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

На правах рукописи

Сумцова Ольга Витальевна

ПЕРЕВОДЧЕСКАЯ РЕЦЕПЦИЯ РОМАНОВ Ч. РИДА В РОССИИ (1850–60-е гг.): ЖАНРОВЫЙ АСПЕКТ

10.01.01 – Русская литература

Диссертация
на соискание ученой степени
кандидата филологических наук

Научный руководитель
доктор филологических наук, профессор
Айзикова Ирина Александровна

Томск – 2019

Оглавление

Введение 3

Глава 1. Восприятие романа «установленного факта» (matter-of-fact romance) Ч. Рида в России 1850-х гг. 34

1.1. Первый перевод первого романа «установленного факта» Ч. Рида «It’s Never Late to Mend» 40

1.2. Две русские версии романа «It’s Never Late to Mend»: проблема множественности художественного перевода 55

Глава 2. Переводческие интерпретации романов «установленного факта» Ч. Рида в России 1860-х гг. 71

2.1. Переводческая рецепция романа «Hard Cash» в России 77

2.2. Особенности переводческой рецепции в России романа «Foul Play» 88

Глава 3. Сенсационные романы Ч. Рида и их рецепция в России в 1850–1860-е гг. 108

3.1. Переводческая рецепция сенсационного романа «Love me Little, Love Me Long» 112

3.2. Русские переводы романа «Griffith Gaunt or, Jealousy» 128

Глава 4. Переводческая рецепция исторических романов Ч. Рида 149

4.1. Жанровое своеобразие романа «The Cloister and The Hearth» и его восприятие в России 153

4.2. Реформистский роман Ч. Рида «Put Yourself in His Place» в переводе Е. Н. Ахматовой 172

Заключение 196

Список литературы 203

Введение

Несмотря на непростые политические взаимоотношения между Россией и Великобританией 1850–60-х гг., обостренные Лондонской конвенцией о проливах 1841 г., а затем и Крымской войной 1853–1856 гг., культурный и литературный диалог названных стран в это время не прекращался и даже получил новые импульсы в своем развитии. В 1850–1860-е гг. в отечественных литературных журналах активно публиковались переводы романов английских писателей викторианской эпохи, будущих известных классиков, а также целой плеяды авторов, удовлетворявших потребности массового читателя, за счет которого в это время значительно расширялся читательский «слой» как в Англии, так и в России.

Основой репертуара такого читателя в нашей стране являлась переводная, в том числе английская литература, главным образом, романы развлекательного, авантюрно-приключенческого характера, с детективно-мелодраматическим сюжетом. Подобные сочинения, несомненно, влияли на увлечение массового читателя изящной словесностью, что, в свою очередь, становилось важнейшим фактором формирования отечественного литературного процесса. Напомним в связи с этим утверждением слова У. Эко о том, что «элементы… революционности могут присутствовать и в таких работах, которые вроде бы рассчитаны на легчайшее усвоение. А в других работах – на первый взгляд будоражащих публику – никакой революционностью не пахнет»[1].

Русско-английские литературные связи, в основном, на примере британской классики, осмыслены и освещены в многочисленных трудах отечественных ученых, среди которых, прежде всего, нужно назвать исследования Ю. Д. Левина и М. П. Алексеева[2]. Значительный вклад в изучение английской литературы в целом и викторианской романистики в частности внесли советские литературоведы В. В. Ивашева, И. М. Катарский и Н. П. Михальская[3], также

---

[1] Эко У. Заметки на полях «Имени розы». СПб., 2007. С. 71.

[2] Левин Ю. Д. Восприятие английской литературы в России. Исследования и материалы. Л.: Наука. Ленингр. отд-е., 1990. 285 с. ; Алексеев М. П. Русско-английские литературные связи: (XVIII век – первая половина XIX века). М.: Наука, 1982. 863 с.

[3] Ивашева В. В. Творчество Диккенса. М. : Изд-во МГУ, 1954. 473 с. ; Ивашева В. В. Английский реалистический роман XIX века в его современном звучании. М., 1974. С. 380–384 ; Катарский И. М. Диккенс:

посвятившие свои исследования авторам, задавшим канон жанра, метода, стиля. Например, Н. П. Михальская пишет о формах английского реалистического романа XIX в. и отмечает, что он, впитав «достижения просветительского романа, открытия романтиков, опыт создания исторического романа В. Скотта», выработав многообразие жанровых разновидностей, достиг «эпической многоплановой масштабности в изображении общества», которая «сочетается с углубляющимся мастерством изображения человеческой личности в ее обусловленности обстоятельствами и ее взаимодействии с окружающим. Возросло мастерство психологического анализа»[4].

Настоящая диссертация посвящена русским переводам романов Чарльза Рида (1814–1884) – яркого и весьма популярного во второй половине XIX в. как у себя на родине, так и в России представителя группы викторианских писателей, чье творчество принадлежит массовой литературе (в русской критике и литературоведении применительно к такой словесности XIX в. чаще всего, как известно, использовался термин «беллетристика»)[5].

Будучи юристом по образованию, Ч. Рид посвятил свою жизнь литературе, начав писательскую карьеру как драматург. В 1851 г. были написаны его первые пьесы в комедийном жанре «Женская война» («The Ladies' Battle») и «Анджела» («Angela»), которые, однако, не имели успеха у театральной публики. В 1852 г. автором была представлена пьеса «Маски и лица» («Masks and Faces»)[6], ставшая, по оценке критиков, лучшей театральной пьесой Рида. Свое подлинное призвание

критико-биографический очерк. М., 1955. С. 169–266 ; Михальская Н. П. История английской литературы. 2-е издание. М. : Издательский центр «Академия», 2007. 480 с.

[4] Михальская Н. П. История английской литературы . 2-е издание. М. , 2007. С. 157.

[5] Массовая литература, беллетристика, в том числе XIX в., обращенная к широкой читательской аудитории, долгое время понималась как нечто противоположное высокой, истинно художественной литературе. Это нередко вызывало пренебрежительное отношение критиков и литературоведов к словесности, являвшейся более демократичной, учитывающей интересы не столь образованных и искушенных в искусстве слова слоев населения, какими являлись избранные «адресаты» высокой классики. Несмотря на то, что в современной науке до сих пор нет четкого разграничения массовой литературы и беллетристики (и терминов, которыми они обозначаются), они рассматриваются исследователями (Ю. М. Лотман, И. А. Гурвич, Н. Д. Тамарченко, А. К. Жолковский, В. Ш. Кривонос, В. Д. Черняк, М. А. Черняк, С. И. Чупринин, Ю. К. Щеглов, Б. Л. Цветкова, М. Уилер, М. Пуви, Р. Фантина и др.) как многогранная и крайне сложная проблема, не допускающая простых противопоставлений высокого и низкого, серьезного и легкого, развлекательного. Определяя художественную ценность романов Ч. Рида, мы присоединяемся к представлениям названных ученых о массовой литературе, беллетристике, но не ставим своей задачей решение теоретических вопросов, касающихся отличий массовой литературы и беллетристики, и используем данные термины как близкие по значению.

[6] По рекомендации известной английской актрисы Лоры Сеймур (Laura Seymour), на основе названной пьесы в 1853 г. Ч. Рид создает не менее успешный роман «Пэг Вофингтон» («Peg Woffington»), посвященный жизни ирландской актрисы Пэг Вофингтон и ее творчеству в Лондоне.

и популярность Ч. Рид нашел в жанре романа, обращенного к массовому читателю. Однако, уделяя пристальное внимание тому, что способно воздействовать на читателя такого рода, Рид, между тем, не только подстраивается под его ожидания, интересы и вкусы, часто используя одну сюжетную схему, типизируя героев, клишируя стилевые приемы, но и «выковывает» «читателя, которого пока еще нет <…>. Он старается указать читателю, чего тот должен хотеть – даже если тот пока сам не понимает. Он старается указать читателю, каким читатель должен быть». Рид-романист, говоря словами У. Эко, «конструирует самим текстом своего идеального читателя» [7]. То новое, что создает Рид, «помышляя» о новом читателе, заключается, прежде всего, в жанровом синтезе, мастером которого стал писатель. Повышая, по выражению У. Эко, «усвояемость своего продукта, вынуждая читателей эмпирически данных превращаться в читателей идеальных, в тех, кого он вымечтал»[8], Ч. Рид на протяжении всего своего творчества успешно объединял в своих произведениях жанровые черты исторического и просветительского романа, сенсационного и детективного, приключенческого романа и мелодрамы, расширяя возможности романного повествования и входя, таким образом, в некий «мейнстрим» английской литературы XIX в. На долю беллетриста Ч. Рида выпала подготовка новых идей, апробация новых способов их воплощения в художественном произведении, открытие тем и проблем, которые позднее или параллельно более глубоко разрабатывались классикой.

Пик литературной популярности Ч. Рида как романиста у него на родине приходится на 1850–60-е гг., когда британская литература, прежде всего, викторианский классический роман и беллетристика заполняли собой значительную и разнообразную по своей жанрово-стилевой палитре страницу в истории мировой литературы. В этот период Ридом был написан ряд романов, представляющих разные модификации этого жанра: романы «установленного факта» или matter-of-fact romance[9] – основателем этой жанровой разновидности он

[7] Эко У. Заметки на полях «Имени розы». СПб. : 2007. С. 54.
[8] Там же. С. 57.
[9] Название жанра, принятое в англоязычном литературоведении.

сам и является[10]; сенсационный, у истоков которого, наряду с У. Коллинзом, также находился Рид, и исторический роман, в рамках эстетики и поэтики которого им был создан, как особый вид, реформистский роман. Именно в годы активных жанровых поисков в области романной эстетики и поэтики Рид привлекает к себе пристальное внимание переводчиков в России, т.е. это те же два десятилетия: 1850–1860-е гг., на которые приходится становление русского романа, классического и принадлежащего массовой литературе, корпуса авторов второго ряда и активное формирование отечественного массового читателя, что представляет актуальную проблему для осмысления.

Кроме того, интерес к романам Рида в России указанных десятилетий обусловлен стремлением писателя осмыслить особенности реалистического повествования и ввести в массовую литературу новые принципы изображения действия и действительности, по-новому представив понятия факта – реального и литературного, и связанные с этим проблемы художественного вымысла и «художественной правды», что совпадало с тенденциями русской литературы, высокой и массовой. И. А. Гурвич писал по этому поводу: «Бросается в глаза зависимость между утверждением реалистических принципов и формированием русской классики, ее стремительным расцветом. Но тем же обстоятельством вызван и подъем беллетристики. Реализм поставил во главу критерий жизненности, прямое слово о действительности, постигаемой во всех ее проявлениях, коренных и частных, устойчивых и преходящих, а это не могло не повысить роль текущей литературной работы. Ибо беллетристу как раз по силам рисовать “с натуры”, ибо “обыкновенному таланту” впору оперативно откликаться на злобу дня, обозревать окружающее, живописать многообразие лиц, занятий, укладов. Там, где происходит “открытие мира”, беллетрист зачастую впереди»[11].

Ч. Рид был востребован в России 1850–60-х гг. во многом как писатель, красноречиво и выразительно открывающий широким читательским кругам мир

---

[10] В отечественном литературоведении данное жанровое определение используется не часто, а романы Рида в основном квалифицируются как социальные или сенсационные. См.: Ивашева В. В. Английский реалистический роман XIX века в его современном звучании ; Аникин Г. В., Михальская Н. П. История английской литературы. М., 1975. С 257–269.

[11] Гурвич И. А. Беллетристика в русской литературе XIX в.: учебное пособие. М., 1991. С. 22.

острых проблем общества, в частности, викторианского. Однако, как правило, социально-историческая проблематика повествования переводилась Ридом, в духе просветительских традиций, в нравственно-этическую и психологическую область. Английский романист привлек к себе внимание в России и смелым введением в романное повествование табуированных (или почти закрытых) как для русской, так и для английской культуры тем и проблем, традиции изображения которых только начинали закладываться как в европейской, так и в русской литературе во второй половине XIX в. (двоеженство, тюремные нравы, жизнь в психиатрической клинике и т.п.). Определенно, проблемы, поднятые в романах Ч. Рида, были во многом созвучны проблематике произведений и великих русских романистов того времени, и авторов, обращавщихся к массовому читателю.

Чрезвычайно важной для писателя и для его рецепции в России была и идея воспитательного эффекта литературы, с чем связана особая авторская позиция в романах Рида, которая, конечно, менялась, но никогда не отходила от установки на воспитание читателя.

Творческое наследие Ч. Рида активно изучалось и изучается в настоящее время английскими и американскими литературоведами, особое внимание в исследованиях уделяется жанровой специфике романов Ч. Рида, композиционным и стилистическим особенностям его произведений, анализируются предпосылки создания романов писателя, а также эффекты и последствия публикации его самых противоречивых и скандально известных произведений. Корпус зарубежной критики и библиографии литературного творчества Рида достаточно объемен. В этой связи отметим наиболее значимые для нашего исследования труды англоязычных ученых, положенные нами в основу изучения рецептивной истории романного творчества Ч. Рида 1850–1860-х гг. в русской литературе этого же периода.

В первую очередь назовем многочисленные отзывы о романах и пьесах писателя в таких авторитетных английских и американских журналах XIX в., как например, «Saturday Review», «Westminster Review», «National Review», «The

Round Table» и др. Однако начало серьезного критического осмысления литературного творчества Ч. Рида в Англии можно отнести к сентябрю 1871 г., когда в Лондонском издательском доме «Chapman and Hall» была опубликована книга английского писателя и литературного критика Т. Пурнелла «Современные драматурги»[12]. В примечаниях было указано, что «сведения о Чарльзе Риде публикуются впервые»[13]. В разделе, посвященном Риду, автор довольно нелестно отзывается о творчестве писателя, особенно о его пьесах, обвиняя Рида в слишком откровенной демонстрации так называемых «установленных фактов» на театральной сцене, что, по мнению Пурнелла, недопустимо в высоком театральном искусстве[14].

Спустя два года после смерти Ч. Рида, в 1886 г., в известном лондонском журнале «Miscellanies» («Альманах») появилась статья английского поэта А. Ч. Суиберна (A. Ch. Swinburne), посвященная творчеству Ч. Рида[15], в которой автор ставит английского прозаика в один ряд с мэтрами викторианского романа Дж. Элиот и Э. Троллопом. Суиберн подробно рассмотрел темы, мотивы и проблематику известных романов Рида («The Cloister and The Hearth», «Griffith Gaunt, or Jealousy» и др.), прокомментировав собственное видение творчества Рида следующим образом: «Потрясающее трудолюбие Чарльза Рида, его яркий и пылкий стиль, его страстная вера и неистовый восторг от собственного призвания без сомнения должны вызывать определенный интерес к этому литературному деятелю. <...> Был ли он гением или нет, было ли его творчество узконаправленным или, наоборот, разнообразным, глубоким или мелким, полным или незавершенным, появившись однажды в литературных кругах, он навсегда остался писателем сложным и противоречивым»[16] *<перевод англоязычных исследований здесь и далее наш. – О.С.>*. В целом же отметим, что литературные критики второй половины XIX в. оценивали творчество Ч. Рида неоднозначно,

---

[12] Purnell Th. Dramatists of the Present Days. London : Chapman and Hall, 1871. 140 p.

[13] Ibid. P. 5.

[14] Пуританская английская публика была ошеломлена и шокирована, когда во время театральной постановки романа «It's Never Late to Mend» на подмостках театра появился станок для тюремных пыток и жестокая сцена, во время которой тюремный надзиратель пытал подростка, была тут же «воспроизведена» на глазах зрителей.

[15] Swinburne A. Ch. Miscellanies. London, 1886. P. 287–310.

[16] Ibid. P. 287.

скорее, отрицательно, ставя писателю в укор слишком прямолинейное изображение социальных пороков викторианского общества и смещение акцента на сенсационные, порой скандальные сцены, мотивы поведения героев, что указывает на восприятие романов Рида как массовой литературы. В данном контексте мы можем сослаться на монографию Д. К. Мюррея: «Мои современники в художественной литературе / художественной прозе»[17], опубликованную в 1897 г., в которой известный британский писатель и журналист писал: «Рид находился в состоянии постоянной войны с литературными критиками, но он, невзирая на их нападки, всегда пытался себя оправдать»[18].

Писатели и критики XX в. также не оставили без внимания литературное творчество Ч. Рида. Среди британских и американских литературоведов названной эпохи, внесших значительный вклад в исследование его творчества, отметим прежде всего работу Д. Колемана (1903) «Чарльз Рид каким я его знал»[19], в которой автор представил подробную биографию Ч. Рида начиная с его детских лет и до ухода из жизни, уделив особое внимание формированию мировоззрения Рида и становлению творческой личности писателя. Двумя годами позже в свет вышла монография У. Дж. Доусона «Создатели английской литературы»[20], где автор рассматривает творчество Рида как беллетристику и анализирует самые известные его произведения, прозаические и драматургические: «Значительный опыт работы Рида в драматическом искусстве научил его многим вещам, ценным для романистики. У него отличное чутье на сюжет. Он сразу же переходит к сути дела. Его диалоги выразительные, живые, порой язвительные, они идеально выстроены и продуманы до мелочей»[21].

Важную роль в нашем осмыслении места творчества Рида в английской литературе, художественной ценности его романов сыграл научный труд М. Уилера (1947) «Английская литература / проза викторианского периода»[22], в котором автор исследует развитие викторианской прозы, выделяя три периода:

---

[17] Murray D. Ch. My Contemporaries in Fiction. London, 1897. P. 16–31.
[18] Ibid. P. 21.
[19] Coleman J. Charles Reade: As I Knew Him. London : Treherne & Co,1903. 425 p.
[20] Dawson W. J. The Makers of English Fiction. London, 1905. P. 152–166.
[21] Dawson W. J. The Makers of English Fiction. London, 1905. P. 169.
[22] English fiction of the Victorian period. London ; New York, 1998. P. 221–280.

ранняя викторианская, средневикторианская и поздняя викторианская проза, и анализирует в связи с этим творчество таких британских прозаиков, как Ч. Диккенс, Э. Гаскелл, А. Троллоп, Ч. Рид и др.

В 1961 г. была опубликована библиографическая и критическая работа У. Бернса «Чарльз Рид. Изучение творчества викторианского писателя»[23], которая по сей день представляет собой один из важнейших трудов, посвященных Ч. Риду. Отличительной особенностью исследования является своеобразный подход Бернса к изучению творчества Рида, его мнение о прозе писателя, которое значительно отличается от точки зрения ряда западных литературоведов, упрекавших Рида в гиперболизме описываемых в его произведениях событий, ставивших под сомнение правдивость «установленных фактов», на основе которых автор создавал свои романы. Бернс же пристально изучал «установленные факты», представленные Ридом в его произведениях, для чего исследовал многочисленные вырезки из газет и другие архивные материалы, собранные Ридом в процессе работы над романами. Благодаря этим источникам Бернс прослеживает историю создания того или иного сочинения писателя, мысли, ассоциации и наблюдения, сделанные Ридом на основе документов и отраженные в его произведениях.

Нельзя не отметить и монографию «Викторианская литература. Писатели, публицисты, читатели» Дж. Сазерленда (1995)[24], посвятившего свой труд поэтике и эстетике викторианского романа в целом, и в особенности творчеству Ч. Рида и его роли в становлении викторианского сенсационного романа как самого популярного жанра английской литературы указанного периода.

Среди западных литературоведов XXI в., изучавших творчество викторианских писателей и, в частности, Ч. Рида, назовем американского историка культуры и литературы викторианской эпохи М. Пуви (2002) и ее статью «Забытые писатели, забытые истории: Чарльз Рид и преобразование британской литературы XIX в.»[25], а также сборник статей «Компаньон

---

[23] Burns W. Charles Reade, A Study in Victorian Authorship. New York : Bookman Associates, 1961. 360 p.

[24] Sutherland J. Victorian fiction. Writers, Publishers, Readers. (Reedition). New York, 2006. P. 55–85.

[25] Poovey M. Forgotten Writers, Neglected Histories: Charles Reade and the Nineteenth-Century Transformation of the British Literary Field // English Literary History. 2000. Vol. 71, № 2. P. 433–453.

сенсационного жанра», вышедший под редакцией П. Гилберт (2011)[26], посвященный поэтике и эстетике сенсационного романа, самым выдающимся авторам, работавшим в этом жанре, и их произведениям, в том числе романам Ч. Рида[27].

Одним из важнейших зарубежных источников для нашего исследования стала монография современного американского ученого Р. Фантины (2010) «Викторианская сенсационная беллетристика. Бесстрашное творчество Чарльза Рида»[28], полностью посвященная литературной деятельности писателя, его творческим исканиям, поэтике и эстетике его романов. Вписывая их в историю «викторианской сенсационной беллетристики», исследователь не сводит ее к уровню низкохудожественного чтения и далек от трактовки «высокой» и массовой литературы как абсолютно противоположных по значению и ценности для развития литературного процесса. Он, в частности, отмечает: «Будучи предметом злословия критиков, сенсационный роман являлся противоречивым жанром, который изначально возник в Англии в середине XIX века, и большинство сочинений Чарльза Рида прекрасно подходят под нечетко определенные параметры данного жанра»[29]. Не сводя все романы Рида 1850–1860-х гг. к сенсационным, мы отталкиваемся от мысли Р. Фантины о «нечетко определенных параметрах» этой жанровой модификации романа, усматривая в этом основу жанровых экспериментов Рида, пришедшихся на указанный период и отражавших «идею времени» (В. Г. Белинский), лицо литературного процесса 1850–1860-х гг., приведших к созданию им, кроме собственно сенсационных романов, романов «установленного факта», «реформистского романа», к синтезу сенсационного и исторического романа. Не менее важным для нас представляется подход ученого к исследованию романного творчества Ч. Рида (в первую очередь, романов «It’s Never Late to Mend» и «Hard Cash») сквозь призму работ французского философа, теоретика культуры XX в. М. Фуко, написанных

---

[26] A companion to Sensation Fiction / ed. by P. K. Gilbert. Malden MA : Wiley-Blackwell, 2011. 681 p.

[27] В частности, в сборнике П. Гилберт опубликована статья Т. Брэгга «Чарльз Рид». См.: Bragg T. Charles Reade // A companion to sensation fiction / ed. by P. K. Gilbert. Malden MA, 2011. P. 293–306.

[28] Fantina R. Victorian Sensational Fiction. The Daring Work of Charles Reade. New York : Palgrave-Macmillan, 2010. 205 p.

[29] Ibid. P. 11.

в периоды его внимания к вопросам политики, власти, насилия с их стороны над человеком, человека как субъекта истории, его внутренней свободы: «Mental Illness and Psychology» (1953), «Madness and Civilization» (1961), «Discipline and Punish» (1979). В частности, Фантина отмечает: «Как Фуко, так и Рид в конечном счете опираются на документальную информацию и достоверные факты в своих трудах с целью реформирования современного общества. Романы Рида могли бы, по сути, послужить дополнением, а иногда и частичной поправкой идей Фуко; в то время как Фуко рассматривает в своих произведениях исторические корни возникновения социальных проблем в тюремной системе и психиатрических лечебницах, Рид освещает данную проблематику со стороны специфической деятельности данных социальных исправительных учреждений»[30].

Таким образом, на протяжении XIX – начала XXI в. западная критическая и литературоведческая рецепция творчества Ч. Рида находилась в постоянном развитии. Отзывы о произведениях английского прозаика в XIX в. были, как правило, отрицательными[31]. Более широкое и глубокое осмысление творчества Рида приходится на XX в., когда было признано большое значение беллетристики в развитии литературного процесса викторианской эпохи и значительная роль Рида в становлении English Fiction, в частности, сенсационного романа, большинство литературоведов называют Рида одним из создателей названной жанровой разновидности. Внимание ученых привлекли также эксперименты Рида в работе с «установленными фактами». Современные исследования (XXI в.) отличаются, прежде всего, вниманием к эстетике и поэтике романов Рида, в том числе, к жанровым проблемам творчества писателя.

В отечественном литературоведении творчество Ч. Рида, как и русские переводы его романов, и его критическая рецепция, практически не исследованы. Имя английского писателя впервые упоминается в литературном журнале «Отечественные записки» в 1856 г., в разделе «Новости», где был помещен анонс романа Ч. Рида «It’s Never Late to Mend», только что вышедшего в свет на родине

[30] Fantina R. Victorian Sensational Fiction. The Daring Work of Charles Reade. New York, 2010. P. 41.

[31] Исключением стал исторический роман Ч. Рида «The Cloister and The Hearth», получивший в XIX в. сугубо положительные критические отзывы и названный одним из лучших исторических романов на английском языке.

писателя[32]. Автор анонса представляет содержание названного произведения в очень кратком изложении, упомянув, однако, что роман основан на пьесе Ч. Рида «Золото», имевшей значительный успех у английской театральной публики и назвав роман Рида занимательным и нравоучительным: «… происшествия эти очень занимательны; в них много драматизма, особенно эпизоды о тюрьме, где провели первые дни золотопромышленники австралийской колонии»[33].

Несколькими годами позже, в 1862 г. в том же литературном журнале, в томе № 141 были опубликованы первые главы переводной версии исторического романа Ч. Рида «The Cloister and The Hearth» вместе с небольшой критической статьей о творчестве Рида и отзывом на роман. Анонимный критик ставит Рида особняком в плеяде известных английских романистов, оценивая прозу писателя следующим образом: «Не ищите в его произведениях психологического изучения характера. Нет, он преимущественно реалист и представляет вам живую, верную, блистательную картину людей с их добродетелями и страстями посреди жизненных событий и треволнений, схватив, так сказать, на лету внешние и внутренние черты человеческого характера, не вдаваясь в тонкости, не углубляясь в психологию»[34]. В то же время автор критического отзыва очень высоко ценит роман Ч. Рида «The Cloister and The Hearth» и, ссылаясь на западные критические оценки названного произведения, пишет о том, что в романе «… есть места, равных которым вы не найдете и в романах Вальтер Скотта»[35].

Следующей публикацией, в которой упоминается имя Ч. Рида, является статья лондонского корреспондента отечественного журнала «Вестник Европы» А. Реньяра, который вел в нем рубрику «Наука и литература в современной Англии». Здесь в 1878 г. Реньяр опубликовал статью, посвященную таким английским литературным деятелям, как П. Б. Шелли, Ч. Рид и Ш. Бронте. В разделе о Риде автор представляет краткую биографию английского писателя,

---

[32] It’s Never Late to Mend. By Charles Reade // Отечественные записки. 1856. Т. 109, № 2 (отд. 6). С. 48.

[33] Там же. Роман «It’s Never Late to Mend» был переведен и опубликован в России только в 1857 г., поэтому в отзыве присутствуют неточности относительно сюжета: напр. в тюрьме отбывал наказание только один из золотопромышленников, Робинсон.

[34] The Cloister and The Hearth. A Tale of Middle Ages. By Charles Reade (Монастырь и любовь. Роман из средних веков. Чарльза Рида) // Отечественные записки. 1862. Т. 141, № 3 (отд. 3). С. 91.

[35] Там же. С. 92.

а также отзывы на самые значимые и известные, по мнению Реньяра, произведения Рида: «It's Never Late to Mend», «Hard Cash» и «Woman Hater». Реньяр также рассматривает прозу Рида как нечто особенное, находящееся вне традиций «высокой литературы»: «… они (*романы Рида*) составляют особый род, в котором литературный элемент играет роль второстепенную, – чего быть не должно. Тем не менее он (*Рид*) отвоевал себе особое место в английской современной школе и пользовался слишком большой популярностью»[36]. Работа А. Реньяра стала последней в более чем скромной критической рецепции творчества Ч. Рида в России в XIX в.

Обобщая сказанное выше, можно отметить следующую закономерность: практически все авторы критических статей, появившихся в отечественных журналах XIX в., единодушно подчеркивают беллетристический (он же – новаторский) характер его творчества, связывая это с обращением писателя к острым социальным проблемам викторианской Англии, его вниманием к «фактографии» и попытками соединить все это с сенсационными сценами, сюжетами и героями, производящими сильное эмоциональное впечатление на читателя.

В 1899 г. статья о Ч. Риде появилась в Энциклопедическом словаре Ф. А. Брокгауза и И. А. Ефрона (подписана: В.Ш.). В энциклопедической статье приводятся краткие сведения из биографии писателя, перечислены в хронологическом порядке его романы с указанием двух русских переводов. В заключении дана общая характеристика романного наследия писателя: «Все романы Рида отличаются занимательностью фабулы, они затрагивают злобы дня, описывая недостатки в устройстве больниц, следственной части, домов умалишенных и т.п. и указывая на желательные реформы»[37].

Имя Ч. Рида и его творчество нашли отражение в еще одной энциклопедической статье, которая вошла в т. 9 Литературной энциклопедии, издававшейся в СССР под редакцией литературоведа-марксиста, академика

---

[36] Реньяр А. Наука и литература в современной Англии: Чарльз Рид // Вестник Европы. 1878. № 3. С. 257.

[37] Энциклопедический словарь Ф. А. Брокгауза и И. А. Ефрона : в 86 т. СПб., 1890–1907. Т. XXVI А. СПб., 1899. С. 690.

В. М. Фриче (т. 1–2) и советского государственного деятеля А. В. Луначарского (т. 3–11). Ученым секретарем т. 9 являлась советский литературовед Е. Н. Михайлова, редактором материалов о западноевропейских и американских литературах – Б. И. Пуришев. В кратком очерке Н. Егоровой представлена творческая биография Рида с указанием его произведений и лаконичным комментарием. В частности, его романы «It's Never Late to Mend», «Hard Cash», «Foul Play» определены как социальные, принесшие известность писателю. Сенсационные романы писателя квалифицированы как авантюрно-плутовские (термин *сенсационный* взят в кавычки). Исторический роман Рида «The Cloister and The Hearth» связывается с романтическими традициями романов В. Скотта и Э. Бульвера-Литтона. Наконец «Put Yourself in His Place» определен как реформистский роман в соответствии не столько с жанровыми определениями западных исследователей, сколько с традиционным для советского литературоведения выделением в критическом реализме такой его подветви, как реформистский реализм.

Мировоззрение и эстетика писателя характеризуются сквозь призму дворянского происхождения, которое привело его к «сближению с реформистской мелкой буржуазией» и к «типичным для нее противоречиям»: «отрицательному отношению к крупной промышленной буржуазии и симпатии к пролетариату» и вместе с этим к «боязни социальной революции. Отсюда частичная критика существующего общественного строя, требование реформ и примиренчество к системе в целом. В творчестве Рида, как и в социальной литературе, порожденной чартистским движением, вообще нет попытки сокрушить капитализм, а лишь стремление внести в него поправки для предотвращения революции»[38].

При этом отмечаются противоречия «между актуальной социально-политической тематикой и методом, которым Рид трактует свой материал». С точки зрения автора статьи, писатель «доводит распространенные в его время принципы сенсационного романа (гиперболизация, риторичность и мелодраматичность)

[38] Егорова Н. Рид Ч. [Электронный ресурс] // Фундаментальная электронная библиотека «Русская литература и фольклор» / Словари. Энциклопедии / Литературная энциклопедия : в 11 т. М., 1929–1939; 1935. Т. 9. Стб. 667–668. URL: http://feb-web.ru/feb/litenc/encyclop/le9/le9-6671.htm (дата обращения: 07.04.2019).

до абсурда. Психологический анализ (за исключением «Монастыря и дома» и «Гриффита Гонта») у него почти отсутствует». Н. Егорова связывает поэтику и эстетику сенсационных романов Рида (в ее определении «авантюрно-плутовских») с «приемами сенсационной романтики Радклифф», которые писатель «применяет к новой конкретно-исторической обстановке. Полуразрушенные замки заменяются урбанистическим фоном зловонных улиц, чердаков и подвалов, долговых тюрем и пр.; жестокий граф, герой готического романа, превращается в бесчестного коммерсанта, судовладельца, судебного инспектора и т. п., сохраняя однако черты традиционного злодея». В настоящее время, заключает Н. Егорова, интерес представляют только социальные романы Рида, да и то «лишь для изучающего историю Англии, так как содержат богатый документальный материал»[39]. Не вдаваясь в подробный анализ предлагаемой оценки романного творчества Рида, подчеркнем, что она формируется на основе жанрового подхода.

Значительно позже, в середине XX в., имя Ч. Рида появилось в исследованиях отечественных литературоведов. В 1955 г. английский прозаик был упомянут в первой в отечественном (советском, в том числе) литературоведении «Истории английской литературы», подготовленной Институтом мировой литературы им. М. А. Горького Академии наук СССР – в статье Б. А. Кузьмина[40], посвященной кризису английского социального романа 1850–60-х гг. Уделив Ч. Риду всего четыре страницы и, по сути, не углубляясь в изучение творчества английского писателя, Б. А. Кузьмин отметил, что «Рид, как и Элиот, стремится сделать роман “научным” в позитивистском смысле слова. При этом превыше всего он ставит усердное накопление мелких фактов и педантическое их описание, пренебрегая их отбором и обобщением»[41]. «Пренебрежение подлинным драматизмом, вытекающим из действительной остроты и напряженности больших общественных конфликтов, и погоня за внешними сенсационными эффектами

---

[39] Егорова Н. Рид Ч. [Электронный ресурс] // Фундаментальная электронная библиотека «Русская литература и фольклор» / Словари. Энциклопедии / Литературная энциклопедия : в 11 т. М., 1929–1939; 1935. Т. 9. Стб. 667–668. URL: http://feb-web.ru/feb/litenc/encyclop/le9/le9-6671.htm (дата обращения: 07.04.2019).

[40] Кузьмин Б. А. Кризис английского социального романа в 50–60-е гг. XIX в. // История английской литературы. М., 1955. Т. II., вып. 2, гл. 7. С. 395–429.

[41] Там же. С. 425.

в развитии сюжета, – считает ученый, – были закономерной особенностью романов Рида, отступавшего от принципов реалистической типизации жизни»[42].

Концепция Б. А. Кузьмина довольно близка оценкам его предшественников: упрекая автора в отсутствии драматизма и глубокого психологического анализа поступков главных персонажей, он, тем не менее, также выделяет Рида в плеяде викторианских писателей, называя его основателем «романа фактов»: «...каждый его роман преследовал определенную цель: разоблачить непорядки и тем способствовать реформе в той или иной области. Разоблачительные стремления Рида заставляют его настаивать на том, что всякий факт, о котором имеет право рассуждать журналист, достоин и внимания романиста. Разницу между романистом и журналистом или репортером Рид видел не в выборе темы, а в способе подачи ее читателю»[43].

Мелодраматические приемы Рида, считает Б. А. Кузьмин, и служат тому, чтобы чтобы заставить читателя «вполне ясно представить себе вещи, которые газетная хроника преподносит ... тускло и вяло, так что они проходят через ... сознание как мимолетный ветерок»[44].

Немного позднее имя Рида вскользь упомянули в своих исследованиях, посвященных творчеству Ч. Диккенса, известные советские литературоведы В. В. Ивашева, И. М. Катарский и Т. И. Сильман[45]. Согласно их мнению, Ч. Рид является одним из основателей европейского сенсационного романа, в произведениях которого не прослеживается глубокой социальной мысли[46].

Жанровым определением роман «установленного факта» ученые, за исключением В. В. Ивашевой, не оперировали, а термин «сенсационный роман» активно замещался такими, как «социальный роман» и даже «социальный реалистический роман»[47].

---

[42] Там же. С. 427.

[43] Кузьмин Б. А. Кризис английского социального романа в 50–60-е гг. XIX в. // История английской литературы. М., 1955. Т. II., вып. 2, гл. 7. С. 395–429. С. 425.

[44] Там же. С. 426.

[45] Ивашева В. В. Творчество Диккенса. М., 1954. С. 378–384 ; Катарский И. М. Диккенс: критико-биографический очерк. М., 1960. С. 169–266 ; Сильман Т. И. Диккенс: Очерки творчества. Л. : Худ. лит. Ленингр. отд-е, 1970. 376 с.

[46] Ивашева В. В. Творчество Диккенса. М., 1954. С. 378–381 ; Катарский И. М. Диккенс. История английской литературы. М., 1955. Т. II, вып. 2. С. 169–266 ; Сильман Т. И. Диккенс: Очерки творчества. Л. : Худ. лит. Ленингр. отд-е, 1970. 376 с.

[47] Михальская Н. П. История английской литературы. М.: Издательский центр «Академия», 2007. 480 с.

В 1971 г. была опубликована очередная энциклопедическая статья о Ч. Риде – в составе Краткой литературной энциклопедии, являвшейся наиболее полным энциклопедическим изданием по зарубежной литературе. В ее редколлегию вошли А. А. Аникст, В. В. Виноградов, Н. К. Гудзий, Д. С. Лихачев, Ю. Г. Оксман, Л. И. Тимофеев и др. В создании энциклопедии участвовали ведущие филологи 1960–1970-х гг. В частности, статья о Риде написана А. А. Бельским, многие годы изучавшим историю английской литературы XIX в.

Ученый дает краткий обзор известных пьес («Masks and faces»; «The Lost Husband»; «The King's Rival») и романов Рида («It Is Never Late to Mend»; Hard Cash»; «Foul Play»; «The Cloister and the Hearth»), характеризуя творчество писателя в целом следующим образом: «Рид тяготел к тщательно обоснованной документированности повествования и называл свои книги романами "установленного факта" (matter-of-fact romance), что не мешало Риду широко использовать драматические эффекты, связанные с мотивом преступления, поэтому его относят, наряду с У. Коллинзом, к "сенсационному направлению" в английском романе»[48].

А. А. Бельский использует авторское жанровое определение романов «установленного факта», не избегает термина *сенсационный роман* и указывает на склонность писателя к жанровому синтезу.

Научных трудов, специально посвященных творчеству Ч. Рида, в отечественном литературоведении не было вплоть до 1976 г., когда в Горьковском университете Л. А. Шипицына защитила кандидатскую диссертацию на тему «Социальные романы Ч. Рида 1850–60 гг.», став (и до сих пор являясь) единственным советским и российским ученым, обратившимся собственно к творчеству английского писателя. Диссертационное исследование Л. А. Шипицыной посвящено жанровым проблемам, в частности, эстетике и поэтике социальных романов писателя 1850–60-х гг. – именно так интерпретируются романы «установленного факта» Рида («It's Never Late to Mend», «Hard Cash» «Foul Play»)

[48] Бельский А. А. Рид Ч. // Краткая литературная энциклопедия / гл. ред. А. А. Сурков. М., 1962–1978 ; 1971. Т. 6 : Советская Россия. С. 285.

и даже один из его исторических романов, реформистский роман «Put Yourself in His Place». В работе анализируются тематика и проблематика, конфликт и принципы сюжетостроения названных произведений Рида. По мнению Л. А. Шипицыной, «своей эстетической программой – правдивое отображение действительности, гуманизм, поиск необыкновенного в обыденном, открытая авторская позиция, драматическое начало, свойственное решению проблемы конфликта и героя – Ч. Рид близок исканиям Диккенса, что позволяет говорить об общности устремлений и целей обоих писателей при изображении английской действительности 50–60-х годов прошлого века»[49]. Вынеся в заглавие диссертации жанровое определение ридовских романов – «социальные», автор, между тем, активно пользуется термином роман «установленного факта», не подразумевая под ним, однако, особой жанровой модификации. Matter-of-fact romance толкуются как социальные романы, в основу которых «положен достоверный материал, направленный на злоупотребления в английских социальных институтах»[50]. Исследователь определяет и метод писателя – как критический реализм, осложненный «мелодраматическими и сенсационными тенденциями»[51].

Итак, при достаточно интенсивном изучении проблем творчества Ч. Рида в зарубежном литературоведении, можно наблюдать значительные лакуны в этом отношении в отечественной науке, так как, кроме Л. А. Шипицыной, литературное творчество писателя никто в России специально и глубоко не исследовал. Переводческая рецепция романного творчества Ч. Рида, в том числе 1850–60-х гг., в России этого же периода, как уже отмечалось выше, до сих пор остается абсолютно не исследованной ни в зарубежном, ни в отечественном литературоведении, несмотря на достаточно большое количество переводов

---

[49] Шипицына Л. А. Социальные романы Ч. Рида 1850–60 гг. : автореф. дис. ... канд. филол. наук : 10.01.05. Горький, 1976. С. 7.

[50] Там же. С. 14. Термин «социальный роман» в отношении романов Рида широко используется только в отечественном литературоведении XX в.

[51] Шипицына Л. А. Социальные романы Ч. Рида 1850–60 гг. Указ. соч. С. 15. Обратим внимание на то, что автор оперирует в своем исследовании дословными переводами заглавий, в то время, как переводы двух проанализированных Л. А. Шипицыной романов публиковались в отечественных литературных журналах XIX в. совсем под другими названиями: «Hard Cash» (в диссертации Л. А. Шипицыной – «Чистоган») публиковался под названием «Тяжелые деньги. Роман Чарльза Рида», «Foul Play» (в диссертации везде называется «Фальшивая игра») был опубликован под заглавием «Подлог».

ридовских романов на русский язык и известную аксиому о том, что переводческая рецепция представляет важнейшую составляющую процесса восприятия зарубежной литературы в принимающей культуре, так как рецепция творчества иноязычного писателя в основном происходит посредством рецепции переводчика, работающего над переводами его произведений.

В отличие от проблем переводческой рецепции Рида в России, общие теоретические проблемы исследования художественного перевода, в их очень широком спектре, отражены в научных трудах А. В. Федорова, Ю. Д. Левина, П. М. Топера, Р. Р. Чайковского[52]. Важную роль для нас при осмыслении художественного перевода романов Ч. Рида сыграла работа Л. С. Бархударова[53], поставившего в своем труде актуальную и сегодня проблему переводческой эквивалентности как основы сохранения неизменного плана содержания. Теория и практика сравнительного литературоведения освещены в классических трудах авторитетных советских компаративистов В. М. Жирмунского и М. П. Алексеева[54]. Чрезвычайно важно, в частности, следующее утверждение В. М. Жирмунского: «... в истории литературы, как и в других общественных науках, сравнение, т. е. установление сходств и различий между явлениями, всегда было и остается основной методикой научного исследования. <...> Однако путь дальнейшего научного исследования должен вести от простого сопоставления, констатирующего сходства и различия, к их историческому объяснению»[55].

Переводческая рецепция, как неотъемлемая область исследований сравнительного литературоведения, рассмотрена в диссертации в жанровом аспекте, что связано с особой склонностью Ч. Рида к поиску новых жанровых модификаций, к жанровому синтезу в рамках эстетики и поэтики романа, что обращает нас к проблемам типологии и поэтики литературных жанров. Прежде всего, назовем здесь классические труды по жанрологии и по жанру

---

[52] Федоров А. В. О художественном переводе. Л. : Гослитиздат, 1941. 260 с. ; Левин Ю. Д. Русские переводчики XIX века и развитие художественного перевода. Л. : Наука. Ленингр. отд-е, 1985. 297 с. ; Топер П. М. Перевод в системе сравнительного литературоведения. М. : Наследие, 2000. 254 с. ; Чайковский Р. Р. Основы художественного перевода: вводная часть. Магадан : СвГУ, 2008. 182 с.

[53] Бархударов Л. С. Язык и перевод. М. : Международные отношения, 1975. 239 с.

[54] Жирмунский В. М. Сравнительное литературоведение. Восток и Запад. Л. : Наука, 1979. 493 с. ; Алексеев М. П. Сравнительное литературоведение. Л. : Наука, 1983. 443 с.

[55] Жирмунский В. М. Указ. соч. С. 137.

романа таких авторитетных отечественных литературоведов, как А. Н. Веселовский, Б. В. Томашевский, М. М. Бахтин, Ю. М. Лотман, Е. М. Мелетинский, А. В. Михайлов, Г. Д. Гачев, В. В. Кожинов, Г. Н. Поспелов, Н. Л. Лейдерман, Н. Д. Тамарченко, Н. Т. Рымарь, Л. И. Сазонова, Л. В. Чернец[56] и др. Работы этих ученых составили теоретическую основу нашего исследования, в котором мы понимаем жанр как особый способ мировидения, восприятия реальности (М. М. Бахтин); тип произведения, отличающийся определенным (устойчивым) содержанием и формой (Г. Д. Гачев, В. В. Кожинов); «единицу в классификации произведений и указатель их традиционных черт, помогающий процессу эстетической коммуникации» (Л. В. Чернец[57]).

В то же время для нас это исторически изменчивая категория, «модель, каждый раз себя воспроизводящая» (Л. И. Сазонова). Кроме того, чрезвычайно ценным для нас является утверждение Н. Л. Лейдермана, который дифференцировал функции метода, жанра и стиля: «*Методом*, представляющим собой систему принципов творческого пересоздания действительности, ее эстетической оценки и художественного обобщения, осуществляется познавательно-ценностная сторона искусства; *жанром,* то есть системой способов построения произведения как завершенного художественного целого, реализуется моделирующая сторона искусства, а “внешняя”, знаково-коммуникативная сторона формируется в соответствии со способами эстетической выразительности, относящимися к сфере *стиля*»[58].

Что касается жанра романа, назовем лишь самые важные для нас положения. Прежде всего, укажем на мысль М. М. Бахтина о романе как «самом

---

[56] Веселовский А. Н. Историческая поэтика. М. : Высшая школа, 1989. 404 с. ; Томашевский Б. В. Теория литературы. Поэтика. М. : Аспект Пресс, 2002. 334 с. ; Бахтин М. М. Собрание сочинений: в 7 т. М. : Языки славянских культур, 2012. Т. 3 : Теория романа (1930–1961 гг.). 880 с. ; Лотман Ю. М. Структура художественного текста. М. : Искусство, 1970. 384 с. ; Мелетинский Е. М. Введение в историческую поэтику эпоса и романа. М. : Наука, 1986. 318 с. ; Михайлов А. В. Роман и стиль // Теория литературных стилей. Современные аспекты изучения. М., 1982. С. 137–203 ; Гачев Г. Д., Кожинов В. В. Содержательность литературных форм // Теория литературы : в 3 т. М., 1964. Т. 2. С. 17–36 ; Поспелов Г. Н. Вопросы методологии и поэтики : сб. ст. М. : Изд-во МГУ, 1983. 336 с. ; Лейдерман Н. Л. Теория жанра. Исследования и разборы. Екатеринбург: Изд-во Урал. гос. пед. ун-т, 2010. 904 с. ; Тамарченко Н. Д. Теория литературных жанров. М. : Изд. Центр «Академия», 2011. 256 с. ; Рымарь Н. Т. Поэтика романа. Саратов : Изд-во Саратовского университета, Куйбышевского филиала, 1990. 257 с. ; Сазонова Л. И. Жанры литературы средневековой Руси как историко-культурная реальность // Теория литературы : в 4 т. М., 2003. Т. 3. С. 158–182 ; Чернец Л. В. Литературные жанры. М. : Изд-во МГУ, 1982. 194 с.

[57] Чернец Л. В. Указ. соч. С. 13.

[58] Лейдерман Н. Л. Указ. соч. С. 41.

незавершенном жанре». Основополагающей для нас является идея А. В. Михайлова о том, что роман становится финальным, универсальным жанром реалистической литературы, в котором раскрывается все богатство стилистических решений. Романный стиль, по мнению ученого, отличается такой широтой стилей, что его нельзя считать даже «внутренне завершенным, исторически исчерпанным». В контексте настоящей диссертационной работы важно учесть позицию Н. Д. Тамарченко относительно развития жанра романа в XIX в.: «В реалистическом романе XIX в. воплощена высокая оценка свободы, идеологической инициативы и ответственности человека, их значения для творчества им самим реального исторического будущего. Главным событием оказывается как раз переход от одной эпохи к другой и одновременно акт духовного самоопределения героя как своеобразный способ поиска и реализации новых форм национальной и общественной культуры»[59]. Наконец, отметим мысль Н. Т. Рымаря, касающуюся поэтики романного жанра. Определяя «общие законы поэтической организации произведений»[60] романного жанра, ученый утверждает: «Поэтика (*романа*) содержательна, ее содержательность определяется жанровой структурой, а также предметом переработки; в поэтике происходит переход структуры в конкретную проблематику, соединение структуры с многообразным материалом действительности – жизненным и художественным»[61].

Творческие поиски Ч. Рида, как было указано выше, определенно совпали с периодом становления романного жанра как в европейском, так и в отечественном литературном процессе XIX в. В связи с этим мы опираемся в своей работе на исследования по истории английского и русского романа второй половины девятнадцатого столетия. Научную базу нашего исследования составили, прежде всего, труды И. И. Анисимова, В. В. Ивашевой, М. В. Урнова, Н. П. Михальской, Б. М. Проскурнина, М. В. Цветковой, Е. В Сомовой, Н. И. Соколовой, Н. А. Соловьевой, А. И. Кузнецовой, И.А. Матвеенко и др.

---

[59] Тамарченко Н. Д. Теория литературных жанров. М., 2011. С. 65–66.
[60] Рымарь Н. Т. Поэтика романа. Саратов, 1990. С. 3.
[61] Там же. С. 6.

Так, И. И. Анисимов, рассматривая процесс подъема английской литературы начиная с 1830-х гг., характеризует викторианский период борьбой литературных направлений, «в ходе которой и сформировалась классическая реалистическая литература Англии XIX в.»[62]. Проблеме английского реалистического романа XIX в. посвящены исследования В. В. Ивашевой, по мнению которой «необходимо разграничить этапы в развитии английского реалистического романа, ... дифференцировать разные оттенки в том общем явлении, которое принято именовать английским романом критического реализма»[63]. Б. М. Проскурнин утверждает, что «английская литература, и роман в первую очередь, всегда интересовали российских интеллектуалов, деятелей культуры, политиков разного направления и толка, писателей и читателей. Особенно это внимание возросло в XIX в. – как до Крымской войны – 1856 гг., так и после нее»[64]. Как отмечает исследователь, «в викторианское время (особенно на раннем и среднем этапе его развития) объектом романа все очевиднее становилось изображение какого-либо характерного этапа жизни человека как психолого-драматического отражения его сгустка жизни и ее закономерностей, и эта тенденция своеобразной антропоцентризации воспроизведенческих потенций романа с развитием литературы XIX в. возрастает»[65]. Для нас чрезвычайно важны наблюдения Б. М. Проскурнина, сделанные по поводу русско-английского литературного диалога, в частности, влияния английского романа середины XIX в., уже приобретшего классические черты «хорошо сделанного романа», на становление русского социально-психологического романа, а может быть – и русского романа в целом»[66]. Обращая внимание «на большое, если не сказать огромное, количество переводной литературы на одного (русского. – *О.С.*) читателя ... второй половины XIX в.», Б. М. Проскурнин подчеркивает, что «(вне зависимости от знаменитого спора славянофилов и западников в середине века) русская

---

[62] Анисимов И. И. История английской литературы. М., Л., 1955. Т. II. С. 429.

[63] Ивашева В. В. Английский реалистический роман XIX века в его современном звучании. ... С. 449–450.

[64] Проскурнин Б. М. Диалог русской и английской культур: об одном аспекте рецепции творчества Энтони Троллопа в России // Мировая литература в контексте культуры. 2015. Вып. 4 (10). С. 34.

[65] Проскурнин Б. М. Английский политический роман XIX в. (Проблемы генезиса и эволюции) : автореф. дис. ... д-ра филол. наук : 10.01.05. М., 1997. С. 11.

[66] Проскурнин Б. М. Диалог русской и английской культур. … С. 35.

общественная мысль искала в зарубежной литературе, в том числе и английской, идеалы социального, политического, нравственного мироустройства»[67]. Отметим также работы В. А. Бячковой, посвященные исследованию женских образов, проблем семьи и брака в викторианском «сенсационном романе». И. А. Матвеенко, изучая «механизмы заимствования жанровых моделей» и вопросы «о роли литературы “второго ряда”, произведений, предназначенных для массового читателя», подчеркивает расширение «круга фигурантов» переводческой рецепции английского романа в России, «по сравнению с числом романистов, интересовавших русскую критику»[68], и утверждает, что «сенсационный роман имел много точек соприкосновения со своим предшественником – ньюгейтским романом», в том числе, в опоре повествования на документальные источники»[69]. Е. В. Сомова обращает внимание на викторианскую историческую прозу и пишет о том, что «викторианскую эпоху характеризует своеобразный синтез историографии и исторических жанров в литературе. Романисты восполняли то, что не было охвачено собственно историческими трудами, внимательно изучая документы, стремясь к точности и достоверности в описании культуры и нравов отдаленных эпох. В то же время в историографические и историко-философские труды проникают литературные элементы»[70].

Осмыслению русского романа 1840–60-х гг. и проблеме развития русской литературы в этот период посвящен длинный ряд работ. Не имея возможности сделать здесь даже краткий их обзор, назовем имена исследователей, на которых мы опирались в своей работе: Б. Ф. Егоров, Ю. М. Проскурина, А. А. Пономарева, Н. А. Вердеревская, Л. Я. Гинзбург, В. И. Кулешов, Л. М. Лотман, Ю. В. Манн, В. М. Маркович, Н. Д. Тамарченко, В. А. Недзвецкий и Е. Ю. Полтавец[71] и др.

---

[67] Там же. С. 35–36.

[68] Матвеенко И. А. Восприятие английского социально-криминального романа в русской литературе 1830–1900-х гг. Томск, 2014. С. 5, 80.

[69] Там же. С. 166.

[70] Сомова Е. В. Античный мир в английском историческом романе XIX века : автореф. дис. … д-ра филол. наук : 10.01.03. М., 2009. С. 5.

[71] Егоров Б. Ф. Борьба эстетических идей в России середины XIX века (1848–1861). Л.: Искусство, 1982. 269 с. ; Проскурина Ю. М. Русская художественная проза «пятидесятых годов» XIX века (развитие реализма в повествовательных жанрах) : дис. … д-ра филол. наук : 10.01.01. Свердловск, 1984. 355 с. ; Пономарева А. А. Литературные сюжетные коды в беллетристике 1850-х годов : автореф. дис. … канд. филол. наук : 10.01.01.

Наконец, важную роль в нашей работе сыграла и монография современного отечественного литературоведа Е. К. Созиной, в которой глубоко осмыслена эволюция русского реализма XIX в., начиная с 1840-х г. вплоть до 1890-х г. Согласно Е. К. Созиной, в частности, реализм начинает развиваться в русской литературе 1840-х гг. как «массовое явление», «в этот период он становится влиятельным литературным направлением и получает солидную идеологическую нагрузку: обслуживает интересы “толпы”, формирует “образованную общественность”, т.е. отвечает прогрессивным на тот момент, демократическим, а в 1860-е гг. и радикалистским запросам русского общества. Отсюда специфика его предметики – ... учет “всейной” (массовой, усредненной, народной) точки зрения…»[72]. Именно в этот контекст русской литературы и русского романа, в частности, вошли переводы романов Ч. Рида. В связи с этим в основу данного исследования положены работы, посвященные проблемам беллетристики и массового читателя.

Кроме уже отмеченных выше положений У. Эко[73], М. Уилера, М. Пуви, Р. Фантины, И. А. Гурвича, мы опираемся на позицию М. М. Бахтина, подчеркивающего в своих трудах пристальное внимание ко всему, что способно воздействовать на читателя. Чрезвычайно важным для нас является лотмановское понимание двойственности функций массовой литературы в общей системе культуры и законов ее взаимодействия с классической литературой, а также читательского восприятия как «избирательного истолкования», с которым,

---

Новосибирск, 2017. 26 с. ; Вердеревская Н. А. Русский роман 40–60-х годов XIX века: типология жанровых форм. Казань : Изд-во Казанск. ун-та, 1980. 136 с. ; Гинзбург Л. Я. О психологической прозе. Л. : Худ. лит., 1977. 449 с. ; Кулешов В. И. Натуральная школа в русской литературе XIX века. М. : Просвещение, 1965. 241 с. ; Лотман Л. М. Реализм русской литературы 60-х гг. Л. : Наука, 1974. 358 с. ; Манн Ю. В. Утверждение критического реализма. Натуральная школа // Развитие реализма в русской литературе. М., 1972. Т. I. С. 234–291 ; Маркович В. М. И. С. Тургенев и русский реалистический роман XIX века. Л. : Изд-во ЛГУ, 1982. 208 с. ; Тамарченко Н. Д. Типология реалистического романа. Красноярск : Изд-во Красноярск. гос. ун-та,1988. 195 с. ; Недзвецкий В. А., Полтавец Е. Ю. Русская литература XIX в.1840–1860-е годы. М. : Изд-во МГУ, 2010. 376 с.

[72] Созина Е. К. Эволюция русского реализма XIX в.: семиотика и поэтика. Екатеринбург, 2006. С. 114.

[73] В свое время советский литературовед А. А. Белецкий ввел термин «*воображаемый читатель*», выдвинув в своих трудах мысль о том, что «читатель, не менее чем автор, является носителем понимания заложенного в тексте смысла» (Белецкий А. И. Об одной из очередных задач историко-литературной науки // Введение в литературоведение : хрестоматия : учеб. пособие / сост. П. А. Николаев. 4-е изд., перераб. и доп. М., 2006. С. 409). А. Ю. Большакова позднее подчеркивала, что образ читателя «существует в произведении на правах модели восприятия, регулирующей и определяющей процессы чтения» (Большакова А. Ю. Теории читателя и литературно-теоретическая мысль XX в. // Теоретико-литературные итоги XX века. М., 2005. Т. 4 : Читатель: проблемы восприятия. С. 512).

по Лотману, связано обращение писателя к той или иной аудитории с использованием «языка определенной художественной системы»[74]. Отметим также вывод М. А. Черняк о том, что «в массовой литературе 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»[75].

Предлагаемое диссертационное исследование посвящено системному анализу переводческой рецепции романного творчества Ч. Рида 1850–1860-х гг. в России этого же периода в жанровом аспекте, что восполняет пробел в истории русско-английских литературных взаимосвязей и определяет **актуальность данного исследования**, обусловленную, кроме этого, стойким интересом современной отечественной филологии к проблемам жанрологии, истории, эстетики и поэтики русского и викторианского романа, беллетристики и массового читателя, рецептивной эстетики, переводоведения, сравнительного литературоведения и истории русского художественного перевода.

Исследуемый в диссертации материал представляет собой весь известный корпус русских переводов романов Ч. Рида 1850–1860-х гг., опубликованных в отечественной периодике указанного периода:

- романы «установленного факта» «It’s Never Late to Mend» (1856) – «Никогда не поздно исправиться» (1857), «Лучше поздно, чем никогда» (1857); «Hard Cash» (1863) – «Тяжелые деньги» (1864); «Foul Play» (1868) – перевод «Подлог» (1868);
- сенсационные романы «Love me Little, Love Me Long» (1859) – перевод «Любит – не любит» (1860); «Griffith Gaunt or, Jealousy» (1866) – два перевода: «Ревность. Роман Чарльза Рида» и «Роман Чарльза Рида, автора «Тяжелые деньги» (1866–67 гг.);

---

[74] Лотман Ю. М. Об одном читательском восприятии «Бедной Лизы» Н. М. Карамзина (К структуре массового сознания XVIII в.) // Карамзин. СПб., 1997. С. 280.

[75] Черняк М. А. Феномен массовой литературы XX века. СПб., 2005. С. 15.

• исторические романы «The Cloister and The Hearth» (1861) – перевод «Монастырь и любовь» (1862) и «Put Yourself in His Place» (1869–70) – перевод «Поставьте себя на его место» (1869–70).

Кроме того, нами исследован корпус англоязычных, включая новейшие, исследований викторианской литературы и творчества Ч. Рида.

Объектом диссертационного исследования является переводческая рецепция романов Чарльза Рида 1850–1860-х гг. в России данного периода.

Предмет исследования – жанровые аспекты русской переводческой рецепции романов Ч. Рида 1850–1860-х гг., пришедшейся на эти же два десятилетия.

Новизна диссертационной работы определяется впервые в отечественном литературоведении предпринятой попыткой системно и полно восстановить общую картину критического и переводческого восприятия романного творчества Ч. Рида 1850–60-х гг. в России названного периода. Впервые введены в научный оборот и осмыслены неизвестные ранее русские переводы романов Ч. Рида, сделанные практически по следам их выхода из печати на родине писателя – первые два десятилетия второй половины XIX в. – в жанровом аспекте, а также с точки зрения исторических и литературных факторов, обусловивших их появление, и примененных в них переводческих стратегий. Проведенное исследование позволяет впервые проследить на материале русской рецепции романов Ч. Рида жанровые взаимодействия русской и английской литературы 1850–1860-х гг., в частности, в области жанра романа, обращенного к массовому читателю.

Целью диссертации является изучение переводческой рецепции романов Чарльза Рида 1850–1860-х гг. в России этого же периода в жанровом аспекте.

В соответствии с поставленной целью в диссертации определяются следующие **задачи**:

1. Изучить жанровую специфику романов «установленного факта» Ч. Рида 1850–1860-х гг. и их переводческую рецепцию в России этих же десятилетий, выявить основные факторы, способствовавшие ее возникновению и формированию в указанный период.

