельствуют мемуары некоторых литераторов того времени. Вот как о нем вспоминает издатель и публицист С.С. Окрейц: «Кстати о Гейнце. Он был известен своей беззастенчивой плагиатурой. Забытые романы и повести 40-х годов он перепечатывал под своей подписью, слегка сдабривая своими вставками. Много раз его обличали. Но все эти обличения и для него и для Худекова были как с гуся вода»². Данную способность писателя отмечает и А.В. Амфитеатров: «В писательстве российском есть один «турка», о голову которого испробовали силу едва ли не все кулаки нашей

¹ С. Л-ин. Сочинения Н.Э. Гейнце. Четыре тома с портретом автора и предисловием. Изд-е В. В. Комарова. СПб., 1898 // Исторический вестник. Т. LXXIII. 1898. С. 342.

² Окрейц С.С. Литературные встречи и знакомства // Исторический вестник. Т. CXLV. 1916. Июль. С. 46.

журналистики. Я говорю о пресловутом оптовом плагиаторе г. Гейнце. Дела г. Гейнце весьма неблагоприятны и непохвальны, как он и сам в том неоднократно каялся, подобно некоему литературному Раскольникову на Сенной площади»³.

И все же, что касается криминальных романов писателя, в их основу положены, как правило, документальные источники или свидетельства. Этот факт, сам по себе, позволяет говорить о некоем типологическом родстве с английскими социально-криминальными романами. Характерно также, что почти все писатели, творившие в жанре криминального романа, обращались к историческому жанру (Э. Бульвер-Литтон, Ч. Диккенс, У. Теккерей, Н.Д. Ахшарумов) как смежной модели, на базе которой можно ставить жанровые эксперименты.

Современники Н. Гейнце обращали внимание на ориентацию творчества писателя на массовую читательскую аудиторию: «Но ведь это – умственная пища всего низшего слоя российских читателей, на который, увы! – так мало обращается внимания»⁴, – восклицает рецензент «Русского богатства». Критик «Московских ведомостей», однако, отмечает некоторые достоинства его сочинений: «Не претендуя на художественность, они, тем не менее, служат довольно интересным материалом для чтения, особенно для той средней публики, которая расширяет свои познания исключительно из романов, печатающихся в газетах»⁵.

Критики искали причины в популярности произведений писателя, находя их в сюжетной увлекательности: «Г. Гейнце весьма занимательный рассказчик; он умеет заинтересовать читателя искусно продуманной фабулой, хитросплетенной интригой, неожиданной развязкой и положениями то драматическими, то комическими, в изобилии пестреющими во всех его произведениях»⁶, и художественной наблюдательности автора: «В своих романах он обнаруживает большое знание жизни и является умелым и тонким наблюдателем»⁷. Таким образом, рецензенты отмечают черты, свойственные жанру криминального романа как своеобразной жанровой модификации как в русском (массовом), так и в английском ее вариантах.

Современные литературоведы мало интересуются творчеством Гейнце. Сказывается его неоднозначная репутация и принадлежность к писателям так называемого «второго

³ Амфитеатров А.В. Литературный альбом. 2-е изд-е. СПб., 1907. С. 228.

⁴ Аракчеев. Исторический роман. Э. Гейнце. СПб., 1893. Цена 4 р. // Русское богатство. 1893. Август. № 8. С. 61.

⁵ Ванин. Собрание романов // Московские ведомости. 1898. № 7. С. 341.

⁶ С. Л-ин. Сочинения Н. Э. Гейнце. Четыре тома с портретом автора и предисловием. Изд-е В. В. Комарова. СПб., 1898 // Исторический вестник. Т. LXXIII, 1898. С. 342.

⁷ Там же.

ряда». Например, в предисловии к изданию его произведений можно прочитать: «Творчество Николая Эдуардовича Гейнце (1852–1913) знакомит читателей с таким малоизвестным пластом русской беллетристики, как мелкая пресса»⁸, хотя вряд ли объемные произведения писателя можно назвать «мелкой прессой». И все же некоторый интерес стал проявляться к сочинениям Гейнце в конце XX в. в свете формирования новых концепций массовой литературы, а также в связи с частыми публикациями его романов в 1990-е гг. В частности, в 1998 г. была защищена диссертация А.Ю. Федосеева, правда, посвященная теме «Исторические романы Н.Э. Гейнце в контексте массовой литературы конца XIX – начала XX вв.»⁹, т.е. пласт творчества Гейнце, связанный с разработкой криминального романа, остается неизученным до сих пор, требуя между тем пристального рассмотрения. В нашем случае мы будем анализировать его творчество в контексте взаимодействия с английским социально-криминальным романом.

Роман «В тине адвокатуры» в целом был положительно оценен русской критикой. Например, в рецензии «Исторического вестника» отмечаются следующие достоинства: «Так, в своем романе “В тине адвокатуры” автор дает нам большую, довольно разнообразную картину московской жизни 70-х годов. Представители всех слоев московского общества того времени, начиная с большого барина, купца, адвоката, актера, редактора мелкой прессы и оканчивая саврасом, кокоткой и различными проходимцами, большими и малыми, – все выведенные автором лица в этом романе проходят перед читателем словно живые, и автор таким образом знакомит читателя с жизнью Москвы 70-х годов почти протокольно»¹⁰. В рецензии акцентируется внимание на широком охвате общества и натуралистичности изображаемых картин, что было свойственно поэтике социально-криминального романа в целом.

«По трупам» (в частности, рассматриваемая нами первая часть «В тине адвокатуры»), представляет собой социально-криминальный роман, созданный по всем канонам данной жанровой модели второй половины XIX в. В центре повествования – фигура адвоката Гиршфельда, добившегося видного положения в обществе и по службе, не гнушаясь самыми безнравственными и преступными методами. Свою карьеру он начинает с сожительства с престарелой княгиней, Зинаидой Павловной Шестовой. Используя ее средства и положение, он выстраивает свое восхождение по службе, но и этого ему оказывается мало. Чтобы единолично завладеть состоянием семьи Шестовых,

⁸ Николаева О. Об авторе // Гейнце Н.Э. Под гнетом страсти. Тайна любви. М.: Планета, 1992. С. 633–634.

⁹ Федосеев А.Ю. Исторические романы Н.Э. Гейнце в контексте массовой литературы конца XIX – начала XX вв. Дисс. <...> на соис. канд. филол. наук. М., 1998. 166 с.

¹⁰С. Л-ин. Указ. соч. С. 342.

он уговаривает племянницу Шестовых, Маргариту, отравить князя, главу семьи, Дмитрия Павловича, играя на их сложных семейных взаимоотношениях и страстях молодой девушки. Загубив не одного человека, Гиршфельд всегда остается вне подозрений и продолжает жить, не мучимый угрызениями совести.

Источником для данного произведения послужили документальные события уголовной хроники. Об этом, в частности, свидетельствует высказывание о романе самого Гейнце в открытом письме к Э.П. Юргенсону: «Сама жизнь подчас является автором таких сложных драм, до которых уму человеческому никогда не додуматься»¹¹. Писатель не раз признавался в осознанном отсутствии художественности в своих сочинениях: «В большинстве моих произведений отсутствует кисть художника», называя себя ««фотографом-любителем», выпускающим из своей мастерской снимки без ретуши <...> при посредстве хорошего объектива» и определяя свои произведения как «роман-фотография»¹², претендуя на особую достоверность и документальность повествования.

Роман демонстрирует очевидную типологическую близость с жанровой моделью английского социально-криминального романа на всех уровнях художественного повествования. Он появился в конце XIX в., когда были переведены повторно, а то и в третий, четвертый раз некоторые знаковые произведения данной жанровой модификации («Юджин Эрам» Бульвера-Литтона, «Оливер Твист» Ч. Диккенса, «Лунный камень» У. Коллинза), и когда изменилась историко-литературная ситуация в России: «С последней трети XIX столетия, времени сравнительно мирного буржуазного развития (после Парижской Коммуны), в общественно-философском движении Западной Европы, как и в художественном движении, прежде всего в литературе натурализма, распространяется концепция стабильной, устойчивой общественной среды, всецело подчиняющей человека. Этого рода воззрения находят почву и в России – в пору реакции 80-х годов, последовавшей за разгромом революционного народничества»¹³.

В связи с этим наблюдается новый виток интереса к проблемам взаимоотношения личности и общества, в том числе – преступника и социума, широко обсуждается проблема смертной казни, проблема наказания и справедливости суда. По-своему рассматривают эту проблему такие писатели, как Л.Н. Толстой, А.П. Чехов. Жизнь низов интересует и писателей нового поколения – М. Горького, А. Куприна, И. Бунина и т.д. На

¹¹ Гейнце Н.Э. (В тине адвокатуры) – Открытое письмо к Эрнсту Петровичу Юргенсону. Собр-е П.Л. Вакселя. Ф. 124, ед.хр. № 1080. Б.д. [1910-е г.г.]. 1 л.

¹² Гейнце Н.Э. Предисловие автора к первому тому // Гейнце Н.Э. Собрание сочинений: в 8 тт. СПб.: тип-... , 1898. Т. 1. С. 19.

¹³ История русской литературы конца XIX – начала XX века: учеб. пособ. для студ. высш. учеб. завед. : в 2 т. Т. 1 / под ред. В.А. Келдыша. М.: Академия, 2007. 288 с.; Т. 2. С. 21.

литературном рынке России появилась плеяда писателей, пробовавших свои силы в написании криминального романа: «Русская ветвь детектива являла миру немало образцов разных жанров: и судебные очерки, и короткий рассказ и небольшую повесть, и конечно же роман, и целую антологию повестей и романов, связанных едиными героями»¹⁴. Среди писателей «второго ряда», авторов данного жанра, можно назвать, кроме Н.Э. Гейнце, А.Е. Зарина, П.А. Крушевана и др.

На этом этапе освоения жанра криминального (уголовного) романа наблюдаются определенные художественные трансформации, попытки отхода от классической модели английского СКР. Так, в произведениях данной жанровой модификации уже можно встретить образ женщины-преступницы в качестве главного героя, все дальше отодвигалась проблема социальной детерминированности личности, главный герой-преступник мог принадлежать к самым разным слоям общества и даже быть иностранцем и т.д. Подобные трансформации наблюдаются и в романе Гейнце «По трупам». Объяснение этому факту можно найти в процессе адаптации жанровой модели к потребностям конкретного этапа литературного развития, о чем говорит С.Ш. Шарипова: «Последствия заимствования сюжетов и образов для литературного процесса различны. “Бродячие” сюжеты сопряжены с трансформацией жанровой системы, за счет привнесения в национальную (региональную) литературу стилистических особенностей повествования, специфики конструирования хронотопа и фабулы»¹⁵.

Итак, рассмотрение диалога русского и английского социально-криминального романов, предлагаемое в разделе, обусловлено потребностью выяснения взаимодействия «своего» и «чужого» в рамках типовой модели данного жанра, в связи с чем возможно решение ключевой проблемы типологии и динамики жанрового развития с учетом закономерностей и своеобразия каждой национальной культуры.

Типологическое родство романа Гейнце «По трупам» с английским социально-криминальным романом очевидно прежде всего на концептуальном уровне произведений. Тематика и проблематика криминальных романов типична и актуальна для данной жанровой модели со времен ее появления: темы преступления, наказания и раскаяния как основополагающие для решения проблемы взаимоотношения преступника с обществом и самим собой. Характерно, что в романе Гейнце, как в произведении массовой литературы, где, как правило, автор пытается выполнять функции воспитателя и открыто

¹⁴ Разин В.М. В лабиринтах детектива. Очерки истории советской и российской детективной литературы XX века. URL: <http://vidimfigu.ru/?http://bookfi.org/dl/1229274/36dad0> (Дата обращения: 14.06.2014).

¹⁵ Шарипова С.Ш. «Бродячий сюжет» и сверттип (Проблемы сравнительного литературоведения в разрезе смешения жанров) // Literary Calendar/ Books of the Day. № 5(8).2010. Сентябрь–октябрь. С. 87.

транслировать нравоучения, проблема наказания решается двойственным образом: его героиня Маргарита оказывается наказанной и внешне (ее предадут суду, ее осуждает общество), и внутренне (она мучается угрызениями совести, претерпевает нравственные мучения). Такое решение проблемы находится в русле традиций жанра криминального романа. Рассмотренные нами герои (Фолькленд, Юджин Эрам, Гюг Четунд) проходят подобные испытания и раскаиваются.

Типологические схождения на концептуальном уровне являются причиной выделения параллелей и на сюжетном уровне организации произведения. Так, в романе Гейнце в повествование последовательно вплетены мотивы, типичные для социально-криминального романа, такие как мотив преступления, ложного обвинения, безумия, раскаяния, наказания и смерти преступника.

Близость поэтики русского и зарубежного романов наблюдается и в повествовательной структуре произведений. Известно, что для английского социально-криминального романа свойственно повествование от третьего лица, некоего автора-повествователя, которому отдавался приоритет в оценке поступков и побуждений героев, стоящего на твердых нравственных позициях. По наблюдению В.Г. Угрехелидзе, при таком подходе «автор получает возможность через повествователя выразить свою позицию по целому ряду социальных вопросов, которые жанр пытается решить или, по крайней мере, привлечь к ним внимание. Субъект повествования максимально приближен к авторскому видению мира»¹⁶. Психологизм достигался за счет особого проникновения в чувства и мысли персонажей, а также исповедью самого героя-преступника в кульминационный момент повествования («Калед Уильямс» У. Годвина, «Юджин Эрам» Э. Бульвера-Литтона, «Старый дом» У. Эйнсворта), которой отводится особая роль в описании процесса очищения и наказания преступника.

В романе Гейнце «По трупам» повествование ведется от третьего лица, тем не менее, повествователь глубоко проникает в психологию героев, описывая их мыслительный процесс и нравственное падение. Вот, например, описание мыслей Маргариты после близкого знакомства с Гиршфельдом: *«Николай Леопольдович не успел еще посвятить ее в отдельные детали. Она знала лишь одно, что на этом пути ей не следует смущаться препятствиями, именуемыми на языке “пошляков”, как говорил Гиршфельд, совестью, честью, стыдом, правдой, нравственностью, пороком, грехом и преступлением»*¹⁷.

¹⁶Угрехелидзе В.Г. Поэтика социально-криминального романа (западноевропейский канон и его трансформация в русской литературе XIX века: «Большие надежды» Ч. Диккенса и «Подросток» Ф.М. Достоевского). Автореф. ... канд. филол. наук. Москва: изд-во РГГУ, 2006. С. 9.

¹⁷ Гейнце Н.Э. В тине адвокатуры. Луганск: Изд-во «Лугань», 1993. С. 65.

Повествователь акцентирует внимание на процессе превращения героини из замкнутой девушки с размытым представлением о нравственных ценностях в преступницу, слепо следующую наущениям своего партнера и совершая преступления, идя на поводу у своих страстей и амбиций. В конце повествования в структуре романа появляется характерный текст – письмо Маргариты Шатову, сопровождавшееся объемистой рукописью под знаковым заглавием «Моя исповедь», где «княжна Маргарита Дмитриевна подробно рассказывала <...> повесть своей жизни в течение семи лет со дня встречи ее с Гиршфельдом в Шестове, то нравственное состояние, в котором она находилась перед этой встречей»¹⁸. Эта исповедь представлена также от третьего лица, тем не менее, она имеет решающее значение для дальнейшего развития сюжетной линии Маргарита-Шатов. Интересно, что об исповеди знает только Шатов, друг Маргариты. Он перечитывает это письмо несколько раз, вспоминает и переоценивает их взаимоотношения и решается поехать за ней в ссылку. Таким образом, все предыдущее повествование о поступках Маргариты, о трансформациях в ее сознании является, по сути, исповедью преступницы.

Особо хотелось бы остановиться на системе героев романа Гейнце, где можно, на наш взгляд, найти параллели практически со всеми типами героев английских социально-криминальных романов. Главный герой – Гиршфельд – циничный и безнравственный персонаж, способный искусно играть нужные ему роли, манипулировать людьми, отсылает нас к образам криминальных героев-злодеев английских уголовных романов («Оливер Твист», «Женщина в белом», «Старый дом»), которые генетически связаны с подобными образами готических романов. Герой, воплощающий в себе вселенское зло, в романе Гейнце приобретает реальные, земные очертания. Главное для него не месть или страсть, а материальные блага, карьера. Автор довольно своеобразно объясняет причины формирования такого характера: «*Было ли следствием его происхождения от колена Левитова (отец его, хотя и был лютеранином, но происходил из немецких евреев), или же он был просто продуктом современного жидовствующего веяния времени? Решить этот вопрос затруднительно. Отец его бедный учитель музыки, упорно отрицал свое семитическое происхождение. Сын же, наоборот, громко заявлял, что с большим удовольствием готов причислить себя к потомкам Израиля, чем к утопающей в своем глубокомыслии немецкой нации*»¹⁹, приписывая пороки Гиршфельда его национальному происхождению. Однако в целом для читателя остается загадкой, откуда у молодого человека такое знание человеческой природы, опыт в общении и установлении нужных

¹⁸ Там же. С. 227.

¹⁹ Гейнце Н.Э. Указ. соч. С. 5.

контактов, осведомленность в скрытых, глубинных душевных процессах, позволявшая ему умело «играть» другими персонажами. На происхождение молодого человека намекает эпитафия к первой части романа «Жрецы Ваала» из поэмы Н.А. Некрасова «Современники»:

На французском масле,
Сделанном из сала,
Испекла природа
Этого нахала.

В эпитафии автор не только демонстрирует свое негативное отношение к персонажу, настраивает читателей на определенный отрицательный образ, но и указывает на окружение и общество как причины формирования подобных характеров. Кстати, предварять каждую часть повествования эпитафией было в русле традиций английского социально-криминального романа.

Равное, если не большее внимание в повествовании уделяется образу княжны Маргариты. Именно здесь Гейнце внимательно прослеживает процесс превращения невинной девушки в серийную убийцу, что предшественники писателя чаще всего показывали на мужском образе. В английском криминальном романе интерес был прикован к психологическим мотивам героя преступника, движимого, как правило, своими страстями, предрассудками и амбициями (Фольклэнд, Юджин Эрам, Гюг Четунд, Персиваль Глайд), приходящего к раскаянию (или наказанного) под давлением обстоятельств. В романе «По трупам» этот путь проходит молодая девушка, представляя собой своеобразную трансформацию субъектной организации криминального романа.