2. Показать своеобразие русской переводческой рецепции сенсационных романов Ч. Рида 1850–60-х гг., отличающихся очевидным жанровым синтезом, в контексте русского художественного перевода беллетристики.

3. Выявить жанровые особенности исторического романа Ч. Рида «The Cloister and The Hearth» и «реформистского романа» «Put Yourself in His Place» как его разновидности и изучить переводы этих романов на русский язык в жанровом аспекте, с учетом историко-литературных факторов 1850–1860-х гг.

4. Определить механизмы жанрового синтеза в романах Ч. Рида 1850–60-х гг. и принципы его передачи в русских переводах указанного периода – в контексте формирования массового читателя и тенденций становления и развития русского романного жанра данных десятилетий.

В основу нашей работы положена методология классической компаративистики, совмещенная с общепринятыми в науке и современными исследовательскими подходами истории литературы, жанрологии, переводоведения, рецептивной эстетики и поэтики. Это определило комплексное использование историко-литературного, историко-переводческого, культурно-исторического, сравнительно-сопоставительного и типологического методов.

Теоретическую и методологическую базу диссертации составляют научные труды по рецептивной эстетике Э. Гуссерля, В. Изера, Х. Яусса, исследования авторитетных отечественных компаративистов А. Н. Веселовского, В. М. Жирмунского, М. П. Алексеева, П. Р. Заборова. При изучении и осмыслении переводческой рецепции романов Ч. Рида в России мы опираемся на концепцию русско-английских литературных связей и художественного перевода, который является их важнейшей разновидностью, отраженную в трудах М. П. Алексеева, А. В. Федорова, Ю. Д. Левина. Вслед за названными учеными мы понимаем художественный перевод как исторически изменяющийся процесс, обусловленный, с одной стороны, историей межлитературных и межкультурных связей, а с другой – историей литературы, которой принадлежит оригинал, и историей принимающей словесности. Кроме того, мы опирались на исследования в области теории художественного перевода и его истории в России:

Л. С. Бархударова, М. Л. Комиссарова, Ю. Д. Левина, Т. А. Казаковой, А. В. Федорова, П. М. Топера. Проблема переводной множественности, возникающая при изучении двух романов Ч. Рида – «It's Never Late to Mend», романа «установленного факта» и сенсационного романа «Griffith Gaunt or, Jealousy», рассмотрена на теоретической основе, разработанной Ю. Д. Левиным, А. В. Федоровым, П. М. Топером, Р. Р. Чайковским. Исследование биографии и литературного творчества Ч. Рида основано на трудах отечественных исследователей Б. А. Кузьмина, И. И. Ивашевой, И. М. Катарского, Т. И. Сильман, Л. А. Шипицыной, а также на работах зарубежных исследователей А. Ч. Суиберна, Д. К. Мюррея, Дж. Колемана, М. Уилера, У. Бернса, Дж. Сазерленда, М. Пуви, П. Гилберт, Т. Брэгга, Р. Фантины и др. Теоретическую основу нашего осмысления проблем жанрологии, жанра романа и жанровых аспектов перевода составили научные труды таких исследователей, как А. Н. Веселовский, Б. В. Томашевский, М. М. Бахтин, Ю. М. Лотман, Е. М. Мелетинский, А. В. Михайлов, Г. Д. Гачев, В. В. Кожинов, Г. Н. Поспелов, Н. Л. Лейдерман, Н. Д. Тамарченко. Н. Т. Рымарь, Л. И. Сазонова, Л. В. Чернец и др. При изучении и осмыслении истории русской и викторианской литературы 1850–1860-х гг. мы опирались, соответственно, на исследования Б. Ф. Егорова, Ю. М. Проскуриной, А. А. Пономаревой, Л. Я. Гинзбург, Л. М. Лотман, Ю. В. Манна, В. М. Марковича, Н. Д. Тамарченко, В. А. Недзвецкого, Е. Ю. Полтавец, Е. К. Созиной и др., и И. И. Анисимова, В. В. Ивашевой, Б. М. Проскурнина, В. А. Бячковой, М. В. Цветковой, Е. В. Сомовой, Н. И. Соколовой, Н. А. Соловьевой, А. И. Кузнецовой, И. А. Матвеенко. Наконец, методологически важными для нас стали работы М. М. Бахтина, Ю. М. Лотмана, И. А. Гурвича, М. А. Черняк, А. И. Белецкого, А. Ю. Большаковой, Н. А. Рубакина, А. И. Рейтблата, Н. Л. Вершининой, М. Уилера, М. Пуви, Р. Фантины, У. Эко и др., посвященные массовой литературе, беллетристике и роли читателя в формировании литературного процесса.

Положения, выносимые на защиту:

1. Русская переводческая рецепция романов Ч. Рида 1850–1860-х гг., пришедшаяся на эти же десятилетия и достигшая в это время своего пика,

представляет собой многогранный и сложный процесс, отражающий интерес в России к социальной и духовной жизни Англии, к английской литературе, прежде всего беллетристике викторианского периода. Активность этого процесса во многом связана с формированием массового читателя, с движением отечественной беллетристики 1850–1860-х гг. к реализму, к эпосу, с формированием в ней, параллельно высокой литературе, эстетики и поэтики эпических жанров, в том числе, романа как эпоса Нового времени и его жанровых разновидностей.

2. Особенности переводческих стратегий новейших на момент перевода ридовских романов «установленного факта», обращенных к широкой читательской аудитории, демонстрируют весьма показательную установку на точную передачу содержания и авторского стиля оригиналов (допускающую вместе с тем, в целях адаптации подлинника к восприятию русским читателем, русификацию, определенную свободу обращения со структурой и объемом оригинального текста), освоение массовой литературой таких черт жанровой модели matter-of-fact romance, как взаимодействие острой социальной проблематики произведения и его развлекательности, синтез «установленного факта» и художественного вымысла.

3. Переводческая рецепция сенсационных романов Рида также показывает внимание прежде всего к жанровым особенностям этой разновидности романа, соединившей жанрово-повествовательные формы matter-of-fact romance с достаточно тонким психологизмом изображения человека, ярким авантюрным сюжетом и мелодраматизмом, что обеспечивало интерес к произведениям со стороны читателей, обладающих разными уровнями культуры чтения. Улавливая читательский интерес к Sensation novels Ч. Рида, отечественные переводчики обращаются к ним практически сразу после их выхода на его родине, сохраняют содержание, структуру, объем, другие важнейшие элементы эстетики и поэтики подлинников, аккуратно адаптируют оригинальный текст для массового читателя русификацией, сокращением или упрощением сложных для восприятия фрагментов.

4. Переводные исторические романы Ч. Рида, послужившие выведению этой романной вариации на новый уровень в викторианской беллетристике соединением традиционных принципов исторического романа, сформулированных В. Скоттом, с жанровыми установками matter-of-fact romance и сенсационного романа, органично вошли в русский литературный процесс, прежде всего, в историю массовой переводной и оригинальной литературы. Они акцентировали такие важнейшие для нее эстетические и поэтологические особенности, как понимание нравственного смысла истории, ее изображение «домашним образом», многогранность тематики и проблематики; тип героя, способного изменять свою жизнь и «большую историю»; синтез принципов достоверности и художественности воплощения истории в литературном произведении, эпический взгляд на действительность в нем. Не менее важной была установка переводчиков на передачу развлекательности исторического романа Рида.

5. В целом переводческую рецепцию романов Рида 1850–1860-х гг. в России этого же периода, занявшую свою «нишу» в истории переводной русской беллетристики, следует считать актуальной и продуктивной встречей русской и английской словесности, которая способствовала формированию нового типа читателя, расширению читательской аудитории и, через это, развитию отечественного литературного процесса, русской оригинальной и переводной массовой прозы и теории и практики художественного перевода последней.

Теоретическая значимость диссертационного исследования определяется тем, что полученные научные результаты вносят значительный вклад в изучение жанровых аспектов переводческой рецепции, русско-английских литературных взаимосвязей в области беллетристики, в частности, жанра романа.

Практическая значимость диссертации заключается в возможности применения ее результатов в подготовке курсов по истории русской переводной литературы второй половины XIX в., в частности, беллетристики, по компаративистике, а также спецкурсов и спецсеминаров, посвященных жанровым аспектам художественного перевода, творчеству Ч. Рида и его восприятию в России.

Достоверность научных результатов исследования определяется его методологической базой, полнотой и репрезентативностью материала, анализ которого осуществлялся с использованием комплекса устоявшихся в науке и современных подходов.

Апробация работы. Некоторые положения диссертации были изложены в виде докладов на IX Международной научно-практической конференции «Российская наука в современном мире» (Москва, 2017), Международной научно-практической конференции «Филология в XXI веке: слово, текст, коммуникация», посвященной 100-летию историко-филологического образования в Томском государственном университете (Томск, 2017), I Международной научной конференции «Культурный трансфер: история, общество, слово» (Томск, 2018), Международной научной конференции «Socio-Economic Sciences and Humanities» (Социально-экономические и гуманитарные науки) (Санкт-Петербург, 2018). Результаты диссертации обсуждались на научных семинарах кафедры общего литературоведения, издательского дела и редактирования филологического факультета Национального исследовательского Томского государственного университета.

Публикации. По теме диссертационного исследования опубликовано 5 статей, 3 из которых – в научных изданиях, рекомендованных ВАК для опубликования основных научных результатов диссертаций (из них 2 статьи в российском научном журнале, входящем в Web of Science).

Структура и объем диссертации определяются исследуемым материалом, поставленными целями и задачами. Работа состоит из введения, четырех глав, заключения и списка литературы. Во введении представлена история изучения вопроса в отечественном и зарубежном литературоведении, определены цель и задачи диссертации, ее актуальность и новизна, объект, предмет и методы исследования, достоверность его результатов, описаны теоретическая и методологическая база, а также теоретическая и практическая значимость работы, исследуемый материал, сформулированы положения, выносимые на защиту, представлена апробация результатов исследования. В первых двух

главах рассмотрены жанровые особенности романа «установленного факта» Ч. Рида, их эволюция от 1850-х к 1860-м гг., в жанровом аспекте, и также в развитии исследована русская переводческая рецепция трех романов «установленного факта»: «It’s Never Late to Mend» (1856), «Hard Cash» (1863), «Foul Play» (1868). Вторая глава посвящена осмыслению поэтики и эстетики сенсационного романа, который приобрел популярность в викторианской Англии и, благодаря переводам, в том числе и романов Ч. Рида, в России почти одновременно – в конце 1850-х – в 1860-е гг. Здесь представлен сопоставительный анализ оригиналов и русских переводов таких романов Ч. Рида, как «Love Me Little, Love Me Long» (1859) и «Griffith Gaunt, or Jealousy» (1866), показаны особенности передачи в русских переводах жанрового синтеза сенсационного романа и романа «установленного факта», которым отличаются подлинники. В третьей главе исследована жанровая специфика исторического романа Ч. Рида «The Cloister and The Hearth» (1861), приведены результаты анализа переводческой рецепции названного произведения в России, происходившей по следам издания романа в Англии. Далее внимание сосредоточено на осмыслении и анализе жанровых аспектов русской переводческой рецепции реформистского романа «Put Yourself in His Place» (1869–70 гг.), являющегося разновидностью исторического романа. В заключении подводятся итоги исследования, обозначаются перспективы для дальнейшей работы.

Глава 1. Восприятие романа «установленного факта» (matter-of-fact romance) Ч. Рида в России 1850-х гг.

Наиболее востребованными в России оказались романы «установленного факта» Ч. Рида, matter-of-fact romance, как называл эту разновидность жанра сам Рид и как принято называть ее в англоязычном литературоведении. В течение 1850–1860-х гг. на русский язык были переведены три романа, один из них дважды. Первым переводным романом писателя в России стал именно matter-of-fact romance «It's Never Late to Mend», первый роман Рида, созданный в рамках данной жанровой модели. Буквально через год после выхода в свет подлинника в Великобритании, в 1857 г., в России один за другим появились две его переводные версии: первая под названиями «Лучше поздно, чем никогда: роман в 2-х частях» и второй – «Никогда не поздно исправиться: обыкновенная история». Роман «установленного факта» «Hard Cash» (1863) был также переведен на русский язык спустя год после публикации подлинника в Англии («Тяжелые деньги: роман, основанный на фактах», 1864). Matter-of-fact romance «Foul Play» был издан в 1868 г., его русский перевод был опубликован в этом же году.

Отдельную научную проблему при изучении переводческой рецепции этих романов представляет эстетика и поэтика matter-of-fact romance, объясняющая их актуальность для русской литературы 1850–1860-х гг. Большинство западных литературоведов (Дж. Колеман, М. Элвин)[76] называют Ч. Рида основателем этой жанровой модификации, не вдаваясь, однако, в осмысление ее своеобразия. В отечественном литературоведении таким жанровым определением практически не оперируют, квалифицируя matter-of-fact romance Рида как социальные или сенсационные. В. В. Ивашева, например, определяет их как «романы, рисующие факты, имевшие место в действительности, но выходящие из ряда обыденных … явлений и происшествий»[77].

---

[76] Coleman J. Charles Reade: As I Knew Him. London : Treherne & Co,1903. 425 p. ; Elwin M. Charles Reade: A Biography. London : Jonathan Cap., 1936. 388 p.

[77] Ивашева В. В. Английский реалистический роман XIX века в его современном звучании. … С. 380.

В первую очередь необходимо разобраться в представлениях Рида, обращающегося к широкой читательской аудитории, о факте и его функционировании в литературном произведении, о связи факта с понятием «правды» в литературе, об особенностях работы писателя с фактами и способах выражения художественной правды, во многом определяющих своеобразие названной разновидности жанра романа, ее востребованность в России в указанный период и специфику переводов matter-of-fact romance на русский язык. Методологической опорой в решении этого вопроса для нас являются труды Ю. Н. Тынянова, М. М. Бахтина, А. Ф. Лосева, Ю. М. Лотмана[78].

Высоко оценивая лично им «установленные факты», документально подтвержденные сведения о событиях, их участниках, месте и времени произошедшего в реальной жизни, Рид последовательно и целенаправленно кладет их в основу своих романов. Для фиксации представления об их функциях в художественном произведении он даже предлагает особый термин – matter-of-fact romance – роман «установленного факта», подчеркивая трансформацию в процессе творчества факта, взятого из действительности, в литературный, художественный факт, обретающий эстетическую ценность, образность и возможности конструктивного жанрового элемента литературы. В своих matter-of-fact romance писатель пытается использовать эту взаимообусловленность фактов жизни и сознания автора, создающего художественное произведение, двойственность литературного факта, способного закреплять черты внешнего мира, фиксировать его образную природу и влиять на организацию художественного целого. Прежде всего, это касается правды героя, его жизни и контекста ее протекания, которая одновременно является, по мнению М. М. Бахтина, художественной правдой автора, из чего следует множественность заключенных в произведении смыслов[79].

---

[78] Тынянов Ю. Н. Литературный факт // Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977. С. 255–270 ; Бахтин М. М. Автор и герой. К философским основам гуманитарных наук. СПб.: Азбука, 2000. 336 с. ; Его же: Вопросы литературы и эстетики: Исследования последних лет. М. : Худ. лит., 1975. 504 с. ; Лосев Л. Ф. Проблема символа и реалистическое искусство. М. : Искусство, 1976. 367 с. ; Лотман Ю. М. Карамзин. СПб. : Искусство-СПБ, 1997. 872 с. ; Его же: Об искусстве, СПб. : Искусство-СПБ, 1998. 704 с.

[79] См.: Бахтин М. М. Автор и герой. К философским основам гуманитарных наук. СПб.: Азбука, 2000. 336 с..

Методологически важным для нас является и понятие «эффект реальности», введенное французским философом культуры и литературы Р. Бартом. Рассматривая на материале повести Г. Флобера «Простая душа» и «Истории Французской революции» Ж. Мишле «”лишние” по отношению к структуре детали» повествования, не оправдываемые «никакой функцией, даже самой косвенной», Барт определяет, «все ли в повествовании значимо», и в чем «значение незначимости»[80]. Выделяя феномен литературного описания, строящегося именно на деталях, Барт утверждает, что со времен античного экфрасиса описание, основанное на наименовании объектов или его частей, как таковое, выполняло сугубо эстетическую, риторическую функции, не подчиняясь «никакому реалистическому заданию», в то время как «общая структура повествования… представляется по сути своей *предикативной*» и потому «предсказательной»[81]. В продолжение данной мысли философ сравнивает исторические и художественные тексты, признавая, что не случайно в европейской культуре «реализм в литературе сложился примерно в те же десятилетия, когда воцарилась “объективная историография”»[82]. Из этого следует утверждение, что стремление литературы максимально приблизиться к реальности (точнее, создать «эффект реальности») и определяет ее склонность к отточенным деталям, к правде в подробностях. В отношении флоберовских описаний Барт отмечает, что в них «с эстетической задачей смешиваются и “реалистические требования”», создающие «впечатление, что возможность и необходимость … наименования референта определяются только его точностью, которая стоит выше всех других функций или особняком от них»[83].

Витавшую в воздухе задачу переосмысления и создания «эффекта реальности» в художественном произведении, по Барту, являющегося «основой того скрытого правдоподобия, которое и формирует эстетику всех общераспространенных произведений новой литературы»[84], Ч. Рид решает

---

[80] Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика. М., 1994. С. 392–394.
[81] Там же.
[82] Там же. С. 396.
[83] Там же.
[84] Там же. С. 398.

в написанных им романах «установленного факта», принадлежащих к массовой литературе, по-своему. Наполняя их множеством «повествовательных излишеств» (Р. Барт), ставших одной из важнейших характеристик его романного нарратива и выполняющих важную для писателя функцию: сказать читателю «мы – реальность» (Р. Барт), беря за основу своих сюжетов произошедшие в действительности события, Рид вместе с тем считает необходимым подкрепить искомую им «референциальную иллюзию» романа[85], его «новое правдоподобие» (когда «"реальность" как бы довлеет себе, …у нее хватает силы отрицать всякую "функциональность", …сообщение о ней совершенно не нуждается во включении в какую-либо структуру и что "там-так-было"– это уже достаточная опора для слова»[86]) традиционными, привычными для читателя художественными приемами нарратива, сюжетостроения, характерологии, выражения авторской позиции и т.д.

Роман «установленного факта» Рида синтезирует в себе две, казалось бы, несоединимые установки: на достоверное, полное (вплоть до мельчайших подробностей) изображение объективного мира и, одновременно, на удержание читательского интереса путем введения в нарратив элементов авантюрного, мелодраматического, подчеркнуто вымышленного повествования. Соответственно в сочинениях выстраиваются две сюжетные линии: отражение лично «установленных» автором событий и фактов, призванных передать действительность в ее социально-исторических проявлениях, обусловленных устройством и деятельностью социальных институтов викторианского общества, его моралью, веяниями эпохи, и яркая приключенческая, развлекательная история с обязательной любовной тематикой, интерпретируемой в духе романтизма. Соглашаясь с утверждением У. Эко о том, что развлекательность «очень важный момент, хотя, на первый взгляд, противоречащий нашим глубокомысленным представлениям о романе», подчеркнем, что, развлекая, Рид не отвлекает от проблем, а обучает своего читателя воспринимать новые знания об обществе и его противоречиях и новые возможности литературы в их отражении.

---

[85]Сущность ее, по Барту, в том, что «"реальность", будучи изгнана из реалистического высказывания как денотативное означаемое, входит в него уже как означаемое коннотативное; стоит только признать, что известного рода детали непосредственно отсылают к реальности, как они тут же начинают неявным образом означать ее» (Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика. М., 1994. С. 399).

[86] Там же. С. 398.

Отмеченный синтез сказывается и в характерологии романа. Рид по-особому воспринимал суть человеческого характера: его герои зависят от таинственных и непредсказуемых поворотов судьбы и в то же время детерминированы социальными факторами: происхождением, материальным положением, жизненными и бытовыми обстоятельствами, окружающими их людьми. При этом Рид активно использует при создании образов своих героев принцип типизации, подразумевающий представление персонажа как человека социально, психологически, нравственно типичного. С особенным интересом писатель отнесся к новому для викторианской литературы образу «маленького человека», которого он сделал одним из главных героев своего романа «установленного факта» наряду с представителями среднего класса и дворянства. Таким образом, в систему героев matter-of-fact romance Рида входят представители различных социальных классов, что, безусловно, призвано было дать читателю предельно полную (и потому, по мнению Рида, достоверную) картину общественной жизни: кроме фермеров, помещиков, священников, мореплавателей и т.д., это воры, тюремные надзиратели и т.п.

Отношения между героями строятся по законам социума и истории и в то же время – в соответствии с канонами сенсационного романа, в котором социальная проблематика, герои и их отношения, в первую очередь, подчинялись законам авантюрного нарратива[87]. С одной стороны, герои Рида, развитие их личности, поведение, поступки, характеры описаны в повседневной будничной рутине, окружающий их мир представлен в бытовых, порой натуралистических подробностях (особенно этим отличаются описания тюрьмы, пыток и злоупотреблений в социальных институтах). Но, с другой стороны, события, в которых участвуют герои и в которых раскрываются их характеры, решаются их проблемы, происходят на фоне ярких романтических пейзажей, в атмосфере экзотики дальних стран, игры случая, что является жанровым признаком Sensation novel, который уже в «Словаре иностранных слов, вошедших в состав русского

[87] Многие западные литературоведы рассматривают роман «установленного факта» как некую жанровую модификацию сенсационного романа (М. Пруви, Б. Лид, И. Хендерсон, Л. Бери), а иногда и вообще отождествляют данные жанры (Э. Элвин).

языка» 1907 г. определяется как получивший широкое развитие в Англии «роман с запутанным, сложным содержанием»[88].

Кроме того, викторианская литература, как известно, корнями своими уходит в просветительскую идеологию, пропагандируя активное воздействие писателя на пороки общества. Основатель романа «установленного факта» Ч. Рид был известен среди своих современников, прежде всего, как автор произведений, отражающих злоупотребления, коррумпированность и несправедливость в социальных институтах викторианской Англии и требующих социальных реформ. Во многом в связи с этим во главу угла писатель ставил педантичное изучение реального происшествия, которое впоследствии становилось сюжетом его романа[89]. Отсюда же, думается, вытекает образ автора-повествователя, занимающего позицию всеведущего проповедника, проникающего, путем личного постижения конкретных фактов, в суть действительности, каковым он выступает на всех уровнях повествования, начиная с описаний окружающего мира и событий, происходящих в нем, и кончая авторскими рассуждениями и способностью «провидеть» мир мыслей и чувств своих героев. Рид в полной мере реализует просветительскую установку на активное воспитательное воздействие литературы на общество путем не только разоблачения его пороков, но обращения к нравственно-этическим и психологическим проблемам социума и его отдельных представителей. При этом писатель связывал свое понимание достоверности, реалистичности художественного изображения с постановкой вопросов нравственности и психологии изображаемой личности.

Жанровые поиски Рида, родоначальника matter-of-fact romance, в полной мере соответствовали жанровым процессам, происходившим в русской беллетристике 1850–1860-х гг., которая, в параллель с русским классическим романом, но с ориентацией на более широкую читательскую публику, продолжала эксперименты «натуральной школы» в работе с фактами, с введением в изящную литературу нового материала повседневной жизни и открывала своему «идеальному читателю», в приемлемых для него формах, новую концепцию

---

[88] Павленков Ф. Словарь иностранных слов, вошедших в состав русского языка. СПб., 1907. С. 511.
[89] Bragg T. Charles Reade // A companion to sensation fiction / ed. by P. K. Gilbert. Malden MA, 2011. P. 296.

природы человека, его отношений с внешним миром и самим собой, диалектику внутреннего, личного, таинственного, неповторимого и непредсказуемого, душевного и духовного в нем, открытого романтизмом, и внешнего, социально-исторического, детерминированного объективными, в том числе, материальными законами бытия. Становление русской прозы, высокой и массовой, пришедшееся на указанное время, оказалось чрезвычайно созвучно вопросам о «литературном факте», «художественной правде» изображения человека в литературе, которая уже не мыслилась без установки автора на эпическую целостность и многогранность повествования, рассматривающего жизнь через диалог человека с социальной средой, историей, природой, взятый во всей подробности. Эти вопросы по-своему решает Ч. Рид, создавая в 1850–1860-х гг. особую жанровую модификацию романа – matter-of-fact romance, к которой в России весьма закономерно был проявлен столь широкий читательский интерес. Картина ее русской рецепции, литературно-критической и переводческой, интересующей нас в первую очередь, разнообразна по своим стратегиям и тактикам и весьма показательна для истории русской литературы второй половины XIX в., прежде всего, массовой, как оригинальной, так и переводной.

1.1. Первый перевод первого романа «установленного факта» Ч. Рида «It’s Never Late to Mend»

Как указывалось выше, первый роман «установленного факта» Ч. Рида «It’s Never Late to Mend» был издан в 1856 г. В его основе трагедия, произошедшая в Бирмингемской тюрьме: начальник тюрьмы У. Остин жестоко обращался с заключенными, применяя физические пытки и моральные унижения, вследствие чего пятнадцатилетний подросток Э. Эндрюс покончил жизнь самоубийством. Трагедию обнародовал тюремный священник, подавший рапорт о злоупотреблениях тюремного руководства в высшие инстанции.

Перенося эти «установленные», документально подтвержденные факты в художественный мир, создавая на их основе роман, Рид уделяет принципиальное

внимание их социальной значимости, в частности, на этом фактическом материале он обращается к проблемам британского правосудия, произвола, царящего в британских тюрьмах, к вопросам социальных отношений и их влияния на личные судьбы людей. В деталях он описывает будничную жизнь фермеров; условия, в которых жили герои романа, заключенные в тюрьму; устами повествователя выдвигает обвинения правоохранительным и правоприменительным государственным институтам Великобритании. Названные проблемы, в основном, решаются писателем в области общественной и личной морали и психологии, чему соответствует и главный конфликт и сюжетостроение произведения. В нем с первых страниц сталкиваются власть денег, принятая в социуме как негласный закон, и судьба конкретного человека, его личное счастье, отношения любви и дружбы.

Роман начинается с истории фермера Джорджа Филдинга, испытывающего финансовые затруднения. Он влюблен в Сусанну Мертон, но ее отец не дает согласия на брак, пока Джордж не станет обладателем 1000 фунтов. Господин Медовс, богатый и нечистый на руку помещик, также претендует на любовь девушки. Он делает все, чтобы загнать Филдинга в долги и в то же время сделать господина Мертона, отца Сусанны, финансово зависимым от себя. Параллельно ведется сюжетная линия друга Джорджа, Тома Робинсона, которого арестовывают за кражу банковских билетов и отправляют в тюрьму, а позже депортируют в Австралию. В Австралию отправляется и Джордж, чтобы вернуться финансово обеспеченным господином и вступить с Сусанной в брак. Действие романа развивается бурно, на протяжении довольно длительного периода, перемещаясь из фермерской общины в тюрьму, затем в Австралию и снова на ферму, где добродетель вознаграждается, Джордж и Сусанна женятся, а происки господина Медовса раскрываются, и его планы рушатся.

Как видим, Рид стремится к созданию интересного для читателя, захватывающего сюжета, делая упор на события, действия, в изображении которых не всегда соблюдаются логика, пространственно-временные связи, как будто возвращая свой matter-of-fact romance к жанровому истоку романа, но уже

с новыми функциями и критериями развлекательности сюжета и вытекающей отсюда «приятности» повествования. Рассчитывая на привлечение и удержание внимания читателя сюжетом, автор, по выражению У. Эко, «выковывает» читателя, способного постичь и все остальное содержание произведения.

Характеры-типы, созданные в романе, образуют прозрачную систему, куда входят представители разных социальных слоев, распределяющиеся в несколько групп: положительные, явно идеализируемые автором персонажи (пастор Иден, фермер Джордж Филдинг), сугубо отрицательные герои (прежде всего, начальник тюрьмы Гаус) и герои, наделенные и отрицательными, и положительными чертами и в силу этого развивающиеся на протяжении повествования (это помещик Медовс и представители преступного мира Джозефс и Робинсон). Особое место в этой системе занимает всеведущий автор-повествователь, носитель истины о настоящем, прошлом и будущем отдельного человека и общества в целом, в основе которой владение полнотой реальных фактов и исповедуемые им вечные общечеловеческие идеалы. Устами повествователя читателю предлагается авторская положительная программа, в центре которой – идущая из недр просветительской идеологии идея доброй от природы человеческой души, изначально устремленной к совершению добрых поступков.

Так, например, Робинсон стал вором под давлением жизненных обстоятельств, из-за лицемерного и несправедливого общества, порождением и одновременно заложником которого он является. Читателю предоставляется возможность проследить довольно сложную линию его духовного развития: от дружелюбного простака до грубого и жестокого, потерявшего человеческий облик заключенного, духовно возродившегося под влиянием тюремного пастора Идена, благодаря которому, кстати, в тюрьме восторжествовала справедливость, и заключенные были освобождены от жестоких пыток начальника Гауса[90].

[90] Начало этой истории положила трагическая судьба подростка Джозефса, не выдержавшего пыток Гауса и покончившего в тюрьме счеты с жизнью. Паренек находился в тюрьме уже в третий раз за то, что украл кусок говядины, чтобы не дать умереть с голоду своей больной матери. Два предыдущих раза тоже были связаны с незначительными проступками, такими, как воровство фруктов в саду. Причиной их тоже были голод и нищета. Тема нищенского существования низших слоев общества, ведущая к преступлениям, параллельно была рассмотрена и в уголовно-сенсационных романах Ч. Диккенса «Оливер Твист» и «Крошка Доррит», в России к этой теме несколько позже обратится Ф. М. Достоевский.

Впоследствии Робинсон предстает смелым и справедливым золотоискателем, помогающим Филдингу в финале воссоединиться со своей возлюбленной.

Первый перевод романа «It’s Never Late to Mend» – «Лучше поздно, чем никогда: роман в 2-х частях» – был опубликован в 1857 г. (№ 9–11) в первом русском многотиражном журнале «Библиотека для чтения». Одним из главных достоинств «Библиотеки для чтения», руководимой О. И. Сенковским, В. Г. Белинский считал ориентацию на разнообразные, хотя и непритязательные, интересы провинциальной публики. С иронией, но очень точно он представляет читателей издания: «Представьте себе семейство степного помещика, семейство, читающее все, что ему попадется, с обложки до обложки» <…> Дочка читает стихи гг. Ершова, Гогниева, Струговщикова и повести гг. Загоскина, Ушакова, Панаева, Калашникова и Масальского; сынок, как член нового поколения, читает стихи г. Тимофеева и повести Барона Брамбеуса; батюшка читает статьи о двухпольной и трехпольной системе…, а матушка о новом способе лечить чахотку и красить нитки; а там еще остается для желающих критика, литературная летопись, из которых можно черпать горстями и пригоршнями готовые... суждения о современной литературе; остается пестрая, разнообразная смесь; остаются статьи ученые и новости иностранных литератур»[91].

С ростом авторитета «Отечественных записок» в конце 1840-х гг. «Библиотека для чтения» начала терять своего читателя, следствием чего было приглашение на пост редактора в 1856 г. А. В. Дружинина, выступившего также и в роли ведущего литературного критика издания. Выбор для публикации в «Библиотеке для чтения» перевода романа Ч. Рида был, таким образом, сделан Дружининым, которому нужно было возвращать журналу былые тиражи.

Известно, что Дружинин ратовал за «сближение поэзии с действительностью», поддерживал изображение в искусстве правды жизни и высоко оценивал доскональное знание описываемого быта в творчестве Л. Н. Толстого, И. А. Гончарова, А. Ф. Писемского, А. Н. Островского, М. Е. Салтыкова-Щедрина. К тому же Дружинин был известен, как поклонник

[91] Белинский В. Г. Собр. соч. : в 3 т. М., 1948. Т. 1. С. 193–194.

английской литературы и сенсационного романа, в частности. Скорее всего, этим объясняется место публикации рассматриваемого первого перевода романа «It's Never Late to Mend». Показательно, в каком контексте он печатался в журнале – в основном, среди повестей и рассказов русских беллетристов: Е. Э. Дриянского «Записки Мелкотравчатого», А. В. Дружинина «Обрученные», С. В. Максимова «Колдун. Недавняя быль», А. И. Ершова «Севастопольские воспоминания артиллерийского офицера», М. Л. Михайлова «Уленька». В этот контекст входит и повесть И. С. Тургенева «Поездка в Полесье». Из произведений романного жанра, публиковавшихся одновременно с переводом романа Рида, можно назвать только еще один переводной роман – Г. Бичер-Стоу «Светлые воспоминания в чужих краях», также принадлежащий к массовой литературе – американской.

Приведем результаты сопоставительного анализа оригинала и его перевода на русский язык, чтобы установить переводческую стратегию, место и роль перевода в истории русской рецепции романа «установленного факта» Рида, русского художественного перевода и становления русской массовой литературы. Обратимся к переводу названия романа. «It's Never Late to Mend» дословно переводится как «Никогда не поздно исправиться». Однако переводчик перевел заглавие, используя русскую пословицу «Лучше поздно, чем никогда», которая имеет более широкое, не столь заданное значение. Как и в оригинале, данная фраза произносится на протяжении всего романа только два раза и практически в одном, близком к оригинальному, контексте, связанном с просветительской идеей раскаяния и перевоспитания оступившихся. Впервые мы слышим ее из уст тюремного священника Идена, и она обращена к Робинзону, который, подвергаясь физическим и моральным издевательствам начальника тюрьмы Гауса, практически теряет человеческий облик и, что самое важное, веру в людей. Однако после долгих бесед с новым священником о душе и вере Робинзон вновь становится порядочным человеком. Второй раз эта фраза и в переводе, и в оригинале произносится матерью Медовса по отношению к своему сыну, который тоже становится на путь нравственного оздоровления в финале повествования.

Отметим также, что в переводе изменена структура подлинника: роман в оригинале разделен на 85 глав (LXXXV chapters), в то время как рассматриваемая

русская версия романа, сохраняя деление на главы и их количество, делится еще и на две части (что указано даже в названии перевода). Тем самым подчеркивается наличие в романе двух сюжетных линий: тюремной эпопее посвящена первая часть перевода, а австралийским приключениям золотоискателей – вторая. Как в оригинале, так и в переводе обе части романа объединены развивающейся историей взаимоотношений в любовном треугольнике Джордж – Сусанна – Медовс, так или иначе связанной, через судьбу Робинзона, с тюремной историей.

Воля переводчика проявилась и в работе над некоторыми образами, вернее, над акцентировкой авторской позиции по отношению к ним. В этом отношении прежде всего внимание привлекает образ Медовса. Сравним, например:

Mr. Meadows was not a common man, and merits some preliminary notice. He was what is called in the country «a lucky man»; everything he had done in life had prospered. The neighbors admired, respected, and some of them even hated this respectable man, who had been a carter in the midst of them, and now at forty years of age was a rich corn-factor and land-surveyor. <…> This John Meadows had a cool head, an iron will, a body and mind alike indefatigable, and an eye never diverted from the great objects of sober industrious men-wealth and respectability. He had also the soul of business-method![92]	Мистер Медовс был необыкновенный человек и потому заслуживает, несколько, предварительного знакомства читателя. Он был то, что называют *счастливцем*; все, что бы он ни начинал в жизни, ему удавалось. Соседи ему удивлялись, уважали его, и некоторые даже ненавидели. Зачем он прежде был простым извозчиком, а в сорок лет сделался хлебным маклером и управляющим имениями? <…> Можно ли за это не ненавидеть? У Джона Медовса была хладнокровная голова, железная воля, тело и ум одинаково неутомимые, и глаз, который ничто не могло отвлечь от дела. Он был богат, честен, наконец, у него была душа в делах, то есть, метода[93].

Мы видим подробный, практически дословный перевод фрагмента, знакомящего читателей с героем (напр., идиома *have a coolhead*, которая переводится, как «быть хладнокровным», передана дословно «*хладнокровная голова*»). Однако переводчик допускает некоторые изменения. Так, во втором

[92] Reade Ch. It's Never Late to Mend [Электронный ресурс]. London, 1856. P. 12–13. URL: http://manybooks.net/ (дата обращения: 25.06.2016). Далее указываем страницы. Дословно: *Господин Медовс был не простым человеком и заслуживает предварительного знакомства. Он был так называемым «счастливцем»; все, за что он брался в жизни, приносило ему процветание. Соседи им восхищались, уважали, а некоторые даже ненавидели этого уважаемого человека, который был среди них простым извозчиком, а сейчас, в возрасте 40 лет, стал богатым торговцем зерном и управляющим земельными участками. <…> Джон Медовс был человеком хладнокровным, с железной волей, с неутомимым телом и разумом, его глаз никогда не отвлекался от великих дел, всегда привлекающих трезвых трудолюбивых людей – богатства и респектабельности. И наконец, у него в душе был свой метод ведения дел!* (здесь и далее дословный перевод всех фрагментов наш. – *О.С.*).

[93] Рид Ч. Лучше поздно, чем никогда. Роман в двух частях // Библиотека для чтения. 1857. № 9. С. 100–101. Далее указываем номер выпуска и страницу.

абзаце он упростил синтаксис: из одного предложения он сделал три, два из которых имеют вопросительную форму, последний вопрос усилил двойным отрицанием *не ненавидеть,* подчеркивая неоднозначное отношение соседей (и автора) к Медовсу. Также мистер Медовс назван в переводе *необыкновенным* человеком, фрагмент «an eye never diverted from the great objects of sober industrious men-wealth and respectability» передан как «глаз, который ничто не могло отвлечь от дела»; конкретизация целеполагания деятельности героя: богатство и респектабельность – переведена в его характеристики: «Он был богат, *честен*», а фраза «He had also the soul of business-method!» передана как «*у него была душа в делах*, то есть, метода». Таким образом, авторские положительные характеристики Медовса расширены и подчеркнуты, что отчасти усложнило его образ еще больше, чем в оригинале. Интересным моментом с лингвистической точки зрения является перевод существительного *corn-factor* (торговец зерном) как *хлебный маклер,* в чем определенно прослеживается русификация.

Выбрав в первой части романа стратегию в отношении передачи авторской трактовки образа Медовса как персонажа противоречивого, вызывающего неоднозначные оценки, переводчик продолжает ее и во второй части перевода. Здесь Медовс, как и в оригинале, показан читателю и жестким дельцом, готовым на все ради достижения своих целей и наживы, и трудолюбивым и умным, и даже по-своему справедливым человеком. В финале романа, оригинального и переводного, в очередной раз доказывается симпатия автора-повествователя к этому персонажу, когда в разговоре с Кравлеем Медовс говорит следующее:

He can't marry her at all now. I shall soon or late, and the day I marry Susan that same afternoon seven thousand pounds will be put in George Fielding's hand, he won't know by whom, but you and I shall know. I am a sinner, but not a villain (P. 1463).	Теперь он никак не может на ней жениться, а я все-таки женюсь рано или поздно. И как только я обвенчаюсь с Сусанной, Джордж Фильдинг получит семь тысяч фунтов и не будет знать от кого; но мы с тобой будем знать. Я грешник, но не мошенник (№ 11. С. 256)[94].

Перед нами практически дословный перевод, кроме, пожалуй, слова *villain*, которое переведено как *мошенник*, однако в многочисленных возможных вариантах

[94] Дословно: *Он (Филдинг. – О.С.) больше не сможет на ней жениться. А я смогу, рано или поздно, и в тот самый день, когда я женюсь на Сусанне, семь тысяч фунтов будут отправлены Джорджу Филдингу, он никогда не узнает, кто прислал ему деньги, об этом будем знать только мы с тобой. Я грешник, но не мерзавец.*

перевода этого слова на русский язык нет такого значения, его можно перевести как «мерзавец, злодей, негодяй, проходимец». Признавая, что все эти варианты в определенной мере являются синонимами слова «мошенник», все-таки подчеркнем, что переводчиком выбрано самое мягкое из возможных определение Медовса.

Показательна и финальная сцена романа, в которой устами матери героя читателя убеждают в том, что Медовс, безусловно, заслуживающий наказания, неслучайно освобожден из тюрьмы: он осознал все свои злодеяния, раскаивается и навсегда покидает Англию:

He shall repent, said she to herself, even now his eyes are opening, his heart is softening. Three times he has said to me: 'That George Fielding is a better man than I am'. He will repent. Again, he said to me: "I have thought too little of you and too much where it was a sin for me even to look". He will repent – his voice is softer – he bears no malice – he blames none but himself. It is never too late to mend. He will repent, and I shall see him happy and lay my old bones to rest contented, though not where I thought to lay them (P. 1515).	Он раскается, говорила она сама себе. И теперь уже сердце его смягчается, и он часто повторяет: Джордж Фильдинг достойнее, лучше меня. Он раскается. Он теперь осуждает во всем только одного себя; он говорит, что сделал много зла; он сознается в своих преступлениях. Он раскается, хоть поздно. А лучше поздно, чем никогда. Да, он раскается, и я умру спокойно (№ 11. С. 276)[95].

Автор перевода незначительно сократил оригинальную версию финальной сцены, сохранив ее основной смысл: некоторые предложения, например, переведены дословно *(He shal lrepent, his heart is softening, It is never too late to mend*). При этом есть и отступления от подлинника: слово *sin* (грех) интерпретируется как *зло* и *преступление*; предложение *I have thought too little of you*, которое переводится как *Я так мало думал о тебе (о матери)*, переводчик пропустил. Но главное – в финале перевода, как и оригинала, вновь звучит фраза «Лучше поздно, чем никогда», произнесенная «Другим» в отношении Медовса, что не только сохраняет в русской версии кольцевую композицию, но и подчеркивает неизменность авторской позиции, которая, будучи вынесена еще и в название романа, выражает универсальную истину о возможности

[95] Дословно: *Он раскается, говорила она сама себе. С недавних пор его глаза открылись, а сердце смягчилось. Уже три раза он мне говорил, что Джордж Филдинг достойней, чем он. Он раскается. А еще он мне сказал, что так мало думал обо мне и так много думал о делах греховных. Он обязательно раскается – его голос смягчится – у него больше нет злых намерений – он никого не винит, кроме себя. Лучше поздно, чем никогда. Он обязательно раскается, и я еще увижу его счастливым и наконец-то умру спокойно, хоть и не там, где мне бы хотелось.*

нравственного совершенствования человека, носителем которой на протяжении всего романа является автор-повествователь, образ Медовса ее подтверждает.

Не менее характерна и работа переводчика над образом пастора Идена, с успехом врачующего души заключенных и разоблачающего тюремное начальство. Все сцены с его участием переведены подробно, переводчик так же, как и Рид, идеализирует этот образ и акцентирует его веру в добрые начала человека и в возможности его перевоспитания. Приведем лишь один из многих примеров, он связан с передачей пламенной речи Идена, обращенной к начальнику тюрьмы Гаусу:

To your knees, MAN-slayer! I dare not promise you that a life given to penitence and charity will save so foul a soul, but it may, for Heaven's mercy is infinite. Seize on that small chance. Seize it like one who feels Satan clutching him and dragging him down to eternal flames. Life is short, eternity is close, judgment is sure. A few short years and you must meet Edward Josephs again before the eternal Judge. What a tribunal to face, your victims opposite you! (P. 732).	Молитесь, молитесь скорее! Старайтесь искренним раскаянием смыть кровь с своих рук. Это – кровь невинных жертв, и потому смыть ее будет не легко. Это можно только сделать целыми годами благотворительности, целым морем слез искреннего покаяния (6. № 10. С. 89–90)[96].

Отметим, что переводчик значительно смягчил пафос речи пастора. В оригинале Иден завуалированно проклинает Гауса, прямо называя его убийцей, что, во-первых, категорически не соответствует нормам поведения представителей церкви и, во-вторых, по-видимому, несколько противоречит, в представлении русского переводчика, образу пастора, который ни на ком не может поставить точку, веруя в возможность спасения даже разрушившейся личности. Думается, в этой же связи переводчик опускает упоминание Иденом в своей речи Сатаны и Ада: лицо духовного сана, он нацелен на спасение души заблудших грешников, а не на запугивание их адскими муками.

Наконец, в рассматриваемом переводе примечательна работа переводчика над образом автора-повествователя. Приведем фрагмент письма пастора к Сусанне и Джорджу, содержащий его просьбу о моральной поддержке Робинзона,

---

[96] Дословно: *На колени, человекоубийца! Я не смею обещать Вам, что жизнь, отданная покаянию и милосердию, спасет такую грязную душу, но это возможно, ибо милость небес бесконечна. Воспользуйся этим маленьким шансом. Схвати его, как тот, кто чувствует, что Сатана схватил его и тянет вниз к вечному огню. Жизнь коротка, вечность близка, суд неизбежен. Несколько коротких лет, и ты снова встретишься с Эдвардом Джозефсом перед вечным судьей. Что за Суд, Ваши жертвы против Вас!*

которого освобождают из тюрьмы и отправляют в ссылку в Австралию. Пастор Иден излечил его душу, однако все еще сомневается в силе его воли:

Thomas Robinson goes to Australia next week. He will get a ticket-of-leave almost immediately on landing. I am in great anxiety; he is full of good resolves, but his nature is unstable, yet I should not fear to trust him anywhere if I could but choose his associates. In this difficulty I have thought of George Fielding (P. 891).	Он говорил в своем письме, что Робинзон совершенно исправился, что зло в нем искоренилось, но что он слаб и может пасть при первом искушении, если не будет возле него твердого, честного человека, который мог бы служить ему опорой (№ 11. С. 68)[97].

Как видим, в переведенной версии не сохранена форма письма, переводчик приводит его краткое содержание от лица повествователя. В оригинале письмо написано простым и доступным языком, что подчеркивает его личный, «документальный» характер и в силу этого напрямую выражает суть образа пастора, заботящегося о падшем. Однако в переводе мы видим авторский пересказ письма, в котором используется язык проповеди, что очевидно ставит автора-повествователя над всеми остальными героями, включая даже образ пастора, являющегося во многом рупором его идей, а функцию автора-повествователя напрямую связывает с выражением абсолютной истины, универсального знания. Характерны в этом плане и такие лексические замены: в оригинале нет дословных английских эквивалентов таким высказываниям, использованным в переводе, как «*зло в нем искоренилось*», «*пасть при первом искушении*», ср. у Рида: «*he i sfull of good resolves*» (он полон благих намерений), «*his nature is unstable*» (его нрав все еще нестабилен).

Наряду с вышесказанным необходимо отметить и то, что переводная версия романа почти вдвое короче оригинала. Нередко читателю предлагается реферативный перевод, в котором подлинник подвергается значительному сокращению. Например, отдельные фрагменты второй части были практически проигнорированы переводчиком. Так, более двенадцати страниц, в деталях описывающих трудности и лишения морского путешествия Джорджа и его попутчиков, в русской версии романа уместились в один абзац.

---

[97] Дословно: *Томас Робинзон едет в Австралию на следующей неделе. Он немедленно получит свидетельство об условно-досрочном освобождении, как только выйдет из тюрьмы. Я испытываю сильнейшее беспокойство, он полон благих намерений, но его нрав все еще нестабилен. Мне бы не хотелось бояться за него и потерять свое доверие к нему, поэтому мне бы хотелось найти ему достойных компаньонов. В этой связи я сразу же подумал о Джордже Филдинге.*

Пропасть горя пришлось перенести бедным пассажирам Феникса. Мало было места, мало провизии, и потому много лишений. Можно себе представить после этого, каков был всеобщий восторг пассажиров, когда, после четырехмесячного плавания, они наконец пришли в Сидни (№ 11. С. 58).

Однако такая «вырезка» из приключенческой части романа весьма не характерна для общей рассматриваемой переводческой стратегии, скорее всего, это сокращение было связано с регулированием объема перевода, публиковавшегося в разных номерах журнала, что подтверждается тем, что следующие далее главы, посвященные золотоискателям, интригам и опасностям, подстерегающим Робинзона и Филдинга во время добычи золота, полностью соответствуют оригиналу, представляя собой достаточно подробный художественный перевод.

Значительно чаще сокращению подвергаются детали описания внешнего вида, душевной жизни и поведения героев, места и времени действия, т.е. то, что, по-видимому, представляется переводчику «повествовательными излишествами» (Р. Барт). Например, в четвертой главе перевода опущено почти три абзаца, обстоятельно описывающие душевные терзания Джорджа Филдинга, которые он испытывает после прощания с родственниками, друзьями, соседями и любимой Сусанной перед отъездом в Австралию на заработки.

Рассмотрим фрагмент из ряда тех, в которых Рид развернуто, с фотографически точными деталями, описывает жизнь арестантов, в частности, пытки над заключенными, моральные и физические. В данном фрагменте описана сцена наказания Робинзона, осмелившегося вопреки запрету заговорить с заключенным из соседней камеры: Робинзона поместили в подземную темницу:

The darkness in which Robinson now lay was not like the darkness of our bedrooms at night, in which the outlines of objects are more or less visible; it was the frightful darkness that chilled and crushed the Egyptians soul and body; it was a darkness that might be felt. This terrible and unnatural privation of all light is very trying to all God's creatures, to none more so than to man, and among men it is most dangerous and distressing to those who have imagination and excitability (P. 236).	Темнота, в которую попал несчастный Робинзон, была далеко не такая, как ночью в наших спальнях, когда, вглядевшись, все-таки более или менее можно рассмотреть предметы. Нет, это был просто мрак подземелья (№ 9. С. 170)[98].

[98] Дословно: *Темнота, в которую сейчас поместили Робинзона, была совсем другой, она была не такой, как темнота в наших спальнях по ночам, в которой очертания предметов более или менее видны. То была темнота пугающая, она заставила содрогнуться, она сломила душу и тело нашего бродяги; то была темнота, осязаемая физически. Это ужасное и неестественное лишение света было ничем иным, как пыткой для созданий*

Перевод явно сокращен, хотя основной смысл, конечно же, улавливается. Прежде всего, переводчиком были проигнорированы следующие яркие подробности: *темнота сломила душу и тело нашего бродяги; темнота, осязаемая физически; темнота – пытка для созданий Божьих; темнота опасна и мучительна для созданий чувствительных, с богатым воображением*. По сути, эмоциональность описания, детали, использованные Ридом для того, чтобы читатель буквально на физическом уровне ощутил страх, который испытывал Робинзон в подземелье, переводчик выразил в одном скупом предложении: *Нет, это был просто мрак подземелья (курсив наш. – О.С.).* И таких примеров можно привести еще целый ряд.

В связи с сокращениями подлинника внимание привлекает переводческая стратегия передачи тюремной эпопеи в целом, принесшей популярность и автору, и произведению. Тюремный нарратив в оригинальном произведении Ч. Рида включает в себя пространные описания здания тюрьмы и ее территории, мрачных тюремных коридоров и крошечных камер-клетушек, где томятся одинокие узники, среди которых оказался и один из главных героев романа Робинзон. Подробно, с перечислением мельчайших деталей описываются повествователем правила поведения заключенных в камере, их распорядок дня, еда, сам процесс раздачи и приема пищи, тюремная роба и т.д. Однако в русском переводе данные подробности не переведены или, чаще всего, сокращены в значительной степени. Например, в переводе не указывается, что заключенный утром должен встать, встряхнуть постельное белье, умыться и т.д. «под страхом наказания» («Prisoner to open and shake bedding, wash face, hands and neck on pain of punishment») (P. 108), ср.: «Вставать, убирать койки, мыть лицо, руки, шею, мести и убирать комнату; кого позовут, сейчас же идти мести коридоры» (№ 9. С. 167)); или что при уборке он должен закатать штаны, ср.: «roll up hammocks» (P. 108) и т.п. На первый взгляд, утрата в переводе подобных деталей нарратива, упоминание которых в подлиннике, по видимости, ничем не объяснимо и исключено

Божьих, особенно эта пытка была опасна и мучительна для созданий чувствительных, с богатым воображением.

из семиотической структуры повествования, не может существенно повлиять на передачу авторского замысла. Но дело в том, что работа русского переводчика с деталями в «Лучше поздно, чем никогда», в первую очередь, в отношении к описаниям тюремной жизни героев, складывается в стратегию: переводчик последовательно очищает описания от лишних, с его точки зрения, подробностей, явно переформатируя ридовский образ «идеального читателя». Приведем один из характерных примеров: фрагмент, описывающий службу в церкви, на которую привозили заключенных:

On reaching the chapel he found, to his dismay, that the chapel was as cellular as any other part of the prison; it was an agglomeration of one hundred sentry-boxes, open only on the side facing the clergyman, and even there only from the prisoner's third button upward. Warders stood on raised platforms and pointed out his sentry-box to each prisoner with very long slender wands; the prisoner went into it and pulled the door (it shut with a spring), and next took his badge or number from his neck and hung it up on a nail above his head in the sentry-box. Between the reading-desk and the male prisoners was a small area where the debtors sat together.The female prisoners were behind a thick veil of close lattice-work.Service concluded, the governor began to turn a wheel in his pew; this wheel exhibited to the congregation a number, the convict whose number corresponded instantly took down his badge (the sight and position of which had determined the governor in working his wheel), drew the peak of his cap over his face, and went out and waited in the lobby. When all the sentry-boxes were thus emptied, dead march of the whole party back to the main building (P. 108–109)[99].	Церковь вся состояла из множества раздельных, закрытых помещений, будочек; в них было сделано только по самому маленькому отверстию с той стороны, откуда был виден пастор, но не было никакой возможности заключенным видеть друг друга. Тюремщики длинными жезлами указывали каждому его помещение, по нумерам, и когда заключенный туда входил, то дверь, посредством пружины, захлопывалась, так что он сам не мог никаким образом ее отворить. Нумер каждой будочки соответствовал нумеру, повешенному на шее заключенного. Заключенные женщины были отделены в церкви от мужчин крепкою железною решеткою. Как только служба кончилась, заключенных стали вызывать по нумерам. Каждый должен был опять надеть тот знаменитый колпак, который закрывал все лицо и который в закупоренной будке позволялось снимать. Таким образом собирались заключенные и опять все, молча, отправлялись на прежние места (№ 9. С. 168).

[99] Дословно: *Добравшись до часовни, он, к своему ужасу, обнаружил, что часовня была такой же клеткообразной, как и любая другая часть тюрьмы; она представляла собой скопление из сотни сторожевых будок, открытых только со стороны, обращенной к священнику, и даже там только от третьей сверху пуговицы заключенного. Надзиратели стояли на приподнятых платформах и указывали очень длинными тонкими жезлами каждому узнику на его будку; узник входил в нее и тянул дверь (она закрывалась с помощью пружины), затем снимал с шеи значок или номер и вешал его на гвоздь над головой в будке. Между пюпитром и мужчинами-заключенными было небольшое пространство, где должники сидели вместе. Женщины-узницы находились за плотной завесой, представляющей собой решетчатую конструкцию. Когда служба закончилась, начальник тюрьмы начинал поворачивать колесо на своей церковной скамье; это колесо демонстрировало пастве номер, заключенный, номер которого соответствовал номеру на колесе, тотчас же снимал свой жетон (вид и положение которого определились на работающем колесе начальника), натягивал козырек своей фуражки на лицо, выходил и ждал в вестибюле. Когда все сторожевые будки были опустошены таким образом, весь отряд траурным маршем возвращался в главное здание.*

Перевод фрагмента отличается особенностями, общими для всего перевода «Лучше поздно, чем никогда», но в большей степени характерными для передачи «тюремных» сцен. Из перевода, правильно передающего общий смысл подлинного текста, выпал (или переведен неточно) целый ряд конкретных, более или менее мелких деталей, по Р. Барту, означающих: «Мы – реальность» (такая, как ее видит автор). Не переведено: to his dismay (к своему ужасу), сравнение церкви с тюрьмой (as any other part of the prison), указание количества будок; «warders stood on raised platforms» (охранники стояли на возвышениях), фраза «Between the reading-desk and the male prisoners was a small area where the debtors sat together»; very long slendewands переведена как «длинные жезлы», «took his badge or number from his neck and hung it up on a nail above his head in the sentry-box» – как «нумер каждой будочки соответствовал нумеру, повешенному на шее заключенного», deadmarch переведено наречием «молча». Ср. также описание и перевод процесса выхода заключенных из будок: «Service concluded, the governor began to turn a wheel in his pew; this wheel exhibited to the congregation a number, the convict whose number corresponded instantly took down his badge (the sight and position of which had determined the governor in working his wheel), drew the peak of his cap over his face, and went out and waited in the lobby» (Как только служба кончилась, заключенных стали вызывать по нумерам. Каждый должен был опять надеть тот знаменитый колпак, который закрывал все лицо и который в закупоренной будке позволялось снимать). В результате оригинальный фрагмент в 966 знаков, состоящий из 209 слов, в переводе содержит 758 знаков, 123 слова. Понимая, что при сопоставлении художественного перевода и подлинника по количеству знаков и слов показатели сравнения могут сильно разниться и при качественной работе переводчика, мы все же привели эти цифры, поскольку за формальным уменьшением объема текста здесь стоят смысловые потери, связанные с игнорированием или с недооценкой переводчиком авторских принципов отбора фактов и работы с ними, с неполным пониманием их функциональности в оригинале.

Утрата в переводе, на первый взгляд, незначительных деталей оборачивается неполной передачей «эффекта реальности», к которому стремился автор, и стоящей за этим нивелировкой социальной проблематики романа, которой Рид придавал большое значение, оцененное его современниками в первую очередь, а также изображения душевных и физических переживаний героев, о чем мы говорили выше. В переводе пострадала и передача рассуждений автора-повествователя, изобилующих конкретными деталями: например, короткое, но очень важное для него сравнение тюремных систем в разных странах, описание английской тюрьмы в разные периоды или того, как относится к Гаусу его начальство, и др. отсутствуют в переводе. Из рассказа автора-повествователя удаляются персонажи, непосредственно не участвующие в действии: напр., в переводе опущено упоминание о предшественнике начальника тюрьмы Гауса – О'Конноре, которого вынуждены были даже уволить со службы за многие нарушения, правда, публично объяснили это тем, что он стар. Между тем, упоминание О'Коннора и его поведения, а также отношения к нему со стороны государства в оригинале, будучи поставлено в один ряд с подробно выписанным образом его преемника Гауса, возводится повествователем в общепринятое правило и в силу этого в ранг серьезной социальной проблемы. Так неполнота передачи обширных, детальных рассуждений автора-повествователя оборачивается еще и искажением его мировосприятия, образа в целом, важнейшего, как было сказано выше, в романе «установленного факта».

Итак, передача и трансформации первого романа «установленного факта» Ч. Рида «It's Never Late to Mend», осуществленные в его первой русской трансляции «Лучше поздно, чем никогда», показывают, что рассмотренный перевод, при всех его отступлениях от подлинника, безусловно, готовил почву для восприятия жанровой модели романа, созревавшей в недрах русской словесности и совпадавшей в своей устремленности к новому пониманию действительности как объекта изображения в литературе с западноевропейским романом.

Вместе с тем анализ показал, что начало переводческой рецепции «It’s Never Late to Mend» как романа «установленного факта» в России во многом было обусловлено установкой переводчика на особенности массовой литературы. Внимание читателей перевода «Лучше поздно, чем никогда» сосредоточено, главным образом, на чертах поэтики, связывающих оригинал с сенсационным романом, с традициями просветительской идеологии и романтической эстетики. Многие главы в русской версии романа, особенно связанные с описанием тюремной жизни его героев, представляют собой реферативный, сокращенный перевод, часто построенный на игнорировании работы английского писателя именно с «установленными фактами», представляющими собой порою мельчайшие подробности нарратива, но их утрата привела русский перевод к существенной смысловой компрессии подлинника. Переводчик в значительной степени приглушил социально значимые мотивы оригинала и его критический пафос, а главное – не были переданы в полном объеме авторские поиски способов достижения в художественном произведении «эффекта реальности».

1.2. Две русские версии романа «It’s Never Late to Mend»: проблема множественности художественного перевода

Второй перевод романа «It’s Never Late to Mend» был опубликован в России практически одновременно с первым, в 1857 г., т.е. тоже буквально по следам выхода в свет подлинника в Англии. Он был напечатан под названием «Никогда не поздно исправиться: обыкновенная история» в журнале «Собрание иностранных романов, повестей и рассказов в переводах на русский язык» (1857, № 2–3). Данный факт позволяет не только говорить о значительной востребованности названного романа Рида русским массовым читателем, но и поставить актуальную в науке проблему переводной множественности, которая остается малоизученным вопросом теории художественного перевода, поднятым еще в трудах Ю. Д. Левина, А. В. Федорова, П. М. Топера, Р. Р. Чайковского.

Переводы романа «It’s Never Late to Mend» были опубликованы в разных российских литературных журналах, но в один год, следовательно, согласно П. М. Топеру, эти переводы можно квалифицировать как «синхронный» срез русской истории художественного перевода и русской переводной литературы. Исследователь полагает, что такие переводы можно считать результатом своеобразного соперничества между переводчиками: «… множественность – естественный атрибут художественного перевода, связанный с понятием творческой личности, соревнованием талантов»[100]. К феномену множественности перевода романа относятся также некоторые наблюдения Р. Р. Чайковского: «При переводной множественности изменяется статус переводов оригинала, и появляются конкурирующие тексты. Переводная множественность отчетливо выявляет достоинства и демонстрирует недостатки переводов»[101]. Кроме того, отметим, что множественность художественного перевода, как в данном случае, может отвечать потребностям принимающего литературного процесса, разных направлений его развития.

Обратимся к сопоставительному анализу обоих переводов с оригиналом и друг с другом в названных аспектах. Результаты сопоставления позволят определить переводческие стратегии и степень равнозначности оригинала и его переводческих интерпретаций в аспекте проблемы множественности перевода, а также раскроют разнонаправленность тенденций русского художественного перевода беллетристики в 1850-е гг.

Журнал, в котором был опубликован второй перевод романа Рида, выпускался под редакцией Е. Н. Ахматовой в Петербурге с 1856 г. Он полностью наполнялся переводной беллетристикой. Издание было ориентировано на коммерческую выгоду и, соответственно, на интересы широкой читательской аудитории. Елизавета Николаевна Ахматова, по замечанию А. И. Рейтблата, прошедшая хорошую школу у редактора «Библиотеки для чтения» О. И. Сенковского, будучи автором ряда беллетристических произведений, была

---

[100] Топер П. М. Перевод в системе сравнительного литературоведения. М., 2000. С. 228.

[101] Чайковский Р. Р. Основы художественного перевода: вводная часть : учебное пособие. Магадан, 2008. С. 149.

профессиональной переводчицей. В своей работе «Типы публикации и каналы распространения переводов зарубежной литературы в России во второй половине XIX–XX века» А. И. Рейтлат приводит фрагмент письма Ахматовой к А. В. Дружинину, которое она писала ему, создавая свой журнал в 1856 г.: «… я рассчитываю на страсть провинциалов к романам и на дешевизну моего издания. Журналы наши помешались на Диккенсе и на Теккерее, тогда как в Англии есть много второстепенных писателей, которые, без сомнения, будут иметь успех у нас, особенно в провинции»[102].

Уже в год открытия в «Собрании…» были опубликованы переводы романов А. Билль, К. Гор, Э. Гэмлея, Д. Джюзбери и ряда других английских писателей второго и даже, по оценке А. И. Рейтблата, третьего ряда. Хотя в «Собрании…» печатались и переводы Диккенса и Теккерея, Ж. Санд и Гюго, преобладали в нем сочинения, относящиеся к массовой литературе. Издание чаще всего получало негативные оценки критиков, но в некрологах, написанных по поводу смерти издательницы и переводчицы, отмечалось, что ее «Собрание…» долгое время было чрезвычайно популярным и в столице, и в провинции, и что Ахматова «приучила и приохотила к чтению переводных произведений десятки и сотни тысяч русских читателей»[103]. За годы литературной деятельности (до 1885 г.) в своем журнале Ахматова поместила более трехсот собственных переводов зарубежных романов. Можно предположить, что именно ей принадлежит и перевод «Никогда не поздно исправиться: обыкновенная история»[104].

Рассматриваемая интерпретация романа в целом представляет собой качественную и подробную вариацию оригинала, полностью сохранившую особенности нарратива и авторский стиль Рида: «язык переводов Ахматовой, при отличном знании языков английского и французского и языка отечественного, и при ее чрезвычайной опытности в труде переводчицы, всегда отличался чистотой и изяществом», – отмечают исследователи[105].

---

[102] Рейтблат А. И. Писать поперек: Статьи по биографике, социологии и истории литературы. М., 2014. С. 108.

[103] Цит. по: Рейтблат А. И. Писать поперек: Статьи по биографике, социологии и истории литературы. С. 110.

[104] Достоверно известно, что она работала над переводом еще одного романа Рида «Put Yourself in His Place» («Поставьте себя на его место»), который также был опубликован в «Собрании иностранных романов, повестей и рассказов в переводах на русский язык» в 1869–1870 г.

[105] Русские писатели 1800–1971. Библиографический словарь. М., 1992. С. 228.

Прежде всего, сравним стратегии перевода названия романа. Если в первой трансляции заглавие переведено с использованием русской пословицы, то название второго перевода представляет собой дословный перевод, но с пояснением «обыкновенная история». Введя этот подзаголовок, автор перевода, в духе Ч. Рида, подчеркнул реальность всего описанного в романе. Кроме того, здесь очевидна «перекличка» с названием романа И. А. Гончарова «Обыкновенная история», которую вряд ли можно толковать как отсылку к названному произведению, скорее всего, это – использование переводчиком готового заглавия как «штампа», удачного ориентира для читателя.

Разночтения находим и в переводе имен и фамилий основных персонажей. Так, например имя главной героини *Susan* в первом переводе звучит как *Сусанна,* в то время как во втором *Сюзанна;* помещик *Meadows* становится *Медовсом* в первом и соответственно *Мидоузом* во втором переводе; помощник Мидоуза *Crawley* в русских переводах получает имя *Кравлей* и *Краули* соответственно. При переводе имен в первой интерпретации романа мы наблюдаем явную русификацию, в то время как во второй версии имена переведены «на английский манер», строго по правилам чтения английского языка, что говорит об успешной попытке ее автора сохранить аутентичность повествования, предоставляя читателю возможность окунуться в жизнь английского общества.

Как в первом, так и во втором переводе романа на русский язык изменена структура подлинника, однако во втором переводе она подверглась минимальным изменениям: переводная версия состоит из 84 глав вместо 85 (85 chapters): главы 55 и 56 объединены в одну. Автор перевода сократил, хотя и совсем незначительно, описание быта и будней золотоискателей (Робинсона и Филдинга) в Австралии. В остальном вторая интерпретация представляет собой практически полное отражение подлинника, сохранившее не только его сюжетостроение, но авторский стиль и авторскую позицию по отношению к главным персонажам.

Характерно при этом, что одному из главных героев, имя которого в оригинале *Meadows*, оба переводчика уделяют особое внимание, стараясь

передать читателю и противоречивость его образа, и сложность авторской позиции по отношению к нему. Сравним два перевода рассмотренного выше фрагмента:

It's Never Late to Mend	**Лучше поздно, чем никогда**	**Никогда не поздно исправиться**
He can't marry her at all now. I shall soon or late, and the day I marry Susan that same afternoon seven thousand pounds will be put in George Fielding's hand, he won't know by whom, but you and I shall know. I am a sinner, but not a villain (P. 1463)[106].	Теперь он никак не может на ней жениться, а я все-таки женюсь рано или поздно. И как только я обвенчаюсь с Сусанной, Джордж Фильдинг получит семь тысяч фунтов и не будет знать от кого; но мы с тобой будем знать. Я грешник, но не мошенник (№ 11. С.256).	Он не может жениться на Сюзанне теперь. Я женюсь, рано или поздно, и в тот самый день семь тысяч фунтов отдадутся Джорджу Филдингу… он не узнает от кого, но мы с вами будем знать… Я грешник, но не подлец[107].

Обе русские версии представляют собой практически дословный перевод. Однако в первом случае появляется откровенно субъективное и оценочное существительное *мошенник*, не входящее в парадигму возможных версий перевода *villain,* во второй – не менее субъективное и оценочное: *подлец*, что соответствует одному из вариантов перевода *villain* и подчеркивает, в отличие от первого перевода, как в подлиннике, глубину нравственной «испорченности» героя. И так на протяжении всей работы с оригиналом автор второго перевода старается не отступать от авторской позиции и стиля. Данная тенденция заметна даже в грамматических структурах: напр., фраза *seven thousand pounds* ***will be put in*** *George Fielding's hand* во второй русской версии романа, как и в подлиннике, переведена с использованием пассивной конструкции (Passive Voice) *семь тысяч фунтов* ***отдадутся*** *Джорджу Филдингу,* даже дословно. В первом же переводе автор перевел это выражение как *Джордж Фильдинг* ***получит*** *семь тысяч фунтов*, используя активную грамматическую конструкцию (Active Voice).

Финальная сцена романа, о которой тоже шла речь выше, не менее показательна для сравнения двух ее переводов:

---

[106] Дословно: *Он (Филдинг. – О.С.) больше не сможет на ней жениться. А я смогу, рано или поздно, и в тот самый день, когда я женюсь на Сусанне, семь тысяч фунтов будут отправлены Джорджу Филдингу, он никогда не узнает, кто прислал ему деньги, об этом будем знать только мы с тобой. Я грешник, но не мерзавец.*

[107] Рид Ч. Никогда не поздно исправиться: обыкновенная история // Собрание иностранных романов, повестей и рассказов в переводе на русский язык. 1857. № 3. С. 595. Далее указываем страницу по этому изданию.

It's Never Late to Mend	**Лучше поздно, чем никогда**	**Никогда не поздно исправиться**
He shall repent, said she to herself, even now his eyes are opening, his heart is softening. Three times he has said to me: "That George Fielding is a better man than I am". He will repent. Again he said to me: "I have thought too little of you, and too much where it was a sin for me even to look". He will repent – his voice is softer – he bears no malice – he blames none but himself. It is never too late to mend. He will repent, and I shall see him happy and lay my old bones to rest contented, though not where I thought to lay them. (P. 1515)[108].	Он раскается, говорила она сама себе. И теперь уже сердце его смягчается, и он часто повторяет: Джордж Фильдинг достойнее, лучше меня. Он раскается. Он теперь осуждает во всем только одного себя; он говорит, что сделал много зла; он сознается в своих преступлениях. Он раскается, хоть поздно. А лучше поздно, чем никогда. Да, он раскается, и я умру спокойно (№ 11. С.276).	Он раскается, говорила она сама себе. Даже теперь глаза его раскрылись, сердце смягчается. Три раза сказал он мне: «Этот Джордж Филдинг гораздо лучше меня». Он раскается. Он сказал мне тоже: «Я слишком мало думал о вас и слишком много о том, куда мне грешно было смотреть» Он раскается… голос его мягче…он не питает злобы… он никого не осуждает, кроме себя самого. Никогда не поздно исправиться… Он раскается… Я увижу его счастливым и сложу на покой мои старые кости с удовольствием, хотя думала положить их на грассмерском кладбище (№ 3. С. 617).

Перевод данного фрагмента в интерпретации «Лучше поздно, чем никогда» значительно сокращен за счет игнорирования большинства психологических деталей, относящихся к образу матери Мидоуз и к нему самому, в ее восприятии. В сцене сохраняется лишь основной, просветительский, посыл автора. Во втором фрагменте перед нами полный, вплоть до дословного, перевод важного отрывка подлинника. Например, идиома «to lay one's old bones to rest», которая, как правило, используется в переносном значении и может быть интерпретирована как «умереть, скончаться, почить вечным сном», здесь переведена дословно «сложить на покой свои старые кости». Переводчик не только не опускает ни одной детали, но даже добавляет их в текст от себя. Так, он вводит красноречивую деталь, отсутствующую в оригинале – название кладбища: *на грассмерском кладбище* (т.е. на кладбище в деревне Грасмир – Grasmere, в живописном месте, где похоронены великий английский поэт-романтик В. Вордсворт и члены его семьи, вокруг кладбища река Ротхей делает петлю,

[108] Дословно: *Он раскается, говорила она сама себе. С недавних пор его глаза открылись, а сердце смягчилось. Уже три раза он мне говорил, что Джордж Филдинг достойней, чем он. Он раскается. А еще он мне сказал, что так мало думал обо мне и так много думал о делах греховных. Он обязательно раскается – его голос смягчится – у него больше нет злых намерений – он никого не винит, кроме себя. Лучше поздно, чем никогда. Он обязательно раскается, и я еще увижу его счастливым, и наконец-то умру спокойно, хоть и не там, где мне бы хотелось.*

неподалеку расположено озеро Грасмир). Тем самым в перевод добавляется английский колорит и делается отсылка русских читателей к имени озерника В. Вордсворта, а вместе с ним и к романтической (лэйкистской) традиции толкования героиней темы смерти. Однако отметим, что этой деталью заменена фраза *though not where I thought to lay them*, которая может быть переведена как *«хоть и не там, где мне бы хотелось»*, и имеет свой, трагический, смысл (пожилая женщина хочет почить и быть похороненной на родине, а не на чужбине, куда отправляется вместе с Мидоузом).

При сохранении самого принципа детальности повествования автор второго перевода нередко отступает от сути авторских, иногда очень мелких деталей, вследствие чего текст все же приобретает свое звучание. Так, весьма неточно передано время глаголов *«раскаиваться», «смягчиться»*, которые неоднократно использует в своей речи героиня, за счет чего в переводе несколько упрощенно передано ощущение матерью изменений в сыне (глаголы употреблены в будущем времени, и только один раз в настоящем, в переводе настоящее, будущее и прошедшее время не раз сменяют друг друга в речи героини). Снят акцент с идеи процессуальности очищения Мидоуза от греха, как это видит в нем мать (не переведены наречия *«уже», «еще», «обязательно», «наконец-то»*), неточно передана самооценка героем (в восприятии матери) степени своего падения, по сравнению с Филдингом (ср.: в переводе *гораздо лучше* – в подлиннике *достойней*), и состояния раскаяния (в переводе *никого не осуждает* – в подлиннике *никого не винит*).

Сравним фрагменты переводов, касающиеся образа пастора Идена – рассмотренную выше речь, обращенную к Гоузу после разоблачения последнего:

It's Never Late to Mend	**Лучше поздно, чем никогда**	**Никогда не поздно исправиться**
To your knees, MAN-slayer! I dare not promise you that a life given to penitence and charity will save so foul a soul, but it may, for Heaven's mercy is infinite. Seize on that small chance. Seize it like one who	Молитесь, молитесь скорее! Старайтесь искренним раскаянием смыть кровь с своих рук. Это – кровь невинных жертв, и потому смыть ее будет нелегко. Это можно только сделать целыми	На колени, убийца! Я не смею обещать тебе, чтобы целая жизнь раскаяния и благотворительности спасла такую оскверненную душу; но может это и случится, потому что милосердие небесное бесконечно. Воспользуйся этой возможностью, воспользуйся ею как

feels Satan clutching him and dragging him down to eternal flames. Life is short, eternity is close, judgment is sure. A few short years and you must meet Edward Josephs again before the eternal Judge. What a tribunal to face, your victims opposite you! (P. 732)[109].	годами благотворительности, целым морем слез искреннего покаяния (№ 10. С. 89–90).	человек, чувствующий, что сатана хватает и влечет его в вечный огонь. Жизнь коротка, вечность близится, осуждение непреложно. Еще несколько кратких лет, и ты должен встретиться с Эдуардом Джозефсом перед Вечным Судьей. Как ты подойдешь к судилищу, где напротив тебя будут стоять твои жертвы? (№ 2. С. 309).

Сравнение красноречиво показывает, что монолог пастора в первом переводе подвергся значительной компрессии, сохранив, тем не менее, основную идею автора. Также в данной интерпретации подлинника в речи пастора использованы значительно более мягкие выражения, чем в оригинале. Автор второй версии представил читателю речь Идена, скорее, как проповедь, пафосную и поучающую. Даже последнее, восклицательное в подлиннике, предложение: *«What a tribunal to face, your victims opposite you!»* в рассматриваемом переводе стало вопросительным: *«Как ты подойдешь к судилищу, где напротив тебя будут стоять твои жертвы?»,* как если бы Гаус был на исповеди и отвечал на вопросы своего духовника. Словосочетание «грязная душа» (*foul soul*) переведено как «*оскверненная душа*». Такая рецепция вполне объяснима общей стратегией переводчика на наиболее близкую к оригиналу передачу авторской позиции, выраженной устами пастора в отношении к греху и преступлению.

Наконец, необходимо определить стратегию перевода «Никогда не поздно исправиться» в отношении передачи тюремных описаний и сцен романа Рида. Для примера приведем следующий эпизод:

It's Never Late to Mend	**Никогда не поздно исправиться**
Two round towers flank the principal entrance. One of the side of the right-hand tower is a small house constructed in the same style as the grand pile. The castle is massive and grand. This, its satellite, is massive and tiny, like the frog doing his little bit of bull-like Signor	Две круглые башни возвышаются у главного входа. Возле башни с правой стороны стоит домик, построенный в таком же стиле, как и большое здание. Замок массивен и величественен, домик массивен и мал, как лягушка, хотевшая раздуться, как бык, как

[109] Дословно: *На колени, человекоубийца! Я не смею обещать Вам, что жизнь, отданная покаянию и милосердию, спасет такую грязную душу, но это возможно, ибо милость небес бесконечна. Воспользуйся этим маленьким шансом. Схвати его, как тот, кто чувствует, что Сатана схватил его и тянет вниз к вечному огню. Жизнь коротка, вечность близка, суд неизбежен. Несколько коротких лет, и ты снова встретишься с Эдвардом Джозефсом перед вечным судьей. Что за Суд, Ваши жертвы против Вас!*

Hervio Nano, a tremendous thick dwarf now no more. There is one dimple to all this gloomy grandeur – a rich little flower-garden, whose frame of emerald turf goes smiling up to the very ankle of the frowning fortress, as some few happy lakes in the world wash the very foot of the mountains that hem them. From this green spot a few flowers look up with bright and wondering wide-opened eyes at the great bullying masonry over their heads; and to the spectator of both, these sparks of color at the castle-foot are dazzling and charming; they are like rubies, sapphires and pink topaz in some uncouth angular ancient setting (P. 217–218].	сеньор Гервис Нано, толстый карлик. Все это мрачное величие смягчается великолепным, хотя небольшим цветником, бахрома которого из изумрудной муравы доходит до самого угла угрюмой крепости, как несколько счастливых озер на свете омывают самые подножия гор, окаймляющих их. С этого зеленого местечка цветы яркими и изумленными глазами глядят на огромное строение, возвышающееся над их головами; а для зрителей, которые глядели бы и на то, и на другое, эти разноцветные искры у подножия замка освежительны и очаровательны. Это как будто рубины, сапфиры, розовые топазы в странной старинной оправе (№ 2. С. 95–96][110].

Фрагмент переведен практически дословно, вплоть до буквализма. Так, например, выражение *few* ***happy*** *lakes* переведено *несколько* ***счастливых*** *озер,* в то время как данную фразу вполне можно было бы перевести как *несколько* ***светлых*** *озер*. Общеизвестно, что прилагательное «счастливый» коррелируется с одушевленными существительными, в то же время любой англо-русский словарь предоставляет на выбор несколько вариантов перевода лексической единицы «happy», среди которых есть и «светлый» в значении «чистый, неиспорченный», что более применимо к озерам. Также в переводе фрагмента, пожалуй, впервые мы наблюдаем русификацию, которая повсеместно используется автором первой русской переводной версии «Лучше поздно, чем никогда». Фраза *emerald* ***turf*** представлена в переводе как *изумрудная* ***мурава*** (выделенное существительное имеет древнерусскую этимологию, означая «сочная луговая трава, дерн», впрочем, и слово ***turf*** переводится с английского точно также). Символично и сравнение Ридом уродливого мрачно тюремного здания с раздувшейся лягушкой и сеньором Гервисом Нано, известным в Англии цирковым актером, который был некрасивым толстым карликом. Данное

[110] Дословно: *Две круглые башни окаймляют главный вход. С правой стороны башни находится маленький домик, построенный в том же стиле, что и громадное здание. Замок массивен и величественен. Спутник же его массивный и крошечный, словно лягушка, пытающаяся раздуться до размеров быка, словно сеньор Гервис Нано, очень толстый карлик. Все это мрачное великолепие смягчается роскошной маленькой клумбой, обрамленной изумрудной травой, простирающейся до самого подножия грозной крепости, словно несколько светлых озер омывают подножие гор, окаймляющих их. С этого зеленого места несколько цветов яркими широко открытыми глазами смотрят на величественную грозную крепость, возвышающуюся над их головками; эти переливы цвета ослепительны и очаровательны; они словно рубины, сапфиры и розовые топазы в какой-то грубоватой и угловатой старинной оправе.*

сравнение вызывает у читателя неприязнь и отвращение к этому мрачному чертогу, в котором томятся и страдают бедные узники. В противовес отвратительному замку автор представляет метафору прекрасной клумбы с «живыми» цветами, роскошными, как драгоценные камни, которые смотрят широко открытыми от удивления глазами на возвышающуюся над их головами темную громаду – пристанище зла и жестокости. Цветы в этом фрагменте ассоциируются не только с идеей природного, естественного, но и социально-иерархичного. Все эти смысловые оттенки переданы переводчиком в полном объеме. Напомним, что автор первой интерпретации романа вообще проигнорировал детальное описание тюрьмы, печальных будней ее обитателей.

Обратимся еще к одному примеру – в оригинале несколько страниц посвящено предшественнику начальника тюрьмы Гоуза, капитану О’Коннору, о котором читатель также узнает из уст автора-повествователя, и о котором в первом переводе нет ни слова:

Now, a year or two before our tale, one Captain O'Connor was governor of this jail. Captain O'Connor was a man of great public merit. He had been one of the first dissatisfied with the old system, and had written very intelligent books on crime and punishment, which are supposed to have done their share in opening the nation's eyes to the necessity of regenerating its prisons. But after a while the visiting justices of this particular county became dissatisfied with him; he did not go far enough nor fast enough with the stone he had helped to roll. Books and reports came out which convinced the magistrates that severe punishment of mind and body was the essential object of a jail, and that it was wrong and chimerical to attempt any cures by any other means (P. 223–224).	Года за два до начала нашего рассказа смотрителем в этой тюрьме был капитан О’Коннор, человек с важными общественными заслугами. Он принадлежал к числу первых недовольных старой тюремной системой и написал несколько очень умных сочинений о преступлении и наказании. Сочинениям капитана О’Коннора принадлежит своя доля в открытии глаз нации к необходимости улучшения в тюрьмах. Но через несколько времени ревизоры этого графства остались недовольными капитаном: он не так далеко и не так скоро отодвигал камень, который взялся своротить с дороги. Начали выходить книги и донесения, убеждавшие судей, что строгое наказание тела и духа – главная цель тюремной системы и что покушаться исправить преступника какими-то другими способами – и дурно, и ошибочно (№ 2. С. 98)[111].

[111] Дословно: *За год или два до нашего рассказа некий капитан О’Коннор был начальником этой тюрьмы. Капитан О’Коннор был уважаемым человеком с большими заслугами перед обществом. Он был одним из первых, кто выказал недовольство старой системой и написал несколько очень умных трудов на тему преступления и наказания, назначением которых было открыть глаза народа на необходимость тюремных реформ. Но через некоторое время посетившие тюрьму ревизоры остались недовольны капитаном; не так далеко и недостаточно быстро ему удалось откатить камень, за который он взялся. Посыпались доносы и письма, которые убедили судей в том, что суровое наказание духа и тела являлось неотъемлемой частью тюрьмы, и в том, что любая попытка исправить заключенных другими способами была ошибочной и неосуществимой.*

Интерпретация фрагмента практически полностью соответствует оригиналу, хотя должность капитана О'Коннора переведена как «*смотритель*», в то время как «*governor*» в данном контексте однозначно переводится как «*начальник тюрьмы*». Также прилагательные *«wrong and chimerical»*, используемые для изображения попыток капитана сделать наказания заключенных более гуманными, трактованы переводчиком как *«дурно и ошибочно»*. Кроме того, глагол «*to attempt*» (пытаться, предпринимать попытку, покушаться) переведен именно как «*покушаться*», хотя вариант «пытаться» в значении «пытаться изменить что-то к лучшему», на наш взгляд, более органичен в данном контексте. В остальном перевод соответствует подлиннику.

Тщательная работа Рида с фактами и акцент на достоверность его тюремной эпопеи видна и в подробном, порой шокирующем, описании наказаний и пыток, которым регулярно подвергались заключенные. Достоверно известно, что работая над романом, Рид посетил несколько британских исправительных учреждений, с целью сбора документального материла для будущего романа: «В рамках работы над своим проектом о реформировании тюремной системы Рид собрал сведения из нескольких мест, но его основной моделью для этого романа послужила печально известная тюрьма Боро в Бирмингеме, где молодой заключенный повесился в 1853 году, факты обвинительного доклада Королевской комиссии по этому происшествию и легли в основу сюжета романа Рида»[112]. Рассмотрим одну из таких сцен в оригинале и двух его русских интерпретациях:

It's Never Late to Mend	**Лучше поздно, чем никогда**	**Никогда не поздно исправиться**
Robinson had heard much of the changes in jail treatment, but they had not yet come home to him. When, therefore, instead of being turned adrift among seventy other spirits as bad as himself, and greeted with their boisterous acclamations and the friendly pressure of seven or eight	Он ожидал, что его посадят, как прежде, вместе с сотнею других, ему подобных, но ошибся. Его ввели в совершенно отдельную комнату; он не был встречен дружескими приветствиями других преступников, не было ему протянуто ни одной	Робинсон много слышал о переменах в тюремном обращении с заключенными, но еще не испытал их; когда же вместо того, чтобы пустить его на волю между семьюдесятью другими такими же негодяями, как он, и вместо шумных восклицаний и дружеских

[112] Fantina R. Victorian Sensational Fiction. New York, 2010. P. 54.

felonious hands, he was ushered into a cell white as driven snow, and his housewifely duties explained to him, under a heavy penalty if a speck of dirt should ever be discovered on his little wall, his little floor, his little table, or if his cocoa-bark mattress should not be neatly rolled up after use, and the strap tight, and the steel hook polished like glass, and his little brass gas-pipe glittering like gold, etc., Thomas looked blank and had a misgiving (P. 226–227).	плутовской руки для пожатия. Как-то мрачно и неободрительно подействовало это на Робинзона. Тюремщик объявил ему, что обязанность всякого заключенного держать в величайшем порядке свою комнату и все в ней находящееся; если будет что-нибудь найдено в беспорядке, в неопрятном виде, то заключенный строго за это наказывается (№ 10. С. 56).	пожатий семи или восьми мошеннических рук, – когда вместо этого Робинсона ввели в комнатку, белую как снег, и объяснили его обязанности, грозя тяжелым наказанием, если когда-нибудь увидят пятнышко на стене, на полу, на столике, если тюфяк не будет опрятно свернут, а ремень и остальные крючки чисты как зеркало, газопроводная труба не так блестяща как золото и проч. – тогда Том побледнел, и им овладело предчувствие чего-то недоброго (№ 2. С. 100)[113].

В версии «Лучше поздно, чем никогда» перевод фрагмента значительно сокращен и представляет собой, скорее, реферативное описание без подробностей и важных деталей, которые могут быть не только опущены, но и искажены, вследствие чего меняется содержание: выражение *«seventy other spirits as bad as himself»* переведено как *«вместе с сотнею других, ему подобных»,* вместо 70 в оригинале, более того, фраза *other spirits as bad as himself* (такие же заблудшие души, как и он сам), которая подчеркивает, что речь идет действительно о заключенных, несущих наказание за совершенные преступления, переведена довольно неопределенным и сухим выражением *других, ему подобных*. В подлиннике камера сравнивается со снегом (*a cell white as* ***driven snow***), данная аллегория указывает на стерильную чистоту тюремной камеры, на фоне которой любой беспорядок будет сразу бросаться в глаза, однако в рассматриваемой переводной версии эта деталь упущена. В оригинале подробно описаны «камерные» обязанности заключенного по поддержанию чистоты, нелепые и выходящие за рамки разумного. В первом переводе они не конкретизированы.

[113] Дословно: *Робинсон много слышал о переменах в тюремном режиме, но еще не осознал их в полной мере. Поэтому, когда вместо того, чтобы быть брошенным к семидесяти таким же заблудшим душам, как и он сам, быть встреченным их залихватскими криками и дружеским рукопожатием семи или восьми бандитских рук, его ввели в камеру, белую как сугроб, объяснили ему его домашние обязанности, что его ждет тяжелое наказание, если хоть одно пятнышко грязи будет когда-нибудь обнаружено на его крошечной стене, крошечном столике, или если его тюфяк не будет аккуратно свернут после использования, а ремень и стальной крючок отполированы как зеркало, а его маленькая медная газопроводная труба сверкать как золото и т. д. Томас выглядел озадаченным, и им овладело дурное предчувствие.*

Второй перевод фрагмента весьма точно передает и количество, и семантику деталей, в целом точно, как в оригинале, воссоздавая атмосферу одиночной камеры и состояние героя, оказавшегося в ней. Переводя *«Thomas looked blank and had a misgiving»* как *Том побледнел, и им овладело предчувствие чего-то недоброго*, переводчик подчеркивает ощущение героем надвигающихся неприятностей буквально на физическом уровне.

Проанализируем переводы еще одного фрагмента, посвященного описанию пытки героя:

It's Never Late to Mend	**Лучше поздно, чем никогда**	**Никогда не поздно исправиться**
The darkness in which Robinson now lay was not like the darkness of our bedrooms at night, in which the outlines of objects are more or less visible; it was the frightful darkness that chilled and crushed the Egyptians soul and body; it was a darkness that might be felt. This terrible and unnatural privation of all light is very trying to all God's creatures, to none more so than to man, and among men it is most dangerous and distressing to those who have imagination and excitability (P. 236–237).	Темнота, в которую попал несчастный Робинзон, была далеко не такая, как ночью в наших спальнях, когда, вглядевшись, все-таки более или менее можно рассмотреть предметы. Нет, это был просто мрак подземелья (№ 10. С. 56).	Мрак, в котором Робинсон лежал теперь, не походил на темноту наших спален ночью, в котором очертания предметов видны более или менее: это был тяжелый мрак, леденивший и сокрушающий душу и тело. Он, так сказать, чувствовался. Это ужасное и неестественное лишение света страшно мучительно для всякого Божьего создания, а всех более для человека, а из людей всего опасней и мучительнее для тех, у кого впечатлительное воображение (№ 2. С. 104)[114].

В первой русской версии перевода и этот фрагмент значительно сокращен, читатель может уловить лишь его основной смысл, компрессия привела к потере таких ярких деталей, как *frightful darkness* (пугающая тьма), *darkness that might be felt (*темнота, осязаемая физически), *terrible and unnatural privation of all light (*ужасное и неестественное полное лишение света) и т.д. Таким образом, подробное описание психологического состояния Робинсона в оригинале (приведшего впоследствии героя к глубочайшей депрессии) и детальное изображение одной из самых жестоких тюремных пыток (основанное на реальных

[114] Дословно: *Темнота, в которую сейчас поместили Робинсона, была совсем другой, она была не такой, как темнота в наших спальнях по ночам, в которой очертания предметов более или менее видны. То была темнота пугающая, она заставила содрогнуться, она сломила душу и тело нашего бродяги; то была темнота, осязаемая физически. Это ужасное и неестественное лишение света было ничем иным, как пыткой для созданий Божьих, особенно эта пытка была опасна и мучительна для созданий чувствительных, с богатым воображением.*

фактах) было сокращено переводчиком до двух сухих предложений, абсолютно лишенных эмоциональной окраски. Во второй версии романа мы снова можем наблюдать почти дословный, профессиональный литературный перевод, окрашенный теми же эмоциональными, полными трагизма, красками, что и в оригинале, позволяющими читателю ощутить даже на физическом уровне холод и мрак подземелья, где в наказание за небольшие провинности регулярно оказывались заключенные и где «сокрушались» их тела и души.

Темное подземелье было не единственной пыткой, которой подвергались обитатели тюрьмы. Рид представляет другие пытки, демонстрирует с подробностями, как человеческая сущность заключенного теряется за присвоенным ему, вместо имени, номером, в постоянном физическом насилии или угрозах, в бессмысленной работе, заключающейся, напр., в беспрестанном верчении рукоятки. В оригинале «рукоятку» описывает автор-повествователь:

It's Never Late to Mend	**Лучше поздно, чем никогда**	**Никогда не поздно исправиться**
Fry then took him out into the labor-yard, which he found perforated with cells about half the size of his hermitage in the corridor. In each of these little quiet grottoes lurked a monster, called a crank. A crank is a machine of this sort – there springs out of a vertical post an iron handle, which the workman, taking it by both hands, works round and round, as in some country places you may have seen the villagers draw a bucket up from a well. The iron handle goes at the shoulder into a small iron box at the top of the post; and inside that box the resistance to the turner is regulated by the manufacturer, who states the value of the resistance outside in cast-iron letters (P. 247).	Фрей повел его на рабочий двор, разделенный на множество небольших комнат. В каждой такой комнате стояла машина, а именно вот какого устройства: в большом, вертикальном столбе вделана была железная рукоятка, которую заключенные должны были вертеть столько раз, сколько им будет велено. Нужно заметить, что эта рукоятка вертелась только от чрезвычайно усиленного напряжения (№ 10. С. 61).	Потом Фрай повел Тома на рабочий двор, который Робинсон нашел уставленным отдельными, вполовину меньше комнаток, находившихся в коридоре. В каждой из этих маленьких пещер притаилось чудовище, называемое crank. Эта машина вот такого устройства: из середины вертикальной колоды выходит железная ручка, которую рабочий должен обращать обеими руками вместе, как в некоторых деревнях поселяне вытаскивают ведро из колодца. Посредством особого механизма можно увеличить или уменьшить силу сопротивления машины, и надсмотрщик определяет для каждого рабочего степень сопротивления, которое он должен преодолеть в машине, посредством чугунных букв, выставляемых на поверхности машины (№ 2. С. 108)[115].

[115] Дословно: *И вот Фрай отвел его (Робинсона. – О.С.) в рабочий двор, в котором он обнаружил множество клетушек размером вполовину меньше его тюремного убежища. В каждой их этих маленьких пещер притаился монстр, под названием рукоятка. Рукоятка – это своего рода механизм, который состоит*

Из первого перевода, также сокращенного, передающего лишь общий смысл подлинника, выпал целый ряд конкретных деталей: размер клетушек – *cells about half the size of his hermitage* (клетушек размером вполовину меньше его тюремного убежища), особенности работы с механизмом – *the workman, taking it by both hands, works round and round* (работник, обхватив обеими руками, крутит и крутит), сравнение рукоятки с деревенским колодцем, подробное описание самого механизма. В результате произошло значительное сужение не только объема, но и смысла фрагмента, изображающего наращиванием подобных деталей самое важное и жуткое, в представлении автора-повествователя, событие, происходящее с человеком, подвергнутым пытке: медленное, последовательное разрушение человеческого в человеке. Вторая трансляция романа и в этом примере представляет дословный перевод, акцентирующий внимание абсолютно на всех, даже мельчайших, деталях, передающих читателю «эффект реальности».

Таким образом, лейтмотивом, смысловой основой второго перевода «Никогда не поздно исправиться» является, как и в оригинале, тюремная тема, отражающая его острую социальную проблематику, в то время как австралийские приключения золотоискателей (история авантюрная, подчеркнуто вымышленная) переведены хотя и с незначительной, но все же компрессией (например, главы 55 и 56, описывающие австралийские будни героев, объединены вместе). При этом автор первого перевода первого романа «установленного факта» Рида смещает акцент с тех самых «установленных» писателем фактов, подвергая тюремный нарратив серьезному сокращению, на сюжет, описывающий экзотику Австралии и яркие приключения золотоискателей.

Мы привели результаты сопоставительного анализа оригинала и его переводов на русский язык, который позволил установить разные черты подлинника, востребованные русскими переводчиками, работавшими с ним синхронно и обращая его к широкой читательской аудитории. В связи с этим

из вертикальной стойки и железной ручки, которую работник, обхватив обеими руками, крутит и крутит, как в некоторых в деревнях, где вы можете увидеть, как местные жители вытаскивают ведро с водой из колодца. Железная ручка у основания переходит в небольшой железный ящик в верхней части стойки; и внутри этого ящика существует сопротивление тому, кто крутит рукоятку. Это сопротивление установлено и регулируется изготовителем механизма, который указывает значение сопротивления чугунными буквами снаружи.

становится очевидной множественность тенденций и традиций воспринимающей литературы, прежде всего, беллетристики, а также русской истории художественного массового перевода и принимающей культуры в целом. Особенно важно подчеркнуть, что оба перевода мотивированы ориентацией переводчиков на своего «идеального читателя», что и привело к различной расстановке акцентов в переводном романе, относящемся к массовой литературе. Если первый перевод отмечен существенной смысловой компрессией подлинника, то второй представляет собой подробный, профессионально выполненный перевод, акцентирующий внимание читателей на всех важнейших для автора особенностях произведения. Являясь текстовыми синонимами и выделяя один на фоне другого достоинства и недостатки перевода, русские трансляции романа Рида создают целостную картину рецепции оригинала, что свидетельствует, в силу их синхронности, об уровнях переводческой культуры, достигнутой в России ко второй половине XIX в., и о разнообразии глубинных процессов развития русской словесности, по-разному принимающей в себя традиции иноязычной массовой литературы, в частности, такой ее жанровой разновидности, как matter-of-fact romance.

Глава 2. Переводческие интерпретации романов «установленного факта» Ч. Рида в России 1860-х гг.

Романы «установленного факта» Рида были востребованы в России и в 1860-е гг. Это десятилетие, как известно, отмечено в истории отечественной изящной словесности процессами развития реализма, ее ведущего литературного жанра – романа, возрастающей ролью документа в литературе и одновременно углублением представлений о литературном факте и художественной правде. Названные проблемы были еще более актуализированы, по сравнению с предшествующим десятилетием, в силу начавшихся общественных реформ, сопровождавшихся сменой мировоззренческих установок и художественных норм. Вместе с этим продолжается приобщение широких кругов населения к чтению, причем их интерес к переводной зарубежной литературе, главным образом, к массовой возрастает. С 1860-х гг. переводные романы, являвшиеся важной частью многих толстых журналов, печатаются в журналах как приложения, которые можно было легко переплести и продавать отдельными изданиями, что было распространенной практикой, например, в журнале Е. Н. Ахматовой и др.

В 1860-е гг. на русский язык было переведено еще два романа «установленного факта» английского писателя: «Hard Cash» (1863) и «Foul Play» (1868). Как и первый роман «установленного факта» Рида, эти два были переведены в России также вскоре после их публикации на родине писателя, что может быть объяснено синхронией жанровых поисков Рида, продолженных в matter-of-fact romances 1860-х гг., и указанных процессов, происходивших в русском литературном процессе.

Оба романа вновь были написаны на документальной основе. Первый из них был начат Ридом еще в 1858 г., когда он заинтересовался делом молодого человека по имени Флетчер, сбежавшего из частной клиники для психических больных. Флетчер, чьи родители умерли, был признан невменяемым двумя психиатрами по воле родственников, которые хотели обманным путем присвоить себе его наследство. Этот случай практически идентичен истории Альфреда

Гарди в романе «Hard Cash», Флетчер, по сути, стал прототипом данного персонажа. В 1858 г. Рид написал ряд открытых писем корреспондентам местных газет, в которых он обнародовал дело Флетчера (в романе дело Альфреда Гарди о его незаконном заключении в частные психиатрические лечебницы также было обнародовано посредством прессы: во все английские газеты было отправлено открытое письмо об этом вопиющем случае). Также Рид нанял своих собственных докторов для обследования Флетчера, и они признали его психически здоровым. Во многом благодаря усилиям Рида, дело дошло до суда, и несчастный Флетчер в конечном счете восстановил свою репутацию в обществе.

В предисловии к роману, которое состоит из двух параграфов, Ч. Рид специально акцентирует внимание читателей на правдивости фактов, нашедших отражение в его произведении: «”HARD CASH” … is a matter-of-fact Romance – that is a fiction built on truths; and these truths have been gathered by long, severe, systematic labour, from a multitude of volumes, pamphlets, journals, reports, blue-books, manuscript narratives, letters, and living people, whom I have sought out, examined, and cross-examined, to get at the truth on each main topic I have striven to handle»[116].

Новое сочинение вызвало на родине автора целый ряд скандалов в высшем обществе, последовавших после его выхода в свет. И на то было немало причин: автор изобразил в нем погрязших в коррупции членов Комиссии по надзору за психиатрическими больницами, которые мало интересовались проблемами вмененных им учреждений, высокопоставленные чиновники названы в романе «маленькими человечками, страдающими банальным недугом, а именно отсутствием совести».

Скандальным был сам процесс публикации романа, печатавшегося специальным выпуском в литературном журнале Ч. Диккенса «All the Year

---

[116] Reade Ch. Hard Cash [Электронный ресурс]. London, 1863. P. 14. URL: http://manybooks.net/ (дата обращения: 15.10.2016). Дословно: *«”Hard Cash” ... является романом “установленного факта” – романом, основанным на реальных событиях; реальные факты были собраны благодаря проделанной мною долгой, сложной, систематической работе, факты получены из огромного числа томов, справочных изданий, журналов, докладов, правительственных документов, оригинальных рукописей, писем, а также от ныне живущих людей, которых я отыскал, чтобы подвергнуть доскональному опросу с целью получения истинной картины по каждой проблеме, которую я стремился отразить»*. Здесь и далее оригинальный текст романа цитируется по указанному источнику, номера страниц – в круглых скобках.

Around». Близким другом Диккенса был Джон Форстер, являвшийся секретарем Комиссии по надзору за психиатрическими больницами. Кроме того, Диккенс был личным другом доктора Джона Конолли, авторитетного в то время психиатра. Из достоверных источников известно, что психиатр злоупотреблял своей репутацией и высоким положением: Конолли свидетельствовал о невменяемости людей в гражданских делах, в которых родственники стремились доказать наличие психических заболеваний для того, чтобы упрятать члена своей семьи в частную психиатрическую лечебницу с целью присвоение его денег. Западные критики предполагают, что в романе «Hard Cash» в образе доктора Уичерли недвусмысленно завуалирован портрет доктора Конноли.

Фостер и Конноли, узнав себя в отрицательных персонажах романа, высказали Диккенсу свое недовольство Ч. Ридом, на что Ч. Диккенс, обеспокоенный положением своих влиятельных друзей, ответил, включив два редакционных примечания к «Hard Cash». В одном из примечаний он написал: «Руководитель этого журнала желает воспользоваться возможностью и выразить свое личное убеждение, что нет государственных служащих, выполняющих свой долг с большим профессионализмом, гуманностью и независимостью, чем уполномоченные Комиссии по надзору за психиатрическими лечебницами»[117]. Во втором примечании, опубликованном в финальном выпуске романа, заглавными буквами излагалось следующее: «Утверждения и мнения, высказанные в этом журнале, полностью совпадают с утверждениями и мнением руководства журнала. Но это не касается данного произведения, опубликованного впервые на страницах журнала как история с продолжением, подписанная выдающимся писателем. Когда один из моих литературных собратьев берет на себя такую задачу, я считаю, что он должен выполнять ее самостоятельно... Я считаю, что не имею права осуществлять контроль над его текстом, что я делаю, однако, с работами других авторов».

Изучив зарубежную научную литературу, посвященную творчеству Ч. Рида и роману «Foul Play» (труды Дж. Колемана, Р. Фантины, М. Пуви, Э. Маккольма), мы не обнаружили упоминания о конкретном, документально подтвержденном

[117]Fantina R. Victoria sensational fiction. The daring work of Charles Read. New York, 2010. P. 65.

случае, положенном в его основу. Однако он явно построен на реальных событиях: изображенные в «Foul Play» финансовые аферы, фальсификация с денежными чеками, махинации с грузами в порту, все это – явления повседневной жизни современной автору Англии, обычные практики в определенных слоях викторианского общества, например, среди нечистых на руку купцов и судовладельцев, готовых на все ради наживы. Газеты пестрили подобными криминальными новостями, многие судебные процессы по таким поводам проводились открыто. Вместе с тем в этом романе активно используются такие формы нарратива, как письмо, визитная карточка, юридический документ (вексель, свидетельство о сдаче экзамена и др.), очень точно определенные Л. Я. Гинзбург как «человеческие документы», в которых «пробуждается эстетическая жизнь; факт становится формой, образом, представителем идеи»[118]. Об этом же равноправии факта жизни и факта сознания в структуре образа, вытекавшей из «содержательности художественных форм», писал и Г. Д. Гачев[119], видевший в художественной правде критерий художественности литературного произведения и глубины мышления его автора.

В романах «установленного факта» Рида 1860-х гг. внимание автора по-прежнему сосредоточено на социальных проблемах. Например, в романе «Hard Cash» разоблачаются жестокое обращение с пациентами в лечебницах для душевнобольных, а также коррупция в медицине, в политике, правовой системе викторианской Англии, позволяющей упрятать в психиатрической клинике абсолютно здоровых людей. В романе показано, как правовая система поощряет случаи размещения в сумасшедшем доме человека его родственниками, желающими распоряжаться деньгами «пациента» психиатрического медицинского заведения на законных основаниях.

В этой связи Рид снова обращается к теме денег в жизни человека и общества. В «Foul Play» речь идет, как было сказано выше, о повсеместных финансовых аферах, ставших повседневной действительностью викторианской Англии. Однако в этом романе читателю предложены новые формы подачи социальных проблем,

---

[118] Гинзбург Л. Я. О литературном герое. Л., 1979. С. 11.
[119] Гачев Г. Д. Содержательность художественных форм. М., 1968. С. 57.

правды жизни, что было отмечено Дж. Оруэллом, который писал: «Reade wrote … three novels which I personally would back to outlive the entire works of Meredith and George Eliot <…> For he was a social reformer in a fragmentary way, and made vigorous attacks on such diverse evils as private asylums and clerical celibacy <…> My own favourite has always been *Foul Play*, which as it is not an attack on anything in particular» (Рид написал … три романа, которые лично я с удовольствием перечитал бы снова и поставил бы их в один ряд с работами Мередита и Джордж Элиот <…> Будучи сторонником социальных реформ, он совершал активные нападки на разнообразные злоупотребления в социальных институтах, такие, как коррумпированность частных лечебниц для душевнобольных и нарушение обета безбрачия среди священников. <…> Моим любимым романом всегда будет *«Foul Play»,* в котором, как ни странно, вообще нет никаких нападок[120]).

Внимание автора теперь переключается на нравственно-этические, психологические смыслы фактов, их деталей и подробностей, вследствие чего в романы входят новые темы, такие как отношения поколений (отцов и детей), безумие, столь востребованные в русской литературе 1860-х гг., высокой и массовой, по-новому трактуются темы любви, дружбы, возникает возможность судить не только о достоверности факта, но и о позиции автора и героев, системе их взглядов и ценностей, рождается эстетическое многообразие художественной правды. Как следствие этого можно рассматривать усиление трагического начала в романах Рида, соединяющегося, однако, с характерным для них happy end.

Характеры-типы, объясняемые, прежде всего, их социальным происхождением, воспитанием, средой, отличающие первый роман «установленного факта» Рида, присутствуют и в «Hard Cash»: Эдуард Додд, Альфред Гарди, доктор Самсон, Гарди-старший, такие второстепенные

---

[120] Orwell G. Charles Reade’ First published: *New Statesman and Nation* [Электронный ресурс]. London, August 17, 1940. URL: https://www.orwell.ru/library/reviews/reade/english/e_chrd (дата обращения: 25.06.2016.). В анализе романа мы опирались также на работы М. Уилера (Wheeler M. English fiction of the Victorian period. London ; New York, 1998. P. 221–280), отметившего особую ценность в романе темы безумия, Дж. Сазерленда (Sutherland J. Victoria fiction. Writers, Publishers, Readers. New York, 2006. P. 55–85), Э. Григсби, указавшего на то, что «Рид поставил перед собой цель сравнить материальную одержимость викторианского общества с сумасшедшими в психиатрических лечебницах» (Grigsby A. Charles Reade’s Hard Cash: Lunacy Reform through Sensationalism // Dickens Studies Annual, 1996. Vol. 25. P. 151), Р. Фантины (Fantina R. Victorian Sensational Fiction. The Daring Work of Charles Reade. New York : Palgrave-Macmillan, 2010. 205 p.), Т. Брэгга (Bragg T. Charles Reade // A companion to sensation fiction / ed. by P. K. Gilbert. Malden MA, 2011. P. 293–306).

персонажи, как погрязшие в коррупции доктора и члены Комиссии по надзору за психиатрическими лечебницами, санитары психиатрических лечебниц и т.д.

Вместе с тем центр тяжести в повествовании смещается к противоречивым характерам: мистрис Арчбольд, Джулия Додд, Джени Гарди. Жанровой особенностью романа «Foul Play» является отсутствие характеров-типов, порожденных определенной социальной средой. Здесь нет ни одного классического злодея, так же как и сугубо положительного персонажа. Читателям представлена целая галерея противоречивых образов, находящихся в постоянной борьбе с самими собой и обстоятельствами, заставляющими их поступать не всегда по совести. Такую же противоречивую позицию занимает в отношении героев автор-повествователь. Это обстоятельство не могло не привлечь внимание к роману в России, где в литературе именно в 1860-е гг. идут активные поиски в области характерологии. По мнению Л. М. Лотман, «литературные сюжеты, сложившиеся в 1840-е гг. в устойчивые социально-событийные обобщения, внезапно обнаружили способность к видоизменению, их внутренняя динамика и содержание раскрылись в своей исторической относительности»[121]. В итоге именно в 1860-е гг. русская проза, прежде всего, «высокая», начинает переводить социально-исторические проблемы: преступления и наказания, нищеты и другие, в философские и идеологические плоскости, связывая их со сложной природой человека и его отношений с обществом, с самим собой.

В романах Рида 1860-х гг. сохраняется тенденция к соединению реалистической изобразительности с авантюрным началом, художественности с бытовой описательностью. В романе «Foul Play» эти начала органично переплетаются: основанная на реальных событиях афера в порту, связанная с подменой грузов и умышленным затоплением судна с целью получения страховки, сопряжена с опасными приключениями героев, выживающих в открытом океане без пресной воды и пропитания, оказавшихся впоследствии на необитаемом острове.

Тяготение писателя к жанровому и даже жанрово-родовому синтезу проявилось в «Foul Play» в заметной драматизации романной эстетики и поэтики. Роман был написан Ридом в соавторстве с американским актером и драматургом

[121] Лотман Л. М. Реализм русской литературы 60-х годов XIX века. Л., 1974. С. 352.

ирландского происхождения Дайеном Бусико[122]. Изначально Бусико написал пьесу с таким же названием, которая имела большой успех на театральной сцене, и вскоре по мотивам пьесы совместно с Ридом был создан роман «Foul Play». Сотрудничество Рида и Бусико легко объяснимо, так как Рид тоже начинал свою карьеру как драматург и всю свою творческую жизнь не расставался с театром. Более того, достоверно известно, что Рид часто практиковал подобный творческий подход в своей литературной деятельности. Так, например, рассмотренный нами выше роман «It's Never Late to Mend» основан на пьесе Рида «Золото», написанной в 1853 г. Обратимся к проблемам восприятия в России романов «установленного факта» Рида, написанных в 1860-е гг.

2.1. Переводческая рецепция романа «Hard Cash» в России

В России роман «Hard Cash» в переводе на русский язык, под названием «Тяжелые деньги: роман, основанный на фактах», был опубликован в одном из самых авторитетных литературных журналов – «Отечественные записки» – в 1864 г.[123], т.е. почти одновременно с выходом в свет оригинала на родине автора. Он, как и переводы первого романа Рида, был напечатан в окружении русской беллетристики: роман К. Н. Леонтьева «В своем краю», повести В.В. Крестовского («Домашнее дело»), С. Зимаровой («Рассказ экономки»), драма В. Кондырева «Пагуба», рассказы И. Е. Чернышова («Актриса»), В. Назарьева («Покойники»), А. П. Стороженко («Тетушкина молитва»), А. Баранчи («Дядюшка и братец»), Е. Воскресенского («Неурожай»).

---

[122] Д. Бусико родился в Дублине, работал в Лондоне, где и началась его театральная карьера в качестве актера и драматурга. В 1853 г., став достаточно знаменитым на родине, Бусико эмигрировал в США, где продолжил свою театральную творческую деятельность вплоть до смерти в 1890 г. Во второй половине XIX века имя Д. Бусико было известно по обе стороны Атлантики. Он являлся одним из самых успешных актеров и драматургов англоязычного театра, автором более 16 пьес. После его смерти в газете «Нью-Йорк Таймс» появился некролог по поводу его кончины, в котором Бусико назвали «самым заметным английским драматургом XIX века».

[123] Журнал в это время издавался под редакцией А. А. Краевского. В нем печатались Достоевский, Некрасов, Герцен и другие русские классики. Известно также, что Краевский активно поддерживал публикацию в журнале произведений зарубежной литературы. В издании трудились известные опытные переводчики Н. Х. Кетчер, А. И. Кронеберг, А. Н. Струговщиков. В «Отечественных записках» публиковались переводы сочинений Ж. Санд, Ч. Диккенса, Ф. Купера и др.

В 1865 г. роман был напечатан еще раз, в отдельном переплете, как приложение к журналу. На первой странице издания сообщалось: «Роман “Тяжелые Деньги” был напечатан в “Отечественных записках” 1864 г.; теперь, по желанию некоторых читателей, не подписывавшихся на “Отечественные Записки”, он является в отдельном переплете». Этот факт, безусловно, подчеркивает популярность и востребованность романа Рида в России.

Русский перевод романа «Hard Cash» представляет собой подробную интерпретацию подлинника, сохраняющую авторский стиль и доносящую до русского читателя острую социальную и нравственно-психологическую проблематику оригинала. Отражена в русском переводе и установка Рида на множественность смыслов художественной правды, неоднозначность авторской позиции в отношении героев, наделенных противоречивыми личными качествами и характером. Важнейшими формами передачи этого, как и в подлиннике, в переводе являются, наряду с реалистической изобразительностью, детальностью бытовых описаний, письма, внутренние монологи героев, диалоги персонажей.

Название романа «Hard Cash» переведено дословно, как «Тяжелые деньги», кроме того, переводчик добавил от себя жанровый подзаголовок: «роман, основанный на фактах», подчеркивая организующую роль литературного факта и художественной правды для жанровой модели романа Рида. Не сохраняя в переводе «Предисловие», посвященное описанию работы автора с фактами и документами, о котором речь шла выше, переводчик, таким образом, фиксирует его суть в подзаголовке романа.

Оригинал романа состоит из Пролога, 55 глав. Его переводная версия включает в себя, кроме Пролога, 57 глав: первая глава в ней разделена на две. В первой описываются лодочные гонки между Кембриджским, Лондонским и Оксфордским университетами, в которых обучаются главные герои Эдуард Додд и Альфред Гарди. Вторая глава перевода посвящена описанию произошедшего на этих соревнованиях знакомства Джулии Додд, сестры Эдуарда, с Альфредом, переросшего впоследствии в глубокие чувства между молодыми людьми. Таким образом, в переводе подчеркнуты две основные сюжетные, тематические линии,

развивающиеся параллельно. Треть романа посвящена ярким и опасным морским приключениям капитана Додда, переданным в переводе в полном объеме[124]. Автор русского перевода сохраняет очередность глав, посвященных морской эпопее капитана Додда, развитию любовной истории Джулии и Альфреда и описанию социальных контекстов, в которых она протекает.

Рассмотрим подробнее пролог, так как именно в этой части романа читатель знакомится с главными действующими лицами романа: семьей Доддов и Альфредом Гарди. Рид подробно описывает мистрис Додд, женщину аристократического происхождения, и краткую историю ее неравного брака с капитаном Ост-Индской компании Дэвидом Доддом, их детей Джулию и Эдварда, сестру Альфреда Джени и самого Альфреда Гарди. Отметим, что, представляя героев романа читателям, автор-повествователь описывает их внешность, черты характера, внутренний мир. В этой связи проанализируем следующий фрагмент:

Edward, then, had a great calm eye, that was always looking folk full in the face, mildly; his countenance comely and manly, but no more; too square for Apollo; but sufficed for John Bull. His figure it was that charmed the curious observer of male beauty. He was five feet ten; had square shoulders, a deep chest, masculine flank, small foot, high instep. To crown all this, a head, overflowed by ripples of dark brown hair, sat with heroic grace upon his solid white throat, like some glossy falcon new lighted on a Parian column (P. 18)[125].	Эдуард имел большие спокойные глаза, смотревшие всем прямо в лицо; черты лица его были красивы и мужественны, немножко грубоваты для Аполлона, но очень удовлетворительны для Джона Буля. Статная фигура его поражала всякого ценителя мужской красоты. Он был пятивершковый, широкоплечий молодец, с крутой грудью и маленькой ногой, с высоким подъемом. В довершение всего, голова, осененная темными волосами, сидела на белой, словно выточенной из каррарского мрамора, шее[126].

Перед нами качественный, довольно подробный перевод, очевидно сделанный профессиональным переводчиком. Тем не менее, перевод явно адаптирован для массового русского читателя: выражение «*His figure*» переведено как «*Статная фигура*», хотя прилагательного «*статный*» в оригинале нет.

[124] Лишь однажды переводчик разделил одну из глав морской эпопеи на две: в оригинале она слишком велика по объему, изобилует специфической мореходной терминологией.

[125] Дословно: *Эдвард всегда смотрел прямо в лицо спокойным, мягким взглядом своих больших глаз; лицо его было привлекательным и мужественным, но не более того, пожалуй, слишком квадратным по форме для Аполлона; хотя для Джона Булля сгодится. Его фигура пленяла тонкого ценителя мужской красоты. Ростом он был пять футов десять дюймов, плечи и грудь имел широкие, живот мускулистый, ступни маленькие, с высоким подъемом. В довершении всего, голова, с ниспадающими волнами темно-коричневых волос, восседала на крепкой белой шее с героической грациозностью, словно лощеный сокол на колонне из паросского фарфора.*

[126] Рид Ч. Тяжелые деньги. Роман, основанный на фактах // Отечественные записки. 1864. № 152. С. 3. Здесь и далее цитирую по этому изданию с указанием в круглых скобках номера журнала и страниц.

Подчеркивая силу и стать Эдварда, формируя симпатию читателей к его образу, переводчик называет его далее «*молодцем*», вызывая ассоциации с былинным богатырем, чего тоже нет в оригинале. Да и само имя *Edward* переведено не Эдвард, а *Эдуард*. Русификацию перевода мы видим и в единицах меры: в оригинале рост Эдварда «*пять футов десять дюймов*», а в переводной версии он «*пятивершковый*». В то же время отметим, что все детали внешности героя переданы переводчиком, включая сравнения с Аполлоном, Джоном Буллем. Опущено лишь сравнение посадки головы героя на крепкой белой шее с восседающей на фарфоровой колонне фигурой сокола, хотя сам по себе прием описания черты внешности персонажа через сравнение с легко представляемым природным материалом остается, правда, «крепость» шеи сравнивается не с фарфором, а с мрамором, причем как для фарфора в оригинале установлена его разновидность, в переводе уточняется разновидность мрамора.

Как мы уже упоминали, драматическое и даже трагическое изображение человеческих судеб и взаимоотношений между героями в романе представлено Ридом на фоне фатальной одержимости ряда персонажей деньгами и обогащением. Тема денег выходит на первый план в рассматриваемом произведении, как и в романе «It’s Never late to Mend», становясь основной причиной конфликтов, социальных, психологических, личных.

В романе «Hard Cash» именно деньги становятся препятствием к свадьбе Джулии и Альфреда. Молодой человек просит у мистрис Додд руки и сердца ее дочери. В свою очередь мистрис Додд просит Альфреда написать письмо своему отцу, банкиру Гарди, и попросить благословления на брак. Однако банкир категорически не поддерживает намерения сына, так как Джулия – бесприданница. Рассмотрим письмо Гарди-старшего к мистрис Додд:

MADAM, I have received a very juvenile letter from my son, by which I learn he has formed a sudden attachment to your daughter. He tells me, however, at the same time, that you await my concurrence before giving your consent. I appreciate your delicacy; and it is with considerable regret I now write to inform you this	Милостивая государыня, я получил очень ребяческое письмо от моего сына, в котором он извещает меня, что влюблен в вашу дочь. Он, однако, пишет, что вы ждете моего мнения, прежде чем дать свое согласие. Вполне ценя вашу деликатность, я с большим сожалением принужден вам сообщить, что подобный брак совершенно невозможен. Я

match is out of the question. I have thought it due to you to communicate this to yourself and without delay, and feel sure that you will, under the circumstances, discountenance my son's further visits at your house. I am, Madam, with sincere respect, your faithful servant, RICHARD HARDIE (P. 205)[127].	почел долгом вас об этом тотчас уведомить и вполне уверен, что вы более не будете терпеть в вашем доме присутствия моего сына. Честь имею быть, милостивая государыня, с глубоким сожалением, ваш покорнейший слуга, Ричард Гарди (№ 152. С. 82).

Русскому читателю предлагается практически дословный перевод письма, написанного в официально-деловом стиле как в подлиннике, так и в русском переводе, однако, фраза «by which I learn he has formed a sudden attachment to your daughter» переведена «в котором он извещает меня, что влюблен в вашу дочь», «that you await my concurrence» – «что вы ждете моего мнения», «*with sincere respect*» в переводной версии передана как «*с глубоким сожалением*». Таким образом, переводчик нагнетает трагическую интерпретацию темы власти денег над человеком и его отношениями с другими членами общества, включая даже такие чувства, как любовь. Одновременно подчеркивается цинизм Гарди-старшего, его искаженное представление о своих отношениях с сыном, с его избранницей. Его характер (а может быть, и натура) поврежден жаждой наживы, которая весьма органично уживается в нем с хорошими манерами, образованностью. Без раздумий он приносит судьбу Альфреда в жертву деньгам.