Весьма схематично, но убедительно писатель показал психологическую предрасположенность героини к порывам страсти и непредсказуемым поступкам. В целом этот образ рисуется традиционно (если не эпигонски), характерными для образов социально-криминального романа шаблонами: *«Черные как смоль волосы с синеватым отливом, цвета вороньего крыла, всегда с небрежно сколотой на затылке роскошной косой, оттеняли матовую белизну ее лица с правильными, но нерусскими чертами, лучшим украшением которого были большие, выразительные, по меткому определению одного заезжего в Т. генерала агатовые глаза, смотревшие смело, бойко и прямо при обыкновенном настроении их владелицы»*²⁰. Внешность Маргариты, как видим, построена на контрасте «черные волосы – матовая белизна лица», этот контраст продолжается и во

²⁰ Гейнце Н.Э. С. 30.

взгляде княжны: *«В минуты же какого-нибудь расстройства, потрясения или глубокой задумчивости, глаза эти направлялись в одну точку и приобретая вид стеклянных, делались страшными. В минуты же раздражения в них быстро мелькал какой-то зеленый огонек»*²¹ («смелые, бойкие, прямые» – «стеклянные, страшные»). Таким образом, с помощью красноречивого описания внешности героини писатель пытается выразить противоречия ее характера, внутренние конфликты, а вместе с ними и роковую предначертанность, приведшие ее во власть Гиршфельда.

С другой стороны, в повествовании не раз подчеркивается тщеславие Маргариты: *«Ее самолюбие страдало от массы жизненных уколов, да и самая помощь родных, или, как она выражалась, «подачка», глубоко оскорбляла ее, и она только из упрямства продолжала свои научные занятия, весьма часто их переменив»*²². Именно движимая амбициями, она завладевает сердцем Шатова, жениха своей сестры, скрытое чувство обиды толкает ее на убийство дяди и т.д. Тщеславие – этот тот нюанс характера преступника, который часто пытались исследовать в своих произведениях английские писатели, он и был положен Гейнце в основу характера Марго.

Русское своеобразие данного образа, тоже клишированное, состоит в акценте на воскрешении героини, ее приходе к Богу и покаянии. Гейнце, в силу своей ориентации на массовую аудиторию, показывает этот процесс очень схематично; к решению о покаянии Маргарита приходит весьма неожиданно и спонтанно: *«Чем больше думала Маргарита, тем больше она постигала, как загрязнено ее прошедшее, а выхода из этого лабиринта мучения она не видела. Вдруг глаза ее заблестели неземным блеском, и лицо ее озарилось почти счастливой улыбкой. “Собственными страданиями я искуплю мои грехи, мои преступления! – продолжала она думать. – Я не буду стараться об облегчении своей участи ...Я буду каяться перед моими судьями, и выставлю перед ними всю грязь моей души ...И чем больше это отзовется на мне, тем лучше: страшная преступница заслуживает страшного наказания!”»*²³. Маргарита приходит к покаянию «вдруг», пребывая до этого под властью своего любовника и сообщника.

Столь же немотивированным представляется для читателя и уход Карнеева, друга семьи Шестовых, в послушники монастыря после смерти Лиды. Карнеев – единственный, кто понимает всю сущность Гиршфельда и пытается предупредить трагедию, но герои так увлечены каждый своими планами, что не обращают внимания на его предупреждения. Во

²¹ Там же.

²² Там же. С.52.

²³ Там же. С. 218.

время болезни Лиды он говорит о надвигающейся беде как о роке и вине Гиршфельда: «— *Это одна из жертв Гиршфельда, — заключил свой рассказ Карнеев, — я не могу этого доказать, но я чувствую. <...> В голосе его было что-то пророческое, он звучал нотами такой безысходной грусти, что Константин Николаевич не только не нашелся, но даже был не в силах сказать этому несчастному страдальцу слова утешения*»²⁴, вводя, таким образом, мотив фатума в повествование, свойственный английскому социально-криминальному роману изначально.

Думается, что Гейнце не ставил перед собой цели показать нравственное становление и очищение своих героев, но обозначил эту тему, отдав дань традиции русского романа с криминальным сюжетом, в поэтике которого большое значение придается именно высшему наказанию, его неотвратимости и духовному совершенствованию как выходу из нравственного кризиса падшей души. Начало этой традиции, как известно, положил ни кто иной, как Ф.М. Достоевский в романе «Преступление и наказание».

Особенно четко параллели с английским социально-криминальным романом прослеживаются на уровне хронотопа. Через становление и похождения главного героя — Гиршфельда — у автора появляется возможность показа всех слоев общества, чем активно пользовались У. Годвин, Э. Бульвер-Литтон, Ч. Диккенс. Такой подход к организации эпической пространственно-временной системы исследователи считают характерной для социально-криминального романа, где изображения «света» и «дна», города и сельского мира четко противопоставлены друг другу как полюса одного социума²⁵. В романе Гейнце, как это отмечалось рецензентами конца XIX в., представлены самые разнообразные слои российского населения (купцы, аристократия, арестанты, сомнительные личности и т.д.), реалистично показан их быт и нравы, что соотносится с авторской идеей о прямом влиянии современных нравов на формирование моральных принципов отдельной личности.

События первой части романа разворачиваются на фоне старого русского поместья, имеющего свою историю и традицию. Описания пейзажа не так часто встречаются на страницах романа «По трупам». Гейнце неизменно добавляет в них готические оттенки: *«Была чудная тихая ночь. Луна с безоблачного, усыпанного мириадами звезд неба лила на землю кроткий волшебный свет, таинственно отражавшийся в оконечностях медных крестов на решетке, окружающей старый дуб. Вокруг «проклятого места» царило*

²⁴ Там же. С. 160.

²⁵ Угрехелидзе В. Г. Указ. соч. С. 10.

ужасное безмолвие. Поднявшийся с протекающей невдалеке реки туман окутывал берег и часть старого парка, примыкающего к нему, создавая между стволами и листвой вековых деревьев какие-то фантастические образы»²⁶. Писатель не только рисует русский пейзаж в готическом стиле, но и использует стилистические клише, общепринятые для таких изображений, в первую очередь в английском криминальном романе («тихая ночь», «волшебный свет луны», «старый дуб», «проклятое место», «ужасное безмолвие»), что создает очевидную атмосферу тайны и напряжения, предвещающая роковые события для обитателей этого поместья.

Не отступает Гейнце и от традиции изображения закрытого локуса тюрьмы как места испытания героя и осознания им своей греховности: *«Княжна была помещена в лучшую одиночную камеру. Эта “лучшая” камера была, впрочем, очень неказиста. Заплесневевшие толстые каменные стены были мокры и от них веяло холодом подвала. Половицы ходили ходуном, а в двойных рамах маленького единственного окошечка с железной решеткой стекла были до того грязны, что едва пропускали свет. Деревянный, некрашеный стол, такая же скамья и деревянная же кровать с жестким матрасом, покрытым одеялом из солдатского сукна, и с одной небольшой подушкой составляли всю меблировку этой камеры для привилегированных. Уже две ночи провела Маргарита Дмитриевна в этой камере, но до сих пор еще не могла совершенно прийти в себя»²⁷. На этот раз писатель предельно реалистичен и даже аскетичен в описании камеры заключения, он избегает любых романтических клише, любых эпитетов. Но именно эта сдержанность в описании обстановки контрастирует с чувствами, захлестнувшими героиню. Только здесь произошло осознание Маргариты своей греховности. Проведя в камере несколько часов, она заметила в углу деревянное распятие, но не смогла даже помолиться перед ним от тяжести вины за свои преступления.*

Сравним для примера описание тюрьмы в романе У. Годвина «Калеб Вильямс»: *«...the massy doors, the resounding locks, the gloomy passages, the grated windows, and the characteristic looks of the keepers, accustomed to reject every petition, and to steel their hearts against feeling and pity. <...> It is impossible to describe the sort of squalidness and filth with which these mansions are distinguished. I have seen dirty faces in dirty apartments, which have nevertheless borne the impression of health, and spoke carelessness and levity rather than distress. But the dirt of a prison speaks sadness to the heart, and appears to be already in a state*

²⁶ Там же. С. 66–67.

²⁷ Там же. С. 212.

*of putridity and infection»*²⁸. Очевидно, что изображение интерьера тюрьмы в английском романе более образно и эмоционально, тесно связано с передачей эмоционального воздействия, которое оказывает тюрьма на заключенных.

На основе сравнения подобных описаний тюрем в криминальных романах Диккенса, Бульвера, Годвина можно выявить и разницу в подходах к изображению подобных интерьеров. Если в английских произведениях тюрьма представлялась, с одной стороны, как оплот несправедливости и бесправия заключенных, а с другой – как метафора, тесно сплетенная с готической традицией тайны, то Гейнце, следуя своему принципу фотографичности, показывает место заключения Маргариты сухо, натуралистично²⁹.

Определенную переключку «По трупам» с английским криминальным романом можно обнаружить при анализе сцены суда. Этот эпизод чаще всего вводится авторами как кульминация, символизирующая физическое истощение и душевное очищение преступника. В подобном ракурсе описан суд у Гейнце: *«Тихо, едва слышно, ответила подсудимая на обычные вопросы председателя о звании, имени и отчестве, летах и роде занятий. Началось чтение коротенького обвинительного акта. Упавшим почти до шепота голосом, побудившим председателя, предлагавшего ей вопросы, просить ее несколько раз говорить громче, признала себя княжна виновною в обоих приписываемых ей преступлениях и повторила свое показание, данное у следователя. <...> Княжна скорее упала, чем села на скамью. В публике послышался шепот неудовольствия. С согласия представителя обвинительной власти, трибуну которого занимал Новский, суд нашел допрос свидетелей, в виде признания подсудимой, излишним и постановил приступить к судебным прениям»*³⁰. Документальной констатацией фактов Гейнце показывает формальность происходящего, судьба героини уже решена, да и она сама уже приняла для себя решение. В целом сцена суда в романе Гейнце символизирует общественное наказание. Героиня, осознав свою вину, на суде обессилена и подавлена.

²⁸Godwin W. Caleb Williams. Oxford: Oxford Un-ty Press, 1982. P. 177. Дословно: «...массивные двери, шумные замки, мрачные коридоры, окна с решетками и характерный вид тюремщиков, привыкших отвергать любую просьбу и ожесточивших свои сердца против чувства и жалости. <...> Невозможно описать нищету и грязь, отличавшие эти обиталища. Я видел грязные лица в грязных камерах, которые, тем не менее, несли впечатление здоровья и говорили скорее беззаботно и весело, чем горестно. Но грязь тюрьмы придавала сердцу тоску, и ты уже оказывался в состоянии морального разложения и упадка».

²⁹ Интересно, что описание тюрьмы в романе Л.Н. Толстого «Воскресенье», написанном в период с 1889 по 1899 гг., более схоже с гейнцевским изображением: *«Камера, в которой содержалась Маслова, была длинная комната, в девять аршин длины и семь ширины, с двумя окнами, выступающею облезлой печкой и нарами с разошедшимися досками, занимавшими две трети пространства. В середине, против двери, была темная икона с приклеенною к ней восковой свечкой и подвешенным под ней запыленным букетом иммортелек. За дверью налево было почерневшее место пола, на котором стояла вонючая кадка. Проверка только что прошла, и женщины уже были заперты на ночь».* Толстой указывает конкретные размеры камеры, рисует обстановку предельно сдержанно и немногословно.

³⁰Гейнце Н.Э. Указ. соч. С. 221.

Напомним, в романе Годвина «Калеб Вильямс» подобные изменения во внешности Фолькланда отмечаются именно во время суда: *«I can conceive of no shock greater than that I received from the sight of Mr. Falkland. His appearance on the last occasion on which we met had been haggard, ghost-like, and wild, energy in his gestures, and frenzy in his aspect. It was now the appearance of a corpse. He was brought in a chair, unable to stand, fatigued and almost destroyed by the journey he had just taken. His visage was colourless; his limbs destitute of motion, almost of life. His head reclined upon his bosom, except that now and then he lifted it up, and opened his eyes with a languid glance; immediately after which he sunk back into his former apparent insensibility»*³¹. Годвин, несомненно, больше внимания уделяет изменениям во внешности Фолькланда, отражающим его внутренние страдания. Он обессилен и нравственно, и физически в момент свершения справедливости, что и отражается в его внешности. В романе Бульвера «Юджин Эрам» главный герой держится во время суда подчеркнуто с достоинством, но почти сразу после него умирает обессиленный неимоверным психологическим напряжением, перенесенным во время процесса.

Результаты проделанного сопоставления могут служить материалом для некоторых обобщений. В романе Н. Гейнце «По трупам» прослеживается трансформация жанровых закономерностей криминального романа, поскольку он написан на более поздней стадии развития данной жанровой модели и содержит в себе определенную рефлексию над его канонами. При всей типологической близости русского и английского криминальных романов, существенные изменения в романе Гейнце затрагивают систему персонажей, субъектную структуру и пространственно-временную организацию произведения. Тем не менее можно констатировать, что английская модель криминального романа прошла ассимиляцию и укоренилась именно в русской массовой литературе конца XIX в., и именно такой контекст послужил причиной ряда видоизменений, привнесенных в рассматриваемую жанровую модель, в котором, по словам Ю.М. Лотмана, то, что еще недавно «казалось безнадежно архаическим, обломком старины, исторически оказывалось зерном нового, формами, которые завтра будут организовывать наиболее актуальные и

³¹Godwin W. Caleb Williams. Oxford: Oxford Un-ty Press, 1982. P. 318–319. Дословно: «Я не могу представить большего шока, чем тот, который я испытал, увидев Фолькланда. Его внешность со времени, когда мы последний раз виделись, стала изможденной, похожей на приведение и дикой, с энергией в жестах и безумием во взгляде. Теперь это был вид трупа. Его подвели к кафедре, неспособного стоять, утомленного и почти уничтоженного путешествием, которое он предпринял. Его облик был бесцветным; его конечности лишены движения, почти без жизни. Его голова была склонена на грудь, только иногда поднималась, и открывались глаза с безжизненным взглядом, сразу после которого он погружался обратно в прежнюю видимую бесчувственность».

боевые идейно-художественные движения»³². Такие тенденции в конечном счете привели к созданию итогового романа Л.Н. Толстого «Воскресение».

3.3.4. Интерпретация английского социально-криминального романа в русской региональной литературе (на примере романа В.В. Курицына-Не-Крестовского «Томские трущобы»)

Чрезвычайный интерес к жанру социально-криминального романа, в том числе и английского, был проявлен уже на исходе XIX столетия в провинциальной России, включая отдаленную от столицы Сибирь. Стоит отметить, что данный вопрос до сих пор никогда не исследовался учеными, тем не менее, эта страница дополняет общую картину рецепции жанра социально-криминального романа интересными деталями и воссоздает полный контекст его восприятия в России. В связи с этим в настоящем разделе мы попытаемся рассмотреть роман томского писателя В. Курицына «Томские трущобы» в аспекте его типологических схождений с изучаемой жанровой моделью как заключительный этап освоения английского социально-криминального романа русской словесностью.

Несмотря на статус провинциального города, Томск, тем не менее, на рубеже XIX–XX вв. представлял собой центр культурной жизни Сибири, где кипела активная литературная жизнь, формировались свои стандарты и писательского труда, и читательских потребностей, и рецептивных моделей. По свидетельству непосредственного участника этой жизни И. Хейсина, «здесь работали подлинные литераторы, талантливые, оригинальные, некоторые из них вошли в большую литературу. <...> В Томске часто устраивались литературные вечера, доклады о деятельности того или другого литератора, существовал кружок любителей поэзии, в котором периодически выступали томские поэты – словом, литературная жизнь Томска кипела»¹. Этот факт подтверждает и томский краевед, Ю.Я. Зильберман: «С 90-х годов XIX века инициатива в литературной жизни Сибири перешла к Томску. На грани веков в самом деле были основания считать Томск “Литературной столицей Сибири”»². К данному периоду в

³² Лотман Ю.М. Массовая литература как историко-культурная проблема // Лотман Ю.М. О русской литературе. СПб.: Искусство-СПб., 1997. С. 386.

¹ Хейсин И. Страницы прошлого. Воспоминания о литературной Сибири // Ангара. 1959. №2. С. 115.

² Зильберман Ю.Я. Памяти поэта и писателя В.В. Курицына (Не-Крестовского) (к 100-летию со дня смерти) // Старый Томск. Томск: Томская областная науч. биб-ка им. А.С. Пушкина, 2012. С. 13.

Томске уже были открыты два университета, шла интенсивная демократизация общества, среди населения распространялись социалистические идеи.

На этом фоне в конце XIX – начала XX вв. восприятие на региональном уровне зарубежной литературы вообще и социально-криминального романа в частности, имело свои характерные особенности. Прежде всего, тот факт, что Сибирь являлась общеизвестным местом ссылки и каторги, не мог не сказаться на рецепции темы преступления и наказания. Кроме того, следует учитывать, что западные образцы социально-криминального романа доходили до периферийного читателя, как правило, с опозданием и опосредованно, через переводы, а также переработку и авторскую интерпретацию столичных литераторов. При этом в томских переводах, как справедливо отмечает В.Н. Горенинцева, «наблюдается тенденция к “встраиванию” в принимающую культуру: переводчики адаптируют текст оригинала с учетом уровня и потребностей читательской аудитории и специфической ориентации на классические литературные образцы»³.

Вместе с тем бытование иностранных литературных произведений в сибирском городе происходило в контексте жанрово-стилистических исканий региональной литературы, с учетом специфики местной читательской аудитории, которая включала в себя и высокообразованных представителей университетской интеллигенции, и малообразованные слои населения, стремящиеся к просвещению. Свои тенденции наблюдаются и в отношении отдельных жанров, в том числе и социально-криминального романа. Думается, они определялись общей устремленностью региональной литературы к документально-публицистическому осмыслению проблем преступления и наказания. Об этом говорит большое число региональных публикаций судебно-пенитенциарной проблематики, представляющих собой научные или научно-популярные исследования. Здесь можно назвать книги профессора Томского государственного университета И.А. Малиновского («Ссылка в Сибирь». Томск, 1900; «Кровавая месть и смертные казни». Томск, 1909; «Русские писатели-художники о смертной казни». Томск, 1910), монографии профессора ТГУ С.П. Мокринского («Наказание, его цели и предположения». В 2-х чч. Томск, 1902; «Каузальный и потенциальный моменты действия». Томск, 1905), книгу Е.Н. Анучина («Материалы для уголовной статистики России». Тобольск, 1866), пособие Н.Н. Розина («Уголовное судопроизводство». Томск, 1913) и др.