Единственная живая душа, к которой Гарди-старший искренне привязан, его дочь Джени, также оказывается жертвой махинаций ее отца-коррупционера. Героиню ожидает страшная трагедия: она погибает от рук Джеймса Макслея, потерявшего рассудок вместе с деньгами, вложенными в банк Гарди. Сравним описание роковой встречи Джени и Макслея:

Now Maxley was coming down the road, all grizzly and bloodshot, baited by the boys, who had gradually swelled in number as he drew nearer the town.Jane was shocked at their heathenish cruelty, and went off the path to remonstrate with them. On this, Maxley fell	В эту минуту по дороге шел Макслей, весь в грязи и крови, преследуемый целой ватагой мальчишек. Джени была поражена этим диким зрелищем и пошла к ним навстречу, чтоб унять ребятишек. Но Макслей бросился на нее как дикий зверь и принялся безжалостно колотить

[127] Дословно: *Сударыня, я получил очень ребяческое письмо от своего сына, из которого я узнал о его внезапной привязанности к Вашей дочери. Он рассказал мне, однако, что в то же время Вы ожидаете от меня согласия, прежде чем одобрить эти отношения. Я ценю Вашу деликатность; но с большим сожалением вынужден Вас информировать, что о данном браке не может быть и речи. Я считаю своим долгом оповестить Вас об этом немедленно и уверен, что при сложившихся обстоятельствах Вы более не будете допускать визиты моего сына в Ваш дом. С искренним почтением к Вам, Ваш верный слуга, Ричард Гарди.*

upon her, and began beating her about the head and shoulders with his heavy stick. The miserable boys uttered yells of dismay, but did nothing (P. 83)[128].	ее по голове и плечам своей тяжелой палкой. Мальчишки подняли страшный гам, но ничем не помогли несчастной девушке (№ 154. С. 284–285).

Трагический эпизод гибели дочери Гарди-старшего транслирован на русский язык с определенными особенностями, появившимися по воле переводчика. Прежде всего, слово «*grizzly*» переведено в русской версии как *грязный*, в то время как данное прилагательное имеет следующие значения: *серый*, *седой* или же *ужасный*, *страшный*. Сам Рид использовал именно это прилагательное, как бы сравнивая Макслея с медведем-гризли, который отличается злобным нравом. Однако дальше, в сцене нападения на Джени, переводчик сравнивает Макслея с диким зверем, в то время как в оригинале словосочетание «*дикий зверь*» отсутствует. Более того, в переводной версии жестокость происходящего подчеркнута следующим выражением: «*принялся безжалостно колотить*», чего тоже нет в оригинале, где сцена избиения описана довольно сухо: «*began beating her*» (*начал избивать ее*). Позже Джени умирает от полученных травм. Так Ричард Гарди был наказан за его многочисленные грехи, среди которых и его роль в жизни собственных детей: он стал причиной смерти любимой дочери и сломал судьбу сына, в довершение всего отправив его в лечебницу для умалишенных.

Дело в том, что после возвращения из плавания капитан Додд вкладывает с трудом заработанные и отвоеванные у пиратов 14.000 фунтов в дело Гарди-старшего, который быстро присваивает себе деньги, отрицая при этом факт их получения. Молодой Гарди начинает собственное расследование пропажи денег, принадлежащих отцу своей возлюбленной, и напрямую обвиняет отца в краже. Более того, молодой человек задает ему слишком много вопросов и по поводу своих собственных 5000 фунтов (наследство от умершей матери), внезапно пропавших из его фонда. Однако подкупленные Гарди-старшим доктора признают Альфреда невменяемым и отправляют в психиатрическую лечебницу.

---

[128] Дословно: *В это время Макслей шел по дороге, весь серый и в кровоподтеках, преследуемый ватагой мальчишек, которая становилась все больше и больше по мере их приближения к городу. Джени была шокирована их варварской жестокостью и вышла на дорогу, чтобы приструнить детей. В тот самый момент Макслей бросился на нее и начал бить девушку тяжелой тростью по голове и плечам. Испуганные мальчишки пронзительно кричали, но они уже ничего не могли поделать.*

Таким образом, в нарратив вводится острый конфликт между отцом и сыном, исповедующими противоположные системы ценностей, представлений о человеке и т.п. Этот конфликт впоследствии приведет к полному разрыву их отношений. Актуальная проблематика сложных взаимоотношений отцов и детей, как известно, нашла отражение в русском классическом романе второй половины XIX в., в произведениях И. С. Тургенева («Отцы и дети»), Л. Н. Толстого («Война и мир»), правда, оборотной стороной данной проблемы в русской классике являются вопросы преемственности поколений, концепции истории, чего нет в романе Рида, автора второго ряда, обращающегося к менее искушенному читателю[129]. Не менее востребованной тема отцов и детей оказалась и в русской беллетристике, назовем лишь некоторые произведения: повести Е. П. Новикова (псевдоним: Е. Данковский) «Поездка в деревню» (1855), С. Т. Славутинского (псевдоним: С-кий) «История моего деда» (1858), С. Д. Хвощинской (псевдоним: Ив. Весеньев) «Сельцо Лысково» (1859), С. А. Ладыженского (псевдоним: Булкин) «Век нынешний и век минувший» (1860), романы Н. Д. Хвощинской (В. Крестовский) «Встреча» (1860), «В ожидании лучшего» (1860) и др.

Описанный выше сюжетный поворот вводит в повествование острую социальную проблематику, связанную с описанием частных психиатрических больниц викторианской Англии и злоупотреблений их сотрудников по отношению к пациентам, а также откровенной коррумпированности членов Комиссии по надзору за лечебницами. В русской трансляции романа социальный нарратив переведен подробно, без компрессий и сокращений.

Более того, на страницах романа Рид знакомит читателя с трагическими историями ряда пациентов, подобно Альфреду, ставших жертвами козней собственных родственников, охотившихся за наследством несчастных. Тем самым частная история Альфреда подается как типичная, характеризующая общий порок викторианского общества. От автора-повествователя, как всегда оперирующего «установленными фактами», читатель узнает, что в государственных

---

[129] К конфликту поколений, более близко связанному с пониманием истории, Ч. Рид обратился в реформистском романе «Put Yourself in His Place» (1869–1870), о русской переводческой рецепции которого см. в нашей работе ниже.

психиатрических лечебницах выздоравливает около 40 % пациентов, в то время, как в частных примерно 25 %, да и те бедняки. Из данной статистики можно было сделать вывод, что большая часть материально обеспеченных пациентов данных учреждений оказалась там путем подкупа медицинской комиссии, подтвердившей их безумие. Проанализируем следующий фрагмент подлинника и его перевода:

Once in a madhouse, the sanest man is mad, however interested and barefaced the motive of the relative who has brought two of the most venal class upon the earth to sign away his wits behind his back. And once hobbled and strapped, he is a *dangerous* maniac, for just so many days, weeks, or years, as the hobbles, handcuffs, and jacket happen to be left upon him by inhumanity, economy, or simple carelessness. Poor Alfred's cries and prayers were heard, but no more noticed than the night howl of a wolf on some distant mountain. All was sullen silence, but the grating tongue of the clock, which told the victim of a legislature's shallowness and a father's avarice-that Time, deaf to his woe, as were the walls, the men, the women, and the cutting bands, was stealing away with iron finger his last chance of meeting his beloved at the altar (P. 715)[130].	Попав в сумасшедший дом, здоровый, сильный человек признается всеми за сумасшедшего, и для этого достаточно приговора одного из его родственников, как бы корыстны ни были его виды, и свидетельства двух представителей самого сребролюбивого сословия на свете, которые, без ведома несчастного, одним почерком пера лишают его разума. И лишь только этого человека сковывают и запирают в карцер, он становится во мнении всех опасным сумасшедшим, *бешеным*, и это продолжается столько дней, недель или годов, сколько он остается скованным, благодаря бесчеловечности, экономии или забывчивости смотрителя. Крики и мольбы несчастного Альфреда были очень хорошо слышны во всем доме, но на них столь же мало обратили внимания, как на вой волка в отдаленном лесу. Гробовое, мертвое молчание не прерывалось ни одним звуком, только бой часов говорил бедной жертве безмозглого законодательства и преступного корыстолюбия, что время, столь же жестокосердое к его мольбам, как эти стены, эти люди, эти оковы, неудержимо летело вперед, уничтожая в нем последнюю тень надежды встретить свою невесту у алтаря (№ 154. С. 358).

Перевод эпизода представляет собой качественную интерпретацию фрагмента подлинника, передающую трагичность положения абсолютно здорового Альфреда в психиатрической лечебнице. Подобранные автором подробности описания передают и разоблачительный пафос нарратива. Некоторые детали и фрагменты описания переводчик интерпретировал

[130] Дословно: *Попав в сумасшедший дом, самый здравомыслящий человек становится сумасшедшим, как бы ни был интересен и неприкрыт мотив родственника, который привел двух представителей самого продажного на свете сословия засвидетельствовать за спиной несчастного его безумие. Будучи однажды закованным и связанным, он становится опасным маньяком на многие дни, недели или даже годы, так как оковы, наручники и больничная роба останутся на нем из-за жестокости, бережливости или простой невнимательности. Крики и мольбы бедного Альфреда были услышаны, но никто больше в ту ночь не замечал их, как будто то был вой волка в далеких горах. Воцарилось угрюмое молчание, только грохочущая стрелка часов рассказывала жертве глупого законодательства и алчности собственного отца, что Время глухо к его несчастью, как и стены, мужчины, женщины, врезающиеся в руки оковы, которые своими железными пальцами уничтожали его последний шанс встретиться с любимой у алтаря.*

по-своему: ср., например, the sanest man is mad – *признается всеми за сумасшедшего*; however interested and barefaced the motive of the relative who has brought two of the most venal class upon the earth to sign away his wits behind his back – *для этого достаточно приговора одного из его родственников, как бы корыстны ни были его виды, и свидетельства двух представителей самого сребролюбивого сословия на свете, которые, без ведома несчастного, одним почерком пера лишают его разума*; he is a *dangerous* maniac переведено как *становится во мнении всех опасным сумасшедшим*. Альфред назван повествователем не *бедным*, а *несчастным*. В переводе появляется такая деталь, как карцер, куда запирают «больных» – здоровых обитателей клиники. Тишина в карцере определяется как *гробовая, мертвая* (ср.: All was sullen silence). Бой часов говорил Альфреду не *об алчности его отца*, а о *преступном корыстолюбии* всех тех, кто действовал вместе с отцом; время уничтожает в герое *последнюю тень надежды* (не *последний шанс*, как в оригинале). Подобная интерпретация привносит в рассматриваемый фрагмент подчеркнуто высокую степень трагизма положения героя, оказавшегося жертвой финансовых махинаций отца.

Разоблачение порядков, царящих в психиатрических лечебницах, сопровождается и психологическим осмыслением темы безумия. В этом отношении особенно показательны сюжеты взаимоотношения старшей санитарки мистрис Арчбольд и Альфреда. В галерее женских образов, созданных Ч. Ридом в романах, мистрис Арчбольд занимает особое место. Это – яркая и сексуальная, полная противоречий женщина, в душе которой кипят никем не управляемые страсти. Американский литературовед М. Висинус не только точно называет характерные черты героини, но и справедливо отмечает функции этого образа в романе: «Мистрис Арчбольд относится к персонажам второго плана, которые, находясь на грани добра и зла, воплощают женскую непокорность и позволяют автору на этих контрастах изобразить главную героиню (в данном случае это Джулия) как непорочного ангела, полного женственности и трепета»[131].

---

[131] Vicinus M. «Helpless and Unfriended': Nineteenth-Century Domestic Melodrama» // New Literary History. 1981.Vol. 13, № 1. P. 43.

Мистрис Арчбольд влюблена в Альфреда, который становится героем ее фантазий, постепенно ее влечение, подогретое играми собственного сознания, перерастает в болезненную, граничащую с безумием страсть. С одной стороны, автор делает из мистрис Арчбольд защитницу Альфреда, поддерживающую его в трудных ситуациях, не раз спасающую молодого человека от страшных пыток. Альфред, которого санитары постоянно избивали и заковывали в наручники, впервые почувствовал облегчение своим физическим страданиям благодаря старшей санитарке. Но, признавшись Альфреду в любви и получив категорический отказ от молодого человека, хранящего верность своей невесте, мистрис Арчбольд превращается в мстительную фурию, полностью теряя контроль над собой:

“I'll drive you mad”, she hissed this fiendish threat out between her white teeth, “Ay, sir, – she said, – hitherto your reason has only encountered men. You shall see now what an insulted woman can do. A lunatic you shall be ere long, and then I'll make you love me, dote on me, follow me about for a smile – and then I'll leave off hating you, and love you once more, but not the way I did five minutes ago” (P. 952)[132].	– Я вас сведу с ума. До сих пор, милостивый государь, – продолжала она, шипя, словно змея, – ваш рассудок, ваш мозг имел дело с мужчинами. Теперь вы увидите, на что способна женщина, когда ее оскорбят. Скоро, очень скоро вы сойдете с ума, и тогда я вас заставлю любить себя, пресмыкаться у моих ног, следовать за мною всюду, как собачонка – и тогда я перестану тебя ненавидеть и снова стану любить, но уже не так, как две минуты назад (№ 155. С. 381).

Состояние медсестры, служащей в психиатрической клинике, передано в переводе, как и в оригинале, благодаря введенным деталям. Преувеличивая эмоциональный накал повествования, автор, а вслед за ним и переводчик, описывают любовь мистрис Арчбольд как страсть, граничащую с тяжелым психическим расстройством. В отличие от чувств Джулии, в ее любви к Альфреду преобладает чувственное влечение. Ее поведение выходит не только за рамки социальной нормы, она патологически напориста, *шипит, словно змея*, не контролирует свои слова и поступки, по сути, находится в состоянии аффекта. Мистрис Арчбольд не может оценить реальность и последствия своего поведения, выливаемого на Альфреда, которого она уже видит превращенным ею в сумасшедшего, влюбляющегося в нее по ее воле, *пресмыкающегося у ее ног,*

[132] Дословно: *Я сведу Вас с ума, она прошипела эту дьявольскую угрозу сквозь свои белые зубы. О, сэр, – продолжала она, – до сего момента ваш разум сталкивался только с мужчинами. А сейчас Вы увидите, на что способна оскорбленная женщина. Очень скоро Вы на самом деле сойдете с ума, а потом я заставлю Вас полюбить меня, обожать меня, неотступно следовать за мной только ради одной моей улыбки: и тогда я перестану Вас ненавидеть и полюблю снова, но уже не так, как любила Вас всего две минуты назад.*

следующего за нею всюду, как собачонка. Действительное и желаемое смешиваются в ее сознании. В этом плане весьма близким к поведению медсестры оказываются поступки Гарди-старшего, одержимого наживой, ради денег объявляющего сына сумасшедшим.

Волею судеб (и по законам сюжетостроения массовой литературы) Дэвид Додд оказывается не только в той же лечебнице, что и Альфред, но и, по приказу мистрис Арчбольд, с Альфредом в одной палате. Во время пожара, устроенного одним из пациентов клиники, Альфред вместе с Дэвидом убегают из лечебницы. Дэвид стремится к морю, а Альфред – к своей возлюбленной Джулии. Молодой человек добивается реабилитации своего имени, разоблачения махинаций отца и возвращения «тяжелых денег» семейству Додд.

В заключительных главах романа торжествует справедливость: Гарди-старший разорен и разоблачен, Альфред и Джулия соединились узами Гименея, Дэвид Додд вернулся домой. В духе поэтики сенсационного романа «Hard Cash» получает happy end, сохраненный и в переводе. Сохраняется в нем и передается в полном объеме и рассказ о подчеркнуто малоправдоподобных морских приключениях капитана Додда и его команды, сопряженных с опасными столкновениями с пиратами и борьбой с морской стихией и нацеленных на удержание читательского интереса.

Таким образом, сопоставительный анализ романа Ч. Рида «Hard Cash» с его переводной версией «Тяжелые деньги: роман, основанный на фактах» показал, что в целом русская трансляция произведения представляет собой подробный, профессиональный, литературный перевод. Полностью сохранен хронотоп произведения: сначала действия разворачиваются в провинциальном городке Баркинтоне, затем в Южных морях (морская эпопея капитана Додда), потом развитие сюжета переносится в Лондон. Подробному переводу подверглись события, происходящие в трех частных психиатрических лечебницах. Отметим также, что автор русской версии в ряде случаев, связанных с передачей нравственных, психологических проблем, с усилением трагизма повествования, посредством перевода вносил изменения, которые, однако, не искажали основного смысла оригинала и его ориентированности на массового читателя.

2.2. Особенности переводческой рецепции в России романа «Foul Play»

В России переводная версия романа «Foul Play» была опубликована в литературном журнале «Дело» под названием «Подлог» в 1868 г. (№№ 10–12), вновь почти одновременно с публикацией подлинника в Англии. Печатался роман в октябрьском, ноябрьском и декабрьском выпусках.

Литературно-политический журнал «Дело» издавался с середины 1866 г. и представлял собой радикальное демократическое издание с достаточно скандальной репутацией, критиковавшее самодержавный режим наряду с пережитками крепостнического строя и пропагандирующее свободные экономические отношения, науку, просвещение и свободу, порой открыто поддерживая подпольное революционное движение.

Журнал был, скорее, научно-публицистическим, хотя и содержал раздел беллетристики. В «Деле» публиковались, одновременно с Ф. М. Решетниковым, Г. И. Успенским, Д. Н. Маминым-Сибиряком, оказывавшие в свое время большое влияние на читающую публику писатели второго ряда Н. Ф. Бажин (автор повестей и романов, заведовал разделом беллетристики), А. К. Шеллер-Михайлов, которого критики ставили «в ряды наиболее выдающихся беллетристов своего времени», принадлежащих натуральной школе[133]; И. В. Федоров-Омулевский, создатель «тех “программных” произведений беллетристики 60-х гг., которые посвящались идеальному изображению “новых людей” в их борьбе со старыми предрассудками»[134], П. В. Засодимский, М. Л. Михайлов, Кл. Кованько, А. Машин,

---

[133] Скабичевский А.М. Александр Константинович Шеллер. Вступительная статья [Электронный ресурс] // Полное собрание сочинений А.К. Шеллера-Михайлова. Издание второе. Т. 1. СПб, 1904. URL: az.lib.ru (дата обращения 12.08.2019). В этой же статье же читаем о Шеллере и его творчестве: «Верный традициям своей школы, Шеллер останавливается в своих романах на обстановке выводимых им лиц, на описаниях мебели, домашней утвари, одежды и проч. Здесь, кроме того, сказалось влияние английских романов, особенно Диккенса и Теккерея». Описывая конфликт и систему героев романа «Гнилые болота», критик отмечал, что герои являются в нем «добычею» добра или зла, «шалопайства» или «честного труженичества»: «Первоначально одолевает злое начало <…>. Но доброе начало не дремлет <…>, роман оканчивается апофеозом юношей, устроивших жизнь на самых разумных началах. <…> Шеллер хоть и не отрицает возможности преждевременных смертей и раздирательных катастроф в жизни героев, но сознательно не желает мучить ими своих читателей, так как цель его повествований заключается вовсе не в том, чтобы внушить нам, как непрочно бывает человеческое счастье на земле, а, напротив, какое прочное и разумное счастье могут создать люди путем умственного и нравственного развития».

[134] Морозов П. Федоров, Иннокентий Васильевич // Энциклопедический словарь Ф.А. Брокгауза и И.А. Ефрона: в 86 т. СПб., 1890–1907. Т. XLI А. СПб, 1904. С. 884. Здесь же читаем о «подогнанности» повествования «под заранее надуманную программу» и о том, что «несмотря на эти недостатки», сочинения писателя находили

Л. П. Шемунова, Н. Соколовский и др. Журнал был особенно популярен в провинции, имел высокие тиражи и входил в тройку самых востребованных русских журналов, вместе с «Отечественными записками» и «Вестником Европы». Из зарубежной литературы здесь публиковались переводные романы Фр. Шпильгегена, Дж. Элиот, В. Гюго, Фр. Герштеккера, К. Ф. Гуцкова, А. Мейснера и др. Перевод романа «Foul Play» печатался в контексте таких переводных сочинений, как романы «Между молотом и наковальней» Фр. Шпильгагена, «Друзья хуже врагов» Х. Мармоля (в оригинале «Amalia») и «На рассвете» Эркмана Шатриана[135].

В ходе сопоставления подлинника с русской переводной версией выявляется ряд особенностей перевода и переводческих подходов, оказавших влияние на рецепцию романа в России. Во-первых, переводчик существенно изменил объем и структуру романа: в оригинале имеется 68 глав, в то время как в переводной версии их всего 29 – роман подвергся значительной компрессии и был сокращен больше, чем в два раза. К причинам этого обратимся чуть ниже. Во-вторых, название романа не соответствует его дословному переводу. Фраза «foul play» имеет ряд возможных интерпретаций: грубая игра, грязная игра, нечестная игра, жульничество. Переводчик отклоняет звучащую в оригинальном заглавии семантику игры, плутовства, недобросовестности, избирая для названия перевода существительное «подлог», подчеркивающее как главную проблему нарушения закона, преступных действий, связанных с подделкой документов и сознательным нанесением вреда отдельным лицам и обществу в целом. Одновременно подчеркивалась и жанровая установка романа на «факт» и «правду».

Подлинник начинается с двух документов, представленных читателям: это письмо Артура Вордло к Эллен и поддельный вексель с подписью отца Артура, Джона Вордло, который сыграл роковую роль в судьбе Роберта Пенфольда[136], обвиненного в подделке данного документа. Эта афера вводит в повествование

«восторженных читателей», которых «подкупала несомненная искренность автора и благородство убеждений его идеального героя».

[135] Под этим именем писали два французских писателя Э. Эркман и Ш. Л. Г. А. Шатриан.

[136] Здесь и далее (кроме дословного перевода) имена героев даны в том виде, в котором они приводятся в переводе.

новую для романов Рида детективную линию, счастливый конец развитию которой положен Эллен, проявившей недюжинные способности сыщика. Например, в ходе расследования она пишет письмо Артуру с просьбой назвать имя адвоката, защищавшего Роберта в суде. Целью девушки было получить образец почерка Артура для сравнения с поддельным векселем, экспертизу которого проводили профессиональные графологи, сотрудничавшие с Эллен.

Как и в предыдущих романах, параллельно в «Foul Play» развиваются приключенческие сюжеты: герои терпят кораблекрушение, долгое время живут на необитаемом острове (это передано через дневниковый нарратив Роберта), а также тема любви (часто передаваемая через эпистолярный нарратив), мотив любовного треугольника, раскрывающегося в комплексе нравственно-этических и психологических проблем (Роберт влюблен в дочь генерала Роллестона, Эллен помолвлена с Артуром Водло, который организовал аферу с поддельными подписями на денежных документах с целью погашения своих долгов; Роберт осведомлен об этом факте, что делает сюжет романа еще запутаннее). Все это демонстрирует важнейшую черту подлинника, ориентированного на жанровый и стилистический синтез, на соединение серьезного и развлекательного.

Переводчик опускает упомянутые выше «человеческие документы», с которых начинается роман. Первая глава перевода, знакомящая читателя с Артуром Вордло и его отцом, успешным и богатым коммерсантом, полностью совпадает с оригиналом. Кроме описания внешности и характерных черт обоих персонажей, здесь подробно представлено место действия – столовая комната в доме Вордло:

There are places which appear, at first sight, inaccessible to romance; and such a place was Mr. Wardlaw's dining-room in Russell Square. It was very large, had sickly green walls, picked out with aldermen, full length; heavy maroon curtains; mahogany chairs; a turkey carpet an inch thick: and was lighted with wax candles only. In the center, bristling and gleaming with silver and glass, was a round table, at which fourteen could have dined comfortably;	Бывают местности и помещения, которые с первого взгляда вытесняют из головы зрителя всякую романтичную мысль; нечто подобное представляла столовая мистера Вордло, в Россельском сквере. Это была большая комната, с больнично-зелеными стенами, увешанными портретами альдерманов во весь рост; тяжелые каштановые занавески, кресла из красного дерева и турецкий ковер, в вершок толщины, дополняли украшение комнаты, освещенной только восковыми свечами. Посреди ее, блестя и искрясь хрусталем и серебром, стоял круглый стол, за которым легко

and at opposite sides of this table sat two gentlemen, who looked as neat, grave, precise, and unromantic, as the place: Merchant Wardlaw, and his son[137].	могло бы обедать человек четырнадцать; теперь же на противоположных его концах сидело два человека, казавшиеся столь же приличными, серьезными и неромантичными, как сама комната. Это были купец Вордло и его сын[138].

В данном фрагменте в полном объеме сохранена реалистическая изобразительность автора и эстетические смыслы приведенных деталей, направленных на психологическую характеристику героев, в которых подчеркивается, прежде всего, их «неромантичность». Важной деталью взаимоотношений отца и сына является просьба Вордло-старшего к Артуру – во время ужина показать документ, подтверждающий его сдачу экзамена в университете, что выполняется без обид и немедленно: документ, готовый к предъявлению, лежит в кармане молодого человека. Во второй главе читатель знакомится с отцом и сыном Пенфольдами. Сравним описание Роберта в оригинале и в переводе:

Robert ... was a young man with a large brown eye, a mellow voice, square shoulders and a prompt and vigorous manner. Cricketer. Scholar. Parson (P.4)[139]	Роберт ... был молодой человек с большими карими глазами, приятным мелодичным голосом, широкими плечами и энергичными быстрыми манерами. Этот человек представлял смесь пастора, ученого и игрока в крикет (№ 10. С. 115).

Прежде всего, мы видим, что герой в переводе, как и в оригинале, охарактеризован через следующие детали: «большие карие глаза», всегда являвшиеся в русской литературе «зеркалом души», «приятный мелодичный голос», красота телосложения, что вкупе с такими его определениями, как «пастор, ученый и игрок в крикет», представляет читателю человека

---

[137] Reade Ch., Boucicault D. Foul Play [Электронный ресурс]. London, 1868. P. 1. URL: http://manybooks.net/. (дата обращения: 12.11.2016). Здесь и далее оригинальный текст романа цитируется по этому источнику с указанием в скобках номера страниц. Дословно: *Есть места, которые кажутся с первого взгляда далекими от романтики; таким местом была столовая г-на Вордло на Рассел-сквер. Она была очень большая, с болезненно зелеными стенами, завешенными портретами членов совета графства в полный рост; тяжелыми бордовыми шторами; стульями из красного дерева; турецким ковром в дюйм толщиной, освещена она была восковыми свечами. В центре, мерцая и поблескивая серебром и хрусталем, стоял круглый стол, за которым могли бы пообедать не менее четырнадцати человек, а на противоположных сторонах этого стола сидели два джентльмена, которые выглядели такими опрятными, серьезными и неромантичным, как и это место: это были купец Вордло и его сын*.

[138] Рид Ч. Подлог// Дело. 1868. № 10. С. 105. Далее цитирую по этому изданию с указанием в круглых скобках номера выпуска журнала и страниц.

[139] Дословно: *...Роберт был молодым человеком с большими карими глазами, бархатным голосом, могучими плечами, энергичными и решительными манерами. Игрок в крикет. Ученый. Пастор.*

гармоничного, цельного, разностороннего. Заметим, что переводчик поменял местами роды занятий молодого человека, поставив на первое место именно профессию пастора. Сделанный переводчиком акцент довершает положительный образ Роберта, сложность и неоднозначность которого, однако, раскрывается буквально на следующей странице: во время ареста пастор устраивает драку с полицейскими и пытается сбежать.

В дальнейшем, будучи несправедливо обвиненным в подделке векселя и осужденным на каторжные работы и ссылку в Австралию, Роберт окажется на грани потери веры в людей и в справедливость. На своем жизненном пути он будет лгать, убивать, менять имена, все больше удаляясь от характера-типа, взращенного средой: воспитанного «тихим» «человечка», скромного и застенчивого кассира, служившего у г-на Вордло, многие годы преподававшего в университете и мечтавшего о месте пастора. В русском же переводе читателю представляют Пенфольда, как правило, только с хорошей стороны, игнорируя его противоречивость и противоречивую позицию автора по отношению к герою. Данную тенденцию со стороны переводчика можно объяснить его ориентацией на создание текста для массового читателя. В доказательство рассмотрим следующий фрагмент оригинала и его перевода:

Robert Penfold spent a year in separate confinement, and then, to cure him of its salutary effect (if any), was sent on board the hulk “Vengeance”, and was herded with the greatest miscreants in creation. They did not reduce him to their level, but they injured his mind. And, before half his sentence had expired, he sailed for a penal colony, a man with a hot coal in his bosom, a creature embittered, poisoned; hoping little, believing little, fearing little, and hating much (P. 6)[140].	Роберт Пенфольд провел целый год в одиночном заключении и потом, для излечения его от благодетельного влияния подобного заключения (если таковое бывает), он был переведен на понтонный корабль «Месть», где очутился в обществе величайших мошенников и злодеев в свете. Им не удалось извести его к своему уровню, но они нанесли большой вред его уму и душе; и прежде чем прошла половина назначенных ему лет, он отправился в ссыльную колонию совершенно иным человеком, человеком разочарованным, ожесточенным, безнадежным, верующим в малое и ненавидящим многое (№ 10. С. 123).

[140] Дословно: *Роберт Пенфолд провел год в одиночном заключении, а затем, чтобы вылечить его от благотворного влияния такого заключения (если таковое имелось), был отправлен на борт плавучей тюрьмы «Месть» и объединился с величайшими на свете злодеями. Им не удалось опустить его до своего уровня, но они повредили его душу. И, по истечении половины срока его приговора, он отплыл на каторгу, став человеком с камнем за пазухой, существом озлобленным, отравленным, почти утратившим надежду, веру и страх, но приобретшим ненависть ко многому.*

Очевидно, что переводчик смягчает характеристику Роберта Пенфольда, по сравнению с подлинником. Так, автор русской версии умышленно проигнорировал идиому «*with a hot coal in his bosom*» (*с камнем за пазухой*) и существительное «*creature*» (*существо*), которые авторы использовали, чтобы показать Роберта, под давлением обстоятельств практически потерявшего все человеческое. Кроме того, существительное «*hulk*» (*плавучая тюрьма*) переведено как «*понтонный корабль*»[141]. В оригинале Роберт – злобное существо, отправляющееся на каторгу на тюремном судне. В русской же версии это «разочарованный», «верующий в малое», хотя и «ожесточенный», «ненавидящий многое» заключенный, плывущий в «ссыльную колонию» на понтоне.

При этом, вслед за авторами оригинала, переводчик подчеркивает силу любви, спасительной для героя, и возродившуюся в нем способность на глубокие чувства. Осознавая, что Эллен для него недосягаема, герой, живущий уже под другим именем, обожает ее издалека:

He fed his eyes and his heart upon her, and, by degrees, she became the sun of his solitary existence. It was madness; but its first effect was not unwholesome. The daily study of this creature, who, though by no means the angel he took her for, was at all events a pure woman, soothed his sore heart, and counteracted the demoralizing influence of his late companions (P. 7)[142].	Он пожирал ее глазами и сердцем, и вскоре она сделалась центром всех его помышлений, лучезарным светилом, озарявшим его мрачное, одинокое существование. Это было, конечно, безумно, но влияние этой возвышенной, чистой любви было чрезвычайно и в высшей степени целительно для него. Ежечасное, ежеминутное изучение этого прелестного создания, которое если и не ангел, как он воображал, но все же невинная, добродетельная женщина – смягчало его ожесточенное сердце и спасительно противодействовало пагубным влияниям его недавних товарищей (№ 10. С. 128).

Переводной фрагмент вдвое больше оригинала, объем увеличен засчет добавления деталей, передающих возвышенное, чистое чувство героя к Эллен, ее ангельский образ, созданный в душе Роберта и спасающий его от пагубного влияния противоположных любви сил. Тем самым увеличивается, по сравнению с оригиналом, прямолинейность авторской идеи о влиянии любви на возрождение человека. Эта мысль в переводе лишается гибкости, тонкости и звучит примитивно, трафаретно.

---

[141] Временное плавучее сооружение типа парома.

[142] Дословно: *Он не сводил с нее глаз, она поселилась в его сердце, и постепенно она стала для него солнцем, освещающим его одинокое существование. Конечно, это было безумием, но то чувство стало для него целительным. Ежедневное изучение этого создания, которое было далеко не ангелом, каким он ее воображал, но как бы то ни было, она была женщиной чистой и добродетельной, смягчило его ожесточенное сердце и нейтрализовало пагубное влияние его недавних компаньонов.*

Главный женский персонаж романа – Эллен – также представляет собой достаточно противоречивую фигуру, которая с трудом вписывается в галерею утонченных и добродетельных женских образов, созданных Ридом в рассмотренных нами ранее произведениях: Эллен согласилась стать женой Артура, не испытывая к нему любви, видя в нем выгодную партию (в это понятие входят молодость, богатство, влиятельность). Благодаря ходатайству Вордло-старшего отец Эллен получает значительную должность в Австралии. Ей льстит то, что Артур беззаветно влюблен в нее.

He was her father's choice, and she loved her father devotedly; he was her male property; and young ladies like that sort of property, especially when they see nothing to dislike in it. He loved her passionately, and that was her due, and pleased her and drew a gentle affection, if not a passion, from her in return (P. 11)[143].	Отец Эллен выбрал ей в мужья этого человека, а она горячо любила отца; к тому же Артур Вордло был ее рабом, ее вещью, а молодые девушки очень любят подобную собственность, особенно когда внешний вид ее неотталкивающий. Он любил ее страстно, это ей нравилось. и она, мало-по-малу, стала чувствовать к нему если не пламенную любовь, то нежную привязанность (№ 10. С. 39–40).

Представленный фрагмент в переводе, несомненно, сохраняет смысл оригинала, при этом переводчик по-своему интепретирует детали, описывающие взаимоотношения Эллен и Артура. Например, в подлиннике Артур Вордло назван «мужской собственностью» Эллен (*male property*), автор перевода уточняет этот образ – Артур «*раб*» и «*вещь*» Эллен, уточняется одновременно и образ героини, вынужденной подчиниться воле отца и вместе с тем чувствующей свое превосходство и власть над безумно влюбленным в нее Артуром, что, как уже упоминалось, льстит ей.

Однако героиня, как и Роберт, показана в романе в постоянном развитии, причем ее поступки и поведение, равно и как ее чувства, детерминируются не только средой и обществом, но и внутренними мотивами, интуицией. Вот, напр., фрагмент, где Эллен говорит с мистером Гэзелем о Ситоне (Роберте)[144], в котором она никогда не чувствовала преступника:

---

[143] Дословно*: Его (Артура. – О.С.) выбрал ее (Эллен. – О.С.) отец, а она преданно любила своего отца; он был ее мужской собственностью, а молодым леди нравится такая собственность, особенно когда они не видят в ней ничего такого, что могло бы не нравиться. Он страстно любил ее, она воспринимала это как должное, и это доставляло ей удовольствие, а в ответ от нее он получал хоть и не страсть, но нежную привязанность.*

[144] Напомним, что Роберт Пенфольд, Ситон и мистер Гэзель – имена одного персонажа (Роберта Пенфольда), которые он вынужден был менять, исходя из складывавшихся жизненных обстоятельств.

“Still, – said he, – one is glad to find there is some good left even in a criminal”. “A criminal! – cried Hellen Rolleston, firing up, – pray, who says he was a criminal? Mr. Hazel, once for all, no friend of mine ever deserves such a name as that. A friend of mine may commit some great error or imprudence; but that is all. The poor grateful soul was never guilty of any downright wickedness: that stands to reason” (P. 20)[145].	– Все же, – прибавил он, – чрезвычайно отрадно слышать, что в преступнике остается хоть тень доброго чувства. – Вы преступник! – воскликнула Эллен Роллестон, вся вспыхнув, – кто вам сказал, что он преступник? Знайте раз и навсегда, мистер Гэзель, что мои друзья никогда не могут быть преступниками. Они могут совершить какой-нибудь легкомысленный проступок, какую-нибудь ошибку, но не более. Бедный, благородный Ситон никогда не был виновен в преступлении: это очевидно (№ 10. С. 168).

Переводчик отчасти по-своему интерпретирует эпизод: героиня называет Гэзеля преступником за то, что тот называет так невиновного Ситона (ср.: *A criminal! cried Hellen Rolleston... – Вы преступник!* – воскликнула Эллен Роллестон...), подчеркивается абсолютная уверенность Эллен в том, что ее друзья «никогда не могут быть преступниками» (в подлиннике: *no friend of mine ever deserves such a name as that*), каковым не является и «благородный» Ситон (в подлиннике: *grateful).*

Интересным для анализа представляется эпизод ссоры Пенфольда / Гэзеля и Эллен на судне, обреченном на затопление, подготовленное в целях махинаций с золотом (гл. 8). В духе сенсационного романа затопление запланировано женихом Эллен, не знавшим о произошедшей роковой ошибке и полагавшим, что она в это время будет находиться на другом корабле. Как и многие кульминационные сцены, этот фрагмент оформлен в динамичный диалог. Пастор узнает, что Эллен серьезно больна и буквально тает на глазах. Он пытается спасти девушку, давая советы по лечению, однако Эллен просит его сохранить свою болезнь в тайне. В оригинальной версии, когда Эллен, будучи уверенной, что не переживет плавание, просит Роберта рассказать об этом Артуру, Пенфольд признается Эллен, что знаком с ее женихом. Диалог Эллен и Роберта занимает значительную часть восьмой главы. Рассмотрим отрывок из диалога:

---

[145] Дословно: *И все же, – сказал он, – отрадно обнаружить, что даже в преступнике есть что-то хорошее.*

– Преступник! – закричала Эллен Роллестон, вспыхивая. – Я вас умоляю! Кто сказал, что он был преступником? Мистер Гэзел, раз и навсегда, ни один мой друг не заслуживает такого слова. Мой друг может совершить большую ошибку или неблагоразумный поступок, но это все. Бедная благодарная душа никогда не была повинна в каком-либо откровенном злодеянии: это само собой разумеется.

«*Excuse me, sir; if you took that real friendly interest in me and my condition I was vain enough to think you might, you would hardly have refused me the first favor I ever asked you; and need I say the last?"*

"You are unjust," said Hazel, sadly; "unjust beyond endurance. I refuse you anything that is for your good? I, who would lay down my life with unmixed joy for you?"

"Mr. Hazel!" And she drew back from him with a haughty stare.

"Learn the truth why I cannot, and will not, talk to Arthur Wardlaw about you. For one thing, he is my enemy, and I am his."

"His enemy? my Arthur's!"

"His mortal enemy. And I am going to England to clear an innocent man, and expose Arthur Wardlaw's guilt." (P. 36)[146].

Этот диалог-признание, полный любви и отчаяния, не вошел в русскую версию романа. Переводчик представил свою интерпретацию сцены, которая практически не соответствует оригиналу:

– Да, человек, написавший это письмо, вас любит.

– Так вы его пожалеете... и я могу вас попросить... тот удар будет ему так страшен, так неожидан. Скажите ему, как можно осторожнее, нежнее, скажите ему, что его Эллен...

Тут Гэзель отдал ей письмо с каким-то лихорадочным, почти грубым движением и быстро отвернулся.

– Мистер Гэзель, неужели вы не исполните моей просьбы?

Гэзель снова обернулся, и лицо его исказилось страстью. Он закрыл его руками, но через секунду, устремив на Эллен взгляд, полный самой жгучей любви, отвечал на ее мольбу одним словом:

– Нет (№ 10. С. 177–178).

---

[146] Дословно: *Простите меня, сэр; но если бы Вы проявляли ко мне и моему состоянию настоящий дружеский интерес, а я тешу себя надеждой, что Вы именно так и поступите, Вы вряд ли отказали бы мне в моей первой просьбе; и я должна признать, наверное, в последней просьбе? – Вы несправедливы, – сказал Гэзел печально, – невыносимо несправедливы. Разве я отказываю Вам в том, что приносит Вам пользу? Я, кто с радостью готов жизнь за Вас отдать? – Господин Гэзел! – она отпрянула от него с высокомерным взглядом. – Так узнайте же правду, почему я не могу и не буду говорить с Артуром Вордло о Вас. Во-первых, он мой враг, а я его. – Его враг? Враг моего Артура! – Его смертельный враг. И я еду в Англию, чтобы оправдать невинного человека и разоблачить вину Артура Вордло!*

Автор перевода, очевидно, не намеревался открывать тайну Роберта Пенфольда заранее, в восьмой главе, желая сохранить интригу до конца произведения, тем самым поставив еще один свой акцент в романе Рида – в данном случае выводя на первый план, в ущерб другим, мелодраматическое начало повествования. В результате возникает явное противоречие в описании поведения героя: «*лицо его исказилось страстью»,* а взгляд в то же время полон *«самой жгучей любви»,* английских эквивалентов этих деталей в подлиннике нет.

Следующие 9 глав русского перевода романа были напечатаны в ноябрьском выпуске журнала. Причем 9-я и 10-я главы оригинала были объединены переводчиком в одну. Здесь параллельно с выяснением пастором обстоятельств и причин затопления судна, с описанием физических испытаний, представлены его страдания, вызванные разрывом с Эллен и безуспешными попытками помириться с ней. В русском переводе в объединенных главах нарратив подвергся значительной компрессии, сохранив лишь основные события, значительные для будущего повествования, что в целом отвечает журнальным переводческим стратегиям, а также подходам к переводу массовой литературы, господствовавшим в России второй половины XIX в.

В следующей главе нарратив переносится в открытый океан, где, практически без средств к выживанию, находятся Эллен и Роберт в компании озлобленных, готовых к каннибализму матросов. Все трудности и перипетии, ожидавшие героев, подробно описаны в оригинале, однако в переводе три главы снова объединены в одну, хотя реалистичность и трагичность происходящего на спасительном ботике в общем виде передается читателям.

Сюжет романа приводит главных героев после длительных и мучительных скитаний по океану, которые стоили жизней всех матросов ботика, на необитаемый остров. Примерно четверть всего нарратива посвящена их попыткам выжить на острове и параллельно бурно развивающимся между ними взаимоотношениям. Нарратив этой части романа заслуживает специального осмысления, так как именно он вносит философско-психологическое звучание в роман. Прежде всего, здесь очевидна отсылка к просветительскому роману Д. Дефо «Робинзон Крузо», который был написан задолго до выхода в свет рассматриваемого нами произведения,

в 1719 г. Между тем, Дефо, как и Рид, утверждал, что все события, представленные в его романе, основаны на реальных фактах[147]. Д. М. Урнов пишет по этому поводу: «Насколько Дефо понимал себя сам, видно из предисловия к последней части «Робинзона». Намеками, иносказательно, от имени своего героя, но все же вполне внятно говорит он о соединении вымысла и действительности, о символическом и непосредственном значении рассказанной им истории. <…> Способ, который помогает Дефо быть правдоподобным, – это документальность, конечно, лишь видимая, почти всегда поддельная и тем больше требующая умения, чтобы создать видимость документа»[148]. То же самое можно сказать об островном нарративе романа Рида, в подробностях передающем будничную ежедневную жизнь героев, оказавшихся в экстремальных условиях.

В духе Дефо Рид в мельчайших деталях, на протяжении 28 глав, описывает каждодневные усилия героев, направленные на выживание на необитаемом острове – на безопасность жизни, обустройство жилища, добычу и приготовление пищи, достижение уюта и удобства. Рассмотрим следующий эпизод:

Hazel in the meantime heightened his own mud banks in the centre, and set up brick fireplace with heart and chimney one on each side; and now did all the cooking for he found the smoke from wood made Miss Rolleston cough. He also made a number of pigeon-holes in his mud walls and lined them with clay. One of this he dried with fire and made a pottery door to it, and there kept the lucifer-box. He made a vast number of bricks, but he did nothing with them. After several failures, he made two large pots and two great pans that would all four bear fire under them and in the pans he boiled seawater till it all evaporated and left him a sediment of salt. This was a great addition to their food, and he managed also to put by a little (P. 59–60)[149].	Прежде всего, он возвысил боковые стенки лодки и устроил в ней печку, в которой теперь и производил всю стряпню, ибо заметил, что мисс Роллестон часто кашляла от дыма. Печку эту он сложил из кирпичей, приготовленных из глины, добытой со дна реки и обожженой отчасти на солнце, отчасти на костре. Кроме кирпичей, ему, после многих неудач, удалось смастерить из глины два больших горшка и две сковороды; а с помощью этой посуды он выпарил немного соли из морской воды, что составило, конечно, здоровую и необходимую приправу в их пище (№ 11. С. 64).

[147] В основу романа Дефо, как известно, легла реальная история шотландского моряка, А. Селькирка, «который истинным робинзоном сидел на острове» (Д. М. Урнов. Робинзон и Гулливер. Судьба двух литературных героев. М., 1973. С. 30). Островной нарратив романа «Робинзон Крузо» был построен на записях в дневнике этого матроса.

[148] Урнов Д. М. Указ. соч. С. 39.

[149] Дословно: *Между тем, Гэзел надстроил свои собственные земляные боковые стенки в центре и установил кирпичную печку с очагом и дымоходом с каждой стороны, в которой сейчас он и готовил еду, так как он обнаружил, что мисс Роллестон кашляла от дыма горящих дров. Он также сделал несколько небольших отверстий в земляных стенах и облицевал их глиной. Одну из стен он высушил огнем и приделал к ней глиняный проем, в котором хранил коробку со спичками. Он изготовил большое количество кирпичей, но ничего с ними пока не делал. После нескольких неудач он изготовил два больших горшка и две отличные сковороды, которые выдерживали огонь, в сковородах он кипятил морскую воду до тех пор, пока она вся не испарялась, оставляя ему осадок соли. Она стала замечательной приправой к их пище, и он даже сумел понемногу откладывать выпаренную соль про запас.*

Фрагмент, представляющий обустройство Гэзелем жилища, компрессирован в русском переводе, при сохранении общего смысла: основные действия героя все же донесены до читателя. Тем не менее, нельзя не отметить, что, проигнорировав перевод отдельных деталей и подробностей (напр., сокращено описание кирпичной печки, вообще не переведен на русский язык эпизод о строительстве проема для хранения спичек), столь значимых для автора подлинника, и интерпретировав определенные моменты оригинального фрагмента по-своему, переводчик не передает стиль Рида, который, как и Дефо, посредством мелких описательных деталей показывает сплетение «реального факта» и «художественной правды» островного нарратива.

Не менее важную ассоциацию вызывает роман Дефо при чтении романа Рида и потому, что при всей реалистичности описаний оба романа представляют своего рода авторский эксперимент, связанный с решением вопроса о концепции человека и его отношений с обществом. Дефо и Рид рассматривают своих героев, в духе просветительской идеологии, на контрасте двух ситуаций: «человек в обществе» (человек – существо общественное) и «человек вне общества, в лоне природы» (естественный человек). В этой связи целесообразно рассмотреть внимательнее образ главной героини Эллен. Она – истинное дитя социума, в просветительском понимании этой формулировки: избалованная дочка, воспитанная отцом-генералом, своенравная и строптивая.

Оказавшись на необитаемом острове, девушка меняется под воздействием окружающей ее природной среды и, конечно же, влюбленного в нее пастора, она становится трудолюбивой, деятельной и отважной. Общество напоминает ей только о лжи, зле и преступлении, совершенных ее женихом. В конце концов, после множества пережитых вместе событий и трудностей на острове, подробно описанных в романе, Эллен впервые в жизни испытывает искренне чувство любви – к Пейнфольду / Гэзелю, хотя всеми силами пытается скрыть свои чувства и от молодого человека, и от себя самой. Скрывая свою страсть, она то добра, то холодна, то агрессивна с ним, трудным путем обретая опыт искренних отношений к возлюбленному. Рассмотрим один из фрагментов, описывающий чувства Эллен:

About midnight she awoke and felt uneasy. So she did what since his illness she had done a score of times without his knowledge – she stole from her lair to watch him. She found him wrapped in her present, which gave her great pleasure; and sleeping like an infant, which gave her joy. She eyed him eloquently for a long time; and then very timidly put out her hand, and, in her qualityт of nurse, laid it lighter than down upon his brow. The brow was cool, and a very slight moisture on it showed the fever was going or gone. She folded her arms and stood looking at him; and she thought of all they two had done and suffered together. Her eyes absorbed him, devoured him. The time flew by unheeded. It was so sweet to be able to set her face from its restraint, and let all its sunshine beam on him; and, even when she retired at last, those light hazel eyes, that could flash fire at times, but were all dove-like now, hung and lingered on him as if they could never look at him enough (P. 85)[150].	Около полуночи Эллен проснулась и, тревожимая беспокойством, пошла взглянуть на своего больного, что она часто делала без его ведома. Он спокойно спал, завернутый в ее подарок. Долго смотрела она на него, и глаза ее, сиявшие счастьем, были красноречивее всяких слов; потом застенчиво, нежно она положила руку ему на лоб. Голова была не горяча, и выступила легкая испарина, верный знак, что лихорадка проходила, или уже совершенно прошла. Эллен отошла насколько шагов и, остановившись, снова устремила свои взоры на спящего Гэзеля. Пользуясь сладостною возможностью смотреть на него вволю, без всякого опасения, она пожирала его глазами, полными самых нежных чувств. Долго смотрела она на него и никак не могла оторваться от дорогого ей лица (№ 11. С. 27).

В русской версии девушка представлена страстно влюбленной в Гэзеля. Переводчик передает кипящие в ней чувства довольно экспрессивными, а порою и вульгарными выражениями, придающими сцене мелодраматизм, стереотипность, не передавая при этом авторскую разработку описания в психологическом ключе. Так, предложение «She eyed him eloquently for a long time; and then very timidly put out her hand, and, in her qualityт of nurse, laid it lighter than down upon his brow» переведено: *Долго смотрела она на него, и глаза ее, сиявшие счастьем, были красноречивее всяких слов; потом застенчиво, нежно она положила руку ему на лоб* (в переводе появляются привычные для массовой мелодрамы детали, призванные сгустить эмоциональную напряженность текста до предела – сияющие от счастья глаза героини, они «красноречивее всяких слов»; застенчивость и нежность, с которой она кладет герою руку на лоб; одновременно исчезают

[150] Дословно: *Около полуночи она проснулась и почувствовала беспокойство. Затем она сделала то, что она делала десятки раз без его ведома с тех пор, как он заболел, – она выбралась из своего логова, чтобы посмотреть на него. Она обнаружила его завернутым в свой подарок, что доставило ей огромное удовольствие; спал он, как младенец, и это ее порадовало. Она пристально и долго смотрела на него; а затем очень робко протянула руку и, словно сиделка, легко прикоснулась к его лбу. Чело его было прохладным, и легкая влажность на нем показала, что лихорадка проходила или уже прошла. Она стояла, сложив руки и глядя на него; и она думала обо всем, что они делали вместе и как страдали. Она жадно всматривались в него, пожирая глазами. Время пролетело незаметно. Было так приятно наконец-то снять маску сдержанности со своего лица, наблюдая, как солнечные лучики падали на него; и даже когда она наконец удалилась, эти светло-карие глаза, в которых временами зажигались огни, но которые сейчас были умиротворены, оставались в ее памяти, как если бы она не увидела его больше никогда.*

авторские детали: пристальность взгляда Эллен, ее робость, сравнение с сиделкой, легкость прикосновения ко лбу возлюбленного). Такого же рода трансформации видим далее. Кроме того, в русской интерпретации романа проигнорировано окончание сцены, наполненное многими довольно тонкими психологическими подробностями, характеризующими героиню не только в данный момент, но передающими ее характер в целом, те изменения, которые в нем произошли: «The time flew by unheeded. It was so sweet to be able to set her face from its restraint, and let all its sunshine beam on him; and, even when she retired at last, those light hazel eyes, that could flash fire at times, but were all dove-like now, hung and lingered on him as if they could never look at him enough». Этот фрагмент передан одной шаблонной, предсказуемой для массового читателя фразой: *«Долго смотрела она на него и никак не могла оторваться от дорогого ей лица».* Героиня в переводе лишена романтичности, ее внутренняя борьба между чувством долга перед Артуром и любовью к Гэзелю без особых усилий подчиняется страстям.

Островной нарратив продолжается в 28 главах в оригинале и всего в 8 главах в русской трансляции подлинника. Все внимание сосредоточено в переводе на раскрытии тайны главного героя, что описывается в главе 23. Вподлиннике тайна частично была открыта еще в самом начале романа, в сцене на «Прозерпине», и не она является двигателем повествования. Хотя свое настоящее имя *Роберт* герой называет только в главе 51, которой в русском переводе идентична упоминавшаяся глава 23. Практически дословно переведены откровения Роберта, признание Эллен в любви к нему и страдания старого генерала, теряющего свою вновь обретенную дочь. Рассмотрим сцену прощания Эллен и Роберта:

“Yes, I do know you, Helen. I believe that great soul of yours will keep your body strong to do this brave work for him you love, and who loves you. And as for me, I am man enough to live for years upon this island, if you will only promise me two things”. “I promise, then.” “Never to die, and never to marry Arthur Wardlaw, until you have reversed that lying sentence which has blasted me. Lay your hand on your father's head, and	– Да, я вас знаю, Эллен. Я уверен, что ваша великая душа поддержит вашу плоть; и вы совершите этот подвиг для того, кто любит вас и кого вы любите. Что же касается до меня, то я сознаю в себе силы прожить один на этом острове целые года, если вы дадите мне два обещания. – Я обещаю вперед. – Обещайте мне, что вы не умрете и не выйдете замуж за Артура Вордло прежде, чем вы докажете публично всю ложь погубившего меня приговора. Положите руку на голову отца и поклянитесь в этом.

promise me that.” Helen laid her hand upon her father's head, and said: “I pledge my honor not to die, if life is possible, and never to marry any man, until I have reversed that lying sentence which has blasted the angel I love” (P. 102)[151].	Эллен повиновалась и торжественно произнесла: – Клянусь не умереть, насколько это зависит от меня, и не выйти замуж за кого бы то ни было прежде, чем я докажу публично всю ложь погубившего вас приговора (№ 12. С. 62).

Диалог переведен на русский язык практически дословно, за исключением фразы «*the angel I love*» (*ангел, которого я люблю*). Следует отметить, что диалоги Эллен и Роберта подробно переводятся на протяжении всего нарратива, так как в русской рецепции романа «Foul Play» именно любовная сюжетная линия и связанные с нею тайны становятся главными. Эллен сдержала свою клятву: вернувшись в Лондон, она проводит расследование и доказывает вину своего бывшего жениха.

В данном контексте образ Артура Вордло также заслуживает отдельного внимания. Сам Рид называет своего персонажа *«a double yolked egg» (дословно: яйцо с двумя желтками),* то есть в переносном смысле – двуличный и лицемерный человек, каким и проявляет себя Артур на протяжении всего повествования. Риду удается создать сложный и противоречивый образ, классическим злодеем которого не назовешь, ведь в сердце его живет всепоглощающая и беззаветная любовь к Эллен. Рассмотрим фрагмент разговора Эллен и Артура:

“Arthur, we suffered great hardships on the boat, and you would have lost me but for one person. He saved my life again and again; I saved him upon the island. My constancy was subject to trials – oh such trials! So great an example of every manly virtue forever before my eyes! My gratitude and my pity eternally pleading! England and you seemed gone forever. Make excuses for me if you can. Arthur – I – I have formed an attachment.” In making this strange avowal, she hung her head and blushed, and the tears ran down her cheeks. But we suspect they ran for	– Артур, мы перенесли много ужасов в лодке, на океане, и вы никогда не увидели бы меня на земле, если бы не один добрый человек, который спас мне жизнь. Он потом еще несколько раз спасал ее на острове, и мне самой выпало на долю один раз спасти его дорогую для меня жизнь. Моя верность к вам была подвергнута сильному искушению. Я постоянно видела перед собою образец всех человеческих добродетелей. В пользу его говорили чувства благодарности и сожаления. Вы и Англия казались потерянными навеки. Если можете, то не осуждайте и меня, Артур, но я люблю другого! Произнеся эти страшные слова, она покраснела, поникла головой, и слезы выступили на ее глазах.

[151] Дословно: – *Да, я Вас знаю, Эллен. Я верю, что Ваша великая душа поддержит Вашу плоть для совершения этого смелого поступка для того, кого любите Вы и кто любит Вас. Что касается меня, я достаточно силен, чтобы прожить на этом острове долгие годы, если только Вы пообещаете мне две вещи. – Уже обещаю. – Обещайте, что Вы не умрете и не выйдете замуж за Артура Вордло до тех пор, пока не опровергнете тот лживый приговор, который уничтожил меня. Положите руку на чело Вашего отца и пообещайте мне это. Эллен положила свою руку на голову своего отца и сказала: «Клянусь честью не умереть, если это от меня зависит, и никогда не выйти замуж за кого бы то ни было до тех пор, пока не опровергну лживое обвинение, погубившее ангела, которого я люблю».*

him, and not for Arthur. Arthur turned deadly sick at this tremendous blow. At last he gasped out: “If you marry him, you will bury me.” “No, Arthur, – said Helen gently, – I could not marry him, even if you were to permit me. When you know more, you will see that, of us three unhappy ones, you are the least unhappy. But, since this is so, am I wrong to tell you the truth, and leave you to decide whether our engagement ought to continue? Of course, what I have owned to you releases you”. “Releases me! But it does not unbind my heart from yours”, – cried Arthur in despair (P. 107)[152].	Но мы сильно подозреваем, что эти слезы были не об Артуре, а о Роберте ПЕНФОЛЬДЕ. Артур, слушавший ее сначала с изумлением, но без малейшего испуга, теперь смертельно побледнел и промолвил едва слышно: – Если вы выйдете за него замуж, вы меня убьете. – Нет, Артур, – отвечала Эллен, – я не могу за него выйти замуж, даже если б вы позволили. Когда вы узнаете все, то увидите, что из нас троих вы еще менее всех несчастны. Как бы то ни было, я вам сказала правду и предоставляю вам решить, что нам делать. Конечно, мое признание освобождает вас от данного вами слова. – Освобождает меня! – воскликнул в отчаянии Артур, – оно не может оторвать моего сердца от вашего (№ 12. С. 72–73).

В подлиннике переживания Артура, вызванные признанием Эллен, очевидны и ярко выражены. В русском переводе Артур предстает более хладнокровным, сначала вообще не выражающим каких-либо эмоций. Так, предложение «*Артур, слушавший ее сначала с изумлением, но без малейшего испуга, теперь смертельно побледнел и промолвил едва слышно*» соответствует предложениям «*Arthur turned deadly sick at this tremendous blow. At last he gasped out…*» (*Артур смертельно побледнел от этого страшного удара. В конце концов, он произнес, задыхаясь…*). В переводе изменен как темперамент Артура, так и, частично, его отношение к происходящим событиям. Хотя на уровне сюжета ничего не меняется: и в оригинале, и в русской версии Артур отказывается разорвать помолвку и просит Эллен все начать сначала.

В последних главах романа Рида события развиваются стремительно, они связаны с расследованием Эллен, посвященным поиску настоящего виновника

---

[152] Дословно*: – Артур, мы испытали множество лишений на лодке, и Вы потеряли бы меня навсегда, если бы не один человек. Он спасал мою жизнь снова и снова, а однажды на острове и я спасла его жизнь. Моя верность была подвергнута постоянным испытаниям. Ведь перед моими глазами постоянно был образец всех добродетелей! Моя благодарность и сожаление тоже были в его пользу. Англия и Вы, казалось, исчезли навсегда. Простите меня, если сможете, но я полюбила другого. Делая это странное признание, она опустила голову, и слезы потекли по ее щекам. Но, как мы подозреваем, то были слезы по нему, а не по Артуру. Артур смертельно побледнел от этого страшного удара. В конце концов, он произнес, задыхаясь:*

– Если Вы выйдете за него замуж, Вы меня похороните. – Нет, Артур, – сказала Эллен мягко, – я не смогу выйти за него, даже если бы Вы дали свое разрешение. Когда Вы узнаете подробности, Вы поймете, что из нас троих Вы несчастны менее всего. Но, как бы то ни было, я сказала Вам правду. Теперь только Вам решать, Вы вправе разорвать нашу помолвку. Конечно, Вы свободны от данного Вами слова.

– Вы освобождаете меня? Но это не значит, что мое сердце освободится от Вас, – воскликнул Артур в отчаянии.

всего произошедшего. В роман входит новый ряд загадочных событий, обстоятельств преступления. Действия героини строятся на желании восстановить социальную справедливость, на борьбе с беззаконием, на стремлении спасти их любовь с Робертом, а также на ее интуиции, наблюдательности, умении находить и сопоставлять факты. Отметим попутно, что образ женщины, выступающей в роли детектива, был вполне типичным для сенсационного романного жанра второй половины XIX в.[153]

Проанализируем следующий эпизод, описывающий встречу Эллен с экспертом-графологом:

Punctually at ten o'clock Helen returned to Frith Street, and found Mr. Undercliff behind a sort of counter, employed in tracing; a workman was seated at some little distance from him; both bent on their work. "Mr. Undercliff?" said Helen. He rose and turned towards her politely – a pale, fair man with a keen gray eye and a pleasant voice and manner. "I'm Edward Undercliff. You come by appointment?" "Yes, Sir." "A question of handwriting?" "Not entirely, Sir. Do you remember giving witness in favor of a young clergyman, Mr. Robert Penfold, who was accused of forgery?" "I remember the circumstance but not the details." "Oh, dear! That is unfortunate," said helen with a deep sigh, she often had to sigh now. <...> Mr. Undercliff went to a set of drawers arranged chronologically, and found his notes directly. "It was a forged bill, Madam, indorsed and presented by Penfold. I was called to prove that the bill was not in the handwriting of Penfold. Here is my fac-simile of the Robert Penfold indorsed upon the bill by the prisoner." He handed it her and she examined it with interest. "And here is fac-simile of genuine writing by John Wardlaw, and here is a copy of the forged note." He laid it on the table before her. She started ans eyed it with horror. It was a long before she could speak. "And that wicked piece of paper destroyed Robert Penfold" (P. 114)[154]	Аккуратно в десять часов Эллен явилась к м-ру Ундерклифу изастала его за конторкой. Он и его помощник оба были заняты черчением; м-р Ундерклиф был бледный красивый мужчина с живыми серыми глазами. – Вероятно, Вы пришли по делу о каком-нибудь почерке, – обратился он к Эллен. – Не совсем. Помните ли Вы, Вас призвали экспертом в деле молодого пастора, м-ра Роберта Пенфольда, обвиненного в подлоге? – Я помню дело, но не в подробностях. <...> Ундерклиф подошел к шкафу, в котором хранились его заметки о делах. – Тут был вопрос о подложном векселе, подписанном и дисконтированном Пенфольдом, – сказал он, – меня призывали экспертом для доказательства, что этот вексель подписан был не Пенфольдом. Вот факсимиле Роберта Пенфольда и Джона Вордло, а вот и копия подложного векселя. Эллен с ужасом устремила глаза на этот роковой документ и долго не могла промолвить ни слова от волнения. – И эта гадкая бумажка погубила Роберта Пенфольда, – сказала она (№ 12. С. 83).

[153] См., напр.: Матвеенко И. А. Русский перевод «сенсационного» романа У. Коллинза «Женщина в белом»: к вопросу о взаимодействии жанровых модификаций социально-криминального романа // Филологические науки. Вопросы теории и практики. 2013. № 5 (23), ч. 2. С. 138.

[154] Дословно: *Точно в десять часов Эллен вернулась на Фрит Стрит и обнаружила г-на Ундерклифа за стойкой, занятого копированием, его помощник сидел на некотором расстоянии от него, оба были увлечены работой. «Г-н Ундерклиф?», – обратилась к нему Эллен. Он поднялся и повернулся к ней вежливо, бледный светловолосый мужчина с меткими серыми глазами и приятным голосом и манерами. «Я Эдвард Ундерклиф. У Вас назначено?» – «Да, сэр». – «Вопрос почерка?» – «Не совсем, сэр. Помните, Вы свидетельствовали в пользу молодого священника, г-на Роберта Пенфолда, которого обвинили в подлоге?» – «Я помню обстоятельства, но не детали». – «О, Боже! Как это прискорбно», – сказала Эллен с глубоким вздохом, теперь ей часто приходилось вздыхать. <...> Г-н Ундерклиф подошел к ряду ящиков, расположенных в хронологическом порядке, и сразу же*

Перевод представляет довольно подробную трансляцию оригинала, вплоть до буквализма (например, a sort of counter переведено как *конторка,* слово «*fac-simile*» – как «*факсимиле*», что в целом допустимо, однако данное существительное целесообразней было бы перевести как «*копия*», словом, более понятным читателю, не знакомому с финансовой лексикой). Сохраняя баланс деталей оригинала, переводчик все же позволяет себе использовать отличный от подлинника набор деталей. Так, опущены следующие подробности: *помощник сидел на некотором расстоянии от него, оба были увлечены работой; повернулся к ней вежливо* и др., но в переводе появились новые детали описания: *бледный красивый мужчина с живыми серыми глазами* – ср.*: a pale, fair man with a keen gray eye and a pleasant voice and manner*; *к шкафу, в котором хранились его заметки о делах* – ср.: *a set of drawers arranged chronologically, and found his notes directly* и т.п. Кроме того, в русском переводе появляется еще один узконаправленный финансовый термин «*дисконтированный*», аналога которому нет в оригинале, вероятно, автор перевода хотел таким образом подчеркнуть высокий профессионализм г-на Ундерклифа, графолога, который действительно впоследствии поможет Эллен доказать вину Артура Вордло и оправдать Роберта. Но главное – это полная передача образа Эллен: ее наблюдательности, умения точно сформулировать вопрос, правильно понять ответ, интуитивно почувствовать цену добытого документа и удивительной женственности, сильной любви, движущей детектива в ее поиске истины. В переводе последнее подчеркнуто такими деталями, отсутствующими в оригинале, как *роковой документ*; *долго не могла промолвить ни слова от волнения;* а также переводом словосочетания *wicked piece of paper* как *гадкая бумажка.*

История, переплетающая в себе социальные, детективные, любовные, нравственно-этические и психологические конфликты, венчается успехом. Роман «Foul Play» заканчивается на счастливой ноте, как, впрочем, и все романы Рида.

нашел свои записи. «Это был поддельный вексель, мадам, подписанный и представленный Пенфолдом. Меня вызвали, чтобы свидетельствовать, что вексель был подписан не рукой Пенфолда. Вот моя копия, подписанная заключенным Робертом Пенфолдом». Он вручил ей ее, и она с интересом осмотрела копию. «А вот пример подлинного почерка Джона Вордло, а вот и копия поддельного векселя». Он положил ее на стол перед ней. Она смотрела на все это с ужасом. Прошло много времени, прежде чем она смогла заговорить. – «И этот злосчастный лист бумаги уничтожил Роберта Пенфолда».

В заключение можно с уверенностью утверждать, что «Foul Play» представляет собой роман «установленного факта», демонстрируя развитие этой жанровой модели в сторону синтеза с другими жанрами и жанровыми модификациями, множественности толкования художественных фактов и расширения тематики и проблематики романа, достижения целостности романного воспроизведения реальности. Отчасти это передается и в русской интерпретации. Однако русская переводческая рецепция данного произведения, сосредоточена на развитии одного из ряда взаимодействующих сюжетов – любовного – и на изображении любовных взаимоотношений главных персонажей (Эллен и Пенфольда). В отличие от предыдущих русских трансляций романов Рида, данная интерпретация подлинника в значительно большей степени обусловлена эстетикой и поэтикой массовой литературы, рассчитанной на широкий круг читателей, которым предлагается подробная история ссор и примирений главных героев, при этом опускается история их духовных преобразований, внутренней работы как основы духовных изменений. Социальные проблемы беззакония, махинаций, жульничества с документами и деньгами оказались во многом сведены к сюжетной линии Эллен Ролленстон, занявшейся собственным расследованием дела, чтобы оправдать честное имя своего возлюбленного Роберта Пенфольда.

Значительной компрессии подвергнуто и описание будней героев на необитаемом острове, в то время как Рид, в рамках своей эстетики романа «установленного факта», в мельчайших подробностях и деталях описывает героев, события, явления действительности. Главы, наполненные подробными описаниями местности и долгими рассуждениями героев (что характерно для Рида вообще), объединялись в переводе и сокращались для удержания читательского интереса. Именно поэтому русский перевод оказался короче подлинника на 39 глав. Хотя сокращение переводной версии романа можно объяснить и тем, что он печатался в трех журнальных выпусках, формат которых не предполагал полноценного и подробного перевода. В целом в переводе оказалась нивелированной установка Рида на жанровый синтез.

Кроме того, в русской интерпретации романа замечена часто применяемая русификация, приближающая нарратив к русским реалиям, что также характерно для перевода массовой литературы: русифицированы единицы измерения (inch – дюйм, переведено как «вершок»), отдельные лексические единицы (soldier – солдат, переведено как «вояка», «aldermen» – члены совета графства, транслитерировано «альдермены»), название улиц (Russell Square – Россельский сквер) и т.д. При этом просторечия, используемые Ридом и Бусико в диалогах малограмотных матросов, сопряженные с грамматическими ошибками и стилистическими особенностями, автором русского перевода проигнорированы и представлены литературным языком.

Глава 3. Сенсационные романы Ч. Рида и их рецепция в России в 1850–1860-е гг.

Важное место в творчестве Ч. Рида и его жанровых поисках занял сенсационный роман, основоположником которого, наряду с романом «установленного факта», писателя считают многие англоязычные исследователи. Пожалуй, среди самых известных романов сенсационного жанра, созданных автором на протяжении его литературной деятельности, можно назвать «The Course of True Love Never Did Run Smooth» (1857), «Love Me Little, Love Me Long» (1859) и «Griffith Gaunt or, Jealousy» (1866). Два последние были переведены на русский язык в 1850–1860-е гг.

Как известно, сенсационный роман занимал лидирующую позицию в викторианской литературе 50–70-х гг. XIX в., представляя собой своеобразный жанровый гибрид, построенный на соединении художественных принципов приключенческого, социально-бытового (в случае с Ридом – романа «установленного факта»), психологического, детективного романа и мелодрамы. По мнению И. А. Матвеенко, особенности эстетики и поэтики сенсационного романа позволяют рассматривать его в контексте массовой литературы[155].

Чрезвычайно важным для нас является и отмеченная исследователями «журналистская структура» сенсационного романа[156]. Именно 1850–1860-е гг. зарубежные литературные критики называли «сенсационной декадой». В этот период начинают выходить в свет литературные журналы «Macmillan’s magazine» (1859) и «Temple Bar» (1860), открыто представлявшие читателям публикации о реальных «громких» преступлениях, необычных происшествиях, скандальных бракоразводных процессах, сопряженных с адюльтером, двоеженством, что само по себе было сенсацией для пуританской Англии. В это же время закрытые судебные заседания стали открытыми для массовой публики. Все вместе взятое оказало большое влияние на литературу, вызвав к жизни поиски форм подачи

[155] Матвеенко И. А. Восприятие английского социально-криминального романа в русской литературе 1830–1900-х гг. Томск, 2014. С. 165.

[156] См., напр.: Pykett L. The Newgate novel and sensation fiction, 1830−1868 // Crime fiction / ed. by M. Priestman. Cambridge, 2008. P. 33.

такого рода новых знаний, фактов из жизни общества и отдельных его представителей в художественных произведениях (этим же можно объяснить активные жанровые сближения романа «установленного факта» и сенсационного романа в творчестве Рида).

В сенсационном романе не только переворачивались общепринятые представления об устоях викторианской Англии – читателю предоставлялась возможность изменить свою картину мира в легком, развлекательном формате, рассчитанном на массовую аудиторию: интересный динамичный сюжет, построенный на тайнах, погонях, преступлениях, чрезвычайных ситуациях, неожиданных развязках, острых социальных, обычно закрытых для массовой аудитории, конфликтах, темах и проблемах (двоеженство, семейное насилие, злоупотребления и жестокое отношение к заключенным в тюрьмах), эффектные сцены, производящие сильное эмоциональное впечатление и т.п., а с другой стороны – реалистичность описываемых картин и душевных состояний героев, сочетание серьезного и развлекательного, что сделало «сенсационный» роман, пожалуй, самым противоречивым жанром викторианской литературы.

О нем писали уже современники. Так, М. Олифант в конце 1860-х гг. отмечала, что сенсационный роман снискал популярность благодаря эпатажности, рассчитанной на обывателей[157]. А. В. Дружинин в 1863 г. утверждал следующее: «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 этой области литературы»[158]. В свою очередь, по словам Ю. М. Лотмана, возникающее между тенденциями классической и массовой литературы «напряжение» оказывалось двигателем развития литературы в целом[159].

---

[157] Oliphant M. Novels // Blackwood’s Edinburgh Magazine. 1867. Vol. 106. P. 80.

[158] Дружинин А. В. Иностранная литература // Отечественные записки. 1863. Т. 147. С. 100.

[159] Лотман Ю. М. Массовая литература как историко-культурная проблема // Избранные статьи : в 3 т. Таллинн, 1993. Т. 3. С. 383.

Поэтика и эстетика сенсационного романа как популярного литературного жанра представляет научный интерес и для современных ученых, как зарубежных, так и отечественных. По мнению Р. Фантины, «глубоко погруженные в традиции мелодрамы, сенсационные романы представляют собой завуалированную, а порой и явную критику социальных норм, которая является привлекательной для читателей на эмоциональном и интуитивном уровне»[160]. М. Уилер утверждает, что «Уилки Коллинз, Чарльз Рид, М. Э. Брэддон и миссис Генри Вуд писали романы, которые продавались в огромном количестве и широко рассматривались критиками не только как новаторские, но и как провокационные. Сенсационные романисты не только бросали вызов власти и традициям реализма, но и излишне жеманным нормам поведения, принятым в обществе того времени»[161].

В русском литературоведении жанр сенсационного романа также широко рассмотрен и проанализирован авторитетными учеными. Однако термин «сенсационный роман» советские литературоведы в своих трудах практически не использовали, замещая его понятиями «социальный роман» и «социальный реалистический роман»[162]. Современные отечественные ученые активно применяют в своих трудах термин «сенсационный роман», справедливо полагая, что «викторианский сенсационный роман, обращаясь к читателю, размывал не только границы между социальными классами, но и литературные границы: между высокой литературой, популярной литературой и журнализмом, между общественным, публичным и частным, между жизнью респектабельного класса и жизнью низов. Он стал продуктом и симптомом в литературе и на литературном рынке средневикторианского (1850–1870-е гг.) периода»[163].

Отметим также, что сенсационные романы пользовались огромной популярностью не только в Великобритании, но и в России во второй половине XIX в., о чем говорят многочисленные переводы произведений Рида, Коллинза,

---

[160] Fantina R. Victorian Sensational Fiction. The Daring Work of Charles Reade. New York, 2010. P. 5.

[161] Wheeler M. English Fiction of the Victoria Period. London ; New York, 1998. P. 103.

[162] Ивашева В. В. Английский реалистический роман XIX века в его современном звучании. … С. 380–384 ; Михальская Н. П. История английской литературы. … С. 257–269.

[163] Хотинская А. И. Сенсационный роман – популярный жанр литературы в Великобритании 1860-х гг. М., 2017. С. 143.

Брэддон, которые публиковались в таких литературных журналах, как «Отечественные записки», «Дело», «Заграничный вестник». Востребованность названного романного жанра в русской литературе подтверждается и тем, что публиковались переводы романов практически одновременно с выходом подлинников на родине писателей. Они вводили в русскую литературу описание незнакомой среды обитания героев – представителей викторианского общества, отсутствующие или не принятые к открытому обсуждению в отечественной словесности конфликты норм и ценностей, знакомили читателя с типами поведения в ситуации таких конфликтов (авантюрно-приключенческий, детективный пласт сенсационного романа), а также с вариантами гендерных, семейных отношений, не отражавшимися или только-только начинавшими отражаться в силу разных причин в отечественной словесности. Кроме того, сенсационные романы, как уже было сказано, нередко отличались характерным для русской прозы, высокой и массовой, стремлением к документальной основе сюжета, анализом психологических мотивировок поведения главных героев, демонстрируемого не только как типичное, детерминированное средой, но и как индивидуальное, наиболее ярко проявляющееся в резко отличающихся по сложности и опасности необычных ситуациях, получающих к тому же огласку в обществе.

Формирование в конце 1850-х – в 1860-е гг. русского классического романа, с одной стороны, и беллетристики, с другой, происходило при активном восприятии и переосмыслении европейского литературного опыта в области «сенсационной литературы», который входил в отечественную прозу в разной мере, на разных уровнях, начиная от использования отдельных особенностей поэтики русскими классиками и беллетристами и кончая откровенным эпигонством авторов бульварной литературы. Интересующий нас в первую очередь факт появления «сенсационных» романов Ч. Рида в русском переводе именно в 1860-е гг. также подтверждает эту мысль.

3.1. Переводческая рецепция сенсационного романа «Love me Little, love Me Long»

Сенсационный роман Ч. Рида «Love Me Little, Love Me Long», опубликованный в Англии в 1859 г., был переведен на русский язык и представлен на суд русского читателя под названием «Любит – не любит» в 1860 г. Роман публиковался в качестве приложения в литературном и общественно-политическом журнале «Русский вестник», в двух томах, 25–26-м. Главным редактором журнала в это время являлся М. Н. Катков, известный критик и публицист, убежденный англоман, сторонник английского политического и общественного устройства, желающий перенести в Россию закрепившиеся, с его точки зрения, в Англии соблюдение законов, свободу личности, в том числе и в области его социальной активности. Публицист С. Г. Щегловитов, работавший в «Московских ведомостях» под псевдонимом С. Неведенский, в книге, посвященной М. Н. Каткову, писал, что главный редактор «Русского вестника» в своих высказываниях ссылался на авторитетного швейцарского писателя и политика Иоанна Каспара Блунчли[164], утверждавшего, что «Англия представляет в новейшей цивилизации то, чем был Рим в древнее время относительно права и государственности»[165].

Все это детерминировало содержание возглавляемого им литературного журнала, в котором регулярно публиковались русские переводы произведений зарубежных авторов. Так, в Приложениях к томам 1859 г. напечатаны роман Л. Комперта «За плугом», повесть Ф. Кабальеро «Одно в другом», «Боб-Рок. Эпизоды из времен освобождения Техаса в 1832 году» Ч. Силсфилда, роман «Адам Бидд» Д. Элиот, в 1861 г. в приложении же был опубликован роман «Фремлейский приход» Э. Троллопа. Вместе с романом Ч. Рида «Love Me Little, Love Me Long» в его русской трансляции «Любит – не любит» в журнале были опубликованы роман И. С. Тургенева «Накануне», повести Ольги N.

---

[164] Иоанн Каспар Блунчли (1808–1881), юрист, авторитетный политик, автор многочисленных трудов по государствоведению, некоторые из которых в XIX в. были переведены на русский язык.

[165] Неведенский С. Катков и его время. СПб, 1888. С. 114.

(С. В. Энгельгардт) «Княжны Тройденовы», Н. О-ва «Деспот», «Червонный король» Марко Вовчка (М. А. Вилинской), «Век нынешний и век минувший» Булкина (псевдоним С. А. Ладыженского), «Лидочка» (Подписано: А. Б-в, т.е. А. Я. Бабиков). В приложениях за 1860 г. печатались, кроме перевода романа Рида, переводы повестей Дж. Элиот «Амос Бартон», «Любовь мистера Гильфиля», исторической драмы «Андрей Баторий» польского автора И. Корженевского, романа Дж. Галифакса «Жизнь за жизнь».

Названный роман представляет собой своеобразный синтез нескольких жанров и жанровых модификаций: романа «установленного факта», сенсационного, психологического романа, мелодрамы и легкой комедии. В основе сюжета лежит переплетение подробных, детальных описаний будничной жизни героев из аристократической среды, не способной выйти за рамки правил приличия, установленной иерархии ценностей, и необычных приключений, ломающих все общепринятое. Социальные проблемы переведены в нравственно-этический и психологический план и подаются в развлекательной форме, с искрометным юмором.

Речь идет об истории молодой обеспеченной девушки благородного происхождения Люси, которая после смерти родителей до наступления совершеннолетия оказывается на попечении опекунов: эсквайра Фонтена, брата отца Люси, и богатого негоцианта, г-на Базальгета, женатого на сводной сестре матери Люси. У обоих попечителей есть единственная цель: выдать Люси замуж, подобрав ей наиболее выгодную партию в лице богатого жениха благородного происхождения. На протяжении всего повествования читатель наблюдает за конфронтацией между дядюшкой Фонтеном и тетушкой Базальгет, которые любыми путями, не брезгуя ложью, сводничеством и феерическими аферами, пытаются достичь своей цели, настаивая каждый на своем кандидате в мужья Люси: г-не Тальбойсе (претендент со стороны дядюшки) – молодом дворянине, высокомерном снобе, гордящемся происхождением из древнего рода; и г-не Гарди (жених со стороны тетушки) – человеке с холодным умом и сердцем, богатом банкире, гениальном предпринимателе, разбогатевшем благодаря

деловой хватке. Мнения Люси при этом никто не спрашивает. Однако классического «любовного треугольника» в романе нет, так как развитие сюжета связывается с еще одним потенциальным женихом, Давидом Доддом, корабельным рулевым без титула и денег, служащим в Ост-Индской компании, человеком благородным и искренне любящим Люси, которого она, воспитанная по правилам и нормам поведения аристократического общества, предпочла обоим кандидатам, ослушавшись советов опекунов, нарушив общепринятые правила создания семьи, впервые в жизни доверившись голосу своего сердца.

Что касается передачи объема произведения, то это сделано в соответствии с подлинником: в переводе и в оригинальном произведении – 31 глава. Однако структура русского перевода была изменена: в русской версии роман разделен на 2 части, которые публиковались в двух выпусках журнала. В 25-м выпуске была напечатана первая часть романа, состоящая из 13 глав, в 26-м выпуске вышла в свет вторая часть, состоящая из 18 глав. По воле переводчика, в русской трансляции роман получил смысловое разделение: в первой части читатель знакомится с главными героями и наблюдает за развитием событий в домах родственников-опекунов, так как по их договору Люси проводила у каждого из них по три месяца. Во второй части нарратив переносится в особняк Базальгетов, где под одной крышей оказываются все три претендента на руку и сердце девушки и страсти накаляются до предела. В целом рассматриваемая нами версия перевода романа «Love Me Little, Love Me Long» представляет собой подробную интерпретацию подлинника, полностью сохранившую особенности нарратива и авторский стиль Ч. Рида, которой значительно отличается от его романов «установленного факта». Такой подход переводчика к работе с подлинником уже подтверждает актуальность сенсационного романа Рида для русского читателя и русского литературного процесса.

Не менее характерна работа переводчика над передачей названия оригинала. Для заглавия своего романа Ч. Рид выбрал английскую пословицу *Love me Little, love me long* (дословный перевод *Люби меня несильно, люби меня долго)*. В русской вариации данная пословица, на наш взгляд, могла бы стать

эквивалентом поговорки *Стерпится – слюбится*, что отражает позицию родственников Люси, долгое время являвшуюся в викторианской Англии общепринятой. В русской переводной версии роман получил название «Любит – не любит», в котором прочитывается отсылка к старинному русскому гаданию на ромашке, с помощью которого девушка пыталась получить ответ об отношении к ней возлюбленного. Русский вариант названия, таким образом, фокусирует внимание читателей, в духе традиций и современных поисков русской литературы, на душевные переживания, социально-психологические изломы главной героини, которая на протяжении всего романа «гадает» и об отношении к ней Давида Додда, и о своих собственных чувствах к нему.

Характерны в связи с этим изменение функций бытописания в оригинале и передача этого в русском переводе. Оставляя в романе установку на достоверность описаний среды, вплоть до мельчайших деталей, свойственную для романов «установленного факта», Рид, во-первых, отказывается от собственно документальной основы повествования, во-вторых, стремится сделать используемые в нарративе детали психологически наполненными, способными за счет этого раскрывать и характер героя, и сиюминутные его внутренние состояния, и позицию автора-повествователя. Психологизм начинает использоваться автором как еще один способ создания художественной правды об отдельном человеке и обществе в целом. Внимание автора-повествователя перенесено с разоблачения проблем социальной среды, транслировавшихся читателю романов «установленного факта» с шокирующими подробностями, на внутренний мир героев, их психологические проблемы и нравственно-этические представления, обусловленные и социумом, и личностными, природными свойствами. Русский переводчик, вводя роман в контекст русской литературы, «почувствовав», по выражению У. Эко, «что читателям – его современникам – нужно именно это»[166], по достоинству оценивает данную особенность оригинала и старается передать ее в полном объеме.

[166] Эко У. Заметки на полях «Имени розы». … С. 57.

Приведем один из характерных примеров – сцену обеда в загородном имении дядюшки Фонтена, обычную, ежедневно повторяющуюся, вплоть до мелочей:

At dinner the old boy threw himself into the work with such zeal that soon after the cloth was removed, from fatigue and repletion, he dropped asleep, with his shoulder toward Lucy, but his face instinctively turned toward the fire. Lucy crept away on tiptoe, not to disturb him. In about an hour he bustled into the drawing-room, ordered tea, blew up the footman because the cook had not water boiling that moment, drank three cups, then brightened up, rubbed his hands, and with a cheerful, benevolent manner, "Now, Lucy," cried he, "come and help me puzzle out this tiresome genealogy." A smile of warm assent from Lucy, and the old bachelor and the blooming Hebe were soon seated with a mountain of parchments by their side, and a tree spreading before them. It was not a finite tree like an elm or an oak; no, it was a banyan tree; covered an acre, and from its boughs little suckers dropped to earth, and turned to little trees, and had suckers in their turn, and confounded the confusion[167].	За обедом старый холостяк с таким усердием принялся за дело, что лишь только сняли скатерть, он заснул от усталости и пресыщения, спиной к Люси, но с лицом, инстинктивно обращенным к огню. Люси удалилась на цыпочках, чтобы не разбудить его. Около часа спустя он шумно вошел в гостиную; потребовал чаю; разбранил лакея за то, что у кухарки не оказалось в эту минуту горячей воды; выпил три чашки; потом развеселился и, потирая руки, сказал самым милостивым тоном: – Ну, Люси, сядьте сюда и помогите мне распутать эту несносную родословную. Люси отвечала улыбкой горячего сочувствия, и вскоре цветущая Геба и старый холостяк занялись целою горой древних документов; перед ними на столе было разостлано генеалогическое древо. То не было простое дерево, как липа или дуб. Нет, то было нечто вроде индийского баниана, покрывающего собою целую десятину; с ветвей его падали на землю маленькие отростки, которые в свою очередь разветвлялись и пускали ветви и отпрыски: трудно было что-нибудь разобрать[168].

Образы дядюшки Фонтена и остальных переданы через манеры поведения, принятые в этом обществе. Из таких деталей, как манера принимать пищу, засыпать сразу после обеда за столом, поворачивая «инстинктивно» лицо к камину, хождение всех остальных в это время на цыпочках и т.д., переданных в переводе в полном объеме, складывается живой образ эсквайра, престарелого джентльмена-холостяка, брюзгливого и капризного, но добродушного,

[167] Reade Ch. Love Me Little, Love Me Long [Электронный ресурс]. New York, 1859. P. 14–15. URL: http://manybooks.net/ (дата обращения: 10.01.2017). Здесь и далее оригинальный текст романа цитируется по этому источнику с указанием в круглых скобках номера страниц. Дословно: *За обедом старикан принялся за дело с таким рвением, что как только сняли скатерть, он заснул от усталости и насыщения, повернувшись плечом к Люси, но с лицом, инстинктивно обращенным к огню. Люси на цыпочках удалилась, чтобы его не потревожить. Примерно через час он шумно вошел в гостиную, распорядился о чае, отчитал лакея, потому что у кухарки не оказалось в тот момент кипящей воды, выпил три чашки чаю, затем оживился, потер руки и бодрым, благожелательным тоном сказал: – Ну что ж, Люси, поди сюда и помоги мне распутать эту утомительную родословную. Люси ответила ему теплой улыбкой, и старый холостяк и цветущая Геба вскоре уселись за целую гору рукописей, и перед ними появилось дерево. Это было не обычное дерево, как вяз или дуб, нет, это было что-то вроде индийского баниана, покрывавшего целый акр, и с его ветвей на землю падали маленькие отростки, которые превращались в маленькие деревья, которые в свою очередь тоже пускали отростки, все это определенно ставило в тупик*.

[168] Рид Ч. Любит – не любит // Русский вестник. 1860. № 25. С. 19. Далее цитирую по этому изданию с указанием в круглых скобках номера выпусков журнала и страниц.

определенного автором-повествователем панибратским выражением «*old boy*» (*старикан, дружище* – в переводе подобрана другая характеристика: «старый холостяк»). Эпизод переведен на русский язык практически дословно, правда, в определенных деталях автор перевода допускает русификацию: так выражение *«blew up the footman»* (*отчитал лакея*) интерпретировано как *«разбранил лакея»*; единица британской системы измерения *«acre»* переведена типично русской «*десятиной*». Таким образом, автор перевода приблизил место действия сцены – провинциальное английское поместье – к русским реалиям.

За счет индивидуальных психологических характеристик герои приобретают свое лицо. Рид (и автор-повествователь, занимающий теперь позицию, скорее, внимательного наблюдателя, чем всеведущего описателя) отводит специальное внимание их жестам и мимике, манере говорить, выстраивая характер, особенностями которого мотивируются, наряду с внешними обстоятельствами, описываемыми весьма достоверно и подробно, поступки героев, их взаимоотношения. В этой связи показательна, напр., сцена диалога Люси с тетушкой:

Lucy went down to the drawing-room. She found Mrs. Bazalgette leaning with one elbow on the table, herhand shading her high, polished forehead; her grave face reflecting great mental power taxed to the uttermost. So Newton looked, solving Nature. Miss Fountain came in full of the nursery business, but, catching sight of so much mind in labor, approachedit with silent curiosity. The oracle looked up with an absorbed air, and delivered itself very slowly, with eye turned inward: “I am afraid – I don't think – I quite like my new dress”. “That is unfortunate”. “That would not matter, I never like anything till I have altered it; but here is Baldwin has just sent me word that her mother is dying, and she can't undertake any work for a week. Provoking! Could not the woman die just as well after the ball?” (P. 6)[169].	Люси вернулась в гостиную. Мистрис Базальгет сидела, облокотившись на стол, осеняя рукой свое высокое чело; глубокая напряженная дума отражалась на ее лице, точно у Ньютона, разгадывающего тайны вселенной. Мисс Фонтен хотела было рассказать ей о том, что произошло в детской, но, заметив ее величавую задумчивость, подошла с молчаливым любопытством. Пифия подняла на нее рассеянный взгляд и произнесла медленно, с глазами, как будто бы обращенными вовнутрь: – Я боюсь… мне совсем не нравится мое новое платье. – В самом деле? Это жаль. – Это еще не все; мне никогда ничего не нравится, пока я не переделаю; да вот Бальдуин сейчас прислала мне, что мать ее умирает, и она не берет никакой работы на целую неделю. Досадно, право, не могла ли эта женщина умереть после бала? (№ 25. С. 9).

[169] Дословно: *Люси спустилась в гостиную. Она обнаружила г-жу Базальгет, сидящую, опираясь локтем на стол и заслонив рукой свой высокий гладкий лоб; ее серьезное лицо отражало глубокую работу мысли, доведенную до предела возможности. Так выглядел Ньютон, решая проблемы Вселенной. Мисс Фонтен вошла с намерением рассказать о том, что произошло в детской комнате, но, увидев подобную работу мысли,*

Автор-повествователь сосредоточен на поведении тетушки Базальгет и Люси во время разговора, которому предшествует детальное описание места действия и его участниц. Повествователь играет с деталями, наделяя их по ходу развития сцены разными, вплоть до противоположности, смыслами. Эту игру в полном объеме передает переводчик. Сначала тетушка представлена задумчивой, глубокомысленной, о чем говорят ее поза, выражение лица, причем автор перевода подчеркивает это, интерпретировав существительное «*forehead*» (*лоб*) возвышенным «*чело*». Люси не смеет прервать ее «величавую задумчивость» (в переводе «подобную работу мысли»). Далее следует сравнение тетушки, по напряженности мысли, выраженной на ее лице, с великим Ньютоном, решающим проблемы Вселенной – в нем уже ощущается ирония повествователя. Сообщение тетушки о причине своей глубокой внутренней работы не только демонстрирует несоответствие ее внешнего вида и внутреннего состояния, но и разоблачает в присутствии Люси ее цинизм. Ирония повествователя, срывающего маску с героини, переходит в сарказм.

Образ Люси, рассмотренный на фоне ее дядюшки и тетушки, а также рекомендованных ими для нее женихов, более сложен и противоречив, поскольку он представлен в развитии[170]. В начале романа она предстает ничем не примечательной воспитанницей своих богатых опекунов, принадлежащих к высшему обществу: она холодна, сдержанна, что, однако, соседствует в ней с природным остроумием и острословием. Кроме того, Люси по природе своей – человек, отличающийся внутренней свободой, личным, часто критическим взглядом на мир. На протяжении романа независимая жизненная позиция девушки укрепляется, проявляясь, в конце концов, даже в протестном поведении: она сбегает из дома тетушки к кормилице, открыто выразив тем самым свое

приблизилась к тете с молчаливым любопытством. Пророчица, поглощенная собственными мыслями, подняла рассеянный, как будто обращенный внутрь себя взгляд, и медленно произнесла: – Боюсь…, я не думаю, что мне нравится мое новое платье. – Какая досада. – И все бы ничего; мне всегда все не нравится до тех пор, пока я не переделаю; но эта Болдуин только что прислала мне записку, что ее мать при смерти, и она не в состоянии брать работу целую неделю. Какая досадная неприятность! Не могла разве эта женщина умереть после бала?

[170] Ряд персонажей романа дан в развитии, чем, пожалуй, и обусловлен переход трех его героев (Ричарда Гарди, Люси Фонтен и Давида Додда) в следующий роман Ч. Рида «Hard Cash», опубликованный в 1864 г., события в котором разворачиваются 20 лет спустя, открывая нам героев с новой стороны. См. о переводе этого романа в России выше.

отношение и к навязываемым женихам, и к поведению опекунов, нарушив своим поступком устоявшиеся законы света, частью которого она всегда являлась. Автор-повествователь постоянно сравнивает свою героиню с древними богинями: Гебой, Афродитой, Юноной, вырисовывая образ женственной юной красавицы, обладающей, однако, внутренним стержнем и собственным мировидением. В этой связи весьма показательно сравнение еще одного диалога тетушки Базальгет и Люси в подлиннике и в переводе:

“Dear aunt, this was your own arrangement with Uncle Fountain. I used to be six months with each in turn till you insisted on its being three. You make me almost laugh, both you and Uncle Fountain; what do you see in me worth quarreling for?” “I will tell you what he sees – a good little spiritless thing…” “I am larger than you, dear”. “Yes, in body – that he can make a slave of – always ready to nurse him and his foe, or to put down your work and to take up his – to play at his vile backgammon”. “Piquet, please”. “Where is the difference? – to share his desolation, and take half his blue devils on your own shoulders, till he will hyp you so that to get away you will consent to marry into his set – the county set – some beggarly old family that came down from the Conquest, and has been going down ever since; so then he will let you fly – with a string: you must vegetate two miles from him; so then he can have you in to Backquette and write his letters: he will settle four hundred a year on you, and you will be miserable for life” (P. 10)[171].	– Милая тетушка, ведь вы сами так уговорились с дядей Фонтеном. Прежде я проводила шесть месяцев сряду у него и шесть месяцев у вас; вы сами переменили прежний уговор. Да, право, мне почти смешно: что́ вы с дядей во мне нашли такого особенного, чтоб из-за меня ссориться? – Я вам скажу, что́ он в вас нашел: доброе, слабое, маленькое создание... – Я больше вас, милая тетушка. – Да, ростом... Создание, которое он может совершенно поработить; он знает, что вы всегда готовы ухаживать за ним и за его подагрой, оставить свою работу, чтобы заняться его делами, играть с ним в его подлый триктрак. – Извините, в пикет. – Не все ли равно? Готовы разделять его одиночество и разгонять его хандру, покуда он вас не замучает так, что вы согласитесь выйти замуж, по его выбору, за какого-нибудь бедняка с громким именем, гордящегося тем, что его предки прибыли сюда вместе с Завоевателем, хотя с тех пор они все только разорялись; тогда он вас отпустит на веревочке; будете вы прозябать мили за две от него, так что ему можно будет за вами посылать, как только ему вздумается сыграть партию или продиктовать письмо; он вам завещает четыреста фунтов в год, и будете вы несчастны на всю жизнь (№ 25. С. 13).

[171] Дословно: – *Дорогая тетушка, ведь это было Ваше собственное соглашение с дядей Фонтеном. Раньше я шесть месяцев подряд жила с вами по очереди до тех пор, пока Вы не настояли на трех месяцах. Вы оба с дядей Фонтеном почти смешите меня; что вы во мне такого увидели, чтобы ссориться из-за меня?*

– Я расскажу Вам, что он в Вас видит – добродушную, робкую малютку… – Я больше Вас, дорогая.

– Да, ростом – малютку, из которой он может сделать рабыню – всегда готовую нянчиться с ним и его недугом или отложить свою работу и начать играть с ним в этот гнусный триктрак.

– Вообще-то пикет. – Какая разница? – делить его одиночество и разгонять его хандру до тех пор, пока он не доведет Вас до такого уныния и желания сбежать, что Вы согласитесь выйти замуж по его выбору, за какого-нибудь деревенщину – из обнищавшего старинного рода, который происходит от Завоевателя, который продолжает нищать; тогда наконец-то он позволит Вам уйти, однако будет держать Вас на коротком поводке: Вы должны прозябать в двух милях от него, чтобы он всегда смог заполучить Вас в своей столовой и заставить писать его письма: он завещает Вам четыре тысячи фунтов в год, и Вы будете несчастной всю жизнь.

Перед читателем еще одна театрализованная сцена, в которой героиням передана функция самораскрытия через диалог, чему переводчик придает большое значение, всегда вслед за автором оригинала сохраняя эту форму повествования и ее функции. Интерпретация этого и других диалогов (и монологов) героев отличается качественностью художественного перевода сложного в психологическом отношении текста, в котором, как и в подлиннике, передано превосходство Люси: практически не участвуя в диалоге, она краткими, психологически точно рассчитанными репликами четко определяет свою позицию, уравнивая поведение опекунов. Люси тоже играет в этой сцене роль – наивной неопытной девушки, но играет столь тонко, что этого не замечает великая актриса Базальгет. Все эти смыслы и нюансы в полном объеме переданы в переводе. Переводчик даже усиливает мотив неприязни опекунши к дяде Фонтену, открыто проступающий в ее репликах: выведенная из себя, не замечая иронии племянницы в отношении обоих опекунов и той маски, которую Люси надела на себя в разговоре с ней, она старается унизить своего родственника, называя конкретную болезнь, подчеркивающую его возраст и приближающуюся немощность («*his foe»* переведено как «*его подагра»*), и предсказывает, что дядя *замучает* Люси своими болезнями и хандрой («*will hyp»* можно перевести, как *доведет до тоски)*.

Театрализация, отсылки к жанровым традициям легкой комедии свойственны не только рассмотренным фрагментам. Подобные сцены выполняют важную для Рида функцию – они придают роману, посвященному серьезным и глубоким проблемам, комический эффект, легкость восприятия, доставляют читателю эстетическое удовольствие, развлечение. Показателен, напр., следующий фрагмент:

SCENA	Сцена
A letter is brought in and handed to Captain Kenealy. He reads it, and looks a little – a very little – vexed. Nobody else notices it. Lucy. “What is the matter? Oh, what has occurred?”. Kenealy. “Nothing particular”. Lucy. “Don't deceive us: it is an order for you to join the horrid army (clasps her hands). You are going toleave us”. Kenealy. “No, it is from my tailor. He wants to be paid” (glares astonished.)	Лакей входит с письмом и вручает его капитану Кенили. Он читает его, и легкая, очень легкая тень пробегает по его лицу. Никто не замечает этого, кроме Люси. В чем дело? Ах! Что случилось? Кенили. Ничего особенного. Люси. Не обманывайте нас. Это Вы получили приказ возвращаться в этот гадкий полк. Вы намерены уехать от нас. Кенили. Нет, это пишет мне портной. Требует оплаты! (выражает на лице своем

Lucy. “Pay the creature, and nevermore employ him”. Kenealy. “Can't. Haven't got the money. Uncle won't die. The beggar knows I can't pay him, that is the reason why he duns”. Lucy. “He knows it? then what business has he to annoy you thus? Take my advice. Return no reply. That is not courteous. But when the sole motive of an application is impertinence, silent contempt is the course best befitting your dignity”. Kenealy (twirling his mustache). “Dem the fellow. Shan't take any notice of him”. Mrs. Bazalgette (to Lucy in passing). “Do you think we are all fools?” (P. 219–220)[172].	удивление) Люси. Так заплатите ему и никогда больше не заказывайте ему. Кенили. Не могу. Денег нет. Дядюшка умирать не хочет. Разбойник знает, что я заплатить ему не могу. Потому только он и пристает ко мне. Люси. Он это знает: зачем же он надоедает Вам в таком случае? Послушайтесь моего совета. Не отвечайте на это письмо. Это неучтиво. Спокойное презрение лучший ответ на дерзость. Кенили (крутя свои усы). Черт его побери! Не стану на него обращать внимания. Мистрис Базальгет (проходя мимо Люси). Разве вы думаете, что все мы дураки? (№ 26. С. 284).

Прежде всего, разъясним происходящее в этой сцене: Люси, в борьбе с попытками дяди и тетушки выдать ее замуж, желая отвергнуть ухаживания обоих женихов, придумывает остроумное решение: показать всем, что увлечена капитаном Кенили (одним из поклонников тетушки Базальгет). Люси играет роль глупой барышни, влюбленной в гусара (распространенный сюжет низкопробных театральных пьес 1840–1860-х гг. как в России, так и в Англии). Нелепость, водевильность ситуации, ее театральность, постановочность, применение характерного для легкой комедии приема: герой выдает себя за другого, подчеркнуты Ридом, который представляет данный эпизод как фрагмент пьесы, даже озаглавив его словом *SCENA* и снабдив его ремарками.

Переведена сцена на русский язык очень близко к подлиннику, однако в некоторых моментах переводчик позволяет себе вольную интерпретацию,

[172] Дословно: *Сцена***.** *Принесли письмо и вручили капитану Кенили. Он читает его и выглядит немного – совсем немного – обеспокоенным. Никто больше этого не замечает.*

Люси. «В чем дело? О! Что случилось?».

Кенили. «Ничего особенного».

Люси. «Не обманывайте нас: это приказ для Вас вернуться в эту отвратительную армию (заламывает в отчаянии руки). Вы собираетесь покинуть нас».

Кенили. «Нет. Это от моего портного. Он хочет, чтобы ему заплатили» (таращится в удивлении).

Люси. «Так заплатите этому бездельнику и никогда больше не заказывайте у него».

Кенили. «Не могу. Нет денег. Дядя все никак не умирает. Этот попрошайка знает, что я не могу ему заплатить, и по этой причине он и докучает мне».

Люси. «Он знает об этом? Тогда зачем же он пристает к Вам? Последуйте моему совету. Не отвечайте. Это неучтиво. Но когда единственным мотивом обращения является наглость, молчаливое презрение лучшее подтверждение Вашего достоинства».

Кенили (накручивая свои усы). «К черту его. Не буду его замечать».

Мистрис Базальгет (проходя мимо Люси). «Вы думаете, мы все дураки?».

стараясь усилить театральность и комедийность сцены. Так, например, слово «*beggar»* (*попрошайка, бедняк, нищенка, побирушка*) интерпретировано переводчиком как «*разбойник»* (разговорное значение существительного «негодник», характерное для комедии обращение к подобного рода персонажам). Также автором перевода проигнорированы или изменены некоторые ремарки, описывающие эмоции персонажей. Например, распространенная еще со времен классицистической трагедии театральная ремарка «*Clasps her hands»* (*заламывает в отчаянии руки*) – шаблонный жест с жестко заданной семантикой, пришедшей в театр из балета – отсутствует в русской версии романа. Ремарка *«Он читает его и выглядит немного – совсем немного – обеспокоенным»* переведена с использованием детали, позволяющей более наглядно представить лицо героя: *«Он читает его, и легкая, очень легкая тень пробегает по его лицу»*. По этой же причине «таращится в удивлении» переведено так: (выражает на лице своем удивление). Уточняется и то, кто принес письмо (*лакей входит с письмом*). Возвышенное междометие «О!» (Что случилось?) заменено на «Ах!» (Что случилось?), «отвратительная армия» переведено как «гадкий полк» (вновь используется разговорный стиль, характерный для комедии).

Отдельного разговора заслуживает образ возлюбленного Люси – Давида Додда. С одной стороны, как и в романах «установленного факта», главный мужской персонаж заметно идеализирован автором. Давид Додд молод, красив, силен физически, умен, образован, находчив, смел, честен и великодушен, он – любимец женщин и детей. Давид – великолепный рассказчик, появляясь в обществе, он становится центром внимания. Даже соперники Додда, Тальбойс и Гарди, испытывают к нему уважение, которое он заслуживает своими сугубо положительными поступками на протяжении всего повествования. Кроме того, Давид прекрасно поет, играет на скрипке, пишет музыку. С другой стороны, Давид – простой матрос, рулевой Ост-Индской компании, не достойный, с точки зрения общества, да и по его собственному мнению, даже того, чтобы мечтать о Люси. Подобный типаж, несомненно, способствовал положительной рецепции романа «Любит – не любит» у массового русского читателя. Сущность Давида полностью раскрывается в его монологе-признании в любви к Люси:

The first moment I saw you, Miss Lucy, it was a new life to me. I never looked twice at any girl before. It is not your beauty only – oh, no! it is your goodness--goodness such as I never thought was to be found on earth. Don't turn your head from me; I know my defects; could I look on you and not see them? My manners are blunt and rude – oh, how different from yours! But you could soon make me a fine gentleman, I love you so. And I am only the first mate of an Indiaman; but I should be a captain next voyage, Miss Lucy, and a sailor like me has no expenses; all he has is his wife's. The first lady in the land will not be petted as you will, if you will look kindly on me. Listen to me," trying to tempt her. "No, Miss Lucy, I have nothing to offer you worth your acceptance, only my love. No man ever loved woman as I love you; it is not love, it is worship, it is adoration! (P. 184–185)[173].	С тех пор, как я вас увидел в первый раз, мисс Люси, для меня началась новая жизнь. Я прежде никогда не взглядывал дважды на женщину. Не одна Ваша красота поразила меня, о нет! – но Ваша доброта, доброта, какую, кажется, найти на земле нельзя. Не отворачивайтесь от меня. Я знаю свои недостатки. Разве я мог бы не сознать, глядя на вас? Я резок и груб в обращении – о как далеко мне в этом до вас! Но вы бы скоро могли сделать из меня изящного джентльмена: я так люблю вас! Я только рулевой купеческого корабля, но я бы сделался капитаном уже в следующее путешествие, а у нас, моряков, нет никаких своих расходов. Все их имущество принадлежит жене. Я бы стал холить вас лучше первой леди в королевстве.… Но не сумасшедший ли я, что стараюсь прельстить ее? Нет, мисс Люси, мне нечего предложить вам, достойного вас, кроме любви моей. Ни один мужчина не любил женщину так, как я вас люблю! Это не любовь, это поклонение, это обоготворение... (№ 26. С. 236).

Признание Давида практически дословно переведено в русской версии романа, кроме двух эпизодов. Предложение «*I am only the first mate of an Indiaman»* (*Я всего лишь первый помощник капитана судна Ост-Индийской компании*) интерпретировано переводчиком как «*Я только рулевой купеческого корабля»*, т.е. в переводе понижен социальный статус героя, проигнорировано название знаменитой Британской торговой компании, допущена русификация: появляется исконно русское слово «*купеческий»*, имеющее старославянское происхождение и с трудом вписывающееся в английские реалии. Подобная интерпретация обусловлена попыткой сделать мотив социального неравенства героев и вытекающие отсюда проблемы выбора Люси, ее конфликта с опекунами более выпуклыми и одновременно адаптировать роман к русской

[173] Дословно*: С первого момента, как я Вас увидел в первый раз, мисс Люси, для меня началась новая жизнь. Ни на одну девушку я никогда не смотрел дважды. И не только Ваша красота – о, нет! Это Ваша доброта, доброта, какую, кажется найти на земле нельзя. Не отворачивайтесь от меня. Я знаю свои недостатки. Как я мог смотреть на Вас и не осознать их? Мои манеры резки и грубоваты – о, они так отличаются от Ваших! Но Вы вскоре смогли бы сделать из меня прекрасного джентльмена, я так люблю Вас. Я всего лишь первый помощник капитана судна Ост-Индийской компании, но я обязательно стану капитаном в следующее плавание, мисс Люси, и у простого моряка, как я, нет никаких расходов, все, что у него есть, принадлежит его жене. Я буду холить Вас лучше первой леди в королевстве…, если посмотрите на меня благожелательно. Послушайте меня (пытаясь прельстить ее). Нет, мисс Люси, мне нечего предложить Вам, достойного Вас, только мою любовь. Ни один мужчина никогда не любил так женщину, как я люблю Вас; это не любовь, это поклонение, это обожание!*

действительности. В заключении Давид произносит слово «*adoration*» (*обожание, поклонение*), которое транслировано переводчиком как «*обоготворение*». Таким образом, переводчик возвышает чувства Давида к Люси, что также работает на обострение внутренних, нравственных и психологических проблем героев и их противостояния внешним обстоятельствам.

Согласно канонам сенсационного жанра, действие романа «Love Me Little, Love Me Long» разворачивается не только в гостиных и кулуарах богатых домов. Читателя ожидают захватывающие морские приключения, сопряженные с яркими описаниями борьбы за выживание во время шторма. Морской сюжет представлен в четырех главах подлинника (с XVII по XX главу), которые полностью соответствуют III, IV, V и VI главам второй части русской версии романа. Люси с одним из претендентов на ее руку и сердце Тальбойсом отправляется на морскую прогулку. Давид, которого накануне Люси отвергла, бросается вслед за ними, как истинный моряк, предчувствуя надвигающийся шторм. После продолжительной борьбы за выживание во время бури, до мельчайших подробностей описанной Ридом, Давид героически спасает свою возлюбленную и ее несостоявшегося жениха. Рассмотрим один из фрагментов:

Lucy's cheeks were carnation. But the next moment they were white, for a terrible event interrupted this chat. Two huge waves rolled one behind the other, an occurrence which luckily is not frequent; the boat, descending into the valley of the sea, had the wind taken out of her sails by the high wave that was coming. Her sails flapped, she lost her speed, and, as she rose again, the second wave was a moment too quick for her, and its combing crest caught her. The first thing Lucy saw was Jack running from the helm with a loud cry of fear, followed by what looked an arch of fire, but sounded like a lion rushing, growling on its prey, and directly her feet and ankles were in apool of water. David bounded aft, swearing and splashing through it, and it turned into sparks of white fire flying this way and that (P. 200)[174].	Щеки Люси побагровели. Но через минуту она снова побледнела, ибо страшное событие прервало эту болтовню. Две громадные волны катились одна за другой, что, к счастью, не часто случается. Когда лодка опустилась, так сказать, в морскую лощину, наступавшая волна заслонила ее от ветра; паруса повисли, ход убавился, и когда лодка снова поднялась наверх, вторая волна захватила ее врасплох и обдала своею пенившейся макушкой. Люси увидела, прежде всего, что Джек бежит от руля с криком ужаса, а за ним следует что-то похожее на огненный комок, но ревущее, как разъяренный зверь, и затем она тотчас же почувствовала, что ноги ее в воде по щиколотку. Давид бросился на корму, и вода под его ногами обращалась в искры белого огня, летевшие во всех направлениях (№ 26. С. 257).

[174] Дословно: *Щеки Люси покраснели. Но в следующий момент они снова побледнели, так как ужасное событие прервало эту болтовню. Две громадные волны катились одна за другой, что, к счастью, не часто случается; наступающая волна заслонила от ветра лодку, опускающуюся в морскую лощину. Ее паруса обвисли, она потеряла свою скорость, а когда она поднялась вновь, вторая волна была настолько быстра, что захватила ее врасплох своей пенившейся макушкой. Первое, что увидела Люси, был Джек, бегущий от руля с криком ужаса, его преследовало нечто похожее на огненный ком, ревущее, как разъяренный лев, рычащий на свою добычу, и тут*

В целом перевод данного эпизода практически дословный, передающий на контрасте с образом Джека благородство и мужество Давида. Трагизм ситуации, в которой в полной мере раскрывается характер и натура Давида, передается психологическими деталями в описании внешнего вида Люси, поведения Джека и подробностями в описании морской стихии. Экспрессию происходящих событий автор подлинника подчеркивает сравнением природного явления с животным: «*what looked an arch of fire, but sounded like a lion rushing, growling on its prey*» (*нечто похожее на огненный ком, ревущее, как разъяренный лев, рычащий на свою добычу*). В русской трансляции романа данный фрагмент переведен с незначительными сокращениями и изменениями: *«что-то похожее на огненный комок, но ревущее, как разъяренный зверь»*: «*lion*» (*лев*) переведено как «*зверь»,* фраза «*growling on its prey*» (*рычащий на свою добычу*) проигнорирована переводчиком. Из описания поведения Давида в минуты крайней опасности в переводе опущена, по нашему мнению, значительная и показательная для характера перевода деталь: в подлиннике *Давид с проклятиями и разлетающимися во все стороны брызгами, бросился на корму* – в русской версии «*Давид бросился на корму».* Здесь продолжается установка переводчика на идеализацию и романтизацию образа Давида, не способного на брань ни при каких обстоятельствах, а тем более в присутствии дамы. Переводчик не замечает, что тем самым в образ вносится логическое противоречие: Давид ранее признавался Люси в том, что он не владеет хорошими манерами, «резок и груб в обращении». На этом столкновении в подлиннике держится сложность характера Додда.

Рассмотренная сцена демонстрирует и свойственный сенсационному роману Рида мелодраматизм. Духовный, эмоциональный мир героев раскрывается в преувеличенно эмоциональных обстоятельствах, рассчитанных на яркую зрелищность, на основе контраста мужества и малодушия, самопожертвования и эгоизма. Напряженный трагизм описания завершается счастливым финалом. В этой связи рассмотрим кульминационную сцену примирения Люси и Давида:

же ее ноги по щиколотку оказались в воде. Давид с проклятиями и разлетающимися во все стороны брызгами, бросился на корму, и вода под его ногами обращалась в искры белого огня, летевшие во всех направлениях.

He looked up at her eagerly. To his surprise, her haughty eagle look had gone, and she seemed a pitying goddess, all tenderness and benignity; only her mantling, burning cheek showed her to be woman. She faltered, in answer to his wild, eager look: “Was I ever so rude before? What right have I to tear your letter unless I…” The characteristic full stop, and, above all, the heaving bosom, the melting eye, and the red cheek, were enough even for poor simple David. Heaven seemed to open on him. His burning kisses fell on the sweet hands that had torn his death-warrant. No resistance. She blushed higher, but smiled. His powerful arm curled round her. She looked a little scared, but not much. He kissed her sweet cheek: the blush spread to her very forehead at that, but no resistance. As the winged and rapid bird, if her feathers be but touched with a speck of bird-lime, loses all power of flight, so it seemed as if that one kiss, the first a stranger had ever pressed on Lucy's virgin cheek, paralyzed her eel-like and evasive powers; under it her whole supple frame seemed to yield as David drew her closer and closer to him, till she hid her forehead and wet eyelashes on his shoulder, and murmured: “How could I let *you* be unhappy?!” (P. 250)[175].	Он жадно взглянул на нее. К его удивлению, надменный, орлиный взгляд исчез, она казалась богинею растроганной, дышащею нежностью и добротой; только раскрасневшиеся, пылающие щеки говорили, что она женщина. Она прошептала дрожащим голосом: – Разве я могла бы позволить себе такую дерзость? Какое право имела я разорвать ваше письмо, если бы я не… Характеристическая остановка, а главное, колыхающаяся грудь, подернутые глаза и рдеющие щеки были понятны даже бедному, простодушному Давиду. Словно небо открылось ему. Жгучие поцелуи посыпались на милые руки, разорвавшие его смертный приговор. Сопротивления не было. Она еще больше краснела, но улыбалась. Его сильная рука обвилась вокруг нее. Она как будто оробела, но не очень. Он поцеловал ее нежную щеку; краска разлилась до самого лба, но сопротивления не было. Как крылатая, быстрая птица, если только капля охотничьего клея попадет на ее перья, теряет способность полета, так этот единственный поцелуй, первый поцелуй чужого мужчины, коснулся девственной щеки Люси, казалось, лишил ее прежней увертливости и силы сопротивления. Давид все ближе и ближе притягивал ее к себе, и она подавалась, покуда, наконец, не опустила омоченное слезами лицо к нему на плечо и не прошептала. – Как же я могла допустить, чтобы ты был несчастен? (№ 26. С. 325).

Кульминация примирения Люси и Давида, которая в итоге заканчивается согласием Люси выйти за Давида замуж, представляет мелодраматическую сцену и по содержанию, и по стилю как в подлиннике, так и в переводе. Внимание читателя в ней акцентируется на аффектированных, внезапно и бурно прорывающихся наружу эмоций героев. Экзальтация в выражении чувств передается всем арсеналом характерных для мелодрамы шаблонных образных

[175] Дословно: *Он жадно взглянул на нее. К его удивлению, ее надменный, орлиный взгляд исчез, и она казалась растроганной богиней, полной нежности и доброты; только ее раскрасневшиеся, пылающие щеки выдавали в ней женщину. В ответ на его возбужденный, нетерпеливый взгляд она нерешительно пробормотала: «Разве я была когда-нибудь такой грубой? Какое право я имею разорвать Ваше письмо, если бы я не…». Характерной паузы, и, что самое главное, трепещущей груди, глаз с поволокой и покрасневших щек было достаточно даже для бедного простодушного Давида. Казалось, небеса открылись ему. Его жгучие поцелуи осыпали любимые руки, разорвавшие его смертный приговор. Сопротивления нет. Она раскраснелась еще сильнее, но улыбнулась. Она выглядела немного напуганной. Он поцеловал ее милую щечку: краска смущения добралась до самого ее лба, но сопротивления нет. Как быстрая крылатая птица теряет способность летать, если на ее перья попала капля птичьего клея, так и этот первый поцелуй незнакомого мужчины, коснувшийся девственной щеки Люси, парализовал ее гибкость и увертливость; казалось, тело ее обмякло, когда Давид притягивал ее к себе все ближе и ближе, до тех пор, пока она не уткнулась ему в плечо своим лбом и мокрым от слез личиком, пробормотав: «Как я могла допустить, чтобы ты был так несчастен?».*

средств и деталей: жадные взгляды, растроганность, раскрасневшиеся пылающие щеки, дрожащий голос и т.п. Такими же средствами передан и неожиданно произошедший в героине психологический перелом: надменная красавица с орлиным взглядом *(«her haughty eagle look had gone»)* раскрывает прятавшуюся в ней трогательную богиню *(«a pitying goddess, all tenderness and benignity»),* смущенную и раскрасневшуюся от первого поцелуя. Обратим внимание и на сохраненные в переводе комментарии, пояснения к происходящему автора-повествователя, как бы наблюдающего сцену со стороны: *«The characteristic full stop»* (*Характерная пауза*), *«No resistance»* (*Сопротивления нет*), *«Heaven seemed to open on him.»* (*Словно небо открылось ему*).

В заключении рассмотрим обращение автора-повествователя к мужской половине читателей, которое является своеобразным послесловием к роману:

TO MY MALE READERS. I SEE with some surprise that there still linger in the field of letters writers who think that, in fiction, when a personage speaks with an air of conviction, the sentiments must be the author's own. (When two of his personages give each other the lie, which represents the author? both?) I must ask you to shun this error; for instance, do not go and take Eve Dodd's opinion of my heroine, or Mrs. Bazalgette's, for mine. Miss Dodd, in particular, however epigrammatic she may appear, is shallow: her criticism _ pechent par la base._ She talks too much as if young girls were in the habit of looking into their own minds, like little metaphysicians, and knowing all that goes on there; but, on the contrary, this is just what women in generaldon't do, and young women can't do. No male will quite understand Lucy Fountain who does not take "instinct" and "self-deception" into the account. But with those two dews and your own intelligence, you cannot fail to unravel her, and will, I hope, thank me in your hearts for leaving you something to study, and not clogging my sluggish narrative with a mass of comment and explanation (P. 256)[176].	Моим читателям мужского пола. Я с некоторым удивлением вижу до сих пор в литературном мире читателей, которые думают, что когда вымышленное лицо говорит тоном убеждения, то оно должно выражать образ мыслей автора. (Когда два такие лица противоречат друг другу, какое же представляет автора? И то, и другое?) Приглашаю вас остерегаться этого заблуждения. Не сочтите, например, мнения Евы или мистрис Базальгет о моей героине за мое собственное. Мисс Додд, в особенности, как не остра покажется она, в сущности не основательна. Ее рассуждения pechent par la base. По ее словам можно подумать, что молодые девушки имеют обыкновения вглядываться в свой собственный ум, как какие-нибудь метафизики, и знать все, что там происходит; а напротив, этого-то именно женщины большею частью и не делают, а молодые девушки и не могут делать. Ни один мужчина не поймет Люси Фонтен, если не примет в расчет инстинкта и самообольщения. Но с этими двумя ключами он, как мне кажется, непременно объяснит себе ее, и я думаю, поблагодарит меня за то, что я оставил ему предмет для размышления, а не обременил вялого рассказа тяжеловесными комментариями и рассуждениями (№ 26. С. 334).