³ Горенинцева В.Н. Рецепция английской и американской литературы в томской периодике конца XIX – начала XX в.в. Дисс. ... канд. филол. наук. Томск, 2009. С. 94–95.

Интересно, что в свои учебные и исследовательские материалы ученые активно включали литературный материал для подтверждения выдвигаемых в монографиях тезисов. Так, профессор Императорского Томского университета, И.А. Малиновский, говоря об организации ссылки в Сибирь, приводит примеры из «Воскресения» Л.Н. Толстого, «Записок из Мертвого дома» Ф.М. Достоевского, «Острова Сахалин» А.П. Чехова. При рассмотрении вопроса о смертной казни ученый ссылается на произведения В.А. Жуковского, А.С. Пушкина, М.Ю. Лермонтова, В.И. Даля, И.С. Аксакова, сближая, таким образом, документальные и художественные тексты и используя литературные источники как фактическое подтверждение выдвигаемым научным и социально-политическим положениям.

Попытки местных авторов работать с криминальной тематикой в художественных текстах приводят лишь к созданию произведений малых эпических жанров (повести, рассказы). В подтверждение можно назвать повесть К. Никифорова «Арестантские дети» (Иркутск, 1880), рассказ В.А. Долгорукого «В тёмном царстве» (Томск, 1889), рассказы С. Епатьевского «Жиганы», «Уголовные дворяне», В. Мельшина «В мире отверженных. Записки бывшего каторжника» и др.

Как проявление противоположной тенденции можно рассматривать формирование массового регионального читателя местной литературной критикой. По мнению В.Н. Горенинцевой, в Томске происходило, например, «критическое осмысление творчества <...> яркого представителя английского неоромантизма, А. Конан-Дойла», сопровождавшееся развернувшейся в томской прессе борьбой с повальным увлечением так называемой «сыщицкой» литературой, получившей значительное распространение на рубеже XIX–XX вв. в связи с ростом грамотности в демократических слоях населения. Авантюрно-приключенческий и детективный жанр, весьма отдаленно напоминавший социально-криминальный роман, находил своих почитателей даже в кругах интеллигенции.

Наконец, осмысливая контекст региональной рецепции социально-криминального романа, нужно отметить криминологическую ситуацию в городе, которая определенно способствовала обострению интереса к темам преступления и их раскрытия. Как утверждает А.Н. Жеравина, обстановка в этом отношении была настолько напряженной, что «в целях более оперативной работы по раскрытию преступлений, связанных с кражами и грабежами, летом 1915 г. был увеличен штат городских томской полиции на 50 человек. <...> Воров и грабителей вылавливали, но крупные грабежи и кражи не прекращались. Криминогенная ситуация в городе оставалась крайне опасной. Никто,

нигде не был застрахован от действий злоумышленников»⁴. Таким образом, очевидно, что криминальная тема была актуальна для томской публики и рассматривалась в своем большинстве на фактологическом материале, в научном, социально-политическом, публицистическом дискурсах, а не в художественных образах.

При наложении всех этих процессов на восприятие переводной литературы в целом произошло некое смешение в интерпретации отдельных ее жанров, в том числе и социально-криминального романа, включая английские его модели. В сознании сибирских издателей и читателей очевидно отсутствовало четкое разграничение между детективной и криминальной романными модификациями, между отдельными национальными ветвями социально-криминального романа. Результатом такого синкретизма, характерного для любой словесности, находящейся в стадии становления, стало нивелирование философской основы, свойственной образцам английского, социально-криминального романа, а также значительное ослабление социальной проблематики, составляющей фундамент романов Годвина, Бульвера, Диккенса.

Все перечисленные тенденции нашли свое отражение в романе В.В. Курицына «Томские трущобы», одном из немногих примеров криминального романа на уровне региональной литературы. Для нас это произведение интересно с точки зрения трансформации жанровых канонов, «размывания» идеологических и эстетических основ жанровой модели социально-криминального романа, отступления от которых все же подтверждают связь с английской модификацией данного жанра.

Сведения об авторе романа «Томские трущобы» весьма скудны и неточны. Даже в «Сибирской советской энциклопедии» была допущена ошибка в его дате рождения. Родился он в 1879 г., а не в 1878 г, как следует из Энциклопедии. Не сохранилась и рукопись романа. Так что до сих пор остается открытым вопрос, был ли он дописан до конца, или скоропостижная смерть писателя не дала ему сделать этого.

Немногочисленные критические отзывы коллег писателя свидетельствуют о признании определенного литературного таланта Валентина Курицына, заявившего о себе среди томских литераторов прежде всего как о поэте. В его стихах, публиковавшихся в томской периодике («Сибирский вестник», «Сибирская газета», журналы «Бич», «Негативы», «Бубенцы», «Ерш»), отражались популярные в тот период социалистические идеи, критика общественного порядка и несправедливости, активная гражданская позиция автора. Однако в них Курицын рисовал образы в несколько сгущенных красках, в

⁴ Жеравина А.Н. Томск второй половины XIX-начала XX в. (по материалам дореволюционной печати). Томск: Изд-во ТГУ, 2010. С. 182.

гиперболическом ракурсе. Ю.Я. Зильберман объясняет эту особенность его творчества таким образом: «Максимализм в суждениях думается обусловлен, с одной стороны, пропагандой социал-демократического окружения, с другой – обостренным чувством гражданственности на фоне болезненного состояния и материального неблагополучия»⁵.

Действительно, из немногочисленных фактов биографии Курицына известно, что основным его занятием было служба в Управлении Сибирской железной дороги (с 1901 г.), куда он был зачислен после отстранения от золотопромысловых работ по состоянию здоровья. Примерно с этого же времени в томских изданиях стали появляться стихи и малые прозаические произведения молодого писателя, ставшие, по словам Ю.Я. Зильбермана, «заметным явлением в литературной жизни Томска»⁶. И все же ни служба в железнодорожной конторе, ни публикация первых литературных опытов не обеспечили В. Курицыну материального благополучия. Поэтому он с готовностью отозвался на предложение издателя Всеволода Алексеевича Долгорукова, подготовившего известные «Дорожник по Сибири и Азиатской России» и «Сибирский наблюдатель») начать писать новый авантюрный роман для публикации в первых номерах еженедельника «Сибирские отголоски». Задача издателя для Курицына была сформулирована четко – привлечь к выпускаемому им еженедельнику томских читателей. Наиболее подходящим для этого был признан детективный роман. Позже, на похоронах Курицына, это событие прокомментирует его коллега, писатель Георгий Гребенщиков: «...если публика в большинстве своем так падка на поясничества клоунов, на цирковые полужверинные увеселения, если ей больше по сердцу Пинкертоны, то можно ли всю вину “желтой проповеди” взваливать на одного, когда творцом ее является само общество?! Был спрос и – к стыду Томска – большой на “романы” Не-Крестовского, и он давал их»⁷.

В конце XX в. томскому писателю и его роману также давали невысокую оценку, устанавливая между тем его интертекстуальные связи с образцами столичной и зарубежной литературы: «В один прекрасный день ему <Курицыну – И. М.> в голову пришла мысль написать на местном материале что-то подобное “Парижским тайнам” Эжена Сю и “Петербургским трущобам” Крестовского. Замысел был воплощен в жизнь»⁸. Или: «Конечно, В.В. Курицын не А.С. Пушкин и не Л.Н. Толстой, о нем не писали

⁵ Зильберман Ю.Я. Указ.соч. С. 14.

⁶ Там же.

⁷ Цит. по Зиновьев В. Памяти поэта // Томский вестник. №5 (421). 12 января. 1993. С. 15.

⁸ Журавлева Е. Тайна «Томских трущоб» до сих пор не раскрыта // Все для Вас Пресс. 1999. 25 февраля. С. 5.

монографий, и над изучением его творчества не ломали головы знаменитые литературоведы»⁹.

Как бы то ни было, но роман пользовался большой популярностью у томских читателей и у всей сибирской читательской аудитории. Это подтверждает тот факт, что сразу после публикации романа в журнале «Томские трущобы» он был издан отдельной книгой тиражом 1500 экземпляров, разошедшимся чрезвычайно быстро. При жизни писателя это произведение издавалось еще раз. Автору предлагали продать право на переиздание его романов в Москве, но Курицын отказался от этого предложения. Даже десятилетия спустя, в 1920-х гг., по воспоминаниям уральского книголюба Ю. Курочкина, он «видел у знакомых вдребезги зачитанный, без обложек и титульного листа, роман «Томские трущобы»»¹⁰. Уже в наше время раздаются голоса томских краеведов, утверждающие, что «мы имеем дело с ярким, самобытным талантом, внесшим весомый вклад в сокровищницу сибирской, да и не только, литературы»¹¹.

Не останавливаясь на столь противоположных оценках таланта Курицына-Не-Крестовского, мы утверждаем, что его творчество, в частности, роман «Томские трущобы» представляет достаточный интерес для литературоведческого анализа как материал, на котором в полной мере отразились и трансформировались в зависимости от регионального контекста европейские и центральные российские литературные тенденции и, в частности, модель социально-криминального романа, уже почти отжившая свой век в столичной словесности России конца XIX – начала XX вв.

На связь с моделью социально-криминального романа указывает уже псевдоним, выбранный Курицыным для публикации «Томских трущоб», – Не-Крестовский. Он может быть истолкован как выражение авторской позиции принципиального отталкивания от романа петербургского писателя В.В. Крестовского. В своем романе Курицын намеревался поставить вопросы преступления и наказания на региональном уровне, противопоставив свое произведение столь популярному во второй половине XIX в. столичному социально-криминальному массовому роману. Об этом красноречиво свидетельствует псевдоним писателя – Не-Крестовский.

Идя от противного, Курицын подверг трансформации сам сюжет криминального романа. Если в его классических образцах все сюжетные линии ведут, как правило, к главному герою-преступнику и целью повествования становится показать либо его

⁹ Карташова Т. Книга, ставшая легендой // Красное знамя. 20–21 апреля. 1991. № 84. С. 11.

¹⁰ Цит. по: Зильберман Ю.Я. Памяти поэта и писателя В.В. Курицына (Не-Крестовского) (к 100-летию со дня смерти) // Старый Томск. Томск: Томская областная науч. биб-ка им. А.С. Пушкина, 2012. С. 15.

¹¹ Зильберман Ю.Я. Указ. соч. С. 15.

раскаяние в содеянном, либо вину общества за его падение, то в романе Курицына такие цели явно не преследовались. В сюжете «Томских трущоб» трудно определить авторские намерения, он распадается на множество линий повествования, среди которых сложно выделить главные и второстепенные.

И все же, можно сказать, что в центре сюжета – банда «Мертвая голова» и ее предводитель – Человек в маске, тайна которого так и остается неразгаданной до конца повествования. Параллельно описываются будни других персонажей, так или иначе связанных с преступным миром. Это и прожженный рецидивист Егорин, и пошедший на преступление из-за своей страсти к женщине Иван Семенович Кочеров, и сама Катя – бывшая столичная «этуаль», и таинственная фигура Сергея Николаевича Загорского и т.д. К этим персонажам, в свою очередь, подводятся нити повествования, связанные с другими, менее значимыми, но столь же яркими образами. Одним словом, автор романа явно отошел от вершинной системы персонажей, типичной для модели социально-криминального романа.

Такой ход событий повлиял на концептуальный уровень произведения. Столь свойственная повествованию социально-криминального жанра идея социальной несправедливости и вытекающий из нее центральный конфликт между личностью и обществом оказались выхолащены в результате авторского акцента на бандитские будни, любовную коллизию, разветвленную систему персонажей, а также внимание на авантурные линии сюжета. Очевидно, что автор ориентировался прежде всего на массового читателя, которого он пытался отвлечь от серых провинциальных будней, перенести в мир захватывающих погонь, убийств и страстей.

Тем не менее само повествование романа ведется в русле традиций социально-криминального романа вообще и его английской модификации в частности. Так, следуя канонам этого жанра, повествование «Томских трущоб» основано на документальных источниках, мифах и легендах города, известных фактах из его криминальной истории. По словам Ю.Я. Зильбермана, материал для романа писатель «черпал из уголовной хроники, из рассказов торговых людей и ямщицких побасенок, дополняя собственными наблюдениями за бытом и нравами горожан. Невымышленные городские и пригородные места, улицы и переулки, томские гостиницы придают произведению живость и достоверность, вызывают толки, будоражат интерес, в том числе и вставные тексты краеведческие»¹².

¹² Зильберман Ю.Я. Указ. соч. С. 15.

Для большей достоверности повествования, так же как английские писатели-авторы социально-криминальных романов (начиная с У. Годвина), Курицын использует различные вставные тексты – это записки, газетные заметки, письма – так называемые «чужие» слова, стилизованные автором в зависимости от источника. Подобно западным образцам эти вставные тексты, применялись или как дополнительные свидетельства, доказательства совершенного преступления (письмо Шумакова, заметка из местной газеты), или как прием некоторого отстранения повествователя от изображаемых событий (записки Человека в маске, записка Салатникова, письмо Гудовича Ядвиге).

Такое отстранение было порой необходимо автору-рассказчику, т.к. и здесь писатель последовал за создателями традиционного криминального романа и выбрал повествование от третьего лица. По мнению В.Г. Угрехелидзе, именно в социально-криминальном романе «субъект повествования максимально приближен к авторскому видению мира. Обнаруживается и явное авторское присутствие в произведении, что объясняется влиянием жанра фельетона на этот тип романа, поскольку практически все названные нами тексты выходили в свет в виде газетных материалов»¹³. Это утверждение в полной мере применимо к роману Курицына, который, как уже отмечалось выше, впервые публиковался серийно, в региональном журнале. Повествователь не только рассказывает о событиях в романе, но и дает им оценку, показывает читателю, что он знает их ход наперед.

Более того, повествователь «Томских трущоб» вовлекает читателя в повествование, обращаясь к его опыту, памяти, мнению: *«Необходимо пояснить читателям, что Сенька Козырь, с тех пор, как начал работать под руководством Пройди-Света, весьма и весьма поправил свои финансовые обстоятельства»* (Ч. 1, С. 103), или: *«Наши читатели, без сомнения, помнят, как был удивлен Егорин таинственным приходом и не менее таинственным исчезновением “Человека в маске” при первой их встрече»* (Ч. 1, С. 108) и т.д.

Такой образ повествователя наложил свой отпечаток на пространственно-временную структуру романа. Для «Томских трущоб», как и для модели социально-криминального романа в целом свойственны некоторые отступления от хронологии событий с целью введения в нарратив воспоминаний героев о прошлом, описания их предыстории.

¹³Угрехелидзе В.Г. Поэтика социально-криминального романа (западноевропейский канон и его трансформация в русской литературе XIX века: «Большие надежды» Ч. Диккенса и «Подросток» Ф.М.Достоевского). Автореф. ... канд. филол. наук. М., 2006. С. 9.

Более определенные типологические параллели с английским социально-криминальным романом прослеживаются в образе пространства. Они состоят, прежде всего, в изображении городского пейзажа. Ориентируясь на документальное повествование, Курицын вводит в свой нарратив реальные названия улиц и заведений, оставшиеся актуальными и для современного читателя (гостиница «Европейская», улицы Почтамтская, Магистратская, Нечаевская, переулок Аптекарский, станция Межениновская и т.д.). Такой прием, по мнению С.А. Заплавного, делает ценным романы томского писателя, т.к. «для вдумчивого исследователя беллетристические произведения Курицына дают возможность почувствовать время, нравы купеческой публики, услышать отголоски событий прошлого. Для неподготовленного же читателя романы Некрестовского нередко обретают ранг документальных, исторических, становятся «энциклопедией» по истории Томска, а заодно Сибири»¹⁴.

Однако в связи с отсутствием в романе глубокого идейного содержания оказалась размыта традиционная для социально-криминальной модели антитеза «город – село (идиллическое пространство)». Действия происходят и на фоне городского топоса, и на фоне природы, на глухой заимке, в сибирской тайге, но они не противопоставлены друг другу. В обоих случаях пейзажи служат лишь вспомогательным фоном для рассказа об организации и исполнении преступлений, описание природы, как правило, не несет в себе идеи противопоставления мира преступному обществу и не служит для более глубокого раскрытия образа преступника.

Такая антитеза лишь намечена в финале второй части при описании тюрьмы, куда попал Иван Семенович Кочеров: *«А сейчас перед нами открывается новая картина. Ранее весеннее утро. Небо голубым шатром раскинулось над землей, обновленной дыханием весны. Суровая сибирская природа, освободившись от оков зимнего сна, спадает щедрыми дарами весны. <...> В описываемое нами теплое майское утро двор пересыльной тюрьмы, находящейся за чертой городских построек, был полон арестантами из уголовных, отбывающих сроки наказания. <...> Яркое солнце золотило крыши тюремных построек и играло огненными бликами на окнах верхнего этажа, обращенных к востоку. В верхнем этаже, вдоль темного коридора помещались одиночные камеры. Заглянем в одну из них. Сквозь запыленные стекла маленького окна с железным переплетом решетки золотой солнечный луч прорезывает мутный полумрак камеры и падает на бледное, истомленное лицо заключенного, лежащего в углу на своей койке»* (С. 203). С одной стороны, данное описание чрезвычайно напоминает пролог из

¹⁴ Заплавный С.А. Рассказы о Томске. Новосибирск: Западно-Сибирское книжное изд-во, 1984. С. 374.

«Воскресения» Л.Н. Толстого – яркие краски природы контрастируют с мрачным помещением тюрьмы, своеобразным антимиром. С другой – такой образ пространства отсылает нас к традиции английского социально-криминального романа, в которой локус тюрьмы представлен как сосредоточение отчаяния и безнадежности.

Тем не менее в изображении городского пространства присутствует другая характерная антитеза криминального романа – «свет – дно». Курицыну удалось показать различные слои провинциального города, злачные места, где созревают преступные планы. Зачастую в зависимости от места, где происходят события, названа глава романа («В одном из клубов», «В вертепе продажной любви», «На ипподроме», «Ресторанный разгул» и т.д.). В описании интерьера прослеживается антитеза мира богатых и состоятельных людей миру отверженных и падших. Однако, как и принято в поэтике социально-криминального романа, «миры эти в едином пространстве большого города взаимопроникаемы»¹⁵. Представитель высшего света Сергей Николаевич Загорский оказывается не чист на руку и связан с главным бандитом, Сашкой Пройди-Свет, вовлечен в игорный бизнес, крадет бедную девушку ради своей минутной прихоти, а члены банды оказываются в услужении в богатых домах и респектабельных на первый взгляд заведениях.