[176] Дословно: *Моим читателям мужского пола. Я с удивлением вижу, что в среде любителей писать письма все еще остаются люди, которые думают, что в художественной литературе, когда персонаж говорит тоном убеждения, его точка зрения должна совпадать с автором. (Когда два его персонажа противоречат друг другу, чье именно мнение представляет автор? Оба?). Я должен попросить вас избегать этой ошибки; например, не нужно принимать мнение Евы Додд о моей героине или мнение миссис Базальгетз как мое собственное. Мисс*

Послесловие посвящено объяснению читателям разницы между образами вымышленных героев и автора-повествователя (а также и биографического автора романа), между их позициями. Настаивая на дистанции между ними, повествователь подчеркивает ценность каждого индивидуального голоса в художественном произведении, из диалога которых у читателя и рождается свое восприятие романа. Художественная правда, по образному выражению М. М. Бахтина, «развертывается как цветок», демонстрируя читателю «ценностную реальность, событийную реальность» героев, и являет художественную правду автора. «Выразительная, говорящая сторона реальности» оказывается шире ее «фактической, вещной стороны», откуда вытекает принципиальная смысловая многозначность правды литературного произведения. Эта эстетическая декларация, очень точно переданная русским переводчиком, не воплотилась у Рида в диалог сознаний, как его понимал Бахтин, рассматривая романы Достоевского, но, думается, устремление английского романиста к ее реализации объясняет органичное вхождение данного перевода в русло художественных поисков русской прозы конца 1850 – начала 1860-х гг.

3.2. Русские переводы романа «Griffith Gaunt or, Jealousy»

Сенсационный роман «Griffith Gaunt, or Jealousy» является, пожалуй, самым скандально известным произведением Рида, повлекшим за собой немало резко отрицательных критических отзывов. Согласно поэтике и эстетике сенсационного жанра, сюжет романа наполнен яркими приключениями главных героев, эмоциональными сценами и диалогами, сложными поворотами судьбы ведущих персонажей. Все они связаны с серьезными социальными проблемами – неравного брака, в который вступают красавица Кэтрин, представительница

Додд, в частности, какой бы язвительной она ни была, может показаться дамой неглубокой: ее критика часто безосновательна. Она слишком много говорит, как будто молодые девушки привыкли заглядывать в свои собственные мысли, как маленькие метафизики, зная все, что там происходит; наоборот, это именно то, чего женщины вообще не делают, а молодые женщины не умеют этого сделать вообще. Ни один мужчина не сможет полностью понять Люси Фонтен, которая не берет в расчет «инстинкт» и «самообман». Но с этими двумя подсказками и вашим собственным интеллектом вы наверняка сумеете распознать ее, и я, надеюсь, будете благодарить меня в своих сердцах за то, что я оставил вам тему для размышления, а не засорил свое вялое повествовании массой комментариев и объяснений.

богатейшего семейства графства Кумберланд, и дворянин из обедневшего рода Гриффит Гонт; с семейными проблемами, начиная с психологических – надменность Кэтрин и патологическая ревность ее супруга – и кончая конфессиональными. Одной из скандальных подоплек романа является введенный в повествование образ священника, платоническая любовь которого к своей прихожанке Кэтрин переросла в неукротимую страсть к ней, за чем последовало избиение священника разъяренным ревнивцем Гриффитом, его побег из дома и знакомство с Мерси Винт.

Этот сюжетный поворот влечет за собой ввод в повествование темы двоеженства: несмотря на статус женатого мужчины, Гриффит, желая отомстить Кэтрин за «измену», убеждает Мерси выйти за него замуж. Кэтрин, узнав о двоеженстве своего мужа, угрожает ему смертью – так в роман входит тема преступления, судебного разбирательства. Однако читателя вновь ожидает счастливый финал: Гриффит возвращается к своей законной супруге, а его незаконная жена Мерси Винт выходит замуж за Джорджа Невиля, несостоявшегося жениха Кэтрин Пейтон, истинного джентльмена, который совместно с Мерси прилагают недюжинные усилия, чтобы оправдать Кэтрин в суде. Как видим, роман Рида наполнен табуированными как для русской, так и для английской культуры темами и проблемами, традиции изображения которых только начинали закладываться как в европейской, так и в русской литературе.

За рубежом роман «Griffith Gaunt, or Jealousy» впервые был опубликован в 1866 г., печатался в журналах «Argosy» и «The Atlantic Monthly» в Соединенных Штатах, а также вышел отдельным изданием в Лондоне в издательстве «Chapman and Hall». После публикаций на роман буквально посыпались отрицательные отзывы литературных критиков. Так, Р. Фантина приводит критический обзор из июньского выпуска нью-йоркского издания «The Round Table» 1866 г., в котором «роман Рида был назван одним из самых безнравственных, непристойных, антирелигиозных и наихудших историй, когда-либо опубликованных ранее; в первый раз роман г-на Рида настолько непристоен»[177]. Критические статьи, называвшие «Griffith Gaunt,

[177] Fantina R. Victorian Sensational Fiction. The Daring Work of Charles Reade. New York, 2010. P. 132.

or Jealousy» самым непристойным романом поколения, не достойным для публикации, выходили в течение всего 1866 г. практически ежемесячно. Подобные статьи оскорбляли Рида, писатель в результате подал в суд иск о клевете против «The Round Table», что, впрочем, не являлось чем-то новым для Рида, у которого уже был богатый опыт судебных тяжб, связанных с его литературной деятельностью[178].

Между тем, поднимавшиеся в романе темы были крайне популярны в период «сенсационной декады» викторианской литературы именно в силу их табуированности, и не только Ч. Рид сделал данную проблематику стержнем своего произведения. Так, например, еще в 1863 г. литературный критик Генри Мансель опубликовал статью, посвященную популярности в литературе темы двоеженства: «столь популярным стало это преступление, породив целый подкласс в этой области литературы; удивительно, как много наших современных авторов выбрали это пикантное нарушение морали и права в качестве гвоздя, на который можно повесить тайну»[179]. И действительно, двоеженство составляет основу нарратива в романах М. Э. Брэддон «Lady Audley's Secret» (1862) и «Aurora Floyd» (1863), Э. Вуд «East Lynne» (1861) и многих других. Популярность названной темы в викторианской литературе была обоснована реальными громкими судебными разбирательствами, освещавшимися в печати. Для примера назовем дело «The Yelverton Case»: в 1857 г. англичанка-католичка Тереза Лонгворт вышла замуж за Уильяма Чарльза Иелвертона, пэра Ирландии, исповедовавшего протестантскую веру. Через несколько лет Уильям Чарльз Иелвертон женится на другой девушке, богатой наследнице, объявив Терезе, что их брак, освященный католическим священником, считает недействительным. В 1861 г. Тереза подала в суд иск на своего мужа, обвиняя его в двоеженстве. Это дело, как известно, привело к серьезным реформам брачного законодательства Великобритании и широко освещалось в прессе. Можно предположить, что роман

---

[178] В 1863 г., после публикации романа «Hard Cash», авторитетный психиатр д-р Конолли предъявил в суд иск против Ч. Рида, обвинив его в клевете, после того, как критики назвали д-ра Конолли прототипом отрицательного образа д-ра Уичерли в романе.

[179] Цит. по: Fantina R. Victorian Sensational Fiction. The Daring Work of Charles Reade. New York, 2010. P. 128.

Ч. Рида «Griffith Gaunt, or Jealousy» частично основан на судебном деле Иелвертона: главный персонаж Гриффит Гонт сознательно совершает двоеженство; как и Иелвертон, он был протестантом, а главная героиня романа Кэтрин Пейтон, как и Тереза Лонгворт, исповедовала католическую веру.

По мнению Р. Фантины, роман Рида «Griffith Gaunt, or Jealousy», «несмотря на воссоединение законных супругов, реставрирующее общую картину, и удаление грязного пятна двоеженства, разрушал викторианский идеал гармоничного дома»[180]. Резкую критику и негативные отзывы современников Рида вызвали также безнаказанность нарушившего закон главного персонажа романа, откровенно сексуальные описания внешности главной героини Кэтрин и выходящего за рамки приличия поведения молодого священника, влюбленного в замужнюю даму. Однако с уверенностью можно утверждать, что эти отзывы и в целом скандальная аура, окружавшая роман «Griffith Gaunt, or Jealousy», принесли ему огромную популярность не только у английских и американских, но и русских читателей второй половины XIX в.

Русские переводы романа Ч. Рида «Griffith Gaunt, or Jealousy» были опубликованы в литературных журналах «Отечественные записки» и «Заграничный вестник» в 1866–1867 гг., немного позже выхода подлинника в Англии и США. Более того, первые пять глав романа были опубликованы одновременно – в ноябрьских выпусках обоих русских журналов, что указывает на своеобразную конкуренцию, существующую между редакторами, которые стремились овладеть пальмой первенства в публикации собственной переводной версии романа известного в России английского писателя. Читатели журнала «Отечественные записки» познакомились с творчеством Рида еще в 1862 г., когда в журнале был напечатан перевод его знаменитого исторического романа «Монастырь и Любовь» («The Cloister and the Hearth»)[181], о котором речь пойдет ниже. В 1864 г. в «Отечественных записках» был опубликован роман «установленного факта» Ч. Рида «Тяжелые деньги» («Hard Cash»). В ноябрьском, декабрьском номерах

[180] Fantina R. Victorian Sensational Fiction. The Daring Work of Charles Reade. New York, 2010. P. 125.
[181] См. об этом переводе в гл. 4 диссертации.

1866 г. и январском и февральском томах журнала за 1867 г. появился русский перевод сенсационного романа «Griffith Gaunt, or Jealousy» под названием «Ревность», с подзаголовком: «Роман Чарльза Рида».

Второй перевод романа был опубликован в четырех томах журнала «Заграничный вестник»: ноябрьском и декабрьском за 1866 г. и в январском и февральском за 1867 г.[182] В журнале печатались, в основном, переводы публицистических и научно-популярных статей, взятых из современной европейской периодики, а также переводная беллетристика. Перевод романа Рида, как и опубликованный в «Отечественных записках», назывался «Ревность», однако это заглавие сопровождалось другим подзаголовком: «Роман Чарльза Рида, автора “Тяжелые деньги”», указывающим на популярность писателя, известного русским читателям как автор matter-of-fact romance «Hard Cash».

Февральский выпуск журнала – № 13, в котором были напечатаны главы XIX–XXV переводной версии романа, стал последним: издание, открывшееся в 1864 г., было закрыто в связи с арестом главного редактора П. Л. Лаврова, произведенным после покушения Д. В. Каракозова на Александра II[183]. Роман, в оригинале состоящий из 45 глав, был опубликован в журнале «Заграничный вестник» только до 25-й главы включительно, в то время как журнал «Отечественные записки» представил на суд русского читателя полный перевод подлинника.

Востребованность романа «Griffith Gaunt, or Jealousy» в русской литературе указанного периода подтверждается и переводческими подходами авторов обоих русских трансляций данного произведения. Они же характеризуют и ожидания адресата переводов, их «идеального читателя», принадлежащего широкой читательской аудитории: в переводах отсутствуют пропуски текста и существенные отступления от подлинника, полностью сохраняется авторский стиль. Практически не подверглись изменениям объем и структура романа:

---

[182] В журнале печатались, наряду с переводами публицистических, научно-популярных статей (французского философа и писателя Э. Ренана, французского философа, историка, публициста И. Тэна, немецкого историка и политического деятеля Г. Зибеля и др.), взятых из современной европейской периодики, переводы сочинений таких авторов, как Жорж Санд, Дж. Элиот, У. Коллинз, Ч. Диккенс.

[183] П. Л. Лавров был обвинен в распространении «вредных идей» (имеется в виду его вхождение в первый состав «Земли и воли»), в сочувствии идеям Н. Г. Чернышевского, М. Л.Михайлова. В январе 1867 г. он был приговорен к ссылке в Вологодскую губернию, где и прожил до 1870 г.

в подлиннике 45 глав, в переводной версии романа «Ревность», опубликованной в «Отечественных записках», 44 главы: главы 41 и 42 главы, в которых в мельчайших подробностях описан первый день судебного заседания по обвинению Кэтрин Гонт в убийстве мужа, объединены автором перевода. Таким образом, судебный нарратив, достаточно сложный для восприятия массового читателя, не знакомого с судебной и следственной процедурами, тем более английскими, был сокращен, хотя и незначительно. Судя по переводу первых 25 глав романа, опубликованных в «Заграничном вестнике», он тоже планировался как полный.

Направленность переводов романа на широкий круг читателей определяла формы подачи иноязычного произведения. Прежде всего, в связи этим отметим, что переводчики, следуя за автором, достаточно подробно представляют русскому реципиенту типичную среду героев, представителей викторианского общества, их повседневную жизнь в деталях и подробностях, в чем видятся черты романа «установленного факта», которые Рид, как и в рассмотренном выше романе «Love me Little, Love Me Long», активно соединял с поэтикой и эстетикой сенсационного романа. Приведем характерный пример – описание охоты на лис:

Griffith Gaunt, or Jealousy	**Ревность. Роман Чарльза Рида**	**Ревность. (Роман Чарльза Рида)**
But one day they drew Yew tree Brow, and found a stray fox. At Gaylad's first note he broke cover, and went away for home across the open country. A hedger saw him steal out, and gave a view halloo; the riders came round helter-skelter; the dogs in cover one by one threw up their noses and voices; the horns blew, the canine music swelled to a strong chorus, and away they swept across country, – dogs, horses, men; and the Deuse take the hindmost! It was a gallant chase, and our dreamy virgin's blood got up. Erect, but lithe and vigorous, and	Однажды охота нечаянно напала на лису. При первом звуке рога она поднялась из ее логовища и пошла прямо по открытому полю. Один из загонщиков увидал ее крадущейся из опушки леса и дал сигнал; всадники подвалили со всех сторон, собаки подняли носы кверху и залились; рога затрубили, собачья музыка слилась в громком хоре, и вся охота помчалась в погоню через поле. Славная была травля! Кровь разыгралась в жилах нашей задумчивой красавицы. Ее легкая, гибкая, но упругая фигура, как бы приросшая к огромному белому коню,	Однажды напали на след несчастной лисицы. При первом звуке гейландова рога она бросила свое убежище и бежала в поле. Завидя это, загонщик поднял крик, всадники бросились вперед сломя голову, собаки подняли морды и огласили воздух своим лаем; рога затрубили. Собачий хор дошел до грозного рева, и все полетели через поля и долы – люди, лошади, собаки. Сам Дьявол казалось, несся за ними. Охота была благородная, и кровь закипала в нашей томной деве. Выпрямившись во весь рост, гибкая, ловкая, составляя как бы одну массу со своим

one with her great white gelding, she came flying behind the foremost riders, and took leap for leap with them. One glossy, golden curl streamed back in the rushing air; her gray eyes glowed with earthly fire; and two red spots on the upper part of her cheeks showed she was much excited, without a grain of fear. <…> On, on, on, till all the pinks and buckskins, erst so smart, were splashed with clay and dirt of every hue, and all the horses' late glossy coats were bathed with sweat and lathered with foam, and their gaping nostrils blowing and glowing red[184].	летела за передовыми всадниками; один из ее шелковистых, золотых локонов отвевало ветром, ее серые глаза заискрились земным огнем, и два алых пятна на верхней части ее щек показывали, что она находится в сильном возбуждении, но без малейшей примеси страха. <…> Так неслась охота вперед, вперед, вперед, пока красные куртки и лосины охотников, недавно еще такие опрятные и красивые, не были забрызганы грязью и тиною, а глянцевитые, расчесанные лошади дымились от пены, и широко раздутые ноздри их тяжело отдувались и налились кровью[185].	большим белым конем, она неслась за передовыми охотниками, перелетая вслед за ними через канавы и изгороди. Блестящая, золотистая прядь ее чудных волос развевалась по ветру; ее серые глаза сверкали земным огнем, и два красных пятна на щечках выказывали ее воодушевление, лишенное и тени страха. <…> Вперед, вперед, пока все красивые наряды охотников забрызгались грязью всевозможных цветов, и все кони, столь блестящие за несколько минут перед тем, покрылись мылом и пеной, а их ноздри страшно раздулись и побагровели[186]

В эпизоде автор описывает типичное занятие представителей аристократического общества, фиксируя мельчайшие детали охоты, в разной степени, но достаточно полно отраженные в обоих переводах подлинника. Так, впервой переводной версии романа более подробно описана одежда охотников: «*till all the pinks and buckskins, erst so smart, were splashed with clay and dirt of every hue» (пока все красные куртки и лосины охотников, недавно еще такие опрятные и красивые, не были забрызганы грязью и тиною*). Во втором переводе данный фрагмент несколько сокращен, описание деталей одежды охотников не переведено

[184] Reade Ch. Griffith Gaunt, or Jealousy [Электронный ресурс]. London, 1866. P. 2. URL: http://manybooks.net/ (дата обращения: 21.04.2017). Здесь и далее оригинальный текст романа цитируется по этому источнику с указанием в круглых скобках номера страниц. Дословно: *Однажды они добрались до тисового дерева и обнаружили заблудившегося лиса. Он покинул свое убежище при первом появлении бравых охотников и бросился к своей норе через открытое поле. Загонщик увидел зверя и подал охотничий сигнал; всадники бросились со всех сторон; собаки одна за другой навострили свои носы и залаяли; рога затрубили; собачий лай слился в едином громком хоре, и все участники охоты помчалась по полю, казалось, преследуемые самим дьяволом. То была знатная охота, и кровь закипала в нашей мечтательной деве. Прямая, гибкая и сильная, слившись в единое целое со своим величественным белым жеребцом, она летела вслед за передовыми всадниками, преодолевая вслед за ними все препятствия. Блестящий золотой локон развевался на ветру; ее серые глаза сверкали земным огнем, и два красных пятна на верхней части ее щек показывали, что она сильно возбуждена, но без тени страха. <…> Вперед, вперед, вперед, до тех пор, пока красные охотничьи камзолы и лосины, недавно еще такие красивые, были полностью забрызганы грязью и тиной, а глянцевые лошади дымились от пота и покрылись пеной.*

[185] Рид Ч. Ревность. Роман Чарльза Рида // Отечественные записки. 1866. № 169 (1). С. 17–18. Далее цитирую по этому источнику с указанием в круглых скобках номера выпусков журнала и страниц.

[186] Рид Ч. Ревность. (Роман Чарльза Рида, автора «Тяжелые деньги») // Заграничный вестник. 1866. № 12. С. 221–222. Далее цитирую по этому источнику с указанием в круглых скобках номера выпусков журнала и страниц.

вообще: «*недавно еще все красивые наряды охотников забрызгались грязью всевозможных цветов».* Слова «*clay and dirt»* (*тина и грязь*), интерпретированы как «*грязь всевозможных цветов*», из-за чего, пожалуй, отчасти теряется эффект реальности, на котором Рид акцентирует внимание читателей во всех своих романах. Однако первый переводчик проигнорировал фразу «*the Deuse take the hindmost*» (*преследуемые самим Дьяволом*), интерпретируемую во второй трансляции романа как *«Сам Дьявол казалось, несся за ними»*. В подлиннике это выражение определенно подчеркивает накал страстей участников охоты. В целом же, за небольшими исключениями, оба перевода представляют собой подробные интерпретации подлинника.

Обратим внимание на то, что, кроме функции достоверной обрисовки быта, многие детали наделяются и характерологическим назначением. Например, внешний вид Кэтрин и ее действия, кроме того, что они демонстрируют типичный образ леди, типичное поведение благородной дамы, принятое в ситуации охоты, сразу выводят на первый план решимость и бесстрашие героини, силу ее характера, равного мужскому, что практически дословно транслируется в рассматриваемых переводных версиях. Внутренняя сложность образа подчеркивается в подлиннике и переводах не меньше. Например, Рид называет свою героиню *«dreamy virgin»* (*задумчивая/мечтательная дева*), в первом переводе выражение интерпретировано как «*задумчивая красавица*», а во втором «*томная дева*», представляя образ нежной, мягкой невинной девушки с сильным духом и мощным внутренним стержнем.

В целом, в отличие от романов «установленного факта», и в этом сенсационном романе, как и в «Love me Little, Love Me Long», автор, при всем внимании к бытописанию, смещает акцент на внутренний мир своих героев, их неповторимые характеры, проводя достаточно глубокий анализ их поступков, награждая каждого персонажа определенными психологическими и нравственными характеристиками, за счет которых они становятся живыми, противоречивыми, ни на кого не похожими, передающими «правду жизни». Рид подчеркивает индивидуальность персонажей, в первую очередь, главных, отводя специальное

внимание их жестам и мимике, манере вести себя в обществе, принимать решения и т.д. Особенно четко это демонстрирует образ Кэтрин. Весьма показателен, например, эпизод дуэли Гриффита Гонта и Джорджа Невиля, в подлиннике и переводах раскрывающий, прежде всего, личность Кэтрин: узнав, что претенденты на ее руку и сердце устраивают из-за нее дуэль, она немедленно устремляется к месту поединка, чтобы предотвратить убийство. Подобный «неосмотрительный» поступок мог безвозвратно погубить репутацию незамужней девушки в обществе, что, однако, не остановило ее:

Griffith Gaunt, or Jealousy	**Ревность. Роман Чарльза Рида**	**Ревность. (Роман Чарльза Рида)**
There was a great rushing, and a pounding of the hard ground, and a scarlet Amazon galloped in, and drew up in the middle, right between the levelled pistols. Every eye had been so bent on the combatants, that Kate Peyton and her horse seemed to have sprung out of the very earth. And there she sat, pale as ashes, on the steaming piebald, and glanced from pistol to pistol.The duellists stared in utter amazement, and instinctively lowered their weapons; for she had put herself right in their line of fire with a recklessness that contrasted nobly with her fear for others (P. 37)[187].	Вдруг послышался сильный шум и топот по мерзлой земле, и в то же время женщина в красной амазонке, прискакав галопом, круто осадила лошадь и стала как раз между двумя нацеленными пистолетами. Глаза всех до того были обращены на сражающихся, что им показалось, словно Кэт Пейтон со своею лошадью выросла из земли, когда она очутилась посреди группы, неподвижная, бледная как полотно, на дымящемся пегом коне, поглядывая с одного пистолета на другой. Сражающиеся уставили на нее глаза в неописанном изумлении и инстинктивно опустили оружие, потому что она встала как раз на уровне пистолетных дул, с неустрашимостью, представлявшею странный контраст с ее опасением за других (№ 169 (2). С. 467).	В это мгновение послышался страшный топот, земля затряслась, и вдруг красная амазонка осадила лошадь между противниками. Взоры свидетелей так пристально были устремлены на соперников, что для них Кэти Пэйтон и ее лошадь, казалось, выскочили из земли. И вот она стояла между обоими поднятыми пистолетами, бледная, на коне, покрытом пеною, и смотрела то на одного, то на другого из своих пламенных поклонников. Дуэлисты не могли прийти в себя от удивления и инстинктивно опустили пистолеты, ибо она встала прямо под выстрелы с тем презрением к опасности для себя, которое составляло такой благородный контраст с ее боязнью за других (№ 12. Декабрь. С. 428).

Оба фрагмента являют собой качественный литературный перевод яркой сцены дуэли и эффектного появления прекрасной и отважной Кэтрин на поле боя.

[187] Дословно: *Послышался сильный шум и лошадиный топот по твердой земле, и вдруг всадница в алой накидке, прискакав галопом, резко остановилась посередине, прямо между направленными друг на друга пистолетами. Все взгляды были сосредоточены на соперниках, и всем показалось, что Кэт Пейтон и ее конь появились прямо из-под земли. Она сидела, бледная как полотно, на дымящемся пегом коне и переводила взгляд с одного пистолета на другой. Дуэлянты уставились на нее в крайнем изумлении и инстинктивно опустили свои оружия, так как она встала прямо на линию огня с безрассудством, величественно контрастировавшим с ее страхом за других.*

Автор первого перевода представляет Кэтрин в образе роковой женщины, бесстрашной и решительной, нарушающей законы общества ради спасения от смерти своих поклонников. Так, выражение *«a scarlet Amazon»* интерпретировано как *«женщина в красной амазонке»*, переводчик как будто игнорирует тот факт, что в подлиннике Кэт – незамужняя набожная девушка, а слова «*женщина*» (woman) вообще нет в оригинале. Сам Ч. Рид словно играет словами в этом эпизоде, ведь существительное *Amazon* можно интерпретировать и как Амазонка (женщина-воительница), и как амазонка (женский костюм для верховой езды). В выражении *«a scarlet Amazon»* Рид ассоциирует свою героиню с Амазонкой, женщиной-воином, но с другой стороны, использовано слово scarlet (алый, багряный), что определенно относится к цвету одежды: Амазонка в алой накидке, *«pale as ashes» – «бледная как полотно»*, явно ощутима игра на цветовых контрастах, с помощью которых Рид передает накал страстей в сложившейся ситуации, а также внутреннее напряжение самой Кэт. Эта особенность авторского текста и для переводчиков дает возможность игры смыслами. Например, фразеологическое выражение *«pale as ashes»* переведено в первой русской версии романа дословно. Во втором русском переводе выражение *«a scarlet Amazon»* его автор интерпретировал как *«красная амазонка»*, несколько утратив, на наш взгляд, эмоциональную окраску, заложенную Ридом в данный эпизод. Отметим также, что автор второго перевода на протяжении всего повествования представляет читателю образ Кэтрин Пейтон более мягким, по-девичьи неискушенным: поведение Кэти (именно в такой уменьшительно-ласкательной форме звучит в этом переводе имя героини) диктуется ее молодостью и благородным происхождением, что в целом делает образ героини несколько менее сложным.

В оригинале повествователь чаще всего называет героиню Кэтрин или мисс Пейтон, а после замужества мистрис Гонт. Такое обращение к ней, как в подлиннике, так и в первом переводе, точно отражает авторскую позицию: Кэтрин Пейтон – яркая и сильная личность, органично сочетающая в себе женственность и железную волю, способность к тонким чувствам и переживаниям

и острый ум. Она может не только по-женски понять и простить даже своих обидчиков, защищая их от опасности, встав ради этого под дула пистолетов, но и постоять за себя (например, она будет сама защищать себя в суде). Именно в первом переводе, как и в оригинале, в Кэтрин подчеркивается личный взгляд на мир и отношения между людьми, умение самостоятельно выбирать свою цель, идти к ней и жить, не теряя внутренней свободы.

Большинство же характеристик Кэтрин в подлиннике и двух переводах практически совпадают: *осадила* лошадь – *прискакав галопом, круто* осадила лошадь – *прискакав галопом, резко остановилась*; стояла между *поднятыми* пистолетами – *стала как раз* между двумя *нацеленными* пистолетами – *остановилась* посередине, *прямо между направленных* друг на друга пистолетов; *бледная – неподвижная, бледная как полотно – бледная как полотно*, смотрела *то на одного поклонника, то на другого* – поглядывая *с одного пистолета на другой* – переводила взгляд *с одного пистолета на другой*).

В отличие от ведущих женских образов при создании мужских персонажей в своих сенсационных романах Рид придерживается принципа типизации, что, однако, не относится к образу Гриффита Гонта. Он заметно отличается от типичных идеальных героев Рида, отважных и справедливых. С одной стороны, он добродушен и благороден, воспитан и образован, как и подобает молодому человеку из высшего общества. Гриффит Гонт безумно влюблен в Кэтрин и пронесет свое чувство к ней на протяжении всего романа, что, однако, не помешает ему предать любимую женщину, совершив двоеженство. В то же время, Гриффит труслив и лжив, что доказывают его поступки по отношению к Кэтрин, которая по его вине проведет некоторое время в тюрьме и переживет унизительную процедуру суда по обвинению в убийстве, и к Мерси, на которой Гриффит женится под именем своего сводного незаконнорожденного брата, опозорив честное имя девушки. Причиной всему является патологическая ревность Гриффита, которая квалифицируется повествователем как «хронический нравственный недуг» – «ruling passion» (p. 144). Сущность Гриффита раскрывается в его письме к Кэтрин (как отмечалось выше, это излюбленный

прием Рида), которое он написал перед дуэлью, фрагмент письма в оригинале и двух русских переводах мы предлагаем для сравнения:

Griffith Gaunt, or Jealousy	**Ревность. Роман Чарльза Рида**	**Ревность. (Роман Чарльза Рида)**
Sweet Mistress, — When this reaches you, I shall be no more here to trouble you with my jealousy. This Neville set' it abroad that you' had changed horses with him, as much as to say you had plighted troth with him. He is a liar, and I told him so to his teeth. We are to meet at noon this day, and one must die. Methinks I shall be the one. <….> But, o dear Kate, think of all that hath passed between us, and do not wed this Neville, or I could not rest in my grave. Sweetheart, many a letter have I written thee, but none so sad as this. Let the grave hide my faults from thy memory; think only that I loved thee well (P. 32–33)[188].	Дорогая! Когда ты получишь эти строки, я уже не буду в состоянии мучить тебя своей ревностью. Подлец этот Невиль распустил по всему околотку молву, что будто ты поменялась с ним лошадьми в знак того, что помолвилась с ним. Он лжет, и я ему сказал это в лицо. Сегодня в двенадцать часов мы уговорились стреляться, и один из нас должен умереть. Мне сдается, что участь эта суждена мне. <…> Только, Кэт, моя дорогая, помни все, что было между нами, и не выходи за этого Невиля, или мне не будет покоя и в могиле. Ненаглядная моя, много писал я тебе писем, но ни одного такого печального, как это. Пусть могила скроет от памяти твоей все мои недостатки. Помни только, что я тебя сильно любил (№ 169 (2). С. 459).	Милая Кэти! Когда Вы получите эти строки, то меня более не будет на свете, и я не буду более мучить Вас своей ревностью. Невиль распустил повсюду слух, что Вы поменялись с ним лошадью как бы в залог того, что отдали ему свою руку. Он лжет, и я сказал ему это прямо в лицо. Мы будем драться нынче в полдень, и один из нас должен умереть. Вероятно, это буду я. <…> Но милая, дорогая моя Кэти, подумай обо всем, что было между нами, и не выходи замуж за Невиля, иначе я не буду спокойно лежать в могиле. Сердечная моя, много писал я тебе писем, но ни одно не было так грустно. Пускай могила скроет от тебя мои недостатки, помни только, что я любил тебя пламенно (№ 12 ноябрь С. 274).

Прежде всего, следует отметить профессиональную работу обоих переводчиков, передавших в русских версиях письма исповедальные интонации и душевные терзания Гриффита, признающего собственную ревность порочной, но не способного бороться с нею. Обратим внимание на то, что в русских переводах название романа «Griffith Gaunt, or Jealousy» переведено как «Ревность», что, по сути, подчеркивает перенос семантики повествования с образа героя, который в подлиннике, судя по его заглавию, прочился на позицию главного (в переводах в центре оказываются женские образы), на нравственно-

[188] Дословно: *Любимая моя, когда это письмо придет к тебе, меня уже не будет на свете и я больше не потревожу тебя своей ревностью. Этот Невиль распустил повсюду слух, что вы поменялись с ним лошадьми, сказав, что, таким образом, ты поклялась ему в верности. Он лжец, и я сказал ему это прямо в лицо. Сегодня в полдень мы встречаемся, и один из нас умрет. Сдается мне, что это буду я. <…> Но, о, дорогая Кэт, подумай обо всем, что было между нами, и не выходи замуж за этого Невиля, или я так и не обрету покоя в могиле. Душа моя, много писем я писал тебе, но ни одного такого печального. Позволь могиле стереть из твоей памяти мои недостатки, помни только, как сильно я любил тебя.*

психологические особенности Гриффита Гонта. Его патологическая ревность трактуется как повреждение ума, болезнь, отдаляющая героя от окружающих, от Бога, заставляющая его направлять все свои душевные силы на удовлетворение страсти, на владение жизнью другого человека, на преступления, принося тем самым страдание даже тем, кого он любит, и разрушая изнутри самого себя.

В первом переводе наблюдается явная русификация: фраза *«This Neville set' it abroad»* (*Этот Невиль распустил повсюду слух*) переведена как *«Подлец этот Невиль распустил по всему околотку молву»* – использованы исконно русские слова «*околоток*» и «*молва*», которые к тому же относятся к просторечию, в подлиннике Гриффит не употребляет ругательств (таких, как *подлец*). Во втором переводе Гриффит предстает, как и в подлиннике, воспитанным молодым человеком, о чем говорит его деликатное письмо типичного представителя своей среды, написанное согласно канонам высокого эпистолярного жанра. При этом в обоих переводах образ Гриффита Гонта, как и в оригинале, сложен и противоречив. Способный на глубокое чувство любви, герой разрушает его своим неадекватным поведением человека, не владеющего собой, но устремленного владеть другими, от чего страдают все, включая самого Гриффита. В обоих русских переводах при этом повышен «градус» осознанности поступков героя и его ответственности за них: я уже не буду в состоянии *мучить* тебя своей ревностью – я не буду более *мучить* Вас своей ревностью – я больше *не потревожу* тебя своей ревностью; мы уговорились стреляться, и один из нас *должен умереть*. – Мы будем драться нынче в полдень, и один из нас *должен умереть*. – Сегодня в полдень мы встречаемся, и один из нас *умрет*; Мне сдается, что *участь эта суждена мне*. – Вероятно, *это буду я*. – Сдается мне, что это буду я; не выходи за этого Невиля, или *мне не будет покоя и в могиле* – не выходи замуж за Невиля, иначе *я не буду спокойно лежать в могиле* – не выходи замуж за этого Невиля, или *я так и не обрету покоя в могиле*; Пусть могила *скроет от памяти* твоей все мои недостатки. – Пускай могила *скроет о тебя* мои недостатки – *Позволь могиле стереть* из твоей памяти мои недостатки.

Не менее сложен и индивидуален (и тем притягателен для читателя) образ отца Леонарда, молодого итальянского священника, ставшего новым духовником Кэтрин. Данный персонаж послужил основным поводом для разрыва Кэтрин и Гриффита после многолетнего счастливого брака, вызвав очередной взрыв ревности в Гриффите. На протяжении нескольких глав читатель наблюдает за развитием взаимоотношений между отцом Леонардом и мистрис Гонт. Будучи талантливым оратором, он пленил своими пламенными речами на воскресных проповедях глубоко религиозную душу Кэтрин, которая являлась истинной католичкой. Став духовной поклонницей нового священника, женщина не замечает, как отец Леонард постепенно переходит грань между духовной и физической привязанностью, воспылав страстью к ней, замужней даме:

Griffith Gaunt, or Jealousy	**Ревность. Роман Чарльза Рида**	**Ревность. (Роман Чарльза Рида)**
Father Leonard was a pious, pure, and noble-minded man, who had undertaken to defy nature, with religion's aid; and, after years of successful warfare, now sustained one of those defeats to which such warriors have been liable in every age. If his heart was pure, it was tender; and nature never intended him to live all his days alone. After years of prudent coldness to the other sex, he fell in with a creature that put him off his guard at first, she seemed so angelic. "At Wisdom's gate suspicion slept: and, by degrees, which have been already indicated in this narrative, she whom the Church had committed to his spiritual care be came his idol. Could he have foreseen this, it would never have happened; he would have steeled himself, or left the country that contained this sweet temptation. But	Отец Леонард был человек с возвышенной, чистой, благочестивой душою, предпринявший побороть природу с помощью религии. И вот, после нескольких лет успешной борьбы, он потерпел одно из тех поражений, которым во все века подлежали подобные ратники. Если сердце его было чисто, зато оно было и нежно, и никогда природа не назначала его на вековечную сиротливость. После долголетнего соблюдения холодной сдержанности в отношении к прекрасному полу он столкнулся с существом до того ангелоподобным, что с первой же минуты позабыл остеречься, а затем постепенными шагами, уже указанными в этом рассказе, та, которую церковь вверила его духовному попечительству, сделалась его кумиром. Если бы он мог это предвидеть, то оно никогда не случилось бы; он бы заковал себя в тройные латы или покинул бы страну, представлявшую ему столь	Отец Леонард был набожный, чистый, возвышенный человек; он вознамерился победить природу с помощью религии и после многих лет успешной борьбы претерпел теперь одно из тех поражений, которому всегда подвергаются подобные борцы. Если сердце его было чисто, то оно вместе с тем было нежным, любящим, и природа никогда не предназначала его для одинокой жизни. После многих лет осторожной холодности к женщинам он встретил создание, которое с первого взгляда показалось ему столь ангельским, что он не принял надлежащих мер против соблазна. Мало-помалу, как мы уже показали в этом рассказе, создание это из духовной дочери, которую церковь препоручила его попечению, сделалась его идеалом. Если бы он мог это предвидеть, то, конечно, этого никогда не случилось бы; он сумел бы закалить себя против всякого соблазна, а если бы ничего не помогло, он бежал бы из страны.

love stole on him, masked with religious zeal, and robed in a garment of light that seemed celestial. When the mask fell, it was too late: the power to resist the soft and thrilling enchantment was gone. The solitary man was too deep in love (P. 110)[189].	сладкое искушение; но любовь вкралась к нему в душу в лучезарном облачении, называвшемся поистине небесным. Когда маска спала, то было уже поздно: у него не было силы противостоять этому дивному обаянию. Одинокий отшельник любил слишком глубоко (№ 170. С. 111).	Но любовь вкралась в его сердце под маской религиозной ревности и в таком блестящем, светлом одеянии, что он принял ее за небесную. Когда маска упала, то было слишком поздно; сила воспротивиться нежному очарованию исчезла. Одинокий человек был слишком влюблен (№ 13. Февраль. С. 290).

Русские переводы данного фрагмента представляют собой текстовые синонимы, транслируя нам трагическую судьбу молодого католического священника, давшего обет безбрачия и страдающего от земных страстей, испытывая физическое влечение к замужней женщине. Можно отметить, что автор первого перевода допускает некоторые вольные интерпретации в своей работе с данным эпизодом, ср., например: с *возвышенной, чистой, благочестивой душою* – был *набожным, чистым и великодушным человеком*; После *долголетнего* соблюдения холодной сдержанности в отношении *к прекрасному полу* – После *нескольких лет* осторожной холодности *к противоположному полу*; он столкнулся *с существом до того ангелоподобным* – столкнулся с созданием, которое в первого взгляда *показалось* ему ангелоподобным; любовь вкралась к нему *в душу в лучезарном облачении, называвшимся поистине небесным – прокралась в его сердце под маской религиозного рвения*, одетая в такое светлое одеяние, что *показалась* небесной; Одинокий отшельник *любил слишком глубоко* – Отшельник *был влюблен без памяти*. Здесь везде переводчик подчеркивает глубину настоящего чувства, сопротивляться которому не было возможности. Кроме того, фраза *«nature never intended him to live all his days alone»* (никогда природой ему не было предназначено прожить жизнь в одиночестве) представлена

[189] Дословно: *Отец Леонард был набожным, чистым и великодушным человеком, который предпринял попытку побороть природу с помощью религии; и спустя несколько лет успешной борьбы, сейчас, он потерпел одно из тех поражений, которому во все века подвергались подобные ратники. Хотя его сердце было чистым, оно было также нежным, и никогда природой ему не было предназначено прожить жизнь в одиночестве. После нескольких лет осторожной холодности к противоположному полу он столкнулся с созданием, которое с первого взгляда показалось ему ангелоподобным. Церковь сделала его духовным попечителем той, что стала для него идолом. Если бы он мог это предвидеть, он бы никогда этого не допустил; он бы закалил себя, он бы покинул страну, чтобы избежать этого сладкого соблазна. Но любовь прокралась в его сердце под маской религиозного рвения, одетая в такое светлое одеяние, что показалась небесной. Когда маска спала, было слишком поздно: силы противостоять этому волнующему очарованию иссякли. Отшельник был влюблен без памяти.*

как *«никогда природа не назначала его на вековечную сиротливость»*; фраза *«he would have steeled himself»* (он бы закалил себя) переведена как *«он бы заковал себя в тройные латы».* Вероятно, используя подобные выражения с яркой эмоциональной окраской, автор первой русской версии романа пытался как можно глубже раскрыть душевные страдания молодого священника.

Автор второй версии представляет на суд читателя практически дословный перевод фрагмента, доходящий порой до буквализма. Так, например, выражение «*a solitary man»* (отшельник, бобыль) переведено буквально *«одинокий человек»*. При этом, однако, следует отметить и очень показательные точки сближения обоих переводчиков. Например, в обеих переводных версиях введена мотивировка поведения священника, отсутствующая в подлиннике, ср.: *позабыл остеречься – не принял надлежащих мер против соблазна*; изменена авторская интерпретация восприятия героем Кэтрин, ср.: та, которую церковь вверила его духовному попечительству, сделалась его *кумиром* – сделалась его *идеалом* – стала для него *идолом*; в обоих переводах подчеркивается объективный характер произошедшего, ср.: Если бы он мог это предвидеть, то оно *никогда не случилось бы* – Если бы он мог это предвидеть, то, конечно, *этого никогда не случилось бы* – Если бы он мог это предвидеть, он бы никогда этого *не допустил.*

Как было сказано выше, роман Рида отличается жанровым синтезом. Прежде всего, необходимо отметить ярко выраженные в рассматриваемом произведении черты детективного жанра, находящегося в 1860-е гг. и на Западе, и в России на стадии становления. Остановимся на главах XXXIV–XXXVIII, в которых читателю сообщается, что Кэтрин узнает правду о двоеженстве Гриффита – она потрясена до глубины души предательством мужа и в состоянии гнева грозит ему смертью. В ту же ночь происходит странное происшествие: сначала обитатели дома слышат всплеск воды в пруду в поместье Гонтов, а затем крик о помощи и выстрел. Эти странные события тут же связываются с исчезновением Гриффита. Начинается расследование: в пруду находят труп мужчины, до неузнаваемости изъеденный рыбами, однако свидетели опознают Гриффита. Кэтрин арестовывают по обвинению в убийстве мужа.

Несмотря на то, что расследуется преступление, которого не было, о чем читатель узнает в конце романа, все внимание читателя сосредотачивается автором-повествователем именно на расследовании. В изображении этого процесса Рид, как и в романах «установленного факта», прежде всего, подчеркивает реальность происходящего следствия, подчеркивая правдоподобность введенных в повествование фактов и документов, описывая события в мельчайших подробностях, стремясь к трансляции так называемого «эффекта реальности» в художественном произведении. В этой связи показательна следующая сцена:

Griffith Gaunt, or Jealousy	**Ревность. Роман Чарльза Рида**
The men drew slowly, slowly, and presently there rose to the surface a Thing to strike terror and loathing into the stoutest heart. The mutilated remains of a human face and body. The greedy pike had cleared, not the features only, but the entire flesh off the face; but had left the hair, and the tight skin of the forehead, though their teeth had raked this last. The remnants they had left made what they had mutilated doubly horrible; since now it was not a skull, not a skeleton; but a face and a man gnawed down to the bones and hair and feet. These last were in stout shoes, that resisted even those voracious teeth; and a leathern stock had offered some little protection to the throat (P. 165)[190].	Стали тащить тихо, осторожно, и вдруг на поверхности воды показалось страшилище, способное поразить ужасом и отвращением самое храброе сердце: то были обезображенные остатки человеческого лица и тела. Прожорливые щуки не только обезобразили черты, но счистили почти все мясо с лица, оставив только волосы и гладкую кожу, обтягивающую лобную кость, да и ту глубоко взбороздили своими острыми зубами. Труп через это представлял вдвойне ужасное зрелище, потому что это был уже не человек, не скелет, а лицо и целый человек, загрызенный до костей, но с сохранившимися ногами и волосами; ноги были в толстейших башмаках, которых не смогли пронять даже зубы щук, а галстук отчасти защитил от них горло (№ 170. С. 345).

Описание места преступления поражает жуткими подробностями, посредством которых повествователь демонстрирует свою осведомленность в подобных делах и в то же время стремится, в духе эстетики сенсационного романа, произвести эффект, сильное эмоциональное воздействие на читателя[191]. Рид настолько реалистично воссоздает место преступления, что читатель испытывает ощущение участия в описываемых событиях. Автор русской версии

[190] Дословно: *Мужчины тащили медленно, очень медленно, и, наконец, на поверхности появилось некое существо, способное поразить ужасом и отвращением самые отважные сердца. Изувеченные останки человеческого лица и тела. Прожорливые щуки обезобразили не только черты, но и полностью обглодали всю плоть с лица, оставив волосы и плотную кожу лба, да и ту глубоко взбороздили своими острыми зубами. Останки из-за этого были вдвойне ужасны, так как сейчас это был не череп и не скелет, но лицо и тело, обгрызенные до костей, однако с сохранившимися ногами и волосами. На ногах были надеты грубые ботинки, которые не поддались этим прожорливым зубам, еще кожаный шейный платок, который отчасти защитил горло.*

[191] Рид был юристом по образованию и имел доступ к реальным криминальным происшествиям иубийствам, которые и легли в основу криминального нарратива в романе «Griffith Gaunt, or Jealousy».

романа представляет почти дословный, а порой буквальный перевод этой ужасной сцены, полностью сохраняя авторский стиль. Единственное отличие перевода от подлинника в том, что выражение *«a leathern stock»* (кожаный шейный платок) переведено как «*галстук*», что, вероятно, обосновано типично русскими реалиями: в России мужчины в то время не носили шейные платки. Однако данное отклонение перевода от оригинала абсолютно незначительно и не несет смысловой окраски. В остальном русская версия подлинника транслирует читателю леденящие душу подробности преступления, имеющиеся в оригинале.

Криминальный нарратив в романе Рида тесно связан с элементами мелодрамы в силу того, что предполагаемая жертва Гриффит оказывается преступником-двоеженцем, а предполагаемая преступница Кэтрин – жертвой его обмана, ведущей собственное расследование с целью оправдания и восстановления своей репутации и честного имени и самостоятельно встающей на свою защиту в суде. Ей на помощь неожиданно приходят ее соперница и одновременно еще одна потерпевшая – незаконная жена Гриффита, а также бывший возлюбленный Кэтрин, некогда предпочтенный ею Гриффиту. Так, наряду с захватывающим процессом поиска истины в центре внимания оказывается не менее захватывающая история внутренней жизни героев и их взаимоотношений, раскрывающаяся в экстремальных обстоятельствах судебного разбирательства.

Рассмотрим диалог между Кэтрин, которая находится в тюрьме по обвинению в убийстве Гриффита, и Мерси Винт, которая приезжает вместе с маленьким сыном от Гриффита в Кумберланд, чтобы выступить свидетелем защиты Кэтрин, но прежде она приходит в тюрьму к своей сопернице. Приведем фрагмент диалога двух преданных Гриффитом женщин в оригинале и переводе:

Griffith Gaunt, or Jealousy	**Ревность. Роман Чарльза Рида**
Mrs. Gaunt colored a little; she said, stiffly: – Excuse me if I seem discourteous, but you and I ought not to be in one room a moment. You do not see this, apparently. But at least I have a right to insist that such an interview shall be very brief, and to the purpose. Oblige me, then, by telling me in plain terms why you have	Мистрис Гонт слегка покраснела и с некоторым замешательством сказала: – Извините меня, если я кажусь вам нелюбезной: нам бы с вами не следовало ни одной минуты быть в одной комнате. Вы этого, вероятно, не понимаете. Во всяком случае, я имею право настаивать, чтобы наше свидание было самое краткое и разговор шел как можно прямее к делу. Итак, повторяю, вы меня крайне обяжете, изложив

come hither. – Madam, to be your witness at the trial. – You to be my witness? – Why not? If I can ' clear you? What, would you rather be condemned for murder, than let me show them you are innocent? Alas! how you hate me! – Hate you, child? of course I hate you. We are both of us flesh and blood, and hate one another. And one of us is honest enough, and uncivil enough, to say so. – Speak for yourself, dame, – replied Mercy, quietly, – or I hate you not; and I thank God for it. To hate is to be miserable. I 'dliever be hated than to hate. Mrs. Gaunt looked at her. – Yourcwords are goodly and wise, – said she. – Your face is honest, and your eyes are like a very dove's. But, for all that, you hate me quietly, with all your heart. Human nature is human nature (P.195)[192].	в ясных выражениях, зачем сюда пожаловали. – Я пришла быть вашей свидетельницей в суде. – Вы хотите быть моею свидетельницей? – Почему же и нет, если я имею возможность доказать вашу невиновность? Как, неужели вы бы предпочли бы дать себя приговорить к смерти, нежели дозволить мне доказать, что вы невиновны? Увы, как же вы меня ненавидите! Мистрис Гонт покраснела до концов волос. – Еще бы! Конечно, ненавижу! Мы обе из той же плоти и крови, обе должны друг друга ненавидеть, и одна из нас настолько откровенна и невежлива, что признается в своем чувстве. – Говорите, за себя, – тихо отвечала Мерси, – я вас не ненавижу и благодарю за это Бога: ненавидеть – значит быть несчастливым. Я скорее согласна, чтобы меня ненавидели, нежели самой ненавидеть. Мистрис Гонт посмотрела на нее. – Слова ваши умны и добры, – сказала она, – лицо у вас честное. Глаза словно у голубки, но, несмотря на это, вы меня втихомолку ненавидите от всей души. Это же в человеческой природе (№ 170. С. 401).

Несмотря на трагичность ситуации, обе женщины спокойны и полны достоинства, хотя манера Кэтрин вести беседу выдает в ней истинную леди из высшего света, а простая речь Мерси подчеркивает ее пуританское происхождение. Мы видим двух сильных и мудрых женщин, близких по духу, несмотря на разницу в возрасте и общественном статусе. В переводе, однако, изменение отношения Кэтрин к Мерси подается более контрастно, драматично и в то же время более тонко в психологическом плане, ср.: с *некоторым замешательством* сказала – *холодно* произнесла; *нам бы с вами не следовало* ни одной минуты быть в одной комнате. Вы этого вероятно *не понимаете*. – вы

[192] Дословно: *Мистрис Гонт слегка покраснела, затем холодно произнесла: Извините, если я покажусь Вам невежливой, но Вы и я не должны ни минуты находиться в одной комнате. Вы, вероятно, так не думаете. Во всяком случае, у меня есть полное право настаивать, чтобы наша беседа было очень краткой и по делу. Вы меня очень обяжете, если изложите мне ясными выражениями, зачем сюда пожаловали. – Мадам, я пришла быть Вашей свидетельницей в суде. – Быть моей свидетельницей? – Почему нет? Если я могу оправдать Вас? Что, Вы бы согласились быть обвиненной в убийстве, чем позволить мне доказать Вашу невиновность? Как же Вы меня ненавидите! – Ненавижу Вас, дитя? Конечно, я Вас ненавижу! Мы обе сделаны из плоти и крови, и обе ненавидим друг друга. И одна из нас достаточно честна, чтобы сказать это. – Говорите за себя, мадам, – спокойно ответила Мерси, – я не ненавижу Вас; и благодарю Бога за это. Ненавидеть значит быть несчастной. Лучше уж пусть меня ненавидят, чем ненавидеть буду я. Мистрис Гонт посмотрела на нее. – Ваши слова добрые и мудрые, – сказала она, – лицо Ваше честное, а глаза Ваши словно у голубки. Но, несмотря ни на что, Вы тоже тихо ненавидите меня, всем своим сердцем. Человеческая природа есть человеческая природа.*

и я *не должны* ни минуты находиться в одной комнате. Вы вероятно *так не думаете*; вы бы предпочли бы дать себя *приговорить к смерти* – вы бы согласились *быть обвиненной в убийстве*; *Мистрис Гонт покраснела до коней волос* – фраза отсутствует в подлиннике; *Еще бы!* Конечно, ненавижу! – *Ненавижу вас, дитя?* Конечно, я вас ненавижу! *Мы обе из той же* плоти, *обе должны* друг друга ненавидеть, и одна из нас *настолько откровенна и невежлива* – Мы обе *сделаны из плоти* и крови, и *обе ненавидим* друг друга. И одна из нас *достаточна честна*. Далее перевод диалога практически идентичен оригиналу. Проговорив всю ночь и открыв друг другу души, женщины объединяют свои усилия в попытке оправдать Кэтрин Гонт, что им успешно удается.

И в заключение определим роль автора-повествователя в сенсационном романе Ч. Рида, которая кардинально изменилась, по сравнению с романами «установленного факта», где он был всеведущим, своего рода рупором авторской позиции по отношению к отдельным персонажам и к обществу в целом. В «Griffith Gaunt or, Jealousy» автор-повествователь тоже представляет мир героев, но как бы со стороны наблюдая за происходящими событиями и поступками персонажей, время от времени комментируя их поведение с собственной точки зрения, вставляя определенные ремарки и дополняя их самораскрытием героев в диалогах, внутренних монологах, письмах и т.д. Кроме того, если в романах «установленного факта» установка автора-повествователя делалась на подлинность, документальность романного нарратива, то в сенсационных романах акцент смещен на психологизм как главный способ повествования о героях. Рид, автор сенсационных романов, анализирует поведенческие особенности своих героев и их поступки, обусловленные не только социальными причинами и общественной средой, но и их внутренними личностными особенностями.

Таким образом, сопоставительный анализ переводов сенсационного романа Рида «Griffith Gaunt, or Jealousy» с подлинником показал, что его русская переводческая рецепция обусловлена растущей популярностью данного жанра, соединяющего в себе элементы сенсационного, авантюрно-приключенческого,

социально-бытового, детективного романа, романа «установленного факта» и мелодрамы. В русской литературе 1860-х гг. конкуренции этому жанру составить было в общем-то некому. В связи с этим подчеркнем, что переводчиками была выбрана наиболее эффективная форма трансляции читателям произведения английской литературы: толстый журнал, который был способен охватить широкие слои читательской публики, а также наиболее адекватная читательскому адресу стратегия перевода: качественная литературная интерпретация подлинника, допускающая, однако, и смысловые отклонения, ориентированные на русского читателя, и русификацию. Внимание читателей русских переводов сенсационного романа Рида, как и в оригинале, сосредоточено не только на изображении среды, взрастившей героев и обусловливающей их конфликты, на их приключениях, но и на достаточно глубоком анализе психологических мотивировок поступков главных персонажей, сложности и развитии образов, которые раскрываются не столько в бытовой повседневности, сколько через яркие эмоционально-психологические характеристики, в полной мере проявляющиеся в обстоятельствах открытого столкновения противоположных начал жизни: любви и ненависти, материальной приземленности и духовной возвышенности. Кроме того, перевод обращал читателей к социальным проблемам и конфликтам, только-только входившим в отечественную прозу.

Глава 4. Переводческая рецепция исторических романов Ч. Рида

Согласно многочисленным исследованиям можно утверждать, что в XIX в. исторический роман представлял собой наиболее востребованный литературный жанр как в Англии, так и в Европе в целом. Российский литературовед Е. В. Сомова отмечает: «XIX век в английской историко-философской мысли представляется эпохой возрождения и расцвета интереса к историческим проблемам, вопросам времени, связи прошлого и настоящего, категориям прогресса, развития и упадка, обнаруживающим неоднозначное понимание путей истории»[193].

Зарождение и «золотой век» исторического романа в Англии, как известно, пришлись на начало XIX в., эпоху романтизма, когда в мировую литературу вошел основоположник названного жанра В. Скотт. Писатель первым обратил внимание на то, что история может стать материалом для современного романа, и воскресил к новой жизни старые, давно забытые времена, сделав их близкими современному читателю. М. Г. Альтшуллер по этому поводу писал: «Романы Скотта возникают на гребне увлечения национальной историей. В этих романах, фундамент которых, по удачному выражению Тургенева, “врыт в почву народную”, Скотт создал синтез, казалось бы, принципиально несоединимого: художественного вымысла и исторической достоверности»[194]. Творчество В. Скотта оказало огромное влияние на развитие жанра исторического романа в европейской художественной литературе. В. Гюго, А. Дюма-отец, У. Теккерей, Э. Бульвер-Литтон, Ч. Рид создали свои варианты исторического романа.

Проблемы эстетики и поэтики исторического романа всегда представляли научный интерес для зарубежных и отечественных ученых. Среди зарубежных литературоведов, посвятивших свои научные труды поэтике и эстетике исторического романа, можно назвать Генри А. Бирса (Henry A. Beers), Генри И. Шоу (Henry E. Show), Джона А. Гудона (John A. Gudon). Согласно словарю литературных терминов Д. А. Гудона, «исторический роман – это форма повествования, где история реконструируется творчески. В историческом романе

---

[193] Сомова Е. В. Античный мир в английском историческом романе XIX века : автореф. дис. ... д-ра филол. наук : 10.01.03. М., 2009. С. 3.

[194] Альтшуллер М. Г. Эпоха Вальтера Скотта в России. Исторический роман 1830-х годов. СПб., 1996. С. 13.

могут появиться как реальные исторические личности, так и вымышленные персонажи. Несмотря на то, что это – литературное произведение, автор истинных исторических романов тщательно исследует выбранную им эпоху и всеми силами добивается правдоподобности»[195]. В то же время Г. И. Шоу утверждает, что «исторический роман предполагает присутствие концепции вымышленной правдивости. Мы можем уверенно утверждать, что, пока в произведениях других жанров правдивость вытекает из общепринятых представлений о жизни и обществе, в исторических романах основной источник правдивости основан на исторических событиях»[196].

У. Эко называет «три способа рассказывания о прошлом». Первый способ, который применялся еще в рыцарских романах, позднее в «готических», предполагает использование прошлого как «антуража», «среды, дающей свободу воображению». Второй способ – «это роман плаща и шпаги в духе Дюма», в котором «выводится прошлое “подлинное”, узнаваемое; его узнаваемость обеспечивается наличием персонажей, взятых из энциклопедии …, которые здесь совершают действия, не зафиксированные в энциклопедии …, но и не противоречащие тому, что сказано в энциклопедии. <…> В эту обстановку так называемой “подлинности” помещены и выдуманные люди. Но действуют они согласно общечеловеческим мотивировкам, естественным и для людей других эпох». Исторический роман У. Эко относит к третьей разновидности рассказывания о прошлом. В нем не обязательно выводить на сцену фигуры, знакомые из популярных энциклопедий. В пример приводится роман А. Мандзони «Обрученные»: «Самый известный из персонажей – кардинал Федериго. Но до Мандзони о нем слышали очень немногие. Гораздо более известен был другой Борромео – Св. Карл. Однако любое действие, совершаемое Лючией, Ренцо и братом Кристофоро, может быть совершено только в Ломбардии и только в семнадцатом веке. Все поступки героев необходимы для того, чтобы мы лучше поняли историю»[197].

---

[195] Gudon J. A. Dictionary of Literary Terms and Literary Theory / J. A. Gudon. Revised by C. E. Preston, Penguin Group. London etc., 1999. P. 383.

[196] Shaw H. E. The forms of historical fiction: Sir Walter Scott and his successors. Ithaca & London, 1983. P. 35.

[197] Эко У. Заметки на полях «Имени розы». … С. 87.

В отечественном литературоведении жанр исторического романа, в отличие от сенсационного и, тем более, романа «установленного факта», рассмотрен глубоко и подробно такими учеными, как М. М. Бахтин, Б. Г. Реизов, Ю. М. Лотман, Н. П. Михальская, Е. В. Сомова, С. М. Петров, В. А. Недзведзкий, М. Г. Альтшуллер, Г. В. Аникин и др. Б. Г. Реизов, посвятивший свои труды исследованию творчества В. Скотта как основателя исторического романного жанра в английской литературе, утверждает: «В художественной литературе Скотт первый поставил проблему исторического бытия и судеб страны в плане вполне современном и актуальном. Впервые в английской литературе он создал романы философско-исторического содержания и тем самым оказался великим новатором, увлекшим целое поколение европейских читателей»[198]. С. М. Петров также пишет о том, что «исторический роман возникает в мировой литературе <...> на почве нового исторического мышления, пришедшего на смену рационалистической философии века Просвещения»[199].

Другими словами, в отечественной науке исторический роман осмысливается как художественная форма выражения авторской философии истории, в рамках которой смысл исторического развития, со времен просветительской идеологии, романтизма, исторических романов В. Скотта, а в России – исторической прозы Н. М. Карамзина и А. С. Пушкина (если начинать отсчет от литературы Нового времени), усматривается в нравственном совершенствовании человечества. Именно в историческом романе Нового времени закрепляется представление об истории как о живом процессе, который определяется множеством факторов. Их крайние позиции – насильственное движение из прошлого в будущее посредством революций и войн и преемственность исторических эпох, ведущая к плавным социально-историческим изменениям. «Последовательная цепь взрывов и постепенных развитий в реальности никогда не существует изолированно. Она погружена в пучки синхронных с ней процессов, и эти боковые влияния, постоянно вмешиваясь, могут нарушать

[198] Реизов Б. Г. Вальтер Скотт (вступительная статья) // В. Скотт : собрание сочинений : в 20 т. / под общ. ред. Б. Г. Реизова, Р. М. Самарина, Б. В. Томашевского. М., Л.: Художественная литература, 1960–1965. 1960. Т. 1. С. 14.