Обязательным компонентом пространственно-временной структуры английского социально-криминального романа является локус тюрьмы – об этом уже не раз приходилось говорить в диссертации. В романе томского писателя описание тюрьмы дается дважды, однако в обоих случаях оно представлено кратко, в виде наброска: *«В камере было темно и душно. Сильно пахло сыростью. Маленькое окошечко над дверью, запыленное и засиженное мухами, давало смутный отблеск от лампы, которую полицейские зажгли на площадке. Тяжелая дверь еще раз заскрипела петлями и крепко захлопнулась за арестованным...»* (С. 198). И: *«Он лежал неподвижно, уставившись взглядом на темно-голубой квадрат окна, пересеченный черными полосками решетки. Форточка была открыта, и в нее вместе со свежим теплым воздухом лились отголоски широкой хорошей песни, грустной, как осень»* (С. 208). В обоих описаниях тюрьмы автор использует мотив окна, форточки как связи героя с внешним миром, что усиливает впечатление его отрешенности, одиночества и отчаяния. По наблюдениям О.В. Журиной, «человек, смотрящий в окно, как бы удваивает свой пространственно-бытийный контекст, т.к. оказывается приуроченным одновременно к различным мирам: телесно – к

¹⁵ Угрехелидзе В.Г. Указ. соч. С. 11.

внутреннему, визуально – к внешнему»¹⁶. В описаниях тюремного пространства Курицына окно является источником тусклого света или грустной песни, что в обоих случаях показывает безнадежность положения двух героев – Асама и Кочерова.

Другим характерным для социально-криминального романа локусом является полицейский участок, по-своему представленный и в «Томских трущобах»: *«Вероятно, немногим из наших читателей доводилось быть глухой ночью в помещении полицейского участка. Поэтому мы позволим несколько остановиться на описании той картины, которую увидел Асам, когда тяжелая дверь со скрипом и визгом отворилась перед ним <...> Грязные, давно уже не знавшие, что такое побелка, стены комнаты с обвалившейся кое-где штукатуркой обильно украшены разного рода объявлениями, начиная с последнего номера “Губернских ведомостей” со списком разыскиваемых лиц и кончая предостережением, написанным красивым канцелярским почерком <...> Приемная освещалась маленькой лампочкой, подвешенной на подоконнике. Воздух в помещении был тяжелый, скверный: пахло сыростью и махоркой»* (С. 196–197). Сравним приведенное описание полицейского участка с подобным изображением Диккенса: *«Камера своим видом и размерами напоминала погреб, но освещалась куда хуже. Она оказалась нестерпимо грязной; было утро понедельника, а с субботнего вечера здесь сидели под замком шестеро пьяниц. Но это пустяки. В наших полицейских участках каждый вечер сажают под арест мужчин и женщин по самым ничтожным обвинениям – это слово достойно быть отмеченным – в темницы, по сравнению с которыми камеры в Ньюгете, занятые самыми опасными преступниками, коих судьи признали виновными и приговорили к смертной казни, напоминают дворцы. Пусть тот, кто в этом сомневается, сравнит их сам»*¹⁷.

В обоих фрагментах привлекает внимание активное обращение к читателю, вовлечение его в повествование. Подчеркивается тот факт, что полицейский участок является сосредоточением тьмы и нечистоты, намекая на нечистоплотность и самих полицейских. Однако в описании Диккенса делается акцент на несправедливость вершимого в полицейских участках правосудия, что для томского автора оказалось излишним как для писателя-беллетриста.

Ориентируясь на массового читателя, Курицын заимствовал из английского социально-криминального романа готические элементы, вносящие в повествование

¹⁶ Журина О.В. Роман «Воскресение» в контексте творчества позднего Л.Н. Толстого: модель мира и ее воплощение. Автореф ... канд. филол. наук. СПб., 2003. С. 17.

¹⁷ Диккенс Ч. Приключения Оливера Твиста. Пер. с англ. А. Кривцовой. Минск: Беларусь, 1978. С. 64.

таинственность и напряжение. Они в основном были включены в образ предводителя банды, Человека в маске: *«Он обернулся и ... едва был в силах удержаться и не выронить лампу. В двух шагах от него неподвижно, как статуя, стоял таинственный посетитель, лицо которого скрывалось под черной бархатной маской. Неожиданное появление “Человека в маске” испугало Егорина, как что-то сверхъестественное. Только железные нервы человека, неоднократно проливавшего кровь, сроднившегося со всеми ужасами преступлений, могли выдержать это испытание»* (С. 67). Этот образ неоднократно сравнивается повествователем с чем-то сверхъестественным и даже с чертом, дьяволом. Неслучайно его появление всегда сопряжено в романе с затемненным интерьером, черным цветом, мерцанием свечи, полумраком. Но в отличие от тайны криминального романа, загадка в этом образе так и остается неразгаданной. Для читателя остается открытым вопрос, кто скрывался за черной маской и почему этот персонаж обладает такими сверхъестественными способностями.

Так как автор не делает попыток исследовать причины преступности, поставить вопрос о социальной несправедливости, то ему пришлось отойти от традиционной для социально-криминальной модели вершинной системы героев. Как уже упоминалось, в «Томских трущобах» она разветвленная и разомкнутая. Однако и в ней обнаруживается ряд типологических сходжений с рассматриваемой нами жанровой модификацией.

Следует отметить, что при обрисовке характеров автор «Томских трущоб» активно использовал арго как традиционную характеристику героев социально-криминального романа. По утверждению В.Г. Угрехелидзе, «видение мира героем-антагонистом в социально-криминальном романе передается с помощью арго, появление которого – следствие влияния физиологического очерка. Но этот “инаковый” язык остается чужеродным элементом в повествовательной ткани жанра»¹⁸. Эту чужеродность показывают авторские объяснения значений слов, данные в скобках. Тем не менее арго используется Курициным для создания достоверного образа преступника, как это зачастую делали и английские авторы социально-криминальных романов, и некоторые русские писатели (В.В. Крестовский).

Так, во второй книге романа («Человек в маске») появляется знаковый персонаж Станислав Гудович – тщеславный, амбициозный герой, способный перешагнуть через любые нравственные и юридические законы. Курицын намеренно подробно останавливается на раскрытии этого образа, отводя в романе несколько глав на анализ его мировоззрения и философии: *«– Ничего, – утешал он себя, – все это забудется. Нужно*

¹⁸ Угрехелидзе В.Г. Указ. соч. С. 9.

только выждать момент и не зевать! Довольно перенес лишений в детстве, будет с меня издевательств “богатых и сильных мира сего”, вроде моего последнего приятеля, черт бы его побрал. Меня вышвырнули за борт, как надоевшего шута. Хорошо, голубчик, это я тебе припомню! Да и вам всем, мои недавние друзья, шальные светские люди, ходячие манекены! Вы щеголяете в костюмах, сшитых в кредит, и чванитесь мыслями, взятыми на прокат из последнего номера бульварной газеты! При встречах со мной вы задираете носы и смотрите в сторону. Хорошо же, будет и другое время, о, я знаю! Вы все будете в восторге от возобновления нашего прежнего знакомства, ибо я буду богат. Я поклялся разбогатеть во что бы то ни стало, и я сдержу свою клятву!!! ...А пока ...терпение... терпение ...» (С. 24). Особое тщеславие и высокомерие, высокий интеллектуальный потенциал, попытка подвести идеологическую основу под свои стремления роднит этого героя с персонажами Бульвера-Литтона, Годвина, Теккерея. Однако в региональном романе все стремления героя сводятся к наживе, что значительно упрощает образ, хотя и органично вписывает его в произведение массового чтения.

Другим показательным персонажем в плане типологических связей с английским криминальным романом является образ сыщика, второстепенный персонаж по фамилии Залетный. Курицын намеренно показывает свою ориентацию на английскую литературу через названия глав, посвященных описанию походов Залетного: «Залетный в роли Шерлока Холмса», «Томский Шерлок Холмс в опасности». В образе сыщика подчеркивается его логика мышления, богатый опыт, приобретенный на службе в Санкт-Петербургской полиции: «– Во всяком случае, – думал он, – в этом деле работал не один, и не два, пожалуй. Кроме главного руководителя, были, несомненно, помощники ... Поискать их разве среди нашей “хевры”!? Авось что-нибудь и клюнет!». Однако сам персонаж обрисован весьма схематически, поверхностно, без объяснения причин перехода сыщика на сторону преступного мира, без глубокого психологизма мотивировок действий. Тем не менее именно этот герой подтверждает наш тезис о неточной, опосредованной интерпретации жанровых канонов английского романа, бытовавшей в региональной литературе, отсутствии четкого разграничения между социально-криминальным и детективным моделями романа.

В русле традиций социально-криминального романа решен и образ Сергея Николаевича Загорского, представителя провинциальной аристократии, являющегося связующим звеном между преступным миром и высшим светом. Согласно канонам данной жанровой модели, этот образ окутан тайной, которая так и остается таковой для читателей: «Сергей Николаевич заперся в своем большом доме и повел странный образ

жизни. Его поведение считали странным, во-первых, потому, что он не искал завязать более тесные знакомства в том обществе, к которому принадлежал по своему происхождению и образованию, во-вторых, и, главным образом, потому, что избегал томский бомонт» (С. 43). Подобные фигуры, сопровождающиеся некоей таинственностью и зачастую инкорпорированные в готический интерьер, встречаются в романах Э. Бульвера-Литтона, У. Годвина, У. Эйнсворта.

Прослеживается ряд интересующих нас рецептивных параллелей и в построении образа Ивана Семеновича Кочерова – слабого человека, запутавшегося в своих страстях, преступившего закон ради любви к женщине. Этот образ интересен для нас, т.к. именно в связи с ним томский писатель попытался рассмотреть проблему смертной казни, вопрос очищения человека наказанием. Курицын показал своего героя с особым психологизмом, передав процесс осознания своей участи через несобственно-прямую речь: *«Ах, как медленно тянется ночь! А что будет потом, после этого? Тоже ночь или ... Страшно, страшно подумать! Если бы мог молиться, плакать, горячо, по-детски молиться! Пусто в душе. Пусто и темно. Уснуть бы ... Уснуть...»* (С. 211). Однако в отличие от подобных героев социально-криминального романа, Кочеров не приходит к раскаянию, осмыслению своей вины. Согласно трактовке автора, *«долгие бессонные ночи, полумрак тюремных стен и постоянная неотгонимая мысль о роковом конце изгнали из его души все, что было в ней грязного, преступного. Но не сожаление о прошлых светлых днях юности, не страх перед близким печальным концом наполняли теперь смягченное сердце узника. Одни воспоминания о своей любви к Кате, ее дорогой, горячо любимый образ – только это одно, только это жило и властвовало в душе Ивана Сергеевича Кочерова»* (С. 204). Душу героя продолжает терзать страстная любовь к Катерине, что, с одной стороны, упрощает образ в целом, с другой же – делает его близким и понятным массовому читателю.

Характерно, что для более глубокого раскрытия характера данного персонажа Курицын применил мотив сна, по аналогии, например, с образом Юджина Эрама, которому приснился сон накануне смертной казни: *«Перед самым рассветом физическое утомление взяло над разыгравшимися, расшатанными нервами, и он уснул <...> Какой чудной, золотой сон принесла ему ночь, последняя ночь жизни!»* (С. 212). В обоих романах сон героя передает его эмоциональное состояние, раздвигая пространственно-временные границы произведений.

Некоторые типологические схождения могут быть выявлены и при анализе мотивной системы романа в целом. В канву «Томских трущоб» были вплетены также мотивы переодевания, побега, шпионажа, погони, преступления и наказания – мотивы, как

правило, органично включаемые в авантюрное повествование и приближающие его к массовой аудитории. Характерно поэтому, что они не имеют глубокого повествовательного смысла, продуманной художественной символики.

Таким образом, анализ регионального романа «Томские труппы» подводит нас к следующим выводам. На периферийном уровне происходила своя интерпретация жанровых канонов английского социально-криминального романа, обусловленная отдаленностью от центральных литературных процессов, опосредованностью восприятия, ориентацией на массового читателя. Поэтика этой жанровой модели была адаптирована лишь частично и в основном это справедливо в отношении тех ее элементов, которые приближали романное повествование к широкой читательской аудитории, а именно таинственность, готические детали, авантюрные мотивы. Очевидно, что за основу была взята и система героев социально-криминального романа, но в региональном романе она оказалась значительно упрощена и приближена к восприятию среднего, массового читателя.

* * *

Представленный анализ присутствия модели английского социально-криминального романа в русском творческом сознании свидетельствует о ее поэтапной адаптации, вхождении в художественный контекст, и последующей трансформации отдельных ее элементов в творческом сознании русских писателей. Такие трансформации наблюдались как в сочинениях писателей-классиков (Ф.М. Достоевский, Л.Н. Толстой), так и в произведениях авторов второго ряда (В.В. Крестовский, Н.Д. Ахшарумов, Н.Э. Гейнце), и в региональной литературе (В.В. Курицын-Не-Крестовский). Наиболее активно данная жанровая модель эксплуатировалась в сочинениях русских писателей-беллетристов, подвергаясь видоизменениям и ассимиляции к потребностям русской массовой литературы. Очевидно, что данная жанровая модификация претерпела индивидуальную творческую переработку, в процессе которой ее отдельные компоненты видоизменялись в зависимости от этических и эстетических потребностей конкретного писателя и русского литературного процесса в целом.

Заключение

Изучение восприятия английского социально-криминального романа в России представляет собой сложную историко-литературную и методологическую проблему, решение которой видится в системном подходе и его концептуальном осмыслении. Английский социально-криминальный роман – целостная, четко выстроенная жанровая система, появившаяся в эпоху Просвещения, но сформировавшаяся и активно функционировавшая в период перехода от романтической философии, эстетики и поэтики к реалистической. Именно эта переходность определяет особенности конфликтов, характерологию, совокупность мотивов, повествовательных приемов английского социально-криминального романа во всех его разновидностях (ньюгейтский, сенсационный) как особой романной модели, способной воздействовать на русский роман и как целостное образование, и отдельными составляющими своей эстетики и поэтики.

Говоря о составляющих английского социально-криминального романа, следует выделить три основных устойчивых элемента в его повествовательной структуре: центральное место в криминальном романе, как правило, занимает непосредственное описание преступления (на его основе строится образ преступника, устанавливаются мотивы совершения преступления), иногда в нем содержится изображение расследования преступления (и связанный с ним образ детектива, который пытается проникнуть в логику и психологию преступления, понять его причины) и рассмотрение темы наказания (поднимаются проблемы суда (как внешнего, так и внутреннего), социальной справедливости и раскаяния).

Несмотря на то что английский социально-криминальный роман полноценно не адаптировался в русской словесности, основные, устойчивые его элементы нашли свое применение у русских литераторов. Основываясь на представленном анализе, можно выделить три этапа рецепции этой жанровой модели: 1830-1840-е гг., – период становления и ученичества русской прозы, когда на западные образцы романного жанра смотрели как на литературный ресурс, способный восполнить существовавшие лакуны, подсказать дальнейшие перспективы развития отечественного романа. Следующий этап освоения жанра английского социально-криминального романа на русской почве отмечается в 1850–60-е гг. и обусловлен некоторой схожестью экономических и политических процессов, происходивших, соответственно, в Англии 1830-х гг. (на которые приходится пик популярности ньюгейтского романа у себя на родине) и 1860-е гг. в России (период известных глобальных реформ и преобразований, затронувших все

без исключения структуры русского общества). В это десятилетие наблюдается активное и продуктивное освоение данной жанровой модели, причем всех ее разновидностей (и ньюгейтской, и сенсационной) через ее критическое осмысление, переводческую рецепцию и, конечно, творческую интерпретацию в произведениях русских авторов.

Заключительным этапом в истории бытования английского социально-криминального романа в русском контексте стали 1870–1900-е гг., когда эта жанровая модель стала интересна для отечественных литераторов как образец беллетристики, на базе которой возможно поставить актуальные для того времени вопросы взаимоотношения человека с обществом.

Рецепция рассматриваемой нами жанровой разновидности происходила в различных сферах литературной деятельности: критические отзывы и рецензии в русских периодических изданиях, переводы социально-криминальных романов, а также ее осознанное и неосознанное восприятие в творчестве русских писателей.

Анализ критического осмысления жанровой модели социально-криминального романа показывает, насколько избирательно подходила русская критика к рассмотрению этого жанра в зависимости от этапа его восприятия и потребностей русского литературного процесса. Если в 1830-е гг. ее интересовало национальное своеобразие и методы изображения героев и действительности в романах У. Годвина, Ч. Диккенса, Э. Бульвера-Литтона, то в 1860-гг. все внимание в критических статьях было направлено на выявление жанровых особенностей, тематики и проблематики английского романа.

Особенно активно интерес к английской жанровой модели проявлялся со стороны русских переводчиков, что сказалось и на широте охвата переводных произведений (в орбиту внимания русских переводчиков вошли имена таких авторов, игнорируемых критиками, как У. Эйнсворт, а также повесть-пародия У. Теккерея «Катерина»), и на частотности их обращения к одним и тем же произведениям (Ч. Диккенс «Оливер Твист», Э. Бульвер-Литтон «Юджин Эрам»). Тем не менее и на этом уровне рецепции наблюдался дифференцированный подход к освоению поэтики социально-криминального романа. В 1830-е гг. к переводам романов подобного жанра обращались не часто (У. Годвин, Ч. Диккенс) и в основном с просветительскими целями – познакомить русского читателя с интересными произведениями инациональной литературы. В 1860-е гг. наблюдается более внимательное отношение к подлиннику, попытки осмыслить английскую литературную традицию в связи с новой исторической ситуацией в русской словесности, а значит и стремление передать жанровое своеобразие переводимого произведения

(Э. Бульвера-Литтона «Юджин Эрам», У. Эйнсворта «Старый дом», У. Коллинза «Женщина в белом»).