[199] Петров С. М. Исторический роман // История русского романа. М.-Л., 1962. Т. 1, гл. 4. С. 298.

четкую картину чередований взрывов и постепенностей. Однако это не мешает теоретически рассматривать изолированно эту последовательную цепь. Особенно ясно она проявляется в социальных и исторических процессах»[200]. Одним из обсуждаемых на страницах европейской и русской исторической прозы являлся вопрос о роли надличных сил в истории и их соотношения со свободной волей человека, со свободой его нравственного выбора. С этим практически все исследователи связывают поэтику исторического романа: его сюжетостроение, систему героев, принципы исторического повествования (прежде всего, главный из них – изображения истории «домашним образом»), хронотоп и т.д.

Активно осмысляемой проблемой поэтики исторического романа является соединение вымышленного и реального. Приведем здесь мнение М. Г. Альтшуллера: «История и художественная литература создаются по разным законам, и читатель, осведомленный в исторических фактах, не просто прощает автору отступление от них, а как бы игнорирует эти нарушения истины, потому что он во время чтения живет не в сфере истории, а в том “пересозданном” мире, который построил для него художник своим могучим воображением»[201]. В этой связи учеными рассматривается вопрос о национальном и историческом колорите исторического повествования. Считается, что основы изображения исторических и этнографических особенностей в историческом романе были также заложены основателем названного жанра В. Скоттом: «В романах Скотта обычно очень тщательно описаны быт и нравы народа, среди которого происходит действие. <…> Стремление к этнографической точности стало после Скотта обязательным для исторического романиста»[202].

Не отступая от канонов исторического романа, заложенных В. Скоттом, и став одним из его последователей в развитии данной жанровой разновидности романа, Ч. Рид создает ее варианты, представляющие жанровый синтез романа «установленного факта», сенсационного и философско-исторического романа, с переплетением проблем «большой истории» и истории жизни отдельного

---

[200] Лотман Ю. М. Культура и взрыв. М., 1992. С. 99–100.

[201] Альтшуллер М. Г. Эпоха Вальтера Скотта в России. Исторический роман 1830-х годов. СПб., 1996. С. 252.

[202] Там же. С. 117.

человека, с использованием психологизма как важнейшего приема изображения человека в истории. Поэтому переводы его исторических романов оказались востребованными в России, органично входя в историю русской прозы, прежде всего, беллетристики[203], становление которой во многом было созвучно жанровым искания английского писателя[204].

4.1. Жанровое своеобразие романа «The Cloister and The Hearth» и его восприятие в России

Полная версия исторического романа Ч. Рида «The Cloister and The Hearth», события которого разворачиваются в Европе XV в., была опубликована в Англии в 1861 г.[205]. Однако еще в 1859 г. небольшой отрывок незаконченного произведения появился в июльском выпуске английского журнала «Once a Week» под заголовком «A Good Fight». Вот что писал по этому поводу сам Рид: «After writing it, I took wider views of the subject, and also felt uneasy at having deviated unnecessarily from the historical outline of a true story»[206].

Как видим, в процессе работы над романом писатель был озабочен той же проблемой художественной правды, которая являлась для него центральной в романе «установленного факта» и во многом определяла эстетику и поэтику его сенсационного романа. В данном случае вопрос о правде в художественном произведении встает в связи с обращением писателя к историческому материалу. Окончательный вариант романа отличается детальным, подробным воссозданием

---

[203] Исторические романы Ч. Рида «The Cloister and The Hearth» (1861) и «Put Yourself in His Place» (1869–70) были переведены на русский язык и опубликованы в России почти одновременно с выходом подлинников в Великобритании.

[204] По мнению исследователей, русскую литературу «захлестнул поток, “несметная масса” исторических романов» (Альтшуллер М. Г. Указ. соч. С. 6), начиная с 1830-х гг., что связано с развитием романтизма, повышенным интересом к национальной культуре и истории и расширением читательской аудитории. Вспоминая слова А. Бестужева, В. А. Недзвецкий пишет о том, что «история как бы пришла ... в дом каждого человека, сделалась для него зримой, осязаемой» (Недзвецкий В. А. История русского романа XIX в. Неклассические формы. М., 2011. С. 25). Одним из популярных жанров в России исторический роман продолжает оставаться в 1840–1860-е гг., обретая свои классические и беллетристические формы.

[205] «The Cloister and The Hearth» обеспечил писателю славу у него на родине на долгие годы. Так, напр., в школах Великобритании до сих пор изучают это произведение.

[206] Reade Ch. The Cloister and The Hearth. Author’s preface. London, 1861. P. 2. Дословно: *После того как я написал это, я глубже взглянул на тему со стороны и почувствовал себя неловко, когда заметил, что действие слишком отклонилось от исторической основы реальных событий.*

сцен из жизни различных слоев средневекового общества, прежде всего, Голландии, а также Германии, Франции и Италии.

«The Cloister and The Hearth», пожалуй, единственное произведение Рида, получившее сугубо положительные отзывы литературных критиков, в том числе российских. Еще в 1862 г. в «Отечественных записках», одновременно с публикацией перевода романа «The Cloister and The Hearth» под названием «Монастырь и любовь», вышла статья анонимного критика, давшего высочайшую оценку историческому роману Рида: «Своим новым романом “Монастырь и любовь” Чарльз Рид затронул новую струну и показал, что талант его гораздо серьезнее, чем многие предполагали. Он взялся за исторический роман, и успех превзошел все ожидания. Он сразу занял место между Вальтер Скоттом и Бульвером. Уступая автору “Айвенго”, Рид, по признанию английских критиков, далеко оставил за собою, особливо в изображении характеров, даровитого автора “Гарольда” и “Последнего барона”»[207]. Известный английский писатель А. Конан Дойл посвятил историческому роману Ч. Рида статью под названием «My Favourite Novelist and His Best Book» («Мой любимый писатель и его лучшая книга»), опубликованную в 1898 г., в январском выпуске ежемесячного американского журнала «Munsey's Magazine». В статье Дойл упоминает плеяду величайших писателей XIX в., работавших в жанре исторического романа: В. Скотта, А. Дюма, Э. Золя, У. Теккерея, Ги де Мопассана и Л. Н. Толстого. Ч. Рида как автора «The Cloister and The Hearth» он ставит выше всех упомянутых писателей: «Некоторые произведения известны высочайшим уровнем интеллекта, а некоторые нежны и чувственны. Но я не могу назвать ни одной книги, в которой бы так гармонично сочетались чувства и разум, как в этой. <...> Ни разу мне еще не встречалось произведение, наполненное и точными историческими знаниями, и зрелой мудростью, и страстными человеческими эмоциями»[208] *<перевод наш. – О.С.>*.

Современные американские и британские литературоведы также высоко оценивают рассматриваемый исторический роман Ч. Рида. Так, Р. Фантина

---

[207] The Cloister and The Hearth. A Tale of Middle Ages. By Charles Reade (Монастырь и любовь. Роман из средних веков. Чарльза Рида) // Отечественные записки. 1862. Т. 141, № 3 (отд. 3). С. 91–92.

[208] Doyle A.C. My favourite novelist and his best book // Munsey's Magazine, quarto magazine. 1898. January. P. 604.

называет это произведение величайшим из всех его романов, «его самым масштабным произведением, которое, однако, нельзя категорически относить к сенсационному роману, несмотря на свойственные ему жанровые особенности: внебрачного ребенка, сильных и выносливых женщин, сцены насилия, религиозную нетерпимость»[209]. Определяя жанрово-родовую природу этого романа, Р. Фантина квалифицирует его как «исторический эпос». Т. Брэгг подчеркивает синтетическую жанровую природу «The Cloister and The Hearth», называя его «сенсационным историческим романом установленного факта»[210].

Соглашаясь с этой точкой зрения, рассмотрим переводческую рецепцию данного романа в России. Русский читатель познакомился с историческим романом Ч. Рида «The Cloister and The Hearth» в 1862 г., когда перевод подлинника под названием «Монастырь и любовь» был опубликован в Приложении к «Отечественным запискам» (в 141, 143, 144 и 145 томах), в весьма показательном окружении: повесть «Декалов» Н. В. Успенского, писателя идейно близкого революционно-демократической интеллигенции; «Повесть о том, как я командовал ротой» А. В. Эвальда, получившего впоследствии известность как автор исторического романа «Император Византии» (1879) и мемуарист; романы беллетристов М. М. Стопановского «Обличители» и И. Е. Чернышева «Уголки театрального мира. Очерк нравов»; переводы романов «Жалкие люди» («Les Miserables») В. Гюго и «Странная история» Э. Бульвер-Литтона.

Перевод «Монастырь и любовь» стал первым, представляющим в «Отечественных записках» романистику Рида[211]. В оригинале роман состоит из 100 глав (100 chapters), в то время как его русская версия включает 102 главы, при этом русская версия разделена на 4 части, подобного деления в подлиннике нет. Таким образом, переводчик трансформировал структуру подлинника, разделив его, в соответствии с количеством томов журнала, в которых он печатался, на 4 части, изменил количество глав, сделав произведение на 2 главы

---

[209] Fantina R. Victorian sensational fiction. The daring work of Charles Reade. New York, 2010. P.162.

[210] Bragg T. Charles Reade // A companion to sensation fiction / ed. by P. K. Gilbert. Malden MA, 2011. P. 293.

[211] Позже, в 1864 г., в «Отечественных записках» был опубликован перевод романа «Hard Cash» («Тяжелые деньги»), а в 1866–1867 гг. – перевод сенсационного романа «Griffith Gaunt, or Jealousy» под названием «Ревность», об этих переводах речь в настоящей диссертации шла выше.

длиннее, разделив главы оригинала 42 и 48 на 2 главы каждую, упростив сложный и объемный для восприятия массового читателя военный нарратив. Однако по существу это не повлияло на восприятие содержание оригинала.

Название романа «The Cloister and The Hearth» (дословно: «Монастырь и домашний очаг») переведено как «Монастырь и любовь». В обоих случаях передается одна и та же авторская установка в понимании истории: это процесс, движимый столкновением разных сил – объективных и субъективных, личных и общественных, эмоциональных и рациональных, постоянно ставящих человека и социум в ситуацию нравственного выбора. Оба названия, как нам представляется, отражают главный конфликт романа. Он происходит в душе его главного героя Гергарда, выбирающего свой жизненный путь из двух возможных: принять духовный сан священника, а значит и обет безбрачия, посвятив свою жизнь Богу, или вступить в брак с возлюбленной Маргаритой Брандт в надежде на земное счастье. Этот внутренний личный выбор является зеркальным отражением большой истории Европы, переживающей в переломный XV в. переход европейского общества из Средневековья не просто в новый век, но в новую эпоху, в Новое время, что с точки зрения гуманистов, как известно, означало переход к светскому мировоззрению, светской культуре, центральным звеном которых являлся нравственно свободный человек.

В целом русская трансляция романа «The Cloister and The Hearth» представляет собой образец профессиональной работы переводчика: в переводе практически не наблюдается пропусков текста и отступлений от авторского замысла оригинала, полностью сохранен авторский стиль. Таковы характеристики переводческой стратегии в отношении произведения для широкого круга читателей.

Проблемой, которую практически одновременно решали Ч. Рид и русская литература, проза, в том числе и беллетристическая, в первую очередь, является выработка принципов исторического повествования, соединения в нем вымышленного и реального. Решение этой задачи, найденное в романе «установленного факта», Рид переносит в исторический роман, донося до читателя исторический колорит средневековой Европы мастерским подбором

и использованием деталей в весьма частых бытовых зарисовках, описаниях внешнего вида героев, в массовых сценах. Не менее важным для Рида, наряду с воссозданием исторического колорита, является внесение в повествование колорита национального, которым наполнены, кроме перечисленного выше, многочисленные пейзажи романа. Путем сравнения подлинника и перевода проанализируем отношение переводчика к решаемым в оригинале задачам.

В этой связи показателен, напр., следующий эпизод – описание роскошного приема в восточном стиле при дворе герцога Филиппа Доброго, известного своей приверженностью к крестовым походам на восток:

Once past the guarded portal, a few steps brought the trio upon a scene of Oriental luxury. The courtyard was laid out in tables loaded with rich meats and piled with gorgeous plate. Guests in rich and various costumes sat beneath a leafy canopy of fresh-cut branches fastened tastefully to golden, silver, and blue silken cords that traversed the area; and fruits of many hues, including some artificial ones of gold, silver, and wax, hung pendant, or peeped like fair eyes among the green leaves of plane-trees and lime-trees. The Duke's minstrels swept their lutes at intervals, and a fountain played red Burgundy in six jets that met and battled in the air. The evening sun darted its fires through those bright and purple wine spouts, making them jets and cascades of molten rubies, then passing on, tinged with the blood of the grape, shed crimson glories here and there on fair faces, snowy beards, velvet, satin, jewelled hilts, glowing gold, gleaming silver, and sparkling glass[212].	Глазам их предстало зрелище, достойное роскоши Востока. Весь парадный двор был уставлен большими накрытыми столами, на которых возвышались роскошные кушанья и груды великолепного серебра. Гости, в богатых и разнообразных одеждах, сидели под грациозными навесами из зеленых ветвей, переплетенных золотыми, серебряными и голубыми шелковыми лентами; фрукты, настоящие и искусственные, из золота, серебра и воска, блестели, как яркие глазки между роскошною листвою чинары и липовых деревьев. Герцогские менестрели от времени до времени оглашали воздух звуками своих лютней, а фонтаны высоко били красным бургундским вином. Лучи заходящего солнца играли, весело искрясь, в брызгах водометов и, окрашенные красным цветом вина, освещали лица пирующих, их серебристые бороды, шелк, бархат, драгоценные камни, хрусталь[213].

[212] Reade Ch. The Cloister and The Hearth [Электронный ресурс]. London, 1861. P. 43–44. URL: http://manybooks.net/ (дата обращения: 16.06.2017). Здесь и далее оригинальный текст романа цитируется по этому источнику с указанием в круглых скобках номера страниц. Дословно: *Они прошли через охраняемые ворота, и буквально через несколько шагов перед троицей друзей предстало зрелище, достойное восточной роскоши. Внутренний двор был уставлен столами, заставленными роскошными мясными блюдами и дорогой посудой. Гости в богатых и разнообразных костюмах сидели под лиственным навесом из свежесрезанных ветвей, крепко перевязанных золотыми, серебряными и синими шелковыми лентами; разноцветные фруктовые плоды, в том числе искусственные, из золота, серебра и воска, свисали с ветвей и смотрелись, как светлые глазки среди зеленых листьев чинары и лип. Менестрели герцога играли на своих лютнях в определенные промежутки времени, а фонтан выбрасывал вверх шесть струй красного бургундского вина, которые встречались и как будто сражались в воздухе. Вечернее солнце отражалось в этих ярких пурпурных винных струях, превращая их в каскады расплавленных рубинов, затем, проносясь мимо, окрашенное кровавым соком винограда, оно красило багряным цветом светлые лица, снежные бороды, бархат, атлас, украшенные драгоценными камнями рукоятки, светящееся золото, блестящее серебро и сверкающее стекло*.

[213] Рид Ч. Монастырь и любовь // Отечественные записки. 1862. № 141. С. 19. Здесь и далее цитирую по этому изданию с указанием в круглых скобках номера выпусков журнала и страниц.

Красочно описывая сцену великолепного пиршества в средневековой Голландии, Рид использовал множество деталей: пространственных, цветовых, световых, оценочных, привлекая при этом яркие образные средства: *«scene of Oriental luxury»* (зрелище, достойное восточной роскоши), *«fresh-cut branches fastened tastefully to golden, silver, and blue silken cords»* (*свежесрезанных ветвей, крепко перевязанных золотыми, серебряными и синими шелковыми лентами*), *«a fountain played red Burgundy in six jets»* (*фонтан выбрасывал вверх шесть струй красного Бургундского вина*), *«The evening sun darted its fires through those bright and purple wine spouts, making them jets and cascades of molten rubies»* (*Вечернее солнце отражалось в этих ярких пурпурных винных струях, превращая их в каскады расплавленных рубинов*) и др. Сравнив перевод эпизода с оригиналом, можно отметить творческий подход автора русской версии к передаче этих особенностей описания. Точно (иногда буквально) передавая большинство деталей, переводчик все же привносит в русскую трансляцию подлинника небольшие изменения, которые не меняют авторского стиля. Например, «внутренний двор» переведен как «парадный двор», опущено указание на размер столов, на то, что блюда были мясными. При этом такая деталь, как «дорогая посуда», расширена указанием на ее количество и материал, из которого она изготовлена, повышена и степень оценки посуды (груды великолепного серебра). Конкретная характеристика навесов (лиственные) заменена оценочной (грациозные), однако далее словосочетание «свежесрезанные ветви» переведено как «зеленые ветви». К несколько более существенным изменениям можно отнести тенденцию к русификации (выражение *«rich meats» – роскошные мясные блюда* – интерпретировано как *«роскошные кушанья»*, при этом следует признать, что старорусское слово «кушанье» привносит в нарратив еще больше торжественности). Кроме того, необходимо указать на небольшое уменьшение в переводе количества деталей и степени их художественности – в связи с этим сокращено описание винного фонтана, игры вечернего солнечного света в струях вина, не указан ряд предметов, в которых, наряду с винным фонтаном, отражалось заходящее солнце, меняя их цвет.

Представим еще одно описание и сравним его в оригинале и переводе – речь идет о постоялом дворе в средневековой Германии:

In one corner was a travelling family, a large one: thence flowed into the common stock the peculiar sickly smell of neglected brats. Garlic filled up the interstices of the air. And all this with closed window, and intense heat of the central furnace, and the breath of at least forty persons. They had just supped. Now Gerard, like most artists, had sensitive organs, and the potent effluvia struck dismay into him. But the rain lashed him outside, and the light and the fire tempted him in .He could not force his way all at once through the palpable perfumes, but he returned to the light again and again, like the singed moth. At last he discovered that the various smells did not entirely mix, no fiend being there to stir them round. Odour of family predominated in two corners; stewed rustic reigned supreme in the centre; and garlic in the noisy group by the window. He found, too, by hasty analysis, that of these the garlic described the smallest aerial orbit, and the scent of reeking rustic darted farthest – a flavour as if ancient goats had been drawn through a river, and were here dried by Nebuchadnezzar (P. 273)[214].	В одном углу помещалось большое семейство путешественников; от них несло противным запахом грязных, немытых детей. В других местах разило чесноком. Ко всему этому надо присоединить, что окна были заперты; от огня, пылавшего в печи, и дыхания сорока человек духота была невыносима. Все общество только что отужинало. Гергард, подобно большинству художников, имел чувствительные органы, и сильный смрад оттолкнул его от двери, но снаружи ожидал его дождь, а тут свет и огонь манили его. Он не был в состоянии сразу окунуться в удушливый смрад, но огонь снова и снова манил его к себе, словно моль, которая обожгла себе крылья. Под конец он заметил, что разнородные запахи не совершенно еще перемешались: семейный запах царствовал в двух углах, сельский в центре, запах чеснока у окошка. Вскоре он открыл, что чеснок описывал в воздухе самую малую орбиту, а запах сохнувших людей самую большую; этот запах был страшно силен, словно здесь сушили целое стадо козлов, прогнав их прежде через реку (№ 143. С. 120).

Сравнив русский перевод фрагмента с подлинником, отметим, что стратегия переводчика та же, что и в предыдущем фрагменте. Переведены практически все детали (опущена лишь одна фраза: no fiend being there to stir them round), семантически наиболее наполненными оказываются в обоих фрагментах ольфакторные характеристики. В переводе допущены лишь три отступления от подлинника: *the potent effluvia struck dismay into him* передано как *сильный смрад оттолкнул его от двери*; и в последней фразе *the scent of reeking rustic*

[214] Дословно: *В одном углу была большая семья путешественников: оттуда в общий котел запахов вливался отвратительный запах давно немытых детей. Также воздух наполнял запах чеснока. И все это в помещении с закрытым окном, и невыносимым жаром от центральной печи, и дыханием не менее сорока человек, которые только что отужинали. У Гергарда, как и у большинства художников, были чувствительные органы, и эти мощные миазмы поразили его. Но снаружи хлестал дождь, а свет и огонь искушали его. Он не мог пробиться сквозь все витающие в воздухе запахи, но снова и снова возвращался к свету, как опаленная моль. Наконец он обнаружил, что различные запахи не совсем смешиваются, и нет такого злодея, который смешал бы их. Запах семьи преобладал в двух углах; в центре царило испарение от крестьян, а запах чеснока шел от шумной компании у окна. Он также обнаружил, проанализировав ситуацию, что из всех запахов чеснок описывал самую маленькую воздушную орбиту, а запах воняющих крестьян распространялся далеко вокруг – запах, как будто древние козлы были проведены через реку и сушились здесь Навуходоносором.*

darted farthest переведено как *запах сохнувших людей самую большую*, а *a flavour as if ancient goats had been drawn through a river, and were here dried by Nebuchadnezzar* как *словно здесь сушили целое стадо козлов, прогнав их прежде через реку*. В результате перевод 1) получил более образную характеристику состояния героя-художника, которого смрад *оттолкнул* от двери; 2) был «очищен» от причастия, образованного от грубого разговорного глагола «вонять». Кроме того, образная характеристика запаха, исходившего от крестьян, потеряла библейскую подоплеку (и соответственно, полноту авторской семантики детали)[215], но вместо этого приобрела высокую степень конкретности сравнения запаха, исходящего от сохнувших крестьян, с запахом, исходящим от стада сохнувших козлов. Однако это не изменило основной смысл эпизода и его поэтику.

Мы уже упоминали ранее о важнейшей роли национального колорита в историческом романе, традиции изображения которого заложил В. Скотт, уделявший особое внимание как этнографическим особенностям, так и красочному, живому описанию природы родной Шотландии. Вслед за В. Скоттом Ч. Рид наполняет роман пейзажами, картинами природы различных стран, по которым путешествуют герои. Рассмотрим описание итальянского пейзажа, красочно представленного Гергардом в его дневнике во время путешествия в Рим, сравним его в оригинале и переводе:

...Lombardy plains burst on me. Oh, Margaret! A land flowing with milk and honey; all sloping plains, goodly rivers, jocund meadows, delectable orchards, and blooming gardens; and though winter, looks warmer than poor beloved Holland at midsummer, and makes the wanderer's face to shine, and his heart to leap for joy to see earth so kind and smiling. Here be vines, cedars, olives, and cattle plenty, but three goats to a sheep. The oxen wear white linen on their necks, and standing by dark green olive-trees each one is a picture (P. 930)[216].	...роскошные виды Ломбардии веселят мои взоры. О, Маргарита! Эта страна течет млеком и медом; куда ни глянешь, везде зеленеющие скаты гор, величественные реки, веселые луга, богатые виноградники, цветущие сады. И хотя теперь зима, но теплее, чем в нашей любимой Голландии среди лета. Лицо бедного странника невольно проясняется, и душа ликует при виде этой доброй, улыбающейся природы. Здесь растет виноград, кедр и маслины и пасутся большие стада. Любой вол, отдыхающий в тени темной листвы маслины, мог бы служить великолепным сюжетом для картины (№ 143. С. 120).

[215] С Навуходоносором косвенно связано видение пророка Даниила об овне и козле из 8-й главы книги Даниила, но, скорее всего, здесь либо использован английский фразеологизм, либо, что более вероятно, имя Навуходоносора используется автором условно, как символ глубокой, незапамятной древности. Говоря о застарелом отвратительном запахе, для ироничного его описания и используется имя Навуходоносора как отсылка к седой старине: запах древний, как Навуходоносор.

[216] Дословно: *...равнины Ломбардии внезапно открываются мне. О, Маргарита! Это страна, текущая молоком и медом. Все эти покатые равнины, прекрасные реки, веселые луга, восхитительные фруктовые*

Отметим, прежде всего, что в переводе фрагмента мы наблюдаем ту же стратегию переводчика, что и в двух рассмотренных выше эпизодах. Описывая пейзаж одного из регионов Италии, автор подлинника использует пространственные, цветовые и световые детали, художественные сравнения, создавая образ солнечной, цветущей, богатой, яркой, одухотворенной природы Ломбардии, ее разнообразный рельеф, климатические особенности (по сравнению с Голландией). Переводчик, в основном, сохраняет детали, передающие национальный колорит описания, опуская лишь некоторые из них (напр.: *but three goats to a sheep; или The oxen wear white linen on their necks*). Улавливая и такие особенности пейзажных зарисовок Рида, как использование поэтизирующих природу образных средств, передача через природную картину внутреннего состояния героя-повествователя, переводчик именно в этой области допускает введение в текст своей лексики, изменение синтаксиса, добиваясь усиления названных особенностей подлинника: *goodly rivers* переведено как *величественные реки, milk* переведено традиционно-поэтическим *млеко*; введен оборот *куда ни глянешь*, отсутствующий в подлиннике; *makes the wanderer's face to shine, and his heart to leap for joy* передано так: *Лицо ... невольно проясняется и душа ликует.*

Ужасающая, порой шокирующая картина средневековой реальности в романе постоянно смягчается авторской философией истории, которая предстает живым процессом, руководимым высшей идеей добра, и соответствующей этому концепцией личности. Герои романа, прежде всего, вымышленные, несут историю в себе, в своей душе, движущими силами их внутренней жизни, общественного поведения является столкновение общечеловеческих вечных сил добра и зла. История изображается Ч. Ридом в соответствии с принципом В. Скотта, поддержанным в России Пушкиным и его последователями – «домашним образом».

плантации и цветущие сады; и хотя сейчас зима, но кажется теплее, чем в нашей бедной любимой Голландии в середине лета, заставляя лицо странника сиять, а его сердце подпрыгивать от радости, видя землю такой доброй и улыбающейся. Здесь есть виноград, кедры, оливки и много крупного рогатого скота, но на три козла одна овечка. У быков на шеях надето белое полотно, и с каждого из них, стоящего под темно-зелеными оливковыми деревьями, можно писать картину.

Так, в 24-й главе начинается долгое путешествие главного героя романа Гергарда в Италию, реализуя идею жизни как вечного движения. Путешествие полно приключениями, смертельными опасностями, «случайными» встречами, требующими от героя нравственного выбора. Например, в упомянутой главе Гергард случайно знакомится с бургундским солдатом Денисом, который станет для него верным другом и помощником[217]. Рассмотрим откровенный диалог двух товарищей:

On this Gerard opened his heart: “Denys, ere I fell in with thee, I used often to halt on the road, unable to go farther: my puny heart so pulled me back: and then, after a short prayer to the saints for aid, would I rise and drag my most unwilling body onward. But since I joined company with thee, great is my courage. I have found the saying of the ancients true, that better is a bright comrade on the weary road than a horse-litter; and, dear brother, when I do think of what we have done and suffered together! Savedst my life from the bear, and from yet more savage thieves; and even poor I did make shift to draw thee out of Rhine, and somehow loved thee double from that hour. How many ties tender and strong between us! Had I my will, I'd never, never, never, never part with my Denys on this side the grave. Well-a-day! God His will be done”. “No, my will shall be done this time, – shouted Denys, – Le bon Dieu has bigger fish to fry than you or me. I'll go with thee to Rome. There is my hand on it” (P. 624)[218].	Тогда Гергард раскрыл ему свою душу. – Денис, прежде чем я встретился с тобой, я частенько останавливался на дороге, не имея сил идти далее – так тянула меня домой слабая моя душонка, и только подкрепив себя молитвой, мог я насилу влачить вперед свое слабое тело. Но с тех пор, как я сошелся с тобой, я возмужал. Я убедился в справедливости старого изречения, что добрый товарищ утомленному путнику лучше повозки, и, милый брат, когда я только подумаю, чего-чего не перенесли мы вместе! Ты спас мою жизнь от медведя, и еще более лютых разбойников! И даже я, несчастный, помог тебе выбраться из Рейна, и с тех пор полюбил тебя еще более. Сколько нежных и сильных уз связывают нас! Если бы от меня зависело, я бы никогда, никогда, никогда не расстался с Денисом по ту сторону могилы. Да ну! Пусть будет божья воля! – Нет, уж на этот раз будет воля моя! – крикнул Денис. Le bon Dieu имеет поважней дела. Я пойду с тобой в Рим! Вот тебе моя рука! (№ 144. С. 261).

Диалог переведен очень точно на уровне содержания и стиля. В нем сохранены все важные, с точки зрения авторского понимания истории и человека в истории, акценты: жизнь как путь, не допускающий остановок и возвращения

[217] Образ балагура и весельчака, любителя вина и женского общества, но в то же время отважного солдата и преданного друга, помогающего выбрать правильный путь, присутствует во многих исторических романах. Если говорить о русской литературе интересующего нас периода, то сразу вспоминается Василий Денисов, персонаж исторической эпопеи Л. Н. Толстого «Война и мир».

[218] Дословно: *Тогда Гергард открыл свое сердце. «Дэнис, пока я не встретил тебя, я часто останавливался на дороге, не в силах идти дальше: мой слабый дух тянул меня назад, но потом, после короткой молитвы о помощи, я вставал и влачил свое слабое тело вперед. Но с тех пор, как я присоединился к тебе, моя смелость воспаряла. Как все же правдиво старое изречение, что добрый товарищ лучше в дороге, чем лошадь с повозкой; и, дорогой мой брат, как вспомню о том, что мы пережили и выстрадали с тобой вместе! Ты спас мою жизнь от медведя и от еще более жестоких разбойников; и даже я, слабак, вытащил тебя из Рейна и как-то полюбил тебя вдвойне с того времени. Сколько сильных уз нас связывает! Была б моя воля, я бы никогда, никогда, никогда не расставался с моим Дэнисом на этой стороне могилы. Увы! На все воля Божья». «Нет, теперь моя воля будет», – крикнул Дэнис. «У Lebon Dieu есть дела поважнее, чем ты или я. Я иду с тобой в Рим».*

назад, требующий от человека силы духа и душевных сил, свободы личной воли, личного выбора и в то же время сопровождаемый Божьей помощью, в том числе и случаем, под которым не всякий заметит силы Провидения. Важен и сохраненный переводчиком в полном объеме мотив взаимной помощи, душевного родства, взаимодействия людей, оказывающихся, в силу обстоятельств, волей судьбы, Бога «в одной лодке» – в одном пространстве и в одном времени. Диалог представляет собой и в оригинале, и в переводе разговор по душам: Гергард раскрывает свою душу (в оригинале *сердце*) другу, называя его своим *милым* братом (в подлиннике *дорогой мой брат*), осознавая, какую роль тот сыграл в его жизни, в ситуации трудного выбора дальнейшего жизненного пути (*смелость воспаряла* переведено как *я возмужал),* какие узы их связывают (*нежные и сильные* – в оригинале: *сильные*). Оба обязаны друг другу жизнью. Речь товарищей наполнена идиомами и поговорками, подчеркивающими степень их взаимопонимания: их переводу автор русской трансляции романа уделил особое внимание, с точностью представив в переводной версии. Так, например, старинной ирландской поговорке *«better is a bright comrade on the weary road than a horse-litter»* автором перевода подобран прекрасный русский эквивалент *«добрый товарищ утомленному путнику лучше повозки»*; популярное и в современном английском языке устойчивое выражение *«have a bigger fish to fry»* переводчик представил так: *«имеет поважней дела»*, что, несомненно, точно передает смысл данной идиомы. Также отметим, что в диалоге, как, впрочем, на протяжении всего нарратива с присутствием Дениса, сдабривающего свою английскую речь родным французским языком (что является его индивидуальной характеристикой), высказывания на французском в русской версии остаются, как и в оригинале, без перевода, например, *«Le bon Dieu»* (Боженька) не переведено на русский.

Практически вся третья часть русского перевода романа (начиная с 7-й главы и 56-й в подлиннике, соответственно) посвящена жизни и творчеству Гергарда в Риме, где его ждет сначала процветание благодаря его таланту художника, а затем падение в бездну разврата и пьянства и даже попытки

самоубийства (после письма о смерти Маргариты). В этой связи большое значение имеет следующий эпизод:

A dark cloud fell on a noble mind. His pure and unrivalled love for Margaret had been his polar star. It was quenched, and he drifted on the gloomy sea of no hope. Nor was he a prey to despair alone, but to exasperation at all his self-denial, fortitude, perils, virtue, wasted and worse than wasted; for it kept burning and stinging him, that, had he stayed lazily, selfishly at home, he should have saved his Margaret's life. These two poisons, raging together in his young blood, maddened and demoralized him. He rushed fiercely into pleasure. And in those days, even more than now, pleasure was vice. Wine, women, gambling, whatever could procure him an hour's excitement and a moment's oblivion. He lunged into these things, as men tired of life have rushed among the enemy's bullet (P. 1110)[219].	Темное облако затмило высокую душу. Чистая, беспредельная любовь Гергарда к Маргарите была его путеводною звездою. Звезда эта закатилась, и он теперь стал блуждать по мрачному океану безнадежного отчаяния. Он не только поддался отчаянию, но и негодованию на свою добродетель, самоотвержение и твердость, не сослужившие ему ни к чему; его терзала, ему не давала ни минуты покоя мысль, что если бы он из себялюбивых видов остался дома и ничего бы не делал, то Маргарита не умерла бы. Эти два чувства, волнуя молодую кровь, сводили его с ума, развращали его. Он стал гоняться за удовольствиями. А в те времена, более еще, чем теперь, удовольствия значили разврат. Как человек, которому надоела жизнь, кидается под неприятельские выстрелы, так Гергард предался игре, вину, женщинам, одним словом, всему, что может возбудить минутную страсть, доставить минуту забвения (№ 145. С. 477–478).

Один из сложных периодов жизни героя, начавшийся после смерти возлюбленной, описан повествователем, достаточно глубоко разбирающимся в нравственно-психологических корнях сделанного Гергардом выбора в сторону забвения и разврата. Перевод довольно точно передает эту особенность нарратива, иногда даже уточняя особенности и причины поведения героя: *A dark cloud fell on a noble mind* переведено как Темное облако затмило высокую душу (подчеркивается временный характер нравственного падения высокой, по природе своей, души Гергарда); акцентируется масштаб потери героя (беспредельная любовь) и его страданий (мрачный океан безнадежного отчаяния). Вместе с тем смягчена характеристика причин негодования Гергарда – в оригинале он раздражен тем, что все его добродетели были «потрачены впустую», тогда как в переводе речь идет о

[219] Дословно: *Темное облако упало на благородный ум. Его чистая и непревзойденная любовь к Маргарите была его путеводной звездой. Она погасла, и он дрейфовал по мрачному морю безнадежности. Он также пал не только жертвой отчаяния, но раздражения на собственное самоотречение, стойкость, опасность, добродетель, потраченные впустую, поскольку если бы он из собственной лени и эгоизма оставался бы дома, он спас бы Маргарите жизнь. Эти два яда, будоражащие молодую кровь, сводили его с ума и развращали. Он яростно бросился в пучину удовольствия. А в те дни еще больше, чем сейчас, удовольствие было порочным. Вино, женщины, азартные игры, все, что могло обеспечить ему временное восхищение и мгновенное забытье. Он погрузился в эти развлечения, как люди, уставшие от жизни, бросались под вражескую пулю.*

негодовании по поводу того, что все его добродетели не сослужили ему ожидаемой «службы». В переводе герой упрекает себя в том, что действовал, в оригинале герой жалеет о том, что он пренебрег своей склонностью к лени и не остался дома. Смягчена также и оценка внутренней борьбы и сил, участвующих в ней: в переводе речь идет о противоречивых чувствах, в оригинале они названы «ядом». В более мягкой тональности передан в переводе и момент принятия Гергардом решения о дальнейшей жизни: «*Он яростно бросился в пучину удовольствия»* переведено как *Он стал гоняться за удовольствиями*.

Гергард погрузился с головой в порочные развлечения, потратив на это все заработанные деньги, собственное здоровье и частично разум, морально деградировав и опустившись до попытки самоубийства: Гергард бросается в Тибр. Однако, будучи спасенным и очнувшись в келье среди монахов Доминиканского Ордена, Гергард кардинально меняет в своей жизни все, включая собственное имя: он становится монахом – проповедником по имени Климент. И вновь Гергард, теперь уже как проповедник, отправляется в дорогу, которая в конечном итоге приведет брата Климента снова в Голландию, туда, где Гергард начал свой сложный и запутанный жизненный путь и где ждет его встреча с верной Маргаритой и его собственным сыном.

Начиная с 74-й главы, в подлиннике у глав появляются заголовки: «The Cloister» (Монастырь) чередуется с «The Hearth» (Домашний очаг), в то время как в русской версии эти заголовки переводчиком проигнорированы. Глава 85 в оригинале имеет заголовок «The Cloister and The Hearth», и именно в этой главе происходит встреча Маргариты и Гергарда в церкви, где брат Климент (Гергард) читает проповедь для прихожан, среди которых оказывается и его любимая, которую он считал умершей. Однако Климент, будучи глубоко ифанатично погруженным в религию, отталкивает от себя Маргариту. В этой связи показателен следующий эпизод:

He saw her as plain almost as in midday. Saw her pale face and her eyes glistening; and then in the still night he heard these words: “Oh, God! Thou that knowest all, Thou seest how I amused. Forgive me then! For I will not live another day”. With this	Он видел ее так же ясно, как в полдень. Он видел ее бледное лицо, ее глаза, горящие как угли. И в безмолвии ночи он слышал, как она промолвила: – О Боже! Ты все знаешь. Ты видел, как он меня встретил. Прости меня, я более не в силах жить.

she suddenly started to her feet, and flewlike some wild creature, wounded to death, close byhis miserable hiding-place, shrieking: “CRUEL! – CRUEL! – CRUEL! – CRUEL!” What manifold anguish may burst from a human heart in a single syllable. There were wounded love, and wounded pride, and despair, and coming madness all in that piteous cry. Clement heard, and it froze his heart with terror and remorse, worse than the icy water chilled the marrow of his bones. He felt he had driven her from him forever, and in the midst of his dismal triumph, the greatest he had won, there came an almost incontrollable impulse to curse the Church, to curse religion itself, for exacting such savage cruelty from mortal man (P. 1497–1498)[220].	С этими словами на устах она вскочила и бросилась бежать, словно раненая лань, оглашая воздух криками: – Жестокий! Жестокий! Жестокий! Сколько горя и страданий может выразиться в одном слове, в одном стоне наболевшей души. В этом крике слышалась и оскорбленная любовь, и оскорбленная гордость, и отчаяние, и безумие. Климент слышал этот крик, и сердце его оледенело от ужаса и угрызений совести. Он чувствовал, что как ни окоченели его члены от холода, на душе у него стало вдруг еще холодней. Он сознавал, что оттолкнул ее от себя навеки, и посреди этого торжества, самого великого из всех торжеств, одержанных над самим собою, им овладело какое-то непреодолимое желание проклянуть церковь, проклянуть саму религию, требующую от человека таких жестоких жертв (№ 145. С. 639).

Как и в начале произведения, герой, прошедший уже большой и сложный жизненный путь, стоит перед решающим выбором: монастырь или домашний очаг, одинокая аскетическая жизнь монаха или семейное счастье с любимой женщиной и сыном, отражающий, как уже было сказано выше, переход средневековой Европы в Новое время. Рассматриваемый эпизод, переданный голосами повествователя и героев, интерпретирован в русской версии подлинника с полным сохранением трагичности момента и психологического напряжения обоих персонажей. Например, выражение *«her eyes glistening»* (ее горящие глаза) автор русского перевода представил как *«ее глаза, горящие как угли»*. Эмоциональное и нравственное напряжение ситуации подчеркивается «безмолвием ночи» (в оригинале: *в ночной тиши*). В переводе с помощью использования возвышенной лексики явно поэтизирован образ Маргариты: она *промолвила* (he heard these words), *на устах* (в оригинале отсутствует). Это

[220] Дословно*: Он видел ее так же ясно, как в полдень. Видел ее бледное лицо и горящие глаза; и затем в ночной тиши он услышал такие слова: «О, Боже! Ты знаешь все, ты видишь, как он меня встретил. Прости меня, но я не могу так больше жить». С этими словами она внезапно вскочила и бросилась бежать, словно дикое животное, обезумевшее от смертельной раны, в поисках последнего укрытия, крича: «Жестокий! – Жестокий! – Жестокий! – Жестокий!». Сколько страданий может вырваться из человеческого сердца в одном крике. В одном горестном крике слились и оскорбленная любовь, и оскорбленная гордость, и отчаяние, и безумие. Климент все слышал, и этот крик заморозил его сердце, которое застыло от ужаса и раскаяния сильнее, чем тело в ледяной воде. Он чувствовал, что изгнал ее от себя навсегда, и в разгар его мрачного триумфа, величайшей победы, которую он одержал над самим собой, им овладело желание проклинать Церковь, проклинать саму религию, которая требует такой жестокой жертвы от простого смертного.*

усиливает драматизм сцены: я более не в силах жить (ср.: *I will not live another day*), словно раненая лань, оглашая воздух криками (*wild creature, wounded to death)*, прилагательное *CRUEL!* повторено в переводе четырежды; Сколько горя и страданий может выразиться в одном слове, в одном стоне наболевшей души – ср. в подлиннике: «*What manifold anguish may burst from a human heart in a single syllable»*.

В описании переживаний героя и их мотивировок тоже расставлены акценты переводчика: сердце его *оледенело от ужаса и угрызений совести*. Он чувствовал, что *как не окоченели его члены от холода, на душе у него стало вдруг еще холодней.* – ср. с подлинником: it froze his heart with terror and remorse, worse than the icy water chilled the marrow of his bones; Он сознавал, что *оттолкнул ее от себя навеки* – He felt he had driven her from him forever.

Но, несмотря на «непреодолимое желание» Гергарда проклинать церковь и религию, «монастырь» в его душе одерживает победу над «домашним очагом». Герой покидает Доминиканский Орден и становится священником в Гуде, местечке неподалеку от Роттердама, где живут Маргарита и его сын. Незримо направляемый объективными обстоятельствами развития истории и высшей силой, Гергард продолжает свой трудный, нравственно свободный жизненный путь, влияя и на жизни тех, кто связан с ним неразрывными нитями.

В целом система героев в романе выстроена в соответствии с традиционной эстетикой и поэтикой исторического романа, включая в себя вымышленных персонажей и образы реальных исторических личностей (Людовик XI, Эдуард IV, герцог Филипп Добрый, Антуан Бургундский, Маргарита Ван-Эйк). Главными героями, согласно канонам исторического жанра, выступают рассмотренные нами вымышленные образы Герхарда и Маргариты. В данной связи процитируем Б. Г. Реизова, который объяснял эту жанровую традицию, заложенную В. Скоттом, так: «Исторический роман, по мнению Скотта, должен воспроизвести историю полнее, чем научно-историческое исследование, потому что сухую археологию он должен заполнить психологическим содержанием, страстями и “мнениями” создающих историю людей – отдельных личностей так же, как и большого

людского потока. Для того чтобы разрешить эту задачу, исторический роман должен, наряду с политическими событиями, изображать частную жизнь частных людей – сочетать широкое политическое действие и любовную интригу, реальных исторических лиц и лиц вымышленных»[221]. Следуя этой традиции и усиливая ее чертами эстетики и поэтики романа «установленного факта», Рид даже главных (вымышленных) персонажей романа «The Cloister and The Hearth», Гергарда и Маргариту, «списывает» с реальных лиц. Доказано, что эти герои романа имеют в качестве прототипов родителей Эразма Роттердамского, проживавших в средневековой Голландии. На это указывал анонимный критик, чья статья была опубликована в 1862 г. в «Отечественных записках»: «Конечно, взяв за основание достоверный исторический факт, почерпнутый им из сочинений самого Эразма, из “Компендиума жизни Дезидерия-Эразма Роттердамского”, Рид в дальнейшем развитии своего романа дал волю своему воображению»[222]. Также целесообразно сослаться и на одну из версий о происхождении великого голландского ученого, по которой он действительно был сыном некоего Герхарда и Маргариты, рожденным вне брака, настоящее имя Эразма Роттердамского – Герхард Герхардс, и назван так он был в честь своего отца. «Эразм родился в ночь с 28 на 29 октября 1469 года. Он появился на свет в голландском городе Роттердаме. В ту пору фамилии у голландцев еще не существовали: люди звались либо по отчеству, либо по месту рождения»[223]. Отметим, что в русском переводе романа система героев и ее своеобразие полностью сохранены.

На сюжетостроение романа также накладываются особенности, исходящие из синтетической жанровой природы исторического романа Рида. Они вытекают из поэтики сюжета ридовского романа «установленного факта» и сенсационного романа. В «The Cloister and The Hearth» представлены исторические события, с другой – приключенческие, мелодраматические, определенно вымышленные элементы сюжета, призванные поддержать читательский интерес к произведению.

---

[221] Реизов Б. Г. Вальтер Скотт (вступительная статья) // В. Скотт : собрание сочинений : в 20 т. / под общ. ред. Б. Г. Реизова, Р. М. Самарина, Б. В. Томашевского. М., Л.: Художественная литература, 1960–1965; 1960. Т. 1. С. 27.

[222] The Cloister and The Hearth. A Tale of Middle Ages. By Charles Reade (Монастырь и любовь. Роман из средних веков. Чарльза Рида) // Отечественные записки. 1862. Т. 141, № 3 (отд. 3). С. 92.

[223] Маркиш С. Н. Знакомство с Эразмом из Роттердама. М., 1971. С. 7.

«... похождения и любовь родителей Эразма послужили канвой, по которой Рид рисует живую картину того времени», – писал автор упомянутой выше статьи, опубликованной в «Отечественных записках» [224]. Об этом же писал А. Конан Дойл в статье о романе «The Cloister and The Hearth»: «... уникальность этой книги состоит в необычайной ясности и силе, посредством которых времена европейского средневековья предстают перед нами... с разных точек зрения. <...> Это прожектор, осветивший средневековую Европу. И это человеческое средневековье, не грубое и не противоестественное, но принимающее участие в жестокой жизни и примитивных эмоциях. <...> Атмосфера романа настолько совершенна и настолько достоверна, что вы как будто возвращаетесь в ту страшную эпоху и просыпаетесь..., осознав, что живете в ... мире, где сила регулируется законом, а фанатизм разумом» <*перевод наш. – О.С.*> [225].

Не отступая от канонов сюжетостроения скоттовского исторического романа, Рид выстраивает две линии: изображение «большой» и «малой» истории, первая складывается из ряда «малых», частных историй отдельных личностей, судьбы которых, в свою очередь, разворачиваются на фоне исторических событий, таких, например, как эпидемия чумы во Франции в XV в., осада мятежного города средневековой Фландрии и т.д. Проанализируем фрагмент осады и его русскую интерпретацию:

This was a terrible sight to the besieged. These wooden towers had taken many a town. They began to mine underneath that part of the moat the tower stood frowning at; and made other preparations to give it a warm reception. The besiegers also mined, but at another part, their object being to get under the square barbican and throw it down. All this time Denys was behind his mantelet with another arbalestrier, protecting the workmen and making some excellent shots. These ended by earning him the esteem of an unseen archer, who every now and then sent a winged compliment quivering into his mantelet. One came and struck within an inch of the narrow slit through which Denys was squinting at the moment. “Peste, – cried he, – you shoot well,	Это было страшное зрелище для осажденных. Деревянные башни взяли не один город. Осажденные стали вести подкопы под ту часть рва, против которой стояла башня, и сделали кое-какие другие распоряжения, чтобы приготовить им дружеский прием. Осаждающие также стали вести подкопы, но с другой стороны, их задача была подкопаться под бастион и взорвать его. Все это время Денис с другим стрелком стоял за мантелетом и стрелял по неприятелю, делая по временам мастерские выстрелы. Эти последние заслужили ему уважение одного невидимого стрелка, посылавшего ему от времени до времени крылатый комплимент, который, трепеща, вонзался в мантелет. Одна из них ударилась в вершок от отверстия, из которого стрелял Денис. – Peste, – воскликнул он, – да ты приятель,

[224] The Cloister and The Hearth ... // Отечественные записки. 1862. Т. 141, № 3 (отд. 3). С. 92.
[225] Doyle A.C. My favourite novelist and his best book // Munsey's Magazine. 1898. January. P. 604–605.

my friend. Come forth and receive my congratulations! Shall merit such as thine hide its head? Comrade, it is one of those cursed Englishmen, with his halfell shaft. I'll not die till I've had a shot at London wall" (P. 696–697)[226].	недурно стреляешь. Выходи, покажись-ка! Неужели такая знаменитость останется в неизвестности? Это, наверное, один из этих проклятых англичан с их трехчетвертными стрелами. Ну уж я не умру, прежде чем хоть раз выстрелю по Лондонским стенам (№ 144. С. 293).

Прежде всего, отметим, что эпизод переведен очень точно с точки зрения авторского стиля. Переводчик и в подобных сценах не отходит от выбранной им стратегии, стараясь донести до отечественного читателя установку автора на исторически точную и достоверную передачу исторических событий. Эпизод изобилует профессиональными военными терминами, которые с абсолютной точностью представлены в русской версии: *barbican – бастион, mantelet – мантелет* (защитное укрытие для наблюдения), *halfellshaft – трехчетвертная стрела.* Тем не менее, в данном фрагменте наблюдается незначительная русификация, связанная с единицами измерения: «*inch*» переведено как «*вершок*».

Осмыслению подлежит и образ автора-повествователя, роль которого меняется у Рида от одной жанровой разновидности романа к другой, и стратегия его передачи в русском переводе. Рассмотрим следующий эпизод:

Some are old in heart at forty, some are young at eighty. Margaret Van Eyck's heart was an evergreen. She loved her young namesake with youthful ardour. Nor was this new sentiment a mere caprice; she was quick at reading character, and saw in Margaret Brandt that which in one of her own sex goes far with an intelligent woman; genuineness. But, besides her own sterling qualities, Margaret had from the first a potent ally in the old artist's bosom. Human nature (P. 653)[227].	Иные люди уже старики в сорок лет, другие совершенно еще молоды в восемьдесят. Сердце Маргариты Ван-Эйк было вечно юно. Она любила свою тезку с юношеским жаром. Эта привязанность не была, однако, пустым капризом. Маргарита Ван-Эйк умела читать сердца людей и тотчас же заметила в Маргарите Бранд качество, высоко ценимое умной женщиной – именно редкую безыскусственность и простоту. Но, кроме своих собственных достоинств, Маргарита имела с самого начала могущественного союзника в самом сердце старой девы. Такова человеческая натура (№ 144. С. 274–275).

[226] Дословно*: Это было ужасное зрелище для осажденных. Эти деревянные башни заняли немало городов. Они (осажденные) начали вести подкоп под той частью рва, напротив которой стояла башня; и сделали еще кое-какие заготовки, чтобы подготовить им (врагам) теплый прием. Осаждающие также делали подкоп, но в другой части рва с целью попасть под квадратный бастион и свергнуть его. Все это время Дэнис стоял за своим мантелетом вместе с другим стрелком и стрелял, защищая копающих, делая превосходные выстрелы. Это закончилось тем, что он заслужил уважение невидимого лучника, который время от времени посылал крылатый комплимент, который, подрагивая, попадал в его мантелет. Одна из них пролетела в дюйме от узкой щели, в которую Дэнис украдкой подсматривал в тот момент. «Peste, – воскликнул он, – ты хорошо стреляешь, мой друг. Выходи и получи мои поздравления! Неужели твои заслуги останутся в неизвестности? Товарищ, ты, пожалуй, один из тех проклятых англичан, с их трехчетвертными стрелами. Я не умру, пока не выстрелю в Лондонскую стену».*

[227] Дословно*: Некоторые люди стары в душе и в сорок лет, другие же молоды и в восемьдесят. Сердце Маргарэт Ван-Эйк было вечно юным. Она любила свою молодую тезку с юношеским пылом. Однако это новое чувство не было простым капризом; она быстро прочитала характер и увидела в Маргарэт Бранд то, что у умных*

Автор-повествователь представляет читателю второстепенного персонажа Маргариту Ван-Эйк, введенную в повествование исключительно как покровительницу Гергарда и Маргариты. Мудро и ненавязчиво он обрамляет описание общечеловеческими аксиомами (*Some are old in heart at forty, some are young at eighty; Human nature*). Стоит отметить профессиональную работу переводчика: образ автора-повествователя полностью соответствует авторскому замыслу. Укажем, пожалуй, на единственное несоответствие перевода оригиналу: фраза *in the old artist's bosom* транслирована как *в самом сердце старой девы.* Однако этому можно предложить следующее объяснение: до сих пор доподлинно неизвестно, была ли Маргарита Ван-Эйк супругой художника Яна Ван-Эйка или его сестрой – старой девой.

Таким образом, сопоставительный анализ перевода исторического романа Рида «Монастырь и любовь» с подлинником показал, что русская переводческая рецепция данного произведения обусловлена востребованностью названной жанровой разновидности романа в русской литературе, в широкой читательской аудитории. Начало 1860-х гг., время публикации переводной версии сочинения английского беллетриста, как известно, являлось одним из переломных периодов в истории России, в том числе, ее литературы, классической и «массовой», обратившихся, каждая по-своему, к философии истории и принципам исторического повествования. Востребованность жанровых поисков автора этого романа в русском литературном процессе подтверждается и довольно высоким качеством его перевода, и переводческими стратегиями, с использованием которых роман был представлен массовому русскому читателю: переводчик практически не прибегает к объемным и глубоким изменениям подлинника.

представительниц ее пола высоко ценится: искренность. Но, кроме ее собственных блестящих качеств, Маргарэт имела с самого начала могущественного союзника в сердце старой художницы. Такова человеческая природа.

4.2. Реформистский роман Ч. Рида «Put Yourself in His Place» в переводе Е. Н. Ахматовой

В заключительном разделе диссертации рассмотрено одно из самых популярных произведений Ч. Рида «Put Yourself in His Place» (1869–70 гг.), получившее положительные отзывы англоязычных литературных критиков последней трети XIX в. и до сих пор продолжающее обращать на себя внимание западных литературоведов. Роман упоминается в литературных трудах М. Пуви, Т. Брэгга, Р. Фантины и др. Т. Брэгг, например, ставит названное произведение в ряд с другими романами Рида. По словам исследователя, «It's Never Late to Mend» «послужил образцом для "нового вида" художественных произведений, основанных на факте, став своеобразным шаблоном для романов Рида, особенных и непохожих на подобные произведения других авторов. В его романах был "реализм", за который Рид удостоился похвалы викторианских и эдвардианских критиков, "реализм", создавший Риду репутацию "романиста с миссией обличающего зло". По тому же образцу, с переменным успехом, были созданы романы «Hard Cash» (1863 г.), «Foul Play» (1869 г.) и «Put Yourself in His Place» (1869–70 г.)»[228]. Указывая на склонность Рида к использованию в своих романах типовых схем и общих моделей, Т. Брэгг вместе с тем отмечает их «реализм», ставший «общим местом» романной эстетики и поэтики автора.

В отечественном литературоведении рассматриваемый роман упоминается только в научных работах советского филолога Л. А. Шипицыной. Подобно западным критикам, она ставит роман «Put Yourself in His Place» в один ряд с самыми известными сочинениями Рида «It's Never Late to Mend» и «Hard Cash», поднимающими жгучие социальные проблемы викторианского общества. Согласно Л. А. Шипицыной, эти романы следует квалифицировать как социальные (мы же, вслед за самим Ридом и англоязычными исследователями, называем эту жанровую разновидность романом «установленного факта»). Факт, введенный в их структуру, считает исследовательница, «привел к определенному изменению эстетических

[228] Bragg T. Charles Reade // A companion to sensation fiction / ed. by P. K. Gilbert. Malden MA, 2011. P. 296.

критериев художественной правды в целом. Художественная правда становится синонимом точности, которая … граничит с натурализмом». Кроме того, Л. А. Шипицына отмечает, что «документальная многослойность позволила Ч. Риду подняться до определенных выводов, ибо за фактами стоят серьезные типические обобщения. Из совокупности фактов создается художественный образ действительности». И далее исследовательница отмечает, что «изображение социального факта в романах Рида связано скритикой английской законодательной системы и разоблачением устоев буржуазной семьи. Тему «верхов» и «низов», – считает она, – Рид воплотил в романе “Поставьте себя на его место”»[229].

Со своей стороны отметим, что острая социальная проблематика, современная Риду, актуальная для его соотечественников в 1860–1870-е гг., в романе рассматривается с исторической точки зрения, вводится в широкий контекст исторических конфликтов викторианской Англии. Как и в романе «The Cloister and The Hearth», Ч. Рид показывает в «Put Yourself in His Place» переход английского (и европейского в целом) общества в новую историческую эпоху, связанный с появлением новых социальных классов – буржуа и пролетариата – и их вступлением в конфронтацию с аристократами. Несомненно, подобная проблематика была актуальна и для русского общества второй половины XIX в., не избежавшего подобных перемен и катаклизмов, ранних предвестников революций, произошедших в России в начале XX в. Исследователи усматривают в событиях, начавшихся в России с середины 1850-х гг., «слом эпохи». Б. Ф. Егоров пишет по этому поводу: «Еще не закончилась Крымская война, еще не начались споры об освобождении крестьян, но вся Россия чувствовала, что со смертью Николая I завершилась большая и страшная эпоха, что больше так жить невозможно»[230].

Так можно объяснить тот факт, что перевод романа вышел в свет в России вновь практически одновременно с выходом подлинника на родине Ч. Рида.

---

[229] Шипицына Л. А. Социальные романы Чарльза Рида 1850–60-х годов: автореф. дис. ... канд. филол. наук : 10.01.05. Горький, 1976. С. 9.

[230] Егоров Б. Ф. Борьба эстетических идей в России середины XIX века (1848–1861). Л., 1982. С. 76. См. также: Проскурина Ю. М. Русская художественная проза «пятидесятых годов» XIX века (развитие реализма в повествовательных жанрах): дис. … д-ра филол. наук :10.01.01. Свердловск, 1984. 355 с. ; Пономарева А. А. Литературные сюжетные коды в беллетристике 1850-х годов : автореф. дис. … канд. филол. наук : 10.01.01. Новосибирск, 2017. 26 с.

В Англии роман «Put Yourself in His Place» был впервые напечатан в известном литературном журнале «The Cornhill Magazine», в выпусках XIX (с I по IX главы) и XX (X по XXVII главу) за 1869 г. В 1870 г. вышли в свет оставшиеся главы: в XXI выпуске – главы XXVII–XLIV, в XXII – финальные 4 главы. Переводная версия романа «Поставьте себя на его место. Роман Чарльза Рида» была напечатана в 1869–70 гг. Она публиковалась в томах II–VI за 1869 г. и в томах I–V за 1870 г. в литературном журнале «Собрание иностранных романов, повестей и рассказов в переводах на русский язык», выходившем под редакцией профессиональной переводчицы Е. Н. Ахматовой. Она же является и автором этого перевода[231].

Переводная версия романа «Put Yourself in His Place» полностью сохраняет структуру подлинника (48 глав), представляет собой его подробную трансляцию, передающую и особенности содержания исторического романа Рида, и его авторскую стилистику. Название романа «Put Yourself in His Place», определяющее лейтмотив всего произведения, переведено дословно – «Поставьте себя на его место».

Рассматриваемый роман Рида в зарубежном и отечественном литературоведении принято называть реформистским вследствие реформистских взглядов автора на социально-исторические проблемы, межклассовые конфликты викторианского общества, в целом – на характер исторического процесса, законы и двигатели его развития. В отечественном литературоведении долгое время бытовало понятие «реформистский реализм», в рамки которого вписывается и названный роман: реформистский реализм, говорилось в Литературной энциклопедии, – «одно из следствий того влияния, которое оказывала на литературу борьба рабочего класса за свое освобождение. Реформистский реализм пытается убедить правящий класс в необходимости уступок трудящимся в интересах сохранения буржуазного порядка»[232].

---

[231] Напомним, что именно Ахматова познакомила русского читателя с творчеством Ч. Рида, опубликовав в своем журнале в 1857 г. перевод романа «установленного факта» «It’s Never Late to Mend» под заглавием «Никогда не поздно исправиться: обыкновенная история».

[232] Мирский Д. Реализм [Электронный ресурс] // Фундаментальная электронная библиотека «Русская литература и фольклор» / Словари. Энциклопедии / Литературная энциклопедия : в 11 т. М., 1929–1939; 1935. Т. 9. Стб. 548–578. URL: http://feb-web.ru/feb/litenc/encyclop/le9/le9-5481.htm (дата обращения: 07.04.2019).

Признавая объективность и неизбежность исторических перемен, Рид откровенно отрицает революционное вмешательство в ход истории, поскольку видит серьезную опасность в представлении об истории как резкой смене одного ее этапа другим, разрушении старого мира и построении на расчищенном месте мира принципиально иного. Создание общества социальной справедливости писатель связывает с идеей эволюционного приближения к этому состоянию социума, а с другой стороны, с проблемой взаимодействия старого и нового в сознании отдельного человека и общества в целом. Носителем этих идей автор делает главного героя романа Генри Литла.