Кроме того, английский социально-криминальный роман органично адаптировался прежде всего в русской массовой литературе, где можно наблюдать тиражирование, а порой и трансформацию отдельных его элементов (В.В. Крестовский «Петербургские трущобы», Н.Э. Гейнце «По трупам»), активное использование авантюрного сюжета в новом контексте (Н.Д. Ахшарумов «Концы в воду»).

Русский классический роман также не остался равнодушным к поэтике английского криминального романа. Этот факт подтвержден выявленными типологическими сходениями романов Ф.М. Достоевского «Преступление и наказание» и Л.Н. Толстого «Воскресение» с английскими образцами данного жанра. Однако их анализ доказывает стремление русских классиков не столько следовать канонам английского жанрового образца, сколько творчески переработать их и трансформировать под свои творческие интенции. Структурные элементы социально-криминального романа воспринимались в зависимости от реципиента и потребностей русского литературного процесса, поэтому в данном случае можно наблюдать интерес к одному из компонентов (как это было в случае с Л.Н. Толстым, который особо интересовался темой суда, судебного процесса, например, в романе «Воскресение») или сразу к нескольким компонентам ньюгейтского романа (как, например, в романе Ф.М. Достоевского «Преступление и наказание»).

Как запоздалую реакцию на популярные литературные тенденции в столице можно расценивать использование отдельных жанровых элементов английского социально-криминального романа в русском региональном романе В. Курицына «Томские трущобы». В нем провинциальный автор пытается использовать популярные на тот момент литературные тенденции без осознанного разграничения жанровых особенностей социально-криминального и детективного романов. Такой подход к созданию местной жанровой разновидности объясняется опосредованностью восприятия аутентичных образцов данного жанра (через столичную и переводную литературу) и стремлением оттолкнуться от широко известных в конце XIX – начале XX вв. примеров (псевдоним В.В. Курицына – Не-Крестовский) в попытке создания чего-то нового, оригинального, что являлось, по сути, переделкой уже существовавших моделей на местном материале.

Подводя итоги нашего исследования, мы видим необходимость его продолжения прежде всего в отношении дальнейшего пополнения базы литературных источников, относящихся к жанру английского социально-криминального романа (романы Г. Филдинга, Д. Дефо, Ч. Рида, Э. Брэддон, непроанализированные в диссертации романы

Ч. Диккенса и Э. Бульвера-Литтона) и научного описания их типологических связей с русским романом (как классическим, так и массовым). Одним из следующих этапов исследования в этом плане видится изучение большого литературного ресурса английского просветительского романа и его роли в становлении жанровых канонов социально-криминальной модели.

Не менее важной представляется перспектива установления типологических сходжений этой жанровой модификации с произведениями русских писателей на более раннем этапе восприятия английской модели в России, а именно – с повестью А.С. Пушкина «Дубровский» и произведениями русских романтиков 1830-х гг.

Доказанная в диссертации концепция взаимодействия русской литературы с жанровой моделью английского социально-криминального романа позволяет поставить вопрос о взаимосвязи отечественной прозы с другими национальными моделями этого жанра (например, с французским социально-криминальным романом или американской детективной прозой).

Библиография

Художественные тексты и их переводы

1. Ахшарумов Н.Д. Концы в воду / Н.Д. Ахшарумов // Отечественные записки. – 1872. – № 9 – С. 235–278, № 11 – С. 1–72, № 12. – С. 237–306.
2. Буренин В.П. Преступница или нет. Рассказ в современном вкусе / В.П. Буренин // Санкт-Петербургские ведомости. – 10 ноября. – № 318. – С. 1–2.
3. Буренин В.П. Преступница или нет. Рассказ в современном вкусе / В.П. Буренин. – СПб. : Издание книгопродавца А.Ф. Бабунова, 1874. – 345 с.
4. Гейнце Н.Э. В тине адвокатуры / Николай Эдуардович Гейнце [сост. Поситко М.А.] // Гейнце Н.Э. Собрание сочинений: в 7 т.– М. : Терра, 1997. – Т. 7. – 664 с.
5. Годвин В. Калед Виллиамс. Перевод с англ. С.Г. / В. Годвин. СПб. : Тип-я А. Смирдина, 1838. в 4-х чч. Ч. I. – 224 с. Ч. II. – 196 с. Ч. III. – 244 с. Ч. IV. – 271 с.
6. Диккенс Ч. Оливер Твист. Пер. М. Цебриковой / Ч. Диккенс. – СПб. : Тип. П.П. Меркульева, 1874. – 485 с.
7. Диккенс Ч. Предисловие автора к третьему изданию // Ч. Диккенс. Оливер Твист. Пер. М. Цебриковой. СПб. : Тип. П.П. Меркульева, 1874. – С. I–XXIX.
8. Диккенс Ч. Приключения Оливера Твиста. Пер. с англ. А. Кривцовой / Ч. Диккенс. – Минск: Беларусь, 1978. – 368 с.
9. Достоевский Ф.М. Преступление и наказание / Ф.М. Достоевский // Достоевский Ф.М. Собр. соч.: в 12 т. Под ред. Г. М. Фридлендера, М. Б. Храпченко. Т. 5. – М.: Правда, 1982.– 544 с.
10. Коллинз. Женщина в белом / У. Коллинз // Собрание иностранных романов, повестей и рассказов в переводе на русский язык. – ТТ. 4-6. – СПб. : типография И.И. Глазунова, 1860. – Т. 4. – С. 5 – 124; Т. 5 – С. 125 – 298; Т. 6 – С. 299 – 655.
11. Крестовский В. В. Петербургские трущобы: в 2 кн. / В. В. Крестовский.– Кн. 1. Ч. 1-4. – М. : ООО «Издательство АСТ», 2004. – 650, [6] с; Кн. 2. Ч. 4-6. – 778, [6] с.
12. Не-Крестовский (Курицын) В. В. Томские трущобы / В. В. Не-Крестовский (Курицын). – Томск : Изд-во «Красное знамя», 1990. – 215 с.

13. Не-Крестовский (Курицын) В.В. Человек в маске (Томские трущобы) / В.В. Не-Крестовский (Курицын). – Томск : Изд-во «Красное знамя», 1991. – 143 с.
14. Теккерей. Екатерина/ У. Теккерей // Биржевые новости. – 1871. – № 60-141.
15. Толстой Л.Н. Воскресение / Л.Н. Толстой // Толстой Л.Н. Полное собрание сочинений: в 91 т. Т. 32. – М. : Художественная литература, 1936.– С. 199-445.
16. Эйнсворт У. Старый дом / У. Эйнсворт – СПб. : Изд-во Н. Львова, 1867. – 406 с.
17. Ainsworth W.H. The Old Court. A Novel / W. Ainsworth. – Ward: Lock, 1885 – 380 p.
18. Bulwer-Lytton, E. Eugene Aram / E. Bulwer-Lytton. – Paris, 1932. – 487 p.
19. Bulwer-Lytton, E. Paul Clifford / E. Bulwer-Lytton. – London : George Routledge & sons, 1877. – 493 p.
20. Collins W. The Woman in White: роман на англ. языке / W. Collins. –Новосибирск : Сиб. унив. изд-во, 2011. – 352 с.
21. Godwin W. Caleb Williams / W. Godwin. – Oxford : Oxford University Press,1982. – 351 p.
22. Thackeray W.M. Catharine: a Story / W.M. Thackeray. – Michigan : Univ-ty of Michigan Press, 1999. – 254 p.

Критика, периодика, источники и мемуарная литература

1. Алисон А. Джемс, Бульвер и Диккенс / А. Алисон // Пантеон. – 1855. – Т. 23. – № 3. – С. 3-4.
2. Амфитеатров А.В. Литературный альбом. / А.В. Амфитеатров. – 2-е изд-е. – СПб., 1907. – 315 с.
3. Английская литература // Отечественные записки. – 1841. – Т.18. – С. 31-32.
4. Английская словесность: [О Бульвере-Литтоне] // Телескоп. – 1832. –Ч. 9. № 9. – С. 93-102.
5. Аракчеев. Исторический роман Э. Гейнце. СПб., 1893 // Русское богатство. – 1893. – Август.– № 8. – С. 61.
6. Ахшарумов Н.Д. «Преступление и наказание». Роман Ф.М. Достоевского / Н.Д. Ахшарумов // Всемирный труд. – 1867. –Март. – С. 125-156.

7. Б.Ф. Калед Виллиамс. Сочинение В. Годвина. Перевел с английского С.Г. – СПб., в тип. А. Смирдина. 1838 года, 4 части / Ф. Булгарин // Северная пчела.– 1838. – №238 (21 окт.). – С. 951.
8. Белинский В.Г. Взгляд на русскую литературу 1847 года / В.Г. Белинский // Современник. – 1848. – Т. 7. – № 1. – С. 30-34.
9. Белинский В.Г. Гамлет, принц датский. Драматическое представление. Соч. Виллиама Шекспира. Перевод с английского Николая Полевого / В.Г. Белинский // В.Г. Белинский. Полное собр. соч. : в 13-ти т. – М. : Изд-во Академии Наук СССР, 1953. – Т. 2. – С. 424-436.
10. Белинский В.Г. Калед Виллиамс. Сочинение В. Годвина. Перевел с английского С.Г. СПб, 1838. В тип. Смирдина, 1838 / В.Г. Белинский // Московский наблюдатель. – Ч. 2. – № 3. – Отд. 4. – 1839. – С. 25-27.
11. Белинский В.Г. Оливер Твист. Роман Диккенса. (Воз). Пер. А. Горковенко, 1841 / В.Г. Белинский // Отечественные записки. – 1842.– Т. 20. – Янв.-февр. – Отд. VI. – С. 47.
12. Брант Л. Оливер Твист. Роман Диккенса. (Воз). Пер. А. Горковенко, 1841 / Л. Брант // Брант Л. Опыт библиографического обозрения, или очерк последнего полугодия русской литературы с октября 1841 по апрель 1842. – СПб., 1842. – С. 64.
13. Быков П. Уилки Коллинз / П. В. Быков // Нива. – 1889. - № 41. – С. 1027.
14. Быков П.В. Уильям Вилькии Коллинз / П.В. Быков // Всемирная иллюстрация. – 1889 – Т. 42. – № 14. – С. 220.
15. Бычков И.А. Письма к В.А. Жуковскому разных лиц / И.А. Бычков // Русская старина. – 1903. – Октябрь. – С. 196.
16. Вильки Коллинз // Нива. – № 35. – 1873 – С. 545-546.
17. Водовозова Е. Н. На заре жизни. Мемуарные очерки и портреты: в 2-х т. / Е.Н. Водовозова. – М.: Художественная литература, 1987. – Т. 2. – 527 с.
18. Греч Н. Обзорение английской литературы в 1840 году / Н.И. Греч // Русский вестник. – 1841. – № 2. – С. 485-486.
19. Дружинин А.В. Письма иногороднего подписчика в редакцию «Современника» о русской журналистике. Письмо пятнадцатое / А.В. Дружинин // Современник. – 1850. – Т. 21. – № 6. – С. 193-199.

20. Дружинин А.В. Иностранная литература / А.В. Дружинин // Отечественные записки. – 1863. – Т. 147. – С. 99 – 105.
21. Дудлей К. Карл Диккенс [Пер. Н.П. Левицкого] / К. Дудлей // Москитянин.– 1848. – Ч. V. – № 9. – С. 69-92.
22. [Евгений Арам. – Париж, 1832. – 2 т.] // Московский телеграф. – 1832. – Ч. 46. – № 15. – С. 426-427.
23. Жеравина А.Н. Томск второй половины XIX-начала XX в. (по материалам дореволюционной печати) / А.Н. Жеравина. – Томск : Изд-во ТГУ, 2010. – 402 с.
24. Журавлева Е. Тайна «Томских трущоб» до сих пор не раскрыта / Е. Журавлева // Все для Вас Пресс. – 1999. – 25 февраля. – С. 5.
25. Заплавный С.А. Рассказы о Томске / С. А. Заплавный. – Новосибирск : Западно-Сибирское книжное изд-во, 1984. – 416 с.
26. Зиновьев В. Памяти поэта / В. Зиновьев // Томский вестник. – №5 (421). 12 января. – 1993. – С. 15.
27. Калед Виллиамс. Сочинение В. Годвина. Перевел с английского С.Г. СПб, в тип. Смирдина, 1838 // Библиотека для чтения.– Т. 31. – С. 17-18.
28. Калед Виллиамс. Сочинение В. Годвина. Перевод с английского С.Г. Четыре части. СПб. В тип. Александра Смирдина. 1838 // Русский инвалид. Литературные прибавления. – 1838. – № 45. – С. 834.
29. Калед Виллиамс. Сочинение Годвина. Перевод с английского. Четыре части. // Современник. – 1838.– Т. 12.– С. 104.
30. Калед Виллиамс, сочинение Годвина. Пер. с английского. Четыре части. СПб. В тип. А. Смирдина, 1838 г. // Сын отечества. – 1838. – Т. 5. – С. 68-69.
31. Карташова Т. Книга, ставшая легендой / Т. Карташова // Красное знамя.– 1991. – 20-21 апреля. – № 84. – С. 11.
32. Кастиль И. Чарльз Диккенс / И. Кастиль // Библиотека для чтения.– 1847. – Т. 81. – Март-апрель. – С. 1-9.
33. [Кони Ф.] Оливер Твист. Роман Диккенса. Пер. А. Горковенко / Ф. А. Кони // Литературная газета. – 1842. – № 1. 3 января. – С. 15.
34. Л-ин С. Сочинения Н. Э. Гейнце. Четыре тома с портретом автора и предисловием. Изд-е В. В. Комарова. СПб., 1898 / С. Л-ин // Исторический вестник. – 1898. – Т. LXXIII. – С. 342.

35. Линниченко А. Курс истории поэзии для воспитанниц женских институтов и воспитанников гимназий / А. И. Линниченко. – 2-е изд-е исправл. – Киев : Университетская типография, 1860. – 327 с.
36. Лохвицкий А. Уголовные романы. «Преступление и наказание». Сочинение Достоевского / А. В. Лохвицкий // Судебный вестник. – 1869. – № 83.
37. Менцов Ф. Обзорение русских газет и журналов / Ф. Н. Менцов // Журнал Министерства народного просвещения. – 1842.– Т. 34. – Отд. VI. – С. 129-130.
38. Некролог // Север. – 1889.– № 39. – С. 780.
39. Окрейц С. С. Литературные встречи и знакомства / С. С. Окрейц // Исторический вестник. – 1916. – Т. CXLV. – Июль. – С. 43-59.
40. Оливер Твист. Роман г-на Диккенса. Перевод с английского А. Горковенко // Отечественные записки. – 1842. – Т. 20. – С. 47.
41. Плансон А. Вильям Вилькии Коллинс и его произведения // Пантеон. – 1855. – Т. 27, кН. 5. – С. 1-33.
42. [Плетнев П.А.] Оливер Твист. Роман Диккенса. Пер. с английского А. Горковенко / П.А. Плетнев // Современник. – 1942. – Т. 26.– Отд. II. – С. 71.
43. Плиссский Н. Уильки Коллинз / Н. Плиссский // Колосья. – 1884. – № 7-8. – С. 267 – 280.
44. С.С. Карл Диккенс (Боц) / С. С. // Москвитянин. – 1849. – Ч. IV.– № 14. – С. 18.
45. Таль Н.А. Шотландский брак и английская молодежь / Н.А. Таль // Вестник Европы. –1871. –Т. 1. – С. 256-311.
46. Толстая А.Л. Отец. Жизнь Льва Толстого. / А.Л. Толстая. – М. : Книга, 1989. – 503 с.
47. Толстой Л.Н. О присоединении Боснии и Герцеговины к Австрии / Лев Николаевич Толстой // Толстой Л.Н. Полное собрание сочинений: в 91 т. Т. 37. М. : Художественная литература, 1956. – С. 232-242.
48. Толстой Л.Н. К политическим деятелям / Лев Николаевич Толстой // Толстой Л.Н. Полное собрание сочинений: в 91 т. Т. 35. М. : Художественная литература, 1950. – С. 205-206.
49. Толстой Л.Н. Письмо Н. Н. Рубинштейну. Черновое.1887 Марта 30 или 31. Москва / Лев Николаевич Толстой // Толстой Л.Н. Полное собрание сочинений: в 91 т. Т. 64. М. : Художественная литература, 1953. – С. 30.

50. Толстой Л.Н. Дневник / Лев Николаевич Толстой // Толстой Л.Н. Полное собрание сочинений: в 91 т. Т. 46. М. : Художественная литература, 1950. – С. 473.
51. Толстой Л.Н. Дневник / Лев Николаевич Толстой // Толстой Л.Н. Полное собрание сочинений: в 91 т. Т. 83. М. : Художественная литература, 1938, – С. 325.
52. Толстой Л.Н. Дневник. 9 октября 1859 г. / Лев Николаевич Толстой // Л.Н. Толстой Полное собрание сочинений: в 91 т. Т. 48. М. : Художественная литература, 1952. – С. 22.
53. Толстой Л.Н. Письмо NN («тифлисским барышням»). 1887 г. Марта 23-25? Москва / Лев Николаевич Толстой // Л.Н. Толстой Полное собрание сочинений: в 91 т. Т. 43. М. : Художественная литература, 1929. – С. 309.
54. Толстой Л.Н. Что такое искусство? / Лев Николаевич Толстой // Л.Н. Толстой Полное собрание сочинений: в 91 т. Т. 30. М. : Художественная литература, 1951. – С. 160.
55. Толстой Л. Н. Учение о жизни, изложенное в изречениях. Июнь / Лев Николаевич Толстой // Толстой Л. Н. Полное собрание сочинений: в 91 т. Т. 64. М. : Художественная литература, 1953. – С. 28-29.
56. Толстой Л.Н. Письмо Джемсу Лею. 1904 г. Января 21/февраля 3. Я.П. / Лев Николаевич Толстой // Толстой Л.Н. Полное собрание сочинений: в 91 т. Т. 75. М. : Художественная литература, 1956. – С. 24.
57. Толстой Л.Н. Письма 1880-1886 гг. Т. Л. Толстой 1885 г. Октября 18? Ясная Поляна / Лев Николаевич Толстой // Толстой Л. Н. Полное собрание сочинений: в 91 т. Т. 63. М. : Художественная литература, 1934. – С. 293.
58. Толстой Л.Н. Письма 1886 г. Черткову В. Г. Февраля 22. Москва / Лев Николаевич Толстой // Толстой Л.Н. Полное собрание сочинений: в 91 т. Т. 85. М. : Художественная литература, 1935. – С. 293.
59. Толстой Л.Н. Записная книжка 1856-1857 гг // Толстой Л. Н. Полное собрание сочинений: в 91 т. Т. 47. М. : Художественная литература, 1937. – С. 178.
60. Горопов С.А. Вильям Уильки Коллинз / С.А. Топоров // Семья. – 1899. – № 37. – С. 9.
61. Хейсин И. Страницы прошлого. Воспоминания о литературной Сибири / И. Хейсин // Ангара.– 1959. – №2. – С. 112-121.

62. Чарльз Диккенс. Биографический очерк // Современник. – 1852. – Т. 31. № 2. – С. 21-34.
63. Чернышевский Н.Г. Предисловие к «Повестям в повести» / Н.Г. Чернышевский // Чернышевский Н.Г. Полное собрание сочинений: в 15 т. Т. 12. – М. : Гос. изд-во худ. лит-ры, 1949. – С. 682–683.
64. Шевырев С.П. Взгляд русского на современное образование Европы / С.П. Шевырев // Москвитянин. – 1841. – Ч. 1. – № 1. – С. 219-296.
65. Шмидт Ю. Обзор английской литературы XIX-го столетия / Ю. Шмидт. – СПб. : Тип-я И. Бочкарева, 1864. – 212 с.
66. Эдуард Бульвер. Биографический очерк // Вестник Европы.– 1885. – Июль.– С. 236-247.
67. Эдуард Литтон-Бульвер // Библиотека для чтения. – 1835. – Ч. 11. – С. 68-77.
68. Books That Shaped Tolstoy // Review of Reviews. – 1906. – 33. – №198. –June. – P. 582.
69. Bulwer-Lytton E. On Art of Fiction. / E. Bulwer-Lytton // A Victorian Art of Fiction. Essay on the novel in British period. – New-York and London: Garland, 1979. – P. 222.
70. Literary register // Tait’s Edinburgh Magazine. – 1841. – March. – V. VIII. – P. 191-192.
71. Mr. Bulwer’s Novel – Eugene Aram // Edinburgh Review. – 1832. – V. 55. – April. – P. 212.
72. Mr. Edward Lytton Bulwer’s novels; and remarks on novel-writing // Fraser’s Magazine. – 1830. –№ 5. – Vol.1. – June. – P. 509-532.
73. Night and Morning. By the author of Rienzi, Eugene Aram &&. 3 Vols. Saunders and Atley // Examiner. – 1841. – January 17. – P. 35-36.
74. Oliphant M. Novels / M. Oliphant // Blackwood Magazine. –1867. – № 102. – P. 210.
75. Oliver Twist, or the Parish Boy’s Progress, by Boz. 3 Vols. London, 1839 // Quaterly Review. – 1839. – Vol. LXIV. – June. – P. 83-102.
76. Our Female Sensation Novelists // Christian Remembrancer. – 1863. – № 46. – P. 212.
77. Sir Edward Bulwer and the “Times” // Examiner. – 1841. – November 20. – P. 738.
78. Thackeray W.M. Hints for a History of Highwaymen / W.M. Thackeray // Fraser’s Magazine. – 1834. – Vol. IX. – № VI. –March. – P. 279-287.

79. Thackeray W.M. High-ways and low-ways or Ainsworth's Dictionary with Notes by Turpin / W.M. Thackeray // Fraser's Magazine. – 1834. – Vol. IX. № LIV. – June. – P. 724-738.
80. Thackeray W.M. Another Caw from the Rookwood or Turpin out again / W.M. Thackeray // Fraser's Magazine. –1836. – V. XIII. – April. – P. 488-493.
81. Thackeray W.M. Horae Catnachianae: a Dissertation upon Ballads / W.M. Thackeray // Fraser's Magazine. –1839. – V. XIX. – April. – P. 407-424.
82. Thackeray W.M. The Letters and Private Papers: in 4 Vols. / W.M. Thackeray. [Ed. by Gordon N. Ray]. – Cambridge, Massachusetts : Harvard University Press, 1946. V. 1. – 522 p.

Работы по истории литературы, критики и журналистики

1. Андреева Е.П. Роман «Воскресение» / Е.П. Андреева // Творчество Л. Н. Толстого : сб. статей.– М. : Изд-во Академии наук СССР, 1954. – С. 279-314.
2. Арденс Н.Н. Достоевский и Толстой / Н.Н. Арденс. – М. : Изд-во МГПИ им. В. И. Ленина, 1970. – 374 с.
3. Бахтин М.М. Проблемы поэтики Достоевского / М.М. Бахтин. – М.: Советская Россия, 1979. – 318 с.
4. Бахтин М.М. Предисловие. «Воскресение» Л. Толстого / М. М. Бахтин // Л.Н. Толстой: pro et contra. СПб. : РХГИ, 2000. – С. 756-775.
5. Бачинин В.А. Достоевский: метафизика преступления (Художественная феноменология русского протомодерна) / В.А. Бачинин. – СПб. : Изд-во Санкт-Петербургского ун-та, 2001. – 412 с.
6. Белик А.П. Художественные образы Ф. М. Достоевского / А.П. Белик. – М. : Наука, 1974. – 224 с.
7. Белнеп Р. Генезис романа «Братья Карамазовы». Эстетические, идеологические и психологические аспекты создания текста. [Пер. с англ. Л. Высоцкого] / Р. Белнеп. – СПб. : Академический проект, 2003. – 264 с.
8. Белов С.В. Роман Ф. М. Достоевского «Преступление и наказание» : комментарий / С.В. Белов. – М. : Просвещение, 1984. – 240 с.
9. Белов С.В. Федор Михайлович Достоевский / С.П. Белов. – М. : Просвещение, 1990. – 207 с.

10. Белопольский В.Н. Достоевский и позитивизм / В.Н. Белопольский.– Ростов-на-Дону : Изд-во Ростовского гос. ун-та, 1985. – 76 с.
11. Белоусов Р. Тайны великих литературных преступлений: Самые знаменитые похищения и убийства в мировой классике / Р.С. Белоусов – М. : РИПОЛ классик, 2004. – 544 с.
12. Введенский А.В. В. Крестовский / А.В. Введенский // Исторический вестник. – 1890. – Т. XLII. – № 10-12. – С. 734 – 754.
13. Вердеревская Н.А. Русский роман 40-60-х годов XIX века (типология жанровых форм) / Н.А. Вердеревская. – Казань : Изд-во Казан. ун-та, 1980. – 136 с.
14. Викторovich В.А. Всеволод Крестовский: легенды и факты / В.А. Викторovich // Русская литература. – 1990. – № 2.– С. 44-58.
15. Викторovich В.А. Достоевский и Вс. Крестовский / В.А. Викторovich // Достоевский. Материалы и исследования. Л. : Наука, Лен. отд-е, 1991. Т. 9. – С. 92 – 116.
16. Викторovich В.А. Крестовский Всеволод Владимирович / В.А. Викторovich // Русские писатели 1800-1917. Биографический словарь. М. : Науч. изд-во «Большая Российская энциклопедия», 1994. – С. 146-149.
17. Григорьев А.Л. Роман «Воскресение» за рубежом / А.Л. Григорьев // Л.Н. Толстой. Воскресение. М. : Наука, 1964. – С. 552-573.
18. Егоров Б.Ф. Борьба эстетических идей в России 1860-х годов / Б.Ф. Егоров. – Л. : Искусство. Ленинград. отд-е, 1991. – 334 с.
19. Жук А.А. Русская проза второй половины XIX в. / А.А. Жук. – М. : Просвещение, 1981. – 254 с.
20. Захаров В.Н. Система жанров Достоевского / В.Н. Захаров. – Л. : Изд-во Лен. ун-та, 1985. – 208 с.
21. Захаров В.Н. О христианском значении основной идеи творчества Достоевского / В.Н. Захаров // Достоевский в конце XX века: сб. статей / Сост. К. А. Степанян. – М. : Классика плюс, 1996. – С. 137-146.
22. Зильберман Ю.Я. Памяти поэта и писателя В. В. Курицына (Не-Крестовского) (к 100-летию со дня смерти) / Ю.Я. Зильберман // Старый Томск. Томск : Томская областная науч. биб-ка им. А.С. Пушкина, 2012. – С. 12-16.
23. Зубов А. Жанр как диалог. Современная теория жанров / А. Зубов // Новое литературное обозрение. 2012. – №118. – С. 341–352.
24. История русского романа : В 2-т. Под ред. Б.П. Городецкого, Н.И. Пруцкова. – М.-Л. : Наука, 1964. Т. 2. – 642 с.

25. История русской журналистики XVIII – XIX века : учебник / Л.П. Громова, М.М. Ковалева, А.И. Станько, Ю.В. Стенник и др.; под ред. Л.П. Громовой. – СПб. : Изд-во СПб ун-та, 2005. – 600 с.
26. История русской литературной критики : учебное пособие / В.В. Прозоров, Е.Г. Елина, Е.Е. Захаров и др.; под ред. В.В. Прозорова. – 2-е изд., испр. и доп. – М. : Издат. центр «Академия», 2009. – 432 с.
27. История русской литературы конца XIX – начала XX века : учеб. пособ. для студ. высш. учеб. завед. : в 2 т. Т. 1 / под ред. В.А. Келдыша. – М. : Академия, 2007. – 288 с.; Т. 2. – 352 с.
28. Жук А.А. Русская проза второй половины XIX века / А.А. Жук. – М., 1881. – 254 с.
29. Журина О.В. Роман «Воскресение» в контексте творчества позднего Л.Н. Толстого: модель мира и ее воплощение : автореф. дисс. ... канд. филол. наук : 10.01.01/ Журина Ольга Викторовна. – СПб., 2003. – 23 с.
30. Зубков В.А. Сюжетное новаторство Л. Н. Толстого в романе «Воскресение» / В. А. Зубков // Творчество Л. Н. Толстого. Вопросы стиля. Пермь : Пермский гос. ун-тет им. А. М. Горького, 1963. – С. 74-93.
31. Казаков А.А. Русская литература третьей трети XIX века (курс лекций) : учебное пособие / А. А. Казаков. – Томск : Изд-во ТПУ, 2010. – 141 с.
32. Канунова Ф.З. Некоторые проблемы преподавания творчества Ф.М. Достоевского (общий курс по истории русской литературы XIX в. /III часть/) / Ф.З. Канунова // Достоевский и время : сборник статей / Ред. Е.Г. Новикова, А.А. Казаков. – Томск : Изд-во ГУ, 2004. – С. 9-17.
33. Касаткина Т.А. Категория пространства в восприятии личности трагической мироориентации (Раскольников) / Т.А. Касаткина // Достоевский. Материалы и исследования. Т. 11. СПб. : Наука, 1994. – С. 81-95.
34. Касаткина Т.А. Характерология Достоевского / Т.А. Касаткина. – М. : Наследие, 1996. – 336 с.
35. Касаткина Т.А. Воскрешение Лазаря: опыт экзегетического прочтения Ф.М. Достоевского «Преступление и наказание» / Т.А. Касаткина // Вопросы литературы. – 2003. – Январь-февраль. – С. 176-208.
36. Кирпотин В.Я. Разочарование и крушение Родиона Раскольникова / В.Я. Кирпотин. – М. : Художественная литература, 1986. – 414 с.

37. Кудрявцева Г.Н. О жанре «Петербургских трущоб» В. Крестовского / Г.Н. Кудрявцева // Проблемы жанра и стиля в русской литературе. – М. : МГПИ, 1973. – С. 98 – 113.
38. Кудрявцева Г.Н. Сюжетные ситуации и мотивы романа В. Крестовского «Петербургские трущобы» / Г.Н. Кудрявцева // Вопросы художественного метода, жанра и характера в русской литературе XVIII-XIX веков. – М. : МГПИ, 1975. – С. 203 – 226.
39. Кузина Л., Тюнькин К. «Воскресение» Л.Н. Толстого / Л. Кузина, К. Тюнькин. – М. : Художественная литература, 1978. – 118 с.
40. Кулешов В.И. В поисках исхода («Воскресение» Толстого) / В.И. Кулешов // Вершины: Книга о выдающихся произведениях русской литературы : статьи. / Под ред. В.И. Кулешова. – М. : Детская литература, 1983. – С. 284 - 313.
41. Кустова О. Забытый жанр русской литературы / О. Кустова // Гейнце Н. Цветы и слезы (Под чужой волей), Шкляревский А. Секретное следствие : русский уголовный роман. – СПб. : ЛИРА Санкт-Петербургского комитета литераторов, 1992. – С. 5-11.
42. Ланская О.В. Семиотическое поле «город-тюрьма» в романе Л. Н. Толстого «Воскресение» / О.В. Ланская // Изменяющийся славянский мир: новое в лингвистике. – Севастополь, 2009. – С. 601-607.
43. Лотман Л.М. Реализм русской литературы 1860-х годов XIX века / Л. М. Лотман. – Л. : Наука, Ленинград. отд-е, 1974. – 357 с.
44. Лотман Ю.М. О русской литературе : статьи и исследования (1959-1993). История русской прозы. Теория литературы / Ю.М. Лотман. – СПб. : Искусство – СПб., 1997. – 842 с.
45. Лотман Ю.М. Об искусстве / Ю.М. Лотман. – СПб. : Искусство – СПб., 1998. – 702 с.
46. Лотман Ю.М. Внутри мыслящих миров: Человек – текст – семиотика – история / Ю.М. Лотман. – М. : Языки русской культуры, 1999. – 448 с.
47. Лыткина Л.В. Л.Н. Толстой «К политическим деятелям» (1903 г.). Жанровый аспект. <http://www.sworld.com.ua/index.php/uk/philosophy-and-philology/literary-criticism/1579-lytkina-lp>
48. Маймин Е.А. Лев Толстой / Е.А. Маймин. – М.: Наука, 1978. – 192 с.
49. Манн Ю.В. Русская литература XX века: Эпоха романтизма / Ю.В. Манн. – М. : Аспект Пресс, 2001. – 447 с.

50. Маркович В.М. И. С. Тургенев и русский реалистический роман XIX века / В.М. Маркович. – Л. : Изд-во ЛГУ, 1982. – 208 с.
51. Медведев П.Н. Формальный метод в литературоведении: //Эстетическое самосознание русской культуры: 20-е годы XX века. Антология / Сост. Г. А. Белая. М.: РГГУ – 2003 – С. 591–620.
52. Михневич В. Наши знакомые : фельетонный словарь современников / В. Михневич. – СПб. : тип-я Э. Гоппе, 1884. – 283 с.
53. Недзвецкий В.А. История русского романа XIX века: неклассические формы : курс лекций / В.А. Недзвецкий. – М. : Изд-во Моск. ун-та, 2011. – 152 с.
54. Недзвецкий В.А. Русская литературная критика XVIII-XIX веков : курс лекций / В.А. Недзвецкий. – М.: МГУ, 1994. – 182 с.
55. Николаева О. Об авторе / О. Николаева // Гейнце Н.Э. Под гнетом страсти. Тайна любви. – М. : Планета, 1992. С. 633-634.
56. Одинокое В.Г. Проблемы поэтики и типологии русского романа XIX в / В.Г. Одинокое. – Новосибирск : Наука. Сиб. отд-е, 1971. – 192 с.
57. Одинокое В.Г. Типология образов в художественной системе Ф. М. Достоевского / В.Г. Одинокое. – Новосибирск : Наука, Сиб. отделение, 1981. – 145 с.
58. Одинокое В.Г. Поэтика романов Л. Н. Толстого / В.Г. Одинокое. – Новосибирск : Наука, Сибирское отд-е, 1978. – 160 с.
59. Одинокое В.Г. «И даль свободного романа ...» / В.Г. Одинокое. – Новосибирск : Наука, Сибирское отд-е, 1983. – 160 с.
60. Плахотишина В.Т. Художественное мастерство Л.Н. Толстого в романе «Воскресение» / В.Т. Плахотишина. – Киев : Изд-во Киев. ГУ им. Т.Г. Шевченко, 1958. – 140 с.
61. Полковникова Н.В. Ситуативные реализации мотива игры в романе Н.Д. Ахшарумова «Концы в воду». Некоторые аспекты функционирования / Н.В. Полковникова // Вестник Череповецкого государственного университета. – Череповецк : ЧГУ, 2009. – №2. – С. 1-4.
62. Прокурова Н.С. Нравственно-психологические аспекты проблемы преступления и наказания в русской литературе второй половины XIX века : автореф. ... доктора филол. наук. 10.01.01 / Прокурова Наталья Сергеевна. – М., 2000. – 60 с.
63. Разин В.М. В лабиринтах детектива. Очерки истории советской и российской детективной литературы XX века [Электронный ресурс] / В.М. Разин. Режим доступа: <http://vidimfigu.ru/?http://bookfi.org/dl/1229274/36dad0>.

64. Реизов Б.Г. «Преступление и наказание» и проблемы европейской действительности / Б.Г. Реизов // Известия Академии наук СССР. Серия литературы и языка. – М., 1971. – Т. XXX. – Вып. 5. – С. 388-399.
65. Ремизов В.Б. Роман Л. Н. Толстого «Воскресение»: концепция жизни и форма ее воплощения / В. . Ремизов. – Воронеж : Изд-во Воронеж. ун-та, 1986. – 164 с.
66. Рейтблат А.И. Уголовный роман: между преступлением и наказанием / А.И. Рейтблат // Русский уголовный роман. – М. : ИРДАШ, 1992. – С. 3-11.
67. Рейтблат А.И. «Русский Габорио» или ученик Достоевского / А.И. Рейтблат // Шкляревский А.А. Что побудило к убийству (Рассказы следователя). – М. : Худож. лит., 1993. – С. 5-13.
68. Родина Т.М. Достоевский. Повествование и драма / Т.М. Родина.– М. : Наука, 1984. – 245 с.
69. Роман Толстого «Воскресение»: историко-функциональное исследование. М. : Наука, 1991. – 193 с.
70. Силантьев И.В. Поэтика мотива / И. В. Силантьев. – М. : Языки славянской культуры, 2004. – 296 с.
71. Скабичевский А.М. История новейшей русской литературы (1848 - 1890) / А.М. Скабичевский. – СПб. : Издание Ф. Павленкова, 1893. – [6], 488 с.
72. Старыгина Н.Н. Русский роман в ситуации философско-религиозной полемики 1860-1870-х годов / Н.Н. Старыгина.– М.: Языки славянской культуры, 2003. – 352 с.
73. Тамарченко Г.Е. Чернышевский – романист / Г.Е. Тамарченко. – Л. : Худ. лит-ра, 1976. – 459 с.
74. Тамарченко Н.Д. Лев Толстой / Н.Д. Тамарченко // Русская литература рубежа веков (1890-е – начало 1920-х годов). Книга 1.– М. : ИМЛИ РАН, «Наследие», 2001. – С. 336-389.
75. Тамарченко Н.Д. Реалистический тип романа. (введение в типологию русского классического романа XIX века) / Н.Д. Тамарченко. – Кемерово : Кемеровск. гос. ун-т, 1985. – 91 с.
76. Тамарченко Н.Д. Типология реалистического романа: На материале классических образцов жанра в русской литературе XIX в / Н.Д. Тамарченко. – Красноярск : Красноярск. гос. ун-т, 1988. – 195 с.

77. Федосеев А.Ю. Исторические романы Н.Э. Гейнце в контексте массовой литературы конца XIX – начала XX вв. Дисс. <...> на соис. канд. филол. наук : 10.01.01 / Федосеев Александр Юрьевич.– М., 1998. – 166 с.
78. Фесенко Э.Я. Русская литература XIX века в поисках героя / Э.Я. Фесенко. – М. : Академический Проект, 2013. – 653 с.
79. Фрейденберг О.М. Поэтика сюжета и жанра / О.М. Фрейденберг. – М. : Лабиринт, 1997. – 448 с.
80. Фридлиндер Г.М. Реализм Достоевского / Г.М. Фридлиндер. – М.-Л. : Наука, 1964. – 404 с.
81. Фридлиндер Г.М. Творческий процесс Достоевского / Г.М. Фридлиндер // Достоевский. Материалы и исследования. Т. 12. – СПб.: Дмитрий Буланин, 1996. – С. 5-42.
82. Харабет К. Преступление и наказание: Закон и правосудие в русской классической литературе XIXв / К. Харабет. – М. : Рипол классик, 2012. – 431 с.
83. Цехновицер О.В. Достоевский и социально-криминальный роман 1860 – 1870 годов / О.В. Цехновицер // Ученые записки ЛГУ.– Л., 1939. – № 47. – С. 273-303.
84. Чернец Л.В. Литературные жанры (проблемы типологии и поэтики) / Л.В. Чернец. – М. : Изд-во Моск. ун-та, 1982. – 192 с.
85. Чернец Л.В. К теории литературных жанров / Л.В. Чернец // Филологические науки. – М., 2006. – № 3. – С. 3 -12.
86. Чуковский К.И. Нат Пинкертон и современная литература / К. И. Чуковский // Колосья. Литературный альманах. – Кн. 1.– СПб. : Издание журнала «Театр и искусство», 1909. – С. 99-150.
87. Эсалнек А.Я. Внутрижанровая типология и пути ее изучения / А.Я. Эсалнек. – М. : Изд-во МГУ, 1985. – 184 с.
88. Bayley J. Tolstoy and the Novel / J. Bayley. – Chicago: the University of Chicago Press, 1988. – 316 p.
89. Murav H. Russia's Legal Fictions / H. Murav. – Michigan: Michigan University Press, 1998. – 263 p.

Работы по истории зарубежной литературы

1. .Алексеев М.П. В. Годвин: жизнь и творчество / М.П. Алексеев // Ученые записки ЛГПИ им. Герцена. – 1939. – С. 117 – 132.

2. Алексеев М.П. Из истории английской литературы. Этюды. Очерки. Исследования / М.П. Алексеев. – М.-Л. : Гослитиздат. Ленинград отд-е, 1960. – 499 с.
3. Английская литература от XIX к XX, от XX к XXI: проблема взаимодействия литературных эпох / А.П. Саруханян, М.И. Свердлов. – М. : ИМЛИ РАН, 2009. – 567 с.
4. Антонова З.В. Третий период творчества Уилки Коллинза : автореф. дис. ... канд. филол. наук : 10.01.03 / Антонова Злата Владимировна. – Череповец, 2003. – 24 с.
5. Антонова З.В. Третий период творчества Уилки Коллинза : дис. ... канд. филол. наук : 10.01.03 / Антонова Злата Владимировна. – Череповец, 2003 - 202 с.
6. Антонова З.В. Жизнь и творчество Уилки Коллинза / З.В. Антонова. –Череповец : ГОУ ВПО ЧГУ, 2006. – 180 с.
7. Антонова З.В. Коллинзоведение в России / З.В. Антонова // Современные проблемы науки и образования. – 2006. – № 2 – С. 28-28 URL: www.science-education.ru/10-181 (дата обращения: 01.02.2012).
8. Вахрушев В.С. Поэтика английского романа / В.С. Вахрушев. – Балашов : Изд-во «Николаев», 2008. – 104 с.
9. Вахрушев В.С. Творчество Теккерея / В.С. Вахрушев.– Саратов : Изд-во Саратов. ун-та, 1984. – 150 с.
10. Гениева Е.Ю. Диккенс и Теккерей / Е.Ю. Гениева // Вестник Европы. – М., 2004. – Т. 12. – С. 253-261.
11. Горшкова Е.А. Сюжетно-образная система романа У. Эйнсворта «Джек Шеппард» в контексте его художественного единства / Е.А. Горшкова // Художественный текст как целостная система. – СПб., 2008. – С. 49-57.
12. Горшкова Е.А. Жанровое своеобразие романа У. Эйнсворта «Руквуд» / Е.А. Горшкова // Вестник С.-Пб. университета. – Сер. 9. – Филология, востоковедение, журналистика. – СПб., 2011.– Вып. 1. – С. 11-16.
13. Горшкова Е.А. Романы У. Эйнсворта 1830-1840-х годов: Проблемы поэтики : дисс...канд. филол. наук : 10.01.03 / Горшкова Елена Анатольевна. – СПб. : Изд-во СПбГУ, 2006. – 202 с.
14. Гредина И.В. Восприятие Диккенса в России 1860-1890- е гг. / И.В. Гредина. – Томск : Томский политехнический университет, 2002. – 420 с.
15. Григорьева Е.В. «Готический» роман и своеобразие фантастического в прозе английского романтизма : автореф. ... канд. филол. наук : 10.01.05 / Григорьева Елена Валентиновна. – Л. : Лен. гос. пед. ин-т, 1989. – 17 с.

16. Дьяконова Н.Я. Ч. Диккенс и У. Теккерей / Н.Я. Дьяконова // Писатель и литературный процесс. – СПб., Белгород, 1998. – С. 37-47.
17. Егунова Н.А. Критические статьи и литературные пародии Теккерея (30-е и 40-е годы XIX в.) : автореф. ... дис. канд. филол. наук : 10.01.03 / Егунова Наталья Александровна. – Ленинград: ЛГУ, 1956 – 14 с.
18. Елистратова А.А. Английский роман эпохи Просвещения / А.А. Елистратова. – М. : Наука, 1966. – 476 с.
19. Затонский Д.В. Богатый Фольклэнд травит бедного Уильямса / Д.В. Затонский // Затонский Д. В. Искусство романа и XX век. М. : Художественная литература, 1973. – С. 91 – 94.
20. Золотухина Н.М. Политические воззрения У. Годвина : автореф. ... канд. юридич. наук : 12.00.01 / Золотухина Наталья Михайловна. – М., 1966. – 18 с.
21. Иванова О.А., Ерофеева Н.Е. Закон и право в «ньюгейтском» романа Э. Бульвера-Литтона / О.А. Иванова, Н.Е. Ерофеева. – Орск : Изд-во ОГТИ, 2009. – 191 с.
22. Ивашева В.В. «Вещи как они есть» / В.В. Ивашева // Godwin W. Caleb Williams or things as they are. – М. : Изд-во литературы на ин. языках, 1959. – С. 7-23.
23. Ивашева В.В. Два романа Уилки Коллинза / В.В. Ивашева // Вестник МГУ. Филологическая серия. –1973.– № 6. – С. 3-15.
24. Ивашева В.В. Теккерей – сатирик / В. В. Ивашева. – М.: Изд-во МГУ, 1958. – 304 с.
25. Ивашева В.В. Уилки Коллинз и его лучшие романы / В.В. Ивашева // У. Коллинз. Лунный камень. – М. : Московский рабочий, 1978. – С. 481-494.
26. История западноевропейской литературы. XIX век: Англия: учебное пособие/Л.В. Сидорченко, И.И. Бурова и др; под ред. Л.В. Сидорченко, И.И. Буровой. – СПб.: Филол. фак-т, СПбГУ; М.: Издат. центр «Академия», 2004. – 544 с.
27. Кагарлицкий Ю.И. Бульвер-Литтон – романист: послесловие к роману Бульвера-Литтона «Кенелм Чиллингли»/ Ю.И. Кагарлицкий // Бульвер-Литтон Э. Кенелм Чиллингли. – М. : Правда, 1985.– С. 537-552.
28. Кагарлицкий Ю.И., Померанцева Р. Уильям Уилки Коллинз и его роман «Женщина в белом» / Ю. Кагарлицкий, Р. Померанцева // У. Коллинз. Женщина в белом. – М. : Детгиз, 1957. – С. 3-22.
29. Как сделать детектив. Пер. с англ., франц., нем., исп.; под. ред. Н. Партугимовой.– М. : Радуга, 1990. – 320 с.
30. Кеттл А. Введение в историю английского романа / А. Кеттл.– М. : Прогресс, 1966. – 446 с.

31. Кешокова Е.А. Уилки Коллинз и «сенсационная» школа английского романа XIX века : автореф. дисс. ... канд. филол. наук : 10.01.05 / Кешокова Елена Алимовна. – М., 1978. – 16 с.
32. Клименко Е.И. Английская литература первой половины XIX века. (Очерк развития) / Е.И. Клименко. – Л. : Изд-во Ленингр. ун-та, 1971.– 144 с.
33. Кожевникова С.Н. Западноевропейская литература в контексте культуры (романтизм, реализм) / С.Н. Кожевникова. – Магнитогорск, 2004. – 184 с.
34. Купченко М.Л. Проблема личности и общества в творчестве Э. Бульвера-Литтона 1828-1831 гг.: автореф. дис. ... канд. филол. наук :10.01.05 / Купченко Марина Леонидовна. – Ленинград, 1976. – 16 с.
35. Михальская Н.П. История английской литературы / Н.П. Михальская. – М. : Академия, 2006. – 479 с.
36. Перминова Г.М. Концепция природы и функции пейзажа в романах Э. Бульвера-Литтона 1823-1834 годов / Г.М. Перминова // Уч. Зап./ Тарт. Ун-т. –1981.– Вып. 871.– С. 64-72.
37. Перминова Г.М. Психологические тенденции «ньюгейтских» романов Э. Бульвера-Литтона начала 1830-х годов / Г.М. Перминова // Проблемы метода и поэтики в зарубежной литературе XX-XXI веков.– Пермь, 1993. – С.77-85.
38. Петерсон О. Свет «лунного камня»: Эксперимент в детективном жанре / Пер. с англ. М. Тугушевой / О. Петерсон // Литературная газета. – М., 2004. – №5 (5959). – 4-10 февраля. – С. 13.
39. Потницева Т.Н. «Калед Уильямс» У. Годвина и английский романтический роман / Т.Н. Потницева // Актуальные вопросы теории и истории зарубежного романа XVII – XX вв. – Днепропетровск : ДГУ, 1984. – С. 87-92.
40. Проскурнин Б.М. «Калед Вильямс» У. Годвина как роман о метафизике поэтики / Б. М. Проскурнин // Проблемы метода и поэтики в зарубежной литературе XIX – XX вв. – Пермь: Перм. ГУ, 1995. – С. 3 -23.
41. Проскурнин Б.М., Яшенькина Р.Ф. Из истории зарубежной литературы 1830-х-1870-х годов : Английские реалисты XIX в. (Ч. Диккенс, У.М. Теккерей, Ш. Бронте) : текст лекций / Б.М. Проскурнин, Р.Ф. Яшенькина. – Пермь : Перм. гос. ун-т, 1994. – 150 с.
42. Псурцев Д.В. Незнакомый знакомец / Д.В. Псурцев // У. Коллинз. Женщина в белом. – М. : Изд-во «Раритет», 1992. – С. 5-8.

43. Решетов В.Г. В. Годвин и его роман «Калеб Вильямс» : автореф. ... канд. филол. наук : 10.01.05 / Решетов Владимир Григорьевич. – М., 1971. – 22 с.
44. Скуратовская Л.И. Творчество Ч. Диккенса 1838-1842 гг / Л.И. Скуратовская. – Днепропетровск : ДГУ, 1969. – 20 с.
45. Сомова Е.В. Традиции В. Скотта в английском историческом романе 30-40-х годов XIX века (творчество У.Х. Эйнсворта и Э. Бульвера-Литтона) / Е.В. Сомова // Филологические науки. 2004. № 2. – С. 42-50.
46. Угрехелидзе В.Г. Поэтика социально-криминального романа (западно-европейский канон и его трансформация в русской литературе XIX века: «Большие надежды Ч. Диккенса и «Подросток» Ф. М. Достоевского) : автореф. ... канд. филол. наук : 10.01.08 / Угрехелидзе Валентина Гарриевна. – М., 2006. – 30 с.
47. Урнов Д.М. Вильям Годвин – основоположник «социального романа» / Д.М. Урнов // Из истории западноевропейских литератур XVIII-XX в. – М.: Изд-во МГУ, 1957. – С. 7 – 26.
48. Урнов Д.М. Роман «Женщина в белом» и его автор / Д.М. Урнов // У. Коллинз. Женщина в белом. – М. : Детская литература, 1992. – 5-16.
49. Урнов Д.М. Роман «Лунный камень» и его автор / Д.М. Урнов // У. Коллинз. Лунный камень.– М. : Детская литература, 1989. – С. 5-12.
50. Харитонов О.А. Функция “композиционного полифонизма” в детективном романе У. Коллинза «Лунный камень» / О.А. Харитонов // Вопросы филологии. – М., 2008.– № 4. – С. 153-156.
51. Чернавина Л.И. Английский сенсационный роман XIX века / Л.И. Чернавина // Очерки по зарубежной литературе. – Вып. 2.– Иркутск: Изд-е Иркутск. пед. ин-та иностр. языков, 1972. – С. 49-65.
52. Чернавина Л.И. «Ньюгейтский» роман / Л.И. Чернавина // Очерки по зарубежной литературе. – Вып. 2. – Иркутск : Изд-е Иркутск. пед. ин-та иностр. языков, 1972. – С. 66-88.
53. Brewster S. Introduction / S. Brewster // Collins W. Woman in white. –Ware: Wordsworth Edition Ltd., 2002 – P. VII-XXVIII.
54. Brown J.P. A Reader’s Guide to the Nineteenth-Century English Novel / J.P. Brown. – New York: Macmillan Publishing Company, London: Collier Macmillan Publishers. – 268 p.
55. Carver S. The Life and Works of Lancashire Novelist William Harrison Ainsworth, 1805-1882 / S. Carver. – Mellen Press, 2003. – 490 p.

56. Chevasco B.P. *Mysterymania. The Reception of Eugene Sue in Britain 1838-1860* / B.P. Chevasco. – Bern : Peter Lang AG, 2003. – 287 p.
57. *Concise Companion to the Victorian Novel* / Ed. by O’Gorman F. – Oxford : Blackwell Publishing, 2007. – 277 p.
58. *Crime Fiction* / Ed. by M. Priestman. – Cambridge : Cambridge University Press, 2008. – 190 p.
59. Dennis B. *The Victorian Novel* / B. Dennis. – Cambridge : Cambridge University Press, 2000. – 128 p.
60. Duncan I. *Modern romance and transformations of the novel: the Gothic, Scott, Dickens* / I. Duncan. – Cambridge : Cambridge University Press, 1992. – XII, 295 p.
61. Ellis S. M. *William Harrison Ainsworth and his friends* / S. M. Ellis. –London. New-York : John Lane Company, 1911. – 458 p.
62. Engel E. and King M.F. *The Victorian Novel before Victoria* / E. Engel, M. F. King. – London & Basingstoke : Macmillan, 1984. – 268 p.
63. Grossman J. *The Art of Alibi: English law courts and novel* / J. Grossman. –Baltimore and London : The Johns Hopkins University Press, 2002. – 202 p.
64. Hollingsworth K. *Newgate novel, 1830-1847. Bulwer, Ainsworth, Dickens, and Thackeray* / K. Hollingsworth. – Detroit : Wayne State Un-ty press, 1963. – 280 p.
65. Keen S. *Victorian Renovations of Novel. Narrative annexes and the boundaries of representation* / S. Keen. – Cambridge : Cambridge University Press, 1998. – 244 p.
66. Kelly G. *English Fiction of the Romantic Period 1789-1830* / G. Kelly. –London & New York : Longman, 1989. – 312 p.
67. Knight S. *Crime Fiction since 1800. Detection. Death. Diversity* / S. Knight. – Basingstoke : Palgrave Macmillan, 2010. – 316 p.
68. McCracken D. *Introduction* / D. McCracken // Godwin W. *Caleb Williams*. – Oxford, New York : Oxford University Press, 1982. – P. V–XXI.
69. Messac R. *Bulwer-Lytton et Dostoievski: de Paul Clifford a Raskolnikof* / R. Messac // *Revue de literature comparee*. – Paris, 1926. –A.6. – PP. 645-651.
70. Murch A. E. *The Development of the Detective Novel* / A. E. Murch. –London : Peter Owen Limited, 1958. – 272 p.
71. Ousby I. *Bloodhounds of Heaven. The Detective in English Fiction from Godwin to Doyle* / I. Ousby. – Cambridge, Massachusetts, and London : Harvard University Press, 1976. – 194 p.

72. Pykett L. *The Nineteenth-Century Sensation Novel* / L. Pykett. – Devon : Northcote House Publishers, 2011. – 170 p.
73. Sadleir M. *Bulwer: A panorama* / M. Sadleir. – London : Constable and co., 1931. – 451 p.
74. Sammers M. *The Gothic quest. A history of the Gothic novel* / M. Sammers. – London : Fortune Press, 1938 – 443 p.
75. Scaggs J. *Crime fiction* / J. Scaggs. – London and New-York : Routledge, 2007. – 173 p.
76. Schramm J.-M. *Testimony and Advocacy in Victorian Law, Literature, and Theology* / J.-M. Schramm. – Cambridge : CambridgeUniversity Press, 2000. – 246 p.
77. *The Subverting Vision of Bulwer-Lytton. Bicentenary Reflections* / Ed. by A. Christensen. – Newark, Delaware : The University of Delaware Press, 2004. – 258 p.
78. Sutherland J. A. *Victorian fiction: Writers, publishers, readers* / J. A. Sutherland. – Basingstoke; London : Macmillan, 1995. – X, 191 p.
79. Thoms P. *Detection and Designs. Narrative and Power in 19-th century Detective Fiction* / P. Thoms. –Ohio : Ohio University Press, Athens, 1998. – 177 p.
80. Waltraud W., Cassiday B. *The literature of Crime and Detection: an illustrated history from antiquity to the present* / W. Waltraud, B. Cassiday. – Leipzig : Edition Leipzig, 1988. – 214 p.
81. Wheeler M. *English fiction of the Victorian period, 1830-1890* / M. Wheeler. – London and New-York : Longman, 1985. – XII, 265 p.
82. Williams I. *The Realist Novel in England. A study in development* / I. Williams. – London and Basingstoke : University of Pittsburgh Press, 1975. – XV, 221 p.
83. Worthington H. *The Rise of the Detective in the Early Nineteenth-Century Popular Fiction* / H. Worthington. –Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2005. – 203 p.
84. Why Thackeray Went to See a Man Hanged // Режим доступа: <http://tarlton.law.utexas.edu/lpop/etexr/lstf/29-2/thackeray.html>

Работы по массовой литературе

1. Акимова Н.Н. *Булгарин и Гоголь: массовое и элитарное: автореф. ... канд. филол. наук* : 10.01.01. / Акимова Наталья Николаевна. – СПб., 1996. – 22 с.
2. Вершинина Н.Л. *Жанровая и стилевая структура русской беллетристики 1830-х-1840-х годов* : автореф. ... доктора филол. наук : 10.01.01 / Вершинина Наталья Леонидовна. – М., 1997. – 51 с.

3. Вершинина Н.Л. Русская беллетристика 1830-1840-х гг. : Проблемы жанра и стиля / Н. Л. Вершинина. – Псков, 1997. – 170 с.
4. Гуревич И.А. Русская беллетристика: эволюция, поэтика, функции / И. А. Гуревич // Вопросы литературы. – 1990. – №5. – С. 113-142.
5. Жирмунский В.М. Байрон и Пушкин. Пушкин и западные литераторы : избран. труды / В. М. Жирмунский. – Л. : Наука, Ленинград. отд-е, 1978. – 423 с.
6. Ивашева В. Большая литература или обманчивая беллетристика? / В. Ивашева // Вопросы литературы. – 1973. – № 2. – С. 129-139.
7. Лотман Ю.М. Массовая литература как историко-литературная проблема / Ю.М. Лотман // О русской литературе.– СПб. : Искусство-СПб, 1997. – С. 380-388.
8. Маркович В.М. К вопросу о различии понятий «классика» и «беллетристика» / В. М. Маркович // Классика и современность. – М. : МГУ, 1991. С. 53-66.
9. Соловьева Н.А. Развлекательность и традиции массовой культуры в английском сенсационном романе [Электронный ресурс] // Сборник материалов XI Ежегодной Международной конференции Российской ассоциации преподавателей английской литературы. Режим доступа: <http://19v-euro-lit.niv.ru/19v-euro-lit/articles-eng/soloveva-razvlekatelnost.htm>.
10. Тимохин В.В. К проблеме уточнения понятия «массовая» литература / В. В. Тимохин // Вестник Московского гос. гум. ун-та. Сер. Филол. науки. – М., 2008. – № 3. – С. 2-7.
11. Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино / Ю. Н. Тынянов. – М. : Наука, 1977. – 574 с.
12. Феномен массовой литературы // Филологический класс. –Екатеринбург, 2008. – № 20. – С. 4-23.
13. Чернов А.В. Русская беллетристика 20-40-х гг. XIXвека: (Вопросы генезиса, эстетики и поэтики) : автореф. дисс. ... доктора филол. наук : 10.01.01 / Чернов Александр Валентинович. – Воронеж : Воронеж. гос. ун-т, 1996. – 39 с.
14. Черновская М.С. Массовая литература vs «высокая» литература: «формульный» подход Дж. Кавелти / М. С. Черновская // Перевод. Язык. Культура. – СПб., 2011. – Ч.1. – С. 124-129.
15. Черняк М.А. Феномен массовой литературы XX в. / М. А. Черняк. –СПб. : РГПУ им. А. И. Герцена, 2005. – 308 с.

Работы по сравнительному литературоведению, русско-европейским взаимосвязям и переводу

1. Вайсман М.И. «Что делать» Н. Г. Чернышевского и «Калеб Вильямс» У. Годвина: типологические параллели / М.И. Вайсман // Вестник Пермского университета. – Вып. 5 (11). – Пермь : ПермГУ, 2010. – С. 104-110.
2. Вацуρο В.Э. Готический роман в России / В.Э. Вацуρο. – М. : «Новое литературное обозрение», 2002. – 544 с.
3. Волковская Л.А. Россия в творчестве Вильяма Годвина / Л.А. Волковская // Диалог культур. – СПб., 2005. – С. 62 – 68.
4. Гнүсова И.Ф. Л.Н. Толстой и У.М. Теккерей : проблема жанровых поисков : дисс. ... канд. филол. наук : 10.01.01 / Гнүсова Ирина Федоровна. – Томск, 2008. – 184 с.
5. Гнүсова И. Ф. Джордж Элиот и Л.Н. Толстой (пасторальные традиции в романах «Адам Бид» и «Воскресение») / И.Ф. Гнүсова // Вестник Томского государственного университета. – 2012. – № 356. – С. 15-22.
6. Горенинцева В.Н. Рецепция английской и американской литературы в томской периодике конца XIX- начала XX в.в. : дисс. ... канд. филол. наук : 10.01.01 / Горенинцева Валентина Николаевна. – Томск, 2009. – 218 с.
7. Демидова О.Р. Теккерей в России / О.Р. Демидова // Русская литература. – Л., 1989. – № 1. – С. 225-227.
8. Денисова Г.В. В мире интертекста: язык, память, перевод / Г.В. Денисова. – М.: Азбуковник, 2003. – 298 с.
9. Жилиякова Э.М. Л.Н. Толстой и У. Теккерей («Севастопольские рассказы» и «Английские туристы») / Э.М. Жилиякова // Вестник Томского государственного педагогического университета. – № 1(26). – 2001. – С. 20-24.
10. Жирмунский В.М. Проблема сравнительно-исторического изучения литератур / В.М. Жирмунский // Взаимосвязи и взаимодействия национальных литератур : Материалы дискуссии. – М., 1961. – С. 52-66.
11. Жирмунский В.М. Сравнительное литературоведение. Восток и Запад : избранные труды / В.М. Жирмунский. – Л. : Наука. Ленингр. отд-е, 1979. – 493 с.
12. Жирмунский В.М. Гете в русской литературе : избран. труды / В.М. Жирмунский. – Л. : Наука. Ленингр. отд-е, 1982. – 558 с.

13. Завьялова Е.Е. Русско-зарубежные литературные связи : уч. пособие / Е.Е. Завьялова. – Астрахань : Издат. дом «Астраханский университет», 2008. – 123 с.
14. Катарский И.М. Диккенс в России / И.М. Катарский. – М. : Наука, 1966. – 427 с.
15. Конрад Н.И. Запад и Восток / Н.И. Конрад. – М. : Наука, 1972. – 496 с.
16. Кулешов В.И. Литературные связи России и западной Европы в XIX веке (первая половина) / В. И. Кулешов. – М. : Изд-во МГУ, 1965. – 462 с.
17. Левин Ю.Д. Русские переводчики XIX века и развитие художественного перевода / Ю.Д. Левин. – Л. : Наука, 1985. – 300 с.
18. Левин Ю.Д. Восприятие английской литературы в России: исследования и материалы / Ю.Д. Левин. – Л. : Наука. Ленингр. отд-е, 1990. – 285 с.
19. Мишин И.Т. Достоевский и зарубежные писатели (Основные проблемы творчества, традиции и новаторство) / И.Т. Мишин. – Ростов-на-Дону : Р.-Д. гос. пед. ун-т, 1974. – 134 с.
20. Мураткина Е.Л. Лев Толстой и Чарльз Диккенс: духовные интенции художественных открытий : автореф. дис. ... доктора филол. наук : 10.01.01 / Мураткина Екатерина Леонидовна. – СПб., 2007. – 42 с.
21. Назиров Р.Г. Достоевский и роман У. Годвина / Р.Г. Назиров // Назиров Р.Г. Русская классическая литература: сравнительно-исторический подход. Исследования разных лет: сборник статей. – Уфа: РИО БашГУ, 2005. – С. 94 -102.
22. Нуралова С.Э. Теккерей и Толстой / С.Э. Нуралова // Вестник Ереванского университета. – 1985. – Сер. Общественные науки. – № 2. – С. 71-78.
23. Нуралова С.Э. Теккерей в России / С.Э. Нуралова. – Ереван, 1988. – 101 с.
24. Николаев П.А. Типология и компаративистика: современная жизнь понятий / П.А. Николаев // Филологические науки. – №3. – М., 1996. – С. 3-14.
25. Оболенская Ю.Л. Художественный перевод и межкультурная коммуникация / Ю.Л. Оболенская. – М. : Высшая школа, 2006. – 335 с.
26. Саркисова А.Ю. И.С. Тургенев и английский роман о «дворянских гнездах» (поэтика усадебного романа) : дисс. ... канд. филол. наук : 10.01.01 / Саркисова Анна Юрьевна. – Томск, 2009. – 247 с.
27. Селитрина Т.Л. Преемственность литературного развития и взаимодействие литератур / Т.Л. Селитрина. – М. : Высшая школа, 2009. – 288 с.

28. Сравнительное литературоведение: Россия и Запад. XIX век : учеб. пособие / В.Б. Катаев, Л.В. Чернец, А.И. Журавлева и др.; под ред. В. Б. Катаева, Л.В. Чернец. – М. : Высшая школа, 2008. – 352 с.
29. Топер П.М. Перевод в системе сравнительного литературоведения / П.М. Топер. – М. : Наследие, 2001. – 254 с.
30. Топоров В.Н. Пушкин и Проперций. О «резонансном» пространстве литературы / В.Н. Топоров // *Colloquia classica et indo-europaea*. Классическая филология и индоевропейское языкознание. – СПб. : Алтейя, 2000. – С. 292-310.
31. Тюпа В.И. Компаративизм как научная стратегия гуманитарного познания / В.И. Тюпа // *Филологические науки*. – М., 2004. – № 6. – С. 98-105.
32. Фатеева Н.А. Интертекст в мире текстов: Контрапункт интертекстуальности / Н.А. Фатеева. – М. : Книжный дом «ЛИБРОКОМ», 2012. – 280 с.
33. Федоров А.В. Основы общей теории перевода (лингвистические проблемы) / А.В. Федоров. – СПб. : Филол. фак. СПбГУ, 2002. – 414 с.
34. Фридлиндер Г.М. Достоевский и мировая литература / Г.М. Фридлиндер. – Л. : Советский писатель, 1985. – 456 с.
35. Шарифова С.Ш. «Бродячий сюжет» и сверхтип (Проблемы сравнительного литературоведения в разрезе смешения жанров) / С.Ш. Шарифова // *Literary Calendar. Books of the Day*. – № 5(8). – 2010. – Сентябрь-октябрь. – С. 84-96.
36. Bassnett S. *Comparative Literature. A Critical Introduction* / S. Bassnett. – Massachusetts : Blackwell, 1998. – 183 p.

Работы автора по теме исследования

1. Матвеевко И.А. Восприятие английского социально-криминального романа в русской литературе 1830-1900-х гг / И.А. Матвеевко. – Томск: Изд-во ТПУ, 2014. – 314 с.
2. Матвеевко И.А. Генезис и жанровые особенности ньюгейтского романа (к постановке проблемы рецепции ньюгейтского романа в русской литературе XIX в.) / И.А. Матвеевко // *Известия Томского политехнического университета*. – 2006. – Т. 309. № 6. – С. 211-215.

3. Матвеевко И.А. Восприятие ньюгейтских романов Э. Бульвера-Литтона в России в 1830-1860-е гг. / И.А. Матвеевко // Известия Томского политехнического университета. – 2007. – Т. 310. № 2. – С. 239-243.
4. Матвеевко И.А. Русская критика о своеобразии ньюгейтских романов Э. Бульвера-Литтона (1830-1880-е гг.) / И.А. Матвеевко // Вестник Томского государственного университета. – 2008. – № 317. – С. 20–24.
5. Матвеевко И.А. Ньюгейтский роман Э. Бульвера-Литтона «Юджин Эрам» в русских переводах / И.А. Матвеевко // Сибирский филологический журнал. – 2009. – № 4. – С. 36-45.
6. Матвеевко И.А. Образ главного героя ньюгейтского романа Э. Бульвера-Литтона «Юджин Эрам» и его передача в русских переводах XIX века / И.А. Матвеевко // Вестник Забайкальского государственного университета. – 2009. – № 5. – С. 150-155.
7. Матвеевко И.А. Социально-криминальный роман Ч. Диккенса «Оливер Твист» в восприятии русского литературного процесса 1840-х гг. / И.А. Матвеевко // Вестник Томского государственного университета. – 2010. – № 331. – С. 14–19.
8. Матвеевко И.А. Интерпретация ньюгейтского романа в творчестве Ф. М. Достоевского: к вопросу об интертекстуальных связях / И.А. Матвеевко // Сибирский филологический журнал. – 2010. – № 3. – С. 79-86.
9. Матвеевко И.А. Поэтика перевода социально-криминального романа У. Годвина «Калед Вильямс» на русский язык / И.А. Матвеевко // Вестник Забайкальского государственного университета. – 2011. – № 9. – С. 49-54.
10. Матвеевко И.А. Восприятие английского социально-криминального романа в России XIX века: к постановке проблемы / И.А. Матвеевко // Вестник Томского государственного педагогического университета = Tomsk State Pedagogical University Bulletin. – 2012. – № 3. – С. 188-193.
11. Матвеевко И.А., Болсуновская Л.М., Диденко А.В. Перевод романа У. Эйнсворта «Старый дом» как новый этап в восприятии английского социально-криминального романа в России / И.А. Матвеевко // Филологические науки. Вопросы теории и практики. – 2012. – № 6. – С. 93-98.
12. Матвеевко И.А. Восприятие социально-криминального романа У. Годвина «Калед Вильямс» в России 1830-1860-х гг. / И.А. Матвеевко // Вестник Томского государственного университета. – 2012. – № 363. – С. 29-34.

13. Матвеевко И.А. Пародия на ньюгейтский роман У. М. Теккерея «Catharine» в русском переводе / И.А. Матвеевко // Язык и культура. – 2012. – № 2. – С. 44-52.
14. Матвеевко И.А. Роман В.В. Крестовского «Петербургские трущобы» в аспекте интертекстуальных связей с социально-криминальным романом / И.А. Матвеевко // Вопросы филологии. – 2012 – №2 – С. 87–93.
15. Матвеевко И.А. Русский перевод «сенсационного» романа У. Коллинза «Женщина в белом»: к вопросу о взаимодействии жанровых модификаций социально-криминального романа / И.А. Матвеевко // Филологические науки. Вопросы теории и практики. – 2013. – № 5-2. – С. 137-142.
16. Матвеевко И.А. Восприятие «сенсационных» романов У. Коллинза в России второй половины XIX века / И.А. Матвеевко // Филология и человек. – 2013. – № 2. – С. 104-111.
17. Матвеевко И.А. Традиции английского социально-криминального романа в романе Л.Н. Толстого «Воскресение» / И.А. Матвеевко // Вестник Пермского университета. Российская и зарубежная филология. – 2013. – Вып. 4(24). – С. 168-176.
18. Матвеевко И.А. Типологические схождения романов Н.Д. Ахшарумова «Концы в воду» и У. Коллинза «Женщина в белом» / И.А. Матвеевко // Сибирский филологический журнал. – 2014. – №1. – С. 80–87.
19. Матвеевко И.А. Типологические схождения романов Э. Бульвера-Литтона «Юджин Эрам» и Ф. М. Достоевского «Преступление и наказание» / И.А. Матвеевко // Диалог культур V. Материалы международной научной конференции. – Чехия: Градец Кралове, 2009. – С. 506-518.
20. Матвеевко И.А. Концепция героя ньюгейтского романа Э. Бульвера-Литтона «Юджин Эрам» и романа Ф.М. Достоевского «Преступление и наказание» / И.А. Матвеевко // Национально-культурный компонент в тексте и языке. Материалы IV Международной научной конференции. – В 2 ч. – Ч.1. – Минск: МГЛУ, 2009. – С. 117-119.
21. Матвеевко И.А. Русская критика о социально-криминальном романе Ч.Диккенса «Оливер Твист» (1840-е гг.) / И.А. Матвеевко // Русский язык и литература в международном образовательном пространстве: современное состояние и перспективы : II Международная конференция. Гранада, 8-10 сентября 2010 г. – С. 1784-1788.

22. Матвеевко И.А. Полифоническое повествование «сенсационного» романа У. Коллинза «Женщина в белом» и его передача при переводе на русский язык // Мир языков: ракурс и перспектива : материалы IV Международной научно-практической конференции. – Минск, 22 апреля 2013 г. – С. **Ошибка! Залкада не определена.**-362.
23. Матвеевко И.А. Переводные романы Э. Бульвера-Литтона в журнале «Библиотека для чтения» в 1830-е гг.: издательские стратегии // Издательская деятельность и перевод. Сборник материалов Первой всероссийской научно-прикладной конференции 20-22 мая 2010 г. – Томск: ТГУ, 2011. – С. 105-110.
24. Матвеевко И.А. Сцены суда в романах Э. Бульвера-Литтона «Поль Клиффорд» и Л.Н. Толстого «Воскресение»: типологические схождения и трансформации жанровой модели // Современные проблемы языкознания, литературоведения, межкультурной коммуникации и лингводидактики : сборник научных статей. Белгород, 12-14 мая 2014 г. – Белгород: ИД «Белгород», 2014. – С. 270-274.