Таким образом, считаем возможным определить реформистский роман «Put Yourself in His Place» как жанровую разновидность исторического романа. Его своеобразие диктуется тем, что авторская концепция истории накладывается в нем на осмысление и изображение современного ее этапа. В целом же изложенные выше положения философии истории писателя и принципы поэтики исторического романа, прежде всего, изображение истории «домашним образом», в «Put Yourself in His Place» сохраняются. Л. А. Шипицына справедливо пишет по этому поводу: «Картины действительности, изображенные Ридом, во многом раскрываются через судьбы героев, очень разных по своим социальным и индивидуальным признакам»[233]. Вместе с тем следует подчеркнуть, что в реформистском романе Рида на первый план выходят вопросы о понимании прогресса и его соотношения с понятием «традиция», о том, что следует понимать под эпохой, но наиболее остро ставится проблема путей исторического развития, механизмов смены эпох и способов достижения основной цели истории – движения человека и человечества к добру и совершенству.

В этом плане новый роман Рида об истории интересен и введенным в него новым типом героя. Упоминавшийся выше Генри Литл – молодой человек, представитель нового поколения британского общества, вступающий в конфликты с окружающими во имя своей идеи движения в будущее без резких, тем более, без насильственно вводимых изменений. Эту идею он пытается не только

[233] Шипицына Л. А. Указ. соч. С. 12.

сформулировать, но и реализовать в действительности. Вместе с таким героем в роман входят новые приемы создания характера, новые принципы сюжетостроения и функции разворачиваемых сюжетных линий (включая, на первый взгляд, традиционные для Рида «сенсационные» сюжеты, которые заняли свое место в его историческом реформистском романе). Все это – проблемы, темы и конфликты, горячо обсуждавшиеся в русской литературе второй половины XIX в., которая в это время приступает к поиску именно такого типа героя. И здесь можно упомянуть не только романы Тургенева, Толстого и Достоевского, но и целый ряд произведений малого прозаического жанра, принадлежащих авторам так называемого второго ряда.

Особого внимания заслуживает, прежде всего, главный персонаж романа Генри Литл, инициативный и талантливый изобретатель, который станет для Ч. Рида воплощением идеального представителя нового поколения, несущего положительную программу исторического развития общества путем реформирования в противовес насилию и революции, которые навязываются обществу целым рядом героев-пролетариев и их руководителей из профессиональных союзов. Вместе с тем Генри противопоставлен и старшему поколению, представленному образами аристократов. Так, его отношения с дядей разорваны, поскольку тот не может принять происхождения своего племянника, хотя Генри – наполовину аристократ, по материнской линии. При этом с матерью (с которой сквайр Рэби тоже разорвал связи) у Генри складывается полное взаимопонимание. Система героев и сюжет романа, как видим, подчинены изображению отношений разных поколений, разных социальных групп, силой которых движется история. Эти отношения, в конечном итоге, демонстрируют принципы плавного, постепенного, естественного, с точки зрения Рида, исторического развития – от эпохи к эпохе, от старого к новому, что противопоставлено идее насильственного изменения хода истории и / или противостояния развития как такового.

Очень характерно, что на протяжении всего романа именно Генри показан в развитии. Вначале он талантливый подросток:

He was a quick boy at nearly everything, but, when he was fourteen, his true genius went ahead of his mere talents; he howed a heaven-born gift for-carving in wood. This pleased Joseph Little hugely, and he fostered it judiciously. The boy worked, and thought, and in time arrived at such delicacies of execution, he became discontented with the humdrum tools then current. “Then learn to make your own, boy”, – cried Joseph Little, joyfully; and so initiated him into the whole mystery of hardening forging, grinding, handle-making, and cutlery: and Henry, young and enthusiastic, took his turn at them all in right down earnest. At twenty, he had sold many a piece of delicate carving, and could make graving-tools incomparably superior to any he could buy... (P. 13). [234.]	Ребенок был понятлив почти на все, но, когда ему минуло четырнадцать лет, в нем выказался удивительный врожденный талант – редкое искусство вырезать из дерева. Способность эта порадовала Джозефа Литла до крайности, и он тщательно развил ее. Мальчик работал, вдумывался и со временем достиг такого изящества исполнения, что не мог удовлетвориться инструментами, бывшими тогда в ходу. – Так научись сам себе их делать! – вскричал довольный успехами дядя. Вслед затем он посвятил его во все тайны закаливания, ковки, точения, выделывания черенков и ножей, и Генри, с увлечением молодости, добросовестно изучил их все на практике. В двадцать лет он уже продал много изящных разных работ и умел изготовлять инструменты несравненно лучше каких-либо, находящихся в продаже...[235] (С. 21–22).

Отметим, что в переводе, очень близком к оригиналу, подчеркнута крайне важная для ридовской концепции человека мысль о врожденной талантливости мальчика (ср.: his true genius went ahead of his mere talents – в нем выказался удивительный врожденный талант) и о том, что этот талант был тщательно развит под руководством учителя – Джозефа Литла, дяди Генри по отцовской линии, простого ремесленника, который помогал Эдит в воспитании сына после смерти брата (ср.: and he fostered it judiciously – и он тщательно развил ее). Эти идеи о природе человека и о воздействии на нее среды, намеченные и в других романах Рида, будут развернуты именно в его историческом, реформистском романе. При этом укажем, что переводчица проявила некоторую вольность в передаче некоторых деталей фрагмента: инструменты резчика по дереву *«graving-tools» (резцы)* в русской версии переведены как просто *«инструменты»*, а выражение

[234] Reade Ch. Put Yourself In His Place [Электронный ресурс]. London, 1869–70. P. 13. URL: http://manybooks.net/ (дата обращения: 15.12.2017). Здесь и далее оригинальный текст романа цитируется по этому источнику с указанием в круглых скобках номера страниц. Дословно: *Ребенок был смышленым почти во всем, но, когда ему исполнилось четырнадцать лет, по-настоящему гениальная способность выделилась из остальных его талантов – врожденный дар резьбы по дереву. Это определенно доставило удовольствие Джозефу Литлу, и он всячески поощрял этот талант. Мальчик вдумчиво работал и со временем достиг такого изящества в исполнении, что его уже не удовлетворяли те заурядные инструменты, что были в ходу в то время.*

–Тогда научись делать свои собственные, мальчик, – вскричал довольный Джозеф Литл и посвятил его во все тонкости закаливания, ковки, точения, выделывания черенков и ножей; а Генри, со всей молодостью и энтузиазмом, в свою очередь добросовестно изучил их. В двадцать он уже продал много изящных работ из дерева и мог изготовлять резцы несравненно лучшего качества, чем те, которые он мог купить...

[235] Рид Ч. Поставьте себя на его место. Роман Чарльза Рида. СПб., 1869–1870 (оттиск из «Собрания иностранных романов, повестей и рассказов в переводах на русский язык». СПб, 1869. Т. II–VI; 1870. Т. I–V). С. 21–22 (здесь и далее цитирую по этому изданию с указанием в круглых скобках номера страниц).

«an accomplished mechanic» (*высококвалифицированный ремесленник*) интерпретировано как *«механик замечательный»*.

На глазах читателя талантливый мальчик вырастает в молодого человека с множеством способностей, но главное – с сильным характером и тягой к постоянному самосовершенствованию и совершенствованию социума, прежде всего, в нравственно-этическом плане. Он не отступает перед опасностями, исходящими от конфликтующих с ним «трудовых союзов», от враждебно настроенных к нему родственников, предлагая в противовес их агрессивным методам решать проблемы мирным путем. В заключительных главах романа Генри – успешный и обеспеченный молодой мужчина, добившийся всех поставленных целей. При этом образ Генри выписан тонко, с достаточно глубоким психологизмом, что было особенно характерно для сенсационных романов Ч. Рида, жанровые особенности которых очевидны и в анализируемом произведении.

Период взросления героя связан с достижением нескольких целей. Среди них: открытие собственного дела – производства высококачественных инструментов для резьбы по дереву; финансовая независимость и обретение им, сыном аристократки и наемного строителя, социально-классового статуса буржуа, нового для викторианского общества середины XIX в. Наряду с личными целями Генри озабочен проблемами облегчения тяжелейших условий труда в производственных цехах его родного города. И наконец, еще одной его целью являются семейные ценности: сохранение добрых отношений с матерью, восстановление отношений, его и матери, со сквайром Рэби и создание своей семьи на основаниях взаимной любви. Средством достижения личных целей для Генри являются собственные душевные, духовные, интеллектуальные силы, которые он воспитывает в себе, с помощью матери и дяди, трудом и учебой. Реализация мечты героя, ориентированной на счастье окружающих, без чего он не мыслит свою жизнь и свое личное счастье, представляется ему достижимой с помощью тех же средств.

Благие намерения и дела молодого человека пресекаются местными профсоюзами, не желающими перемен, усовершенствований и увидевшими в нем опасность конкуренции и инакомыслия. Сначала Генри получает несколько

анонимных писем с откровенными угрозами (обычная практика для всех неугодных профсоюзу, что выясняется в ходе повествования), затем молодой человек сталкивается с непониманием тех, о чьем счастье он так печется, и наконец, на него обрушиваются ряд покушений на собственную жизнь и угроза восстания рабочих, которых члены трудовых союзов настроили против Генри. Рассмотрим следующий фрагмент, описывающий одну из попыток физического уничтожения Генри:

Some miscreant, by a simple but ingenious means, which afterward transpired, had mixed a quantity of gunpowder with the smithy-slack or fine cinders of Henry's forge. The moment the forge was hot, the powder ignited with a tremendous thud, a huge mass of flame rushed out, driving the coals with it, like shot from a gun; Henry, blackened, and blinded, was swept, as by a flaming wind, against the opposite wall; then, yelling, and stark mad with fright (for nothing drives men out of their wits like an explosion in a narrow space), he sprang at the window, head foremost, and with such velocity that the sawed iron snapped like a stick of barley-sugar, and out he went head foremost; and this it was made Cheetham scream, to see him head downward, and the paving-stones below (P. 40) [236].	Какой-то злодей простым, но замысловатым способом, объяснившимся впоследствии, примешал большое количество пороха к угольному пеплу кузницы Генри. Как только наковальня нагрелась, порох вспыхнул со страшным треском, поднялась огромная масса пламени, уносившей с собой уголь, как выстрел из ружья; Генри, обожженный и ослепленный, был отброшен как бы порывом бури к противоположной стене, потом со страшным воем, обезумев от испуга (ничто не может заставить людей так обезуметь, как взрыв в узком пространстве), он бросился к окну головою вперед, так быстро, что подпиленное железо лопнуло, как палка ячменного сахара, и выпрыгнул; это-то и заставило Читема вскрикнуть, когда он увидел, что Генри упал головою вниз прямо на мостовую (С. 71–72).

Интерпретация данного фрагмента полностью соответствует подлиннику, хотя, на наш взгляд, некоторые моменты покушения на Генри гиперболизированы переводчиком: выражение *«a flaming wind»* (*порыв пламени*) переведено как «*порыв бури*»; *«yelling»* (*пронзительно крича)* переведено как «*со страшным воем»* (одним из вариантов перевода глагола «to yell» является «выть, визжать», однако данная вариация применима в большей степени к животным, чем к людям). Вместе с тем подобная интерпретация также несет в себе идею насилия,

[236] Дословно: *Какой-то злодей простым, но оригинальным способом, что обнаружилось после происшествия, смешал большое количество пороха с угольным пеплом или тлеющими углями в кузнице Генри. В тот момент, когда наковальня нагрелась, порох вспыхнул с ужасным треском, вспыхнула громадная масса пламени, унося с собой уголь, как будто выстрел из ружья; Генри, опаленный и ослепленный, был отброшен порывом пламени к противоположной стене; затем, пронзительно крича, обезумев от испуга (ничто так не сводит людей с ума, как взрыв в узком пространстве), он выскочил в окно, вперед головой, с такой скоростью, что подпиленное железо сломалось, как палочка ячменного сахара, и его падение заставило Читема вскрикнуть, когда он увидел, как Генри упал вниз головою прямо на мостовую.*

ассоциируемую с традиционными для русской литературы XIX в. образами неуправляемой стихии, превращающей всех участников бунта в животных.

На протяжении всего повествования Генри неоднократно произносит фразу, ставшую лейтмотивом романа и вынесенную в его заглавие: «Поставьте себя на его место». Предлагая подходы к разного рода проблемам, от решения которых зависит и история его жизни, и «большая история» (начиная от острых социальных – например, столкновения рабочих и их начальства, его столкновения с профсоюзами – и кончая личными, морально-психологическими: например, отношения с возлюбленной), герой всегда ставит себя на место другого, пытаясь изнутри прочувствовать и понять суть происходящего. В этой связи нельзя не согласиться с мнением Л. А. Шипицыной: «Проблема положительного героя связана у Рида прежде всего с идеей добра. В его произведениях поступки положительных героев во многом объясняются позитивистской доктриной «служения людям»[237]. Доказательством сказанного служит следующий фрагмент, который мы сравнили с русским переводом:

They went among the dry-grinders first; and Henry made the following observations. The workman's hair and clothes were powdered with grit and dust from the grindstones. The very air was impregnated with it, and soon irritated his own lungs perceptibly. Here was early death, by bronchitis and lung diseases, reduced to a certainty. But he also learned from the men that the quantity of metal ground off was prodigious, and entered their bodies they scarce knew how. A razor-grinder showed him his shirt: it was a deep buff-color. <...> The effect on life, health, and happiness was visible; a single glance revealed rounded shoulders and narrow chests, caused partly by the grinder's position on his horsing, a position very injurious to the organs of breathing, and partly by the two devil's dusts that filled the air; cadaverous faces, the muscles of which betrayed habitual suffering, coughs short and dry, or with a frothy expectoration peculiar to the trade. In answer to questions, many complained of a fearful tightness across the chest, of inability to eat or to digest (P. 74–75)[238].	Они пошли сначала к точильщикам, и Генри сделал следующие замечания. Волосы и платья работников были покрыты песком и пылью от точильных камней. Самый воздух был этим пропитан и скоро заметно раздражил его легкие. Тут была ранняя смерть от болезни горла и чахотки. Но он узнал также от работников, что количество металла значительно отделяется и входит в их тело, они сами не знали, как. Точильщик бритв показал ему рубашку, она была темно-желтого цвета. <..> Действие на жизнь, здоровье и счастье было очевидно; с одного взгляда можно было приметить круглые плечи и узкие груди, отчасти от положения точильщиков, весьма вредного для органов дыхания, а отчасти от двух дьявольских сортов пыли, наполнявших воздух; лица мертвенного цвета, мускулы, обнаруживавшие страдания, короткий сухой кашель, или с пыльной мокротой, свойственной этому ремеслу. В ответ на вопросы многие жаловались на страшное стеснение в груди, на неспособность к еде и пищеварению (С. 133).

[237] Шипицына Л. А. Указ.соч. С. 13.

[238] Дословно: *Сначала они пошли к точильщикам, которые работали с дробилками для сухого измельчения; и Генри сделал следующие замечания. Волосы и одежда работников были покрыты песком и пылью*

В исследуемом фрагменте представлено подробное описание от 3-го лица условий труда точильщиков и вызванных ими пагубных последствий для здоровья ремесленников – в духе поэтики романа «установленного факта». Отличие описания от подобных ему в предыдущих романах заключается в том, что все эти детали замечает герой, мысленно ставящий себя на место рабочих и постоянно думающий о прогрессе, об усовершенствовании жизни общества, каждого его члена как истинной цели своей жизни и «большой» истории. В приведенном отрывке очевидна установка автора на фактографию и документальную точность, функции которой расширяются от задачи правдоподобия изображения реальности в художественном произведении к убедительному представлению позиции героя (совпадающей с позицией повествователя).

Перевод фрагмента, по сути, идентичен оригиналу. Во-первых, переводчица вслед за автором подчеркивает, что описание дано в восприятии героя: Henry made the following observations – Генри сделал следующие замечания. И далее подлинник передан с сохранением практически всех деталей и их функций в тексте. Автор перевода упустил лишь такую тонкость: дословный перевод названия инструмента *«dry-grinders» – дробилки для сухого измельчения, мельницы для сухого размола* (в данном контексте более целесообразен, конечно, перевод *«точильщики, которые работают с дробилками для сухого измельчения»*). В русской версии название переведено просто «*точильщики*». Кроме того, изменены названия болезней, витающих в воздухе цеха (*бронхит и другие легочные заболевания* переведено как болезнь горла и чахотка). Подобные, весьма немногочисленные изменения в целом не влияют на содержание описания и его поэтику. Позиция героя передана в переводе точно: для него увиденное – это картина медленного мучительного умирания людей, зарабатывающих на жизнь

от точильных камней. Весь воздух был этим пропитан, и вскоре он начал раздражать его собственные легкие. Здесь, безусловно, была ранняя смерть от бронхита и других легочных заболеваний. Но он также узнал от работников, что какое-то количество металла отделяется и непонятным им образом попадает в их тела. Точильщик бритв показал ему свою рубаху: она была темно-желтого цвета. <...> Воздействие на жизнь, здоровье и счастье было очевидно; с одного взгляда были видны округлые плечи и узкие грудные клетки, отчасти вызванные положением тел точильщиков во время работы, положения, вредного для органов дыхания, а отчасти от двух дьявольских видов пыли, наполнявших воздух; мертвенно-бледные лица, мышцы, подверженные постоянным страданиям, сухой обрывистый кашель, или с пенистой мокротой были свойственны данному ремеслу. Отвечая на вопросы, многие жаловались на страшное стеснение в груди, неспособность к еде и пищеварению.

себе и своим семьям нечеловеческим трудом в нечеловеческих обстоятельствах. Это ведет, по его убеждению, общество к страшным потрясениям, способным откатить историю далеко назад (на всех ее уровнях: социальном, политическом, экономическом, техническом, культурном, нравственно-этическом), затормозить совершенствование, являющееся главной целью истории человека и человечества.

Главную идею романа – мирного решения социальных (да и других) проблем путем постепенного изменения, в противовес насилию как грубой и опасной попытке резкого отказа от всего устоявшегося, традиционного и замены его чем-то абсолютно новым – автор транслирует изображением действий Генри Литла. В их ряду, кроме собственно поступков как личного примера обновления жизни, достижения счастья, как благотворительной помощи окружающим, находятся и слово, и мысль, приобретающие силу действия. Рассмотрим фрагмент отчета, который Генри сделал для филантропического общества в надежде получить финансирование своих проектов по совершенствованию условий труда рабочих:

“EXTRACT FROM HENRY LITTLE'S REPORT” A. What the masters might do. <...> 2. For the wet-grinders they might supply fires in every wheel, abolish mud floors, and pave with a proper fall and drain. "To prevent the breaking of heavy grinding-stones, fit them with the large strong circular steel plate – of which I subjoin a drawing – instead of with wedges or insufficient plates. They might have an eye to life, as well as capital, in buying heavy grindstones. I have traced the death of one grinder to the master's avarice: he went to the quarry and bought a stone for thirty-five shillings the quarry-master had set aside as imperfect; its price would have been sixty shillings (P. 196–197)[239].	«Извлечение из отчета Генри Литла» А. Что могли бы сделать хозяева. <...> 2. Что касается точильщиков, то каждое водяное колесо должно быть снабжено печью, земляные полы уничтожены и выложены камнем с надлежащим желобом и стоком. Чтобы предупредить падение тяжелых точильных камней, их надо обделывать в широкие крепкие стальные ободья – рисунок прилагается – вместо наугольников или недостаточных скреп. Покупая тяжелые точильные камни, хозяева должны иметь в виду не одни деньги, но и жизнь. Я выследил причину смерти одного точильщика и нашел, что это была скупость хозяина, который приобрел за тридцать пять шиллингов камень, отложенный владельцем каменоломни как брак; будь этот камень надежен, его цена была бы шестьдесят шиллингов (С. 333–334).

[239] Дословно: *Выписка из отчета Генри Литла. А. Что могли бы сделать хозяева? <...> 2. Точильщиков, работающих на станках для шлифования с охлаждением, они могли бы снабдить колесом с топкой, уничтожить земляные полы и выложить их камнем с надлежащим желобом и стоком. Чтобы предотвратить раздробление тяжелых точильных камней, их нужно плотно поместить в большой крепкий круглый стальной обод – чертеж которого я прилагаю в конце отчета – вместо платформ или несоответствующих ободов. При покупке тяжелых точильных камней хозяева должны думать не только о деньгах, но и не упускать из виду жизнь. Я отследил смерть одного точильщика и выяснил, что причиной была жадность хозяина: за тридцать пять шиллингов он купил камень, отложенный хозяином каменоломни как бракованный; цена надежного камня могла бы быть шестидесяти шиллингов.*

Русская интерпретация данного фрагмента представляет собой подробный, почти дословный перевод, доходящий порой до буквализма. В переводе очевидно понимание переводчиком значения такой документальной формы выражения позиции героя, выражения его идеи развития истории путем реформирования, как отчет, к чему Рид всегда прибегал в своих романах, начиная с романов «установленного факта». Отсюда и полнота, и степень точности передачи фрагмента. Как и в предыдущем эпизоде, автор русской версии упускает лишь незначительные тонкости при переводе. Например, существительное *«wet-grinders»* (станки для шлифования с охлаждением) в русской версии вновь переведено как *«точильщики»*, то есть тем же термином, что и *«dry-grinders»* в проанализированном выше отрывке.

Передача автором внутреннего мира героя, истории его личного совершенствования проявлена с наибольшей полнотой в развитии его отношений со сквайром Рэби и любовной линии романа, представляющей отношения Генри с Грейс Гарден, принадлежащей к классу аристократов, и ее горничной Джаль Дэнс. Именно этот уровень нарратива обнаруживает в романе довольно сложный жанровый синтез, взаимосвязь социально-политической, исторической проблематики с признаками сенсационного романа, наполненного у Рида яркими приключениями, мелодраматизмом и тонким психологическим анализом героев. Роман буквально пронизан сложным переплетением межличностных конфликтов, возникающих на почве острых социальных столкновений и связанных с ними сложных, постоянно развивающихся личных, в том числе любовных взаимоотношений между героями. Постоянное противостояние Генри членам трудовых союзов, пытающихся силой подчинить его себе, потворствующих ежедневному насилию над рабочими и в то же время постоянно угрожающих обществу организацией рабочих выступлений против власти, а Генри – организацией его травли (и даже убийства), развивается в романе в связи с другим конфликтом: Генри и его матери с их аристократом-родственником, и во взаимодействии с двумя любовными линиями: Генри Литл – Грейс Гарден – Фредерик Ковентри (молодой аристократ из разорившегося дворянского рода,

претендующий на руку и сердце юной Грейс) и Грейс Гарден – Генри Литл – Джаль Денс.

Узнав о том, что Ковентри добивается руки и сердца Грейс, о том, что их союз одобряет сквайр Рэби, крестный отец Грейс и враг Генри, молодой человек осознает, что его шансы жениться на горячо им любимой Грейс равны нулю, так как Ковентри, в отличии от Генри, признан в высшем обществе, что является немаловажным фактом для отца Грейс, подверженного кастовым предрассудкам, как и сквайр Рэби. Рассмотрим фрагмент признания Генри в любви к Грейс:

“You tell me this to my face!” – said Grace, haughtily; but her bosom panted. “Yes, I tell you so to your face. I love you, with all my soul”. “How dare you? What have I ever done, to justify… Oh, if you weren't so pale, I'd give you a lesson. What could possess you? It's not my fault, thank heaven. You have insulted me, sir. No, why should I? You must be unhappy enough. There, I'll say but one word, and that, of course, is Good buy!” And she marched out of the room, trembling secretly in every limb. Henry sat down, and hid his face, and all his frame shook. Then Jael was all pity. She threw herself on her knees, and kissed his trembling hands with canine fidelity, and wept on his shoulder. He took her hand, and tried hard to thank her, but the words were choked. Grace Carden opened the door, and put her head cautiously in, for she wanted to say a word to Jael without attracting Henry's attention. But, when she saw Jael and Henry in so loving an attitude, she started, and then turned as red as fire; and presently burst out laughing. Jael and Henry separated directly. Grace laughed again, an unpleasant laugh (P. 101)[240].	– Вы говорите это мне в лицо? – сказала Грейс надменно, но грудь ее поднималась. – Да, я говорю вам в лицо. Я люблю вас всей моей душой. – Как вы смеете? Что я сделала, чтобы дать вам право…О! Если бы вы не были бы так бледны, я дала бы вам урок. Что случилось с вами? Слава Богу, это не моя вина. Вы оскорбили меня, сэр. Нет, зачем мне оскорбляться? Вы, должно быть, и без того несчастны. Я скажу только одно слово, которое, разумеется, будет: «Прощайте!». Она вышла из комнаты, тайно дрожа всеми членами. Генри сел, закрыл лицо, и все тело его тряслось. Джаль вся исполнилась жалостью. Она бросилась на колени и целовала дрожащие руки Генри с собачьей верностью, и плакала на его плече. Он взял ее руку и старался поблагодарить ее, но задыхался и не мог произнести ни слова. Грейс Гарден отворила дверь и осторожно высунула голову, потому что она хотела сказать несколько слов Джаль, не привлекая внимания Генри. Но когда она увидела Джаль и Генри в такой любящей позе, она вздрогнула, потом вспыхнула как огонь, а потом захохотала. Джаль и Генри тотчас отодвинулись друг от друга. Грей опять засмеялась неприятным смехом (С. 174–175).

[240] Дословно: *– Вы говорите это мне в лицо? – надменно сказала Грейс; но грудь ее трепетала. – Да, я говорю Вам в лицо, что я люблю Вас всей своей душой. – Да как Вы смеете? Что я такого сделала, чтобы дать Вам право. – О, если бы Вы не были так бледны, я дала бы Вам урок. Что на Вас нашло? Это не моя вина, слава Небесам. Вы оскорбили меня, сэр. Нет, стоит ли мне оскорбляться? Вы, должно быть, и без того несчастны. Что ж, я скажу Вам только одно слово, и это, конечно же, будет: «Прощайте». И она вышла из комнаты, втайне дрожа всем телом. Генри сел и закрыл лицо, все тело его содрогалось. Джаль вся исполнилась жалостью. Она бросилась на колени и целовала его дрожащие руки с собачьей преданностью, и плакала на его плече. Он взял ее руку и попытался поблагодарить ее, но слова застряли у него в горле. Грейс Гарден открыла дверь и осторожно просунула голову, она хотела сказать что-то Джаль, не привлекая внимания Генри. Но когда она увидела Джаль и Генри в таком нежном настроении, она вздрогнула, а затем вспыхнула как огонь; а потом разразилась смехом. Джаль и Генри тотчас же отодвинулись друг от друга. Грейс снова засмеялась неприятным смехом.*

Русская интерпретация фрагмента вновь полностью соответствует оригиналу, автор перевода сумела донести до читателя тот накал страстей, которым наполнен рассматриваемый эпизод в оригинале, не упустив не единой детали. Тем не менее, в русской трансляции присутствуют некоторые переводческие особенности: например, выражение *«but her bosom panted»* (но грудь ее трепетала) переведено в духе переводческих практик и штампов начала XIX в.: *«но грудь ее поднималась»,* с этим же связана передача выражения *«trembling secretly in every limb»* (втайне дрожа всем телом) словосочетанием *«тайно дрожа всеми членами».* В представленном эпизоде повествователь акцентирует особое внимание на расслоении викторианского общества, которое отчетливо видно в поведении героев любовного треугольника. Переводчик сохраняет это в переводе. Так, Грейс Гарден – истинная представительница высшего общества, поступки, поведение и речь которой детерминированы взрастившей ее средой, что в эпизоде подчеркнуто следующими фразами: *«said Grace, haughtily»* (сказала Грейс надменно), «*How dare you?*» (Как вы смеете?). Некоторым стилевым сбоем следует считать перевод выражения then turned as red as fire; and presently burst out laughing (*затем вспыхнула как огонь; и разразилась смехом)* как *потом вспыхнула как огонь, а потом захохотала.*

Во всех произведениях Ч. Рида характеры героев раскрываются посредством контрастов, в романе «Поставьте себя на его место» контрастны образы Грейс и Джаль, взаимоотношения которых – социальные, личные – очень неоднозначны и переплетены в один узел: хозяйка – служанка, аристократка – крестьянка, подруги, влюбленные в Генри соперницы, в центре которого оказываются проблемы нравственного выбора, личной морали и психологии. В представленном фрагменте данный контраст особо заметен. Джаль, простолюдинка, воспитанная в крепкой крестьянской семье, не привыкшая скрывать свои чувства и эмоции, бросается на колени, целует руки Генри, любя его страстно, но безответно, «*with canine fidelity*» (с собачьей верностью). На протяжении всего повествования Джаль проявит себя как умная, сильная духом, смелая и откровенная девушка, безошибочно выбирающая между добром и злом. Эта простолюдинка сумела

сбить аристократическую спесь даже со сквайра Рэби, который в конце романа беззаветно полюбит ее и женится на ней.

К концу романа меняется не только сквайр Рэби, простивший свою сестру Эдит и признавший племянника Генри. Меняется и неприступная аристократка Грейс, открывшая свои чувства Генри в письмах, которые она писала ему в Америку, куда молодой реформатор, не найдя на родине поддержки своего стремления продвинуть общество к прогрессу, облегчить и улучшить жизнь окружающих, отправился за получением патентов на свои изобретения, чтобы, кроме названного, упрочить свое финансовое положение и иметь возможность жениться на Грэйс. Проанализируем следующее письмо:

MY OWN DEAR HENRY, – You have given me something to forgive, and I forgive you without asking, as I hope you will one day forgive me. I have left Hillsborough to avoid a situation that was intolerable and solicitations which I blushed to hear, and for which you would one day have blushed too. This parting is not forever, I hope; but that rests with yourself. Forego your idea of vengeance on that man, whose chastisement you would best alleviate by ending his miserable existence; and learn to love me honorably and patiently, as I love you. Should you obtain this great victory over yourself, you will see me again. Meantime, think of her who loves you to distraction, and whose soul hovers about you unseen. Pray for me, dear one, at midnight, and at eight o'clock every morning; for those are two of the hours I shall pray for you. Do you remember the old church, and how you cried over me? I can write no more: my tears blind me so. Farewell. Your unhappy, GRACE (P. 330)[241]	Мой милый Генри, Вы дали мне возможность простить вас, и я прощаю вас без вашей просьбы, так, как, я надеюсь, вы когда-нибудь простите меня. Я уехала из Гильсборо, чтобы избегнуть нестерпимого положения и убеждений, которые я слушала краснея, и за которые вы тоже краснели бы когда-нибудь. Надеюсь, что эта разлука не вечна, но это зависит от вас. Бросьте мысли о мщении этому человеку и научитесь любить меня честно и терпеливо, как я вас люблю. Если вы одержите над собою эту великую победу, вы увидите меня опять. Пока думайте о той, которая любит вас до безумия и душа которой невидимо парит над вами. Молитесь за меня, милый, в полночь и в восемь часов каждое утро, потому что в эти оба часа я буду молиться за вас. Вспомните старую церковь и как вы плакали надо мною? Не могу больше писать; слезы застилают мне глаза. Прощайте. Ваша несчастная, Грейс (С. 560).

Трогательное и печальное письмо Грейс в русской трансляции представляет собой, в рамках общей переводческой стратегии Е. Н. Ахматовой, практически дословный перевод, в полном объеме передающий переживания и страдания

[241] Дословно: *Мой дорогой Генри, Вы дали мне возможность простить, и я прощаю Вас, не спрашивая, так как надеюсь, что однажды Вы меня простите. Я уехала из Гильсборо, чтобы избежать ситуации, которая оказалась невыносимой, и убеждений, слушая которые я краснела, и от которых покраснели бы и Вы. Надеюсь, эта разлука не навсегда; но за это несете ответственность только Вы. Откажитесь от Вашей мысли отомстить этому человеку, чье наказание Вы бы только облегчили, прекратив его жалкое существование; и научитесь любить меня честно и терпеливо, как люблю Вас я. Если одержите эту великую победу над собой, Вы увидите меня снова. Сейчас же думайте о той, которая любит Вас до безумия, и чья душа парит невидимо над Вами. Молитесь за меня, дорогой, в полночь и в восемь каждое утро: именно в эти часы я буду молиться о Вас. Вы помните старую церковь и как вы плакали надо мной? Не могу больше писать; слезы ослепляют меня. Прощайте. Ваша несчастная, Грейс.*

девушки, обманутой Ковентри и почти потерявшей своего любимого Генри. Читатель помнит юную аристократку сдержанной, высокомерной, однако в письме Грейс раскрывает душу, страдающую вдали от любимого и от чувства вины перед ним. На русский язык письмо переведено согласно канонам высокого эпистолярного жанра, которым владела каждая девушка из высшего света.

Несмотря на точность перевода данного письма, в русской интерпретации все-таки есть одна особенность: предложение «*Forego your idea of vengeance on that man whose chastisement you would best alleviate by ending his miserable existence; and learn to love me honorably and patiently, as I love you»* транслировано как *«Бросьте мысли о мщении этому человеку и научитесь любить меня честно и терпеливо, как я вас люблю»*. Автор перевода проигнорировала значительный фрагмент *«whose chastisement you would best alleviate by ending his miserable existence»* (чье наказание вы бы только облегчили, прекратив его жалкое существование): речь идет о Фредерике Ковентри, бывшем женихе Грейс, человеке непорядочном и скользком. Добиваясь руки Грейс Гарден, Ковентри на протяжении всего романа строит козни против Генри и даже не гнушается преступным заговором с членами трудовых союзов, помогая им в организации очередного покушения на жизнь молодого человека. Опущенный переводчиком фрагмент несет в себе важный смысл – раскаиваясь перед Генри, она просит его о возможности простить и его, предостерегая возлюбленного от роковой ошибки, от неправильного выбора: насилие и месть, заполнившие душу юноши, с точки зрения Грейс, принесут только беду и Ковентри, и им с Генри, и всем близким.

Очень важную роль в системе героев, сюжетостроении играет конфликт Генри и его матери со сквайром Рэби. Сквайр Рэби, аристократ до мозга костей, нежно любящий свою сестру Эдит (мать Генри), не одобрил ее брак с простым подрядчиком-строителем, что послужило причиной разрыва отношений между братом и сестрой, между двумя поколениями Рэби. Г-н Рэби представляет собой персонаж неоднозначный и противоречивый, образ которого также находится в постоянном развитии и заслуживает подробного рассмотрения:

An antique Tory squire, nursed in Jacobitism, and cradled in the pride of race; educated at Oxford, well read in books, versed in county business, and acquainted with trade and commerce; yet puffed up with aristocratic notions, and hugging the very prejudices our nobility are getting rid of as fast as the vulgar will let them (P. 6)[242].	Старый сквайр был истый тори, пропитанный до мозга костей дворянскою спесью и воспитанный в приверженности к Якову II. Образование свое он получил в Оксфордском университете и очень был начитан, очень сведущ в делах графства и знаком с вопросами промышленными и коммерческими; но преисполненный аристократических взглядов, он придерживался всех предрассудков, от которых наше дворянство старается избавиться так медленно, как ему это позволяет народ (С. 8).

Фрагмент подлинника в переводе интерпретирован очень точно, хотя в переводе и присутствуют определенные особенности: например, фраза «*nursed in Jacobitism*» (воспитанным на якобитизме[243]) представлена как *«воспитанный в приверженности к Якову II»*, в чем видится попытка переводчика упростить исторический термин «якобитизм» для массового читателя, не вдаваясь в его трактовку. Выражение *«puffed up with aristocratic notions» (кичился своими аристократическими взглядами)*, посредством которого Рид характеризирует старого дворянина как человека уходящего мировоззрения, уходящих поведенческих моделей, транслировано как *«преисполненный аристократических взглядов»,* что делает образ сквайра Рэби более приближенным к классическому образу русского аристократа в отечественной литературе.

На протяжении всего романа наблюдается открытая конфронтация Генри со сквайром Рэби, взаимная неприязнь племянника и дяди отражает столкновение поколений, двух противоположностей: молодости и старости, прогрессивности и консерватизма. Сквайр Рэби презирает племянника. Генри, в свою очередь, будучи глубоко привязанным к матери и во всем ее поддерживая, испытывал к дяде не меньшую неприязнь. Тем не менее, читатель наблюдает духовное и нравственное развитие героев, и прежде всего сквайра Рэби. В заключительных главах он не только мирится с сестрой, признает Генри своим племянником и возвращает им дворянский титул, он превращается из холодного высокомерного

---

[242] Дословно*: Старый сквайр был тори, воспитанным на якобитизме, с колыбели впитавший в себя дворянскую спесь; получив образование в Оксфорде, будучи человеком начитанным и сведущим в делах коммерческих, он кичился своими аристократическими взглядами и придерживался всех предрассудков, от которых наше дворянство пытается избавиться так быстро, как позволит ему простой народ.*

[243] *Якобитизм* – политическое движение приверженцев изгнанного короля Якова II, сторонников восстановления на английском престоле дома Стюартов.

аристократа в дружелюбного и искреннего человека. Родственные связи (преемственность поколений) восстановлены благодаря внутреннему тяготению конфликтующих сторон, в котором герои и сами себе долгое время боялись признаться. Кроме того, сквайр меняется под воздействием взаимной любви к простолюдинке Джаль, чувства, способного изменить судьбу отдельного человека и повлиять на ход «большой» истории. Рассмотрим диалог дяди и племянника и проведем сравнительный анализ перевода с подлинником:

Henry hunted up Mr. Raby, and asked him bluntly whether he would like him to marry Jael Dence. Raby made no reply for some time, and his features worked strangely. “Has she consented to be your wife?” “I have never asked her. But I will, if you wish it”. “Wish it?”. “Why, sir, if you don't wish it, please forbid it, and let us say no more at all about it”. “Excuse me, – said Raby, with his grandest air, – a gentleman may dislike a thing, yet not condescend to forbid it. <...> Henry, my boy, give me your hand – I'll tell you the truth. I love her myself. She is a pattern of all I admire in woman”. “Uncle, I suspected this, to tell the truth. Well, if you love her – marry her”. “What, without her consent?”. “Oh, she will consent. Order her to marry you: she will never disobey the Lord of the Manor”. “That is what I fear: and it is base to take advantage of her in that way”. “You are right, sir”, – said Henry, and ran off directly. He found Jael and said: “Jael, dear, couldn't you like Uncle Raby? He loves you dearly”. He then appealed to her heart, and spoke of his uncle's nobleness in fearing to obtain an unfair advantage over her. To his surprise, Jael blushed deeply, and her face softened angelically, and presently a tear ran down it. “Hallo!” – said Henry. – That is the game, is it? You stay here”. He ran back to Mr. Raby and said: “I've made a discovery. She loves you, sir. I'll take my oath of it. You go and ask her” (P. 368–369)[244].	Генри поймал Рэби и прямо спросил его, приятно ему будет, если он женится на Джаль Денс. Рэби сначала не отвечал, и черты его странно подергивались. – Она согласилась быть твоей женой? – Я еще не делал ей предложения, но сделаю, если Вы желаете. – Желаю? – Ну, сэр, если Вы не желаете, пожалуйста, запретите, и не будем больше говорить об этом. – Извините меня, – сказал Рэби со своим величественным видом, – джентльмену может не нравиться что-нибудь, но он никогда не станет запрещать. <...> Генри, мой милый, дай мне твою руку. Я скажу тебе всю правду. Я сам ее люблю. Она образец всего, чем я восхищаюсь в женщине. – Дядюшка, сказать Вам по правде, я это давно подозревал. Ну, если Вы любите ее – женитесь на ней. – Как! Без ее согласия? – О! Она согласится. Прикажите ей выйти за Вас; она никогда не ослушается владельца поместья. – Этого-то я и боюсь, низко воспользоваться таким преимуществом над нею. – Вы правы, сэр, – сказал Генри и убежал. Он отыскал Джаль и сказал: – Милая Джаль, не можете ли Вы полюбить дядю Рэби? Он очень Вас любит. Потом он обратился к ее сердцу и заговорил о благородстве дяди, заставлявшем его опасаться воспользоваться преимуществом своего положения. К удивлению его, Джаль покраснела, лицо ее смягчилось, и вдруг по щекам ее скатились слезы. – Эй! – сказал Генри, – вот оно что! Оставайтесь здесь. Он побежал к Рэби и сказал: – Я сделал открытие. Она любит Вас, сэр. Я готов в этом присягнуть. Ступайте и спросите ее (С. 621–622).

[244] Дословно: *Генри разыскал г-на Рэби и прямо спросил, не хочет ли он, чтобы тот женился на Джаль Денс. Некоторое время Рэби не отвечал, но черты его лица странно исказились. – Она согласилась стать твоей*

Диалог переведен практически дословно, легкие ироничные интонации, к которым Рид обращался достаточно часто в своих романах и которые присутствуют в данном фрагменте, переданы Ахматовой в полном объеме. В переводе присутствуют небольшие отклонения от подлинника, но они не оказывают серьезного влияния на смысл диалога и авторский стиль. Например, выражение *his features worked strangely* транслировано как *черты его странно подергивались;* вопрос Генри к Джаль *Jael, dear, couldn't you like Uncle Raby?* интерпретирован в переводе как *Милая Джаль, не можете ли Вы полюбить дядю Рэби?* В диалоге можно наблюдать, как выстраиваются (точнее, восстанавливаются) теплые и дружеские взаимоотношения между дядей и племянником после долгих лет взаимной неприязни, о которой напоминают лишь нотки иронии. Так, Генри обращается к дяде как простолюдин к аристократу *But I will, if you wish it*; *please forbid it*, называет себя *ex-workman*, подчеркивая свое благородное происхождение. Дядя Рэби, сохраняя холодное величие аристократа (with his grandest air), открывает душу племяннику и признается в любви к простолюдинке.

Отметим также, что характеры героев и их взаимоотношений отражаются Ридом не только в повседневных ситуациях, но и, согласно канонам сенсационного жанра, в ситуациях неординарных и ярких, порой сопряженных с риском для жизни, тайнами и мистикой. В рассматриваемом романе присутствуют даже элементы готики и фантастики, что в целом было не характерно для творчества Рида, делавшего ставку на правдивость фактов и документальность происходящих событий. Тем не менее, уже в первой главе

женой? – Я никогда не спрашивал ее об этом. Но я сделаю это, если Вы пожелаете этого. – Пожелаю этого? – Ну, сэр, если Вы не желаете, пожалуйста, запретите, и не будем больше об этом говорить. – Прошу прощения, – сказал Рэби со своим величественным видом, – джентльмену может что-то не нравиться, но он не снизойдет до того, чтобы запретить это. <...> Генри, мальчик мой, дай мне руку, я скажу тебе правду. Я сам ее люблю. Она образец всего, чем я восхищаюсь в женщине. – Дядя, по правде говоря, я подозревал это. Ну, если Вы любите ее – женитесь на ней. – Что, без ее согласия? – О, она согласится. Прикажите ей выйти за Вас замуж: она никогда не ослушается хозяина поместья. – Вот этого-то я и боюсь, нехорошо пользоваться своим преимуществом над ней. – Вы правы, сэр, – сказал Генри и тут же убежал. – Джаль, дорогая, неужели тебе не нравится дядя Рэби? Он очень тебя любит. Затем он обратился к ее сердцу и заговорил о благородстве своего дяди, боявшегося воспользоваться несправедливым преимуществом над ней. К его удивлению, Джаль густо покраснела, ее лицо ангельски смягчилось, и по нему скатилась слеза. – Ага! – сказал Генри, – это игра, не так ли? Оставайся здесь. Он подбежал к г-ну Рэби и сказал: Я только что сделал открытие. Она любит Вас, сэр. Я клянусь в этом. Идите и спросите ее.

формируется особый хронотоп старой, заброшенной церкви, находящейся недалеко от поместья сквайра Рэби, пылающей по ночам изнутри и пугающей местных крестьян, скрывающей тайны прошлого и настоящего, хранящей ключи к будущему. В ходе повествования выясняется, в частности, что в церкви по ночам работал Генри Литл, втайне от преследующих его профсоюзов и ненавидящего его дяди. Элементы мистики появляются и в сцене, когда поздно вечером в своей гостиной сквайр Рэби беседует с крестной дочерью Грейс Гарден и молодым аристократом Ковентри. Рассмотрим фрагмент их беседы:

Mr. Raby shook his head; and there was a dead silence. Mr. Raby broke it rather unexpectedly. “But, – said he, gravely, – if I have seen nothing, I've heard something. Whether it was supernatural, I can't say; but, at least, it was unaccountable and terrible. I have heard THE GABRIEL HOUNDS”. Mr. Coventry and Grace looked at one another, and then inquired, almost in a breath, what the Gabriel hounds were. “A strange thing in the air that is said, in these parts, to foretell calamit”. “Oh dear! – said Grace, – this is thrilling again; pray tell us”. “Well, one night I was at Hillsborough on business, and, as I walked by the old parish church, a great pack of beagles, in full cry, passed close over my head”. “Oh!” “Yes, they startled me, as I never was startled in my life before. I had never heard of the Gabriel hounds then, and I was stupefied. I think I leaned against the wall there full five minutes, before I recovered myself, and went on”. “Oh dear! But did any thing come of it?” “You shall judge for yourself. I had left a certain house about an hour and a half: there was trouble in that house, but only of a pecuniary kind. To tell the truth, I came back with some money for them, or rather, I should say, with the promise of it. I found the wife in a swoon: and, upstairs, her husband lay dead by his own Hand”. (P. 116)[245].	Мистер Рэби покачал головой, и наступила мертвая тишина. Рэби прервал ее совершенно неожиданно. – Но я если я не видел ничего, то слышал кое-что, – сказал он серьезно, – сверхъестественно ли это, сказать не могу; но, по крайней мере, необъяснимо и ужасно. Я слышал Габриэлевых гончих собак. Ковентри и Грейс посмотрели друг на друга, а потом спросили почти в один голос, какие это Габриэлевы собаки. – Так называются странные звуки в воздухе, которые в здешних местах предвещают несчастье. – О, Боже! – сказала Грейс, – опять что-нибудь страшное; пожалуйста, расскажите нам. – В один вечер я отправился в Гильсборо по делам, и когда я шел мимо старой приходской церкви, над головой моей пронеслась с громким криком целая стая гончих собак. – О! – Да, это испугало меня так, как я не был напуган в жизни. Тогда я еще не слыхал о Габриэлевых собаках и оторопел. Я думаю, что простоял целых пять минут, прислонившись к стене, прежде чем оправился и пошел дальше. – О Боже! И что-нибудь случилось после этого? – Судите сами. Я вышел из одного дома полтора часа тому назад, и в этом доме были неприятности, но только материальные. Сказать по правде, я шел в этот дом с деньгами, или лучше сказать, с обещанием принести деньги. Жену я нашел в обмороке, а муж ее лежал умерший от собственной руки (С. 199).

[245] Дословно: *Г-н Рэби покачал головой, и наступила мертвая тишина. Г-н Рэби прервал ее достаточно неожиданно. – Но, – сказал он мрачно, – если я и не видел ничего, зато слышал кое-что. Не могу сказать, было ли это чем-то сверхъестественным, но, по крайней мере, это было необъяснимо и ужасно. Я слышал ГАБРИЭЛЕВЫХ ГОНЧИХ СОБАК. Г-н Ковентри и Грейс посмотрели друг на друга и затем поинтересовались,*

Перед нами образец профессионального литературного перевода, передающего содержание и стиль фрагмента, в котором сквайр Рэби делится загадочной мистической местной легендой о Габриэлевых собаках – предвестниках несчастья. В данном повествовании на самом деле завуалирована абсолютно реальная трагическая история из жизни сквайра, последствием которой стала вражда между ним и его младшей сестрой Эдит (матерью Генри Литла). В тот страшный вечер, когда сквайр Рэби впервые услышал лай Габриэлевых гончих, он, отказавший в помощи сестре, все-таки возвращался к ней, чтобы передать необходимые деньги, но застал уже застрелившегося от отчаяния мужа Эдит и ее саму без памяти. Загадка Габриэлевых собак останется для читателя неразрешенной, так как их ужасная стая с леденящим душу воем снова пронесется в ночи, но уже над головой Грейс, которая вскоре вместе с Ковентри заблудится в лесу, попав в сильнейший снегопад, и будет чудом спасена, набредя на старую заброшенную церковь. В ней в это время тайно от окружающих работает нежно влюбленный в нее Генри. Таким образом, Рид соединил в одном романе не только социальную и политическую проблематику, но и любовную линию, «сдобренную» мелодраматизмом и мистицизмом.

В заключительных главах романа «Поставьте себя на его место» герои сталкиваются с сильнейшим наводнением, вызванным прорывом плотины. Рассмотрим фрагмент, в котором Генри и Грейс оказываются в смертельно опасной ситуации, столкнувшись лицом к лицу со стихией:

It was a moment of despair. Death had entered that chamber in a new, unforeseen, and inevitable form. The ceiling was low, the water was rising steadily; the bedstead floated; his chest of drawers floated, though his rifle and pistols lay on it, and the top drawers were full of	Это была минута отчаяния. Смерть вошла в эту комнату в новом и непредвиденном виде. Потолок был низок, вода быстро возвышалась, кровать поплыла, комод поплыл, хотя на нем лежали ружье и пистолеты, а верхние ящики были

почти в один голос, что это были за габриэлевы собаки. – Это странный звук в воздухе, который, как говорят в этих местах, предвещает беду. – О, Господи! – сказала Грейс, – это опять что-нибудь страшное, умоляю, расскажите нам. – Что ж, однажды вечером я был в Гильсборо по делам, и когда я проходил мимо старой приходской церкви, большая стая гончих с громким воем пронеслась низко над моей головой. – О! – Да; они так напугали меня, как никто не пугал еще в жизни. Тогда я еще не слышал о габриэливых собаках и был ошеломлен. Думаю, я простоял минут пять, прислонившись к стене, до тех пор, пока не пришел в себя и не пошел дальше. – О Боже! А что-нибудь случилось после этого? – Судите сами. За полчаса до этого я покинул определенный дом: там были финансовые проблемы. По правде говоря, я вернулся с некоторой денежной суммой, или лучше сказать, с обещанием дать деньги. Я обнаружил жену в обмороке, а внизу лежал ее мертвый муж, покончивший жизнь самоубийством.

the tools he always had about him: in a few minutes the rising water must inevitably jam Grace and him against the ceiling, and drown them like rats in a hole.Fearful as the situation was, a sickening horror was added to it by the horrible smell of the water; it had a foul and appalling odor, a compound of earthiness and putrescence; it smelt like a newly-opened grave; it paralyzed like a serpent's breath. Stout as young Little's heart was, it fainted now when he saw his bedstead, and his drawers, and his chairs, all slowly rising toward the ceiling, lifted by that cold, putrescent, liquid death (P. 356)[246].	наполнены инструментами, которые Генри имел всегда с собой; через несколько минут поднимающаяся вода неизбежно утопит его и Грейс, как крыс в воде. Как ни страшно это положение, ужас еще увеличивался от страшного запаха воды; этот запах походил на ново вырытую могилу и парализировал, как дыхание змеи. Как ни мужественно было сердце Литла, оно теперь замерло, когда он увидал свою кровать, комод, стулья – все медленно поднимаемое к потолку этой холодной, вонючей, жидкой смертью (С. 604).

Отметим, прежде всего, что, несмотря на достаточно близкий к оригиналу перевод, эпизод, связанный с наводнением, в русской версии подвергся определенной компрессии: по воле переводчицы отдельные фрагменты были смягчены или не были переведены вообще. Так, в анализируемом отрывке проигнорированы целые фразы, отражающие бедственное положение героев, находящихся в смертельной ловушке, и их эмоциональное состояние. Например, объемный фрагмент «*a sickening horror was added to it by the horrible smell of the water it had a foul and appalling odor, a compound of earthiness and putrescence»* (к ней добавился животный страх из-за жуткого запаха воды; она воняла отвратительной, омерзительной смесью земли и гнилостного разложения) в русской версии представлен более лаконично – *«ужас еще увеличивался от страшного запаха воды»*. В духе времени, автор перевода посчитала излишним включать в русскую версию романа натуралистические подробности, в подлиннике создающие у читателя «эффект реальности», столь важный для автора, вынесшего в заглавие своего романа его лейтмотивную фразу: «Поставьте себя на его место», дающего на протяжении всего повествования возможность не только героям, но и читателям встать на место другого.

[246] Дословно: *Это была минута отчаяния. Смерть вошла в эту комнату в новой, непредвиденной и неизбежной форме. Потолок был низок, вода непрерывно поднималась; кровать плыла; его комод поплыл, хотя на нем лежали его ружье и пистолеты, а верхние ящики были наполнены инструментами, которые у него всегда были с собой; через несколько минут поднимающаяся вода должна неизбежно прижать его и Грейс к потолку и утопить их, оставив в безвыходном положении. Как ни ужасна была ситуация, к ней добавлялся животный страх из-за жуткого запаха воды; она воняла отвратительной, омерзительной смесью земли и гнилостного разложения; она пахла свежевырытой могилой; этот запах парализовывал, как дыхание змеи. Как ни мужественно было сердце молодого Литла, оно замерло в тот момент, когда он увидел, как его кровать, его комод, его стулья медленно поднимаются к потолку этой холодной, разлагающейся, жидкой смертью.*

Несмотря на то, что заключительные главы романа наполнены ужасными по своему эмоциональному воздействию сценами стихийного бедствия и отчаянных попыток главных персонажей спастись от неминуемой смерти, читателя, как всегда, ожидает счастливый финал. Возрождаются семейные отношения сквайра Рэби, Эдит и Генри Литл, последним возвращается дворянский титул. Генри женится на Грейс и получает солидную сумму на финансирование своих проектов от филантропического общества, сэр Рэби женится на Джаль, получая семейное счастье. Таким образом, Рид утверждает важнейшую идею своей философии истории и связанной с ней концепции личности – о возможности и даже необходимости нравственного перерождения человека и очищения его изначально доброй натуры от вредных влияний среды.

В заключение следует отметить, что реформистский роман Ч. Рида «Put Yourself in His Place» представляет собой жанровый синтез, сочетающий устойчивые признаки романа «установленного факта», сенсационного и философско-исторического романа. Сопоставительный анализ перевода произведения с оригиналом показал, что его переводческая рецепция в России детерминируется, прежде всего, актуальной социально-политической, нравственно-этической, психологической проблематикой подлинника и ее органичной связью с реформистской концепцией истории и роли человека в ней, с одной стороны, и с сюжетной и повествовательной развлекательностью, с другой.

Русская версия романа представляет собой достойную литературную интерпретацию подлинника, позволяя массовому читателю оценить его жанровую природу и вытекающие из нее содержание и форму сочинения, его эстетику и поэтику, во многом перекликающиеся с тенденциями развития русской прозы 1860-х гг., высокой и беллетристической. В русской трансляции «Put Yourself in His Place» присутствуют лишь незначительные отклонения от подлинника: при переводе автор обобщал и временами компрессировал детальное описание различных ремесел, устройств и механизмов, условий труда, облегчая тем самым семантику деталей, сложную для восприятия неосведомленного в профессиональных тонкостях читателя. Тем не менее, с точки зрения

адекватности передачи образов главных героев и второстепенных персонажей (членов профсоюза, рабочих-ремесленников и т.д.), единственный перевод романа «Put Yourself in His Place» на русский язык, выполненный Е. Н. Ахматовой, представляет собой близкую авторскому тексту версию. Это достигается за счет выбора наиболее подходящих лексических единиц, а порой и дословного перевода. В полном объеме, насколько это вообще может позволить перевод, отражены философия истории автора, его концепция личности, острота поставленных в романе злободневных и вечных проблем, их взаимосвязь, а также яркие, динамично развивающиеся характеры и отношения между персонажами, продемонстрированные и самим Ч. Ридом, и автором русской трансляции в постоянном духовном развитии.

Заключение

Изучение переводческой рецепции романов Ч. Рида, предпринятое в диссертации, открывает характерную страницу истории русско-английских литературных взаимосвязей 1850–1860-х гг., переломного периода русской истории, культуры, литературы. Романы Рида, стратегии, выбранные для их перевода, соответствовали общему направлению развития отечественной прозы, в том числе и беллетристики, в сторону реализма, эпических жанров, в первую очередь, романа как эпоса нового времени. Отражая интерес в России к Англии, к английской литературе, викторианскому роману, процесс переводческой рецепции сочинений Рида романного жанра активизировался и формированием в России нового типа читателя, рожденного расширением русской читательской аудитории. В этом плане показателен отбор произведений Рида для перевода: русского читателя, не отставая по времени от жанровых поисков английского романиста, знакомили с разными романными модификациями (роман «установленного факта», сенсационный, исторический, реформистский роман), в которых неизменно синтезировались ориентация на ожидания не самого искушенного в литературе читателя, установка на создание в словесном искусстве чего-то нового, отвечающего запросам времени, и «помышление о читателе, которого пока нет»[247], способном это новое воспринять и оценить по достоинству.

Несмотря на то, что романы Рида переводились и публиковались в России вплоть до 1884 г., мы обозначили временные рамки для своего диссертационного исследования – 1850–60-е гг., что обусловлено, с одной стороны, пиком литературной популярности Ч. Рида как романиста в Англии, пришедшимся на 50–60-е гг. XIX в., с другой стороны, наивысшей активностью переводческой рецепции романов Ч. Рида в России в названный период (с 1856-го по 1870 г. в России было переведено 7 романов, 2 из них переводились повторно, 4 перевода, кроме журнальной публикации, были выпущены отдельными изданиями)[248].

---

[247] Эко У. Заметки на полях «Имени розы». … С. 56.

[248] Публикация переводных версий романов викторианского писателя в России длилась до смерти прозаика в 1884 г. До последних дней жизни Рид не прекращал активную литературную деятельность, создав более

На фоне переводческой рецепции романов Рида в России их критическое восприятие было менее активным, отражаясь в немногочисленных, небольших по объему статьях анонимных авторов, опубликованных в отечественных журналах, позднее – столь же небольших статьях в энциклопедиях, упоминаниях в очерках истории английской литературы и викторианского романа, а также в исследованиях, посвященных другим английским авторам XIX в. Собственно романам Ч. Рида была посвящена лишь одна диссертация, защищенная в СССР более сорока лет назад. Установки этой рецепции хотя и менялись, но в основном, переходили из статьи в статью, чего не скажешь об изучении романов Рида англоязычными учеными. При этом и за рубежом, и в России традиционно ридовские романы квалифицируются как беллетристика, отличающаяся соединением острой социально-исторической, нравственно-этической проблематики с авантюрно-приключенческим сюжетом и мелодраматизмом повествования. С этим связана и отмеченная в диссертации разница в интенсивности изучения творчества Рида в нашей стране и в зарубежном литературоведении, частотности и пафосе (в большинстве случаев, отрицательном и даже пренебрежительном) его литературно-критических оценок. Несмотря на то, что в некрологе, опубликованном в журнале «Всемирная иллюстрация» по поводу смерти Ч. Рида в 1884 г., отмечалось, что писатель «не принадлежал к числу первостепенных талантов, но, тем не менее, он пользовался не только в своем отечестве, но и за границею, обширною известностью, благодаря смелой оригинальности замысла большей части его произведений, а также значительному умению откликаться в своих романах и пьесах на вопросы, живо интересующие в данную минуту читательскую публику»[249], имя Рида и его творчество в России оказалось незаслуженно забытыми.

двадцати произведений, большинство из которых написаны в романном жанре. В 1870–1880-е гг. были переведены на русский язык и опубликованы, практически одновременно с выходом в свет на родине автора, несколько его рассказов и 5 романов, три из которых имели повторные переводы – этот материал заслуживает специального исследования и выходит за рамки нашего исследования. Однако после смерти Рида не переведенные на русский язык произведения автора не привлекали внимания переводчиков, повторных переводов тоже не делалось, соответственно, русская переводческая рецепция творчества прозаика, пройдя первоначальные этапы и отразив типичные направления истории перевода художественных произведений названного временного периода, осталась на долгое время, вплоть да наших дней, без развития.

[249] Чарльз Рид: некролог // Всемирная иллюстрация. 1884. Т. 31. С. 350.

Русская переводческая рецепция романов Ч. Рида началась в 1857 г. Внимание переводчиков привлек новейший роман «It’s Never Late to Mend», написанный в 1856 г. и определяемый автором как matter-of-fact romance – роман «установленного факта». Русскому читателю было представлено почти одновременно две версии перевода этого произведения. Позднее на русский язык были переведены еще два романа «установленного факта»: «Hard Cash» (1863; «Тяжелые деньги» – 1864) и «Foul Play» (1868; «Подлог» – 1868).

Особенности переводческих стратегий этих романов свидетельствуют о стремлении переводчиков к точной передаче содержания и стиля оригиналов, направленном на усвоение основных характеристик жанровой модели matter-of-fact romance, созданной Ч. Ридом. Усилия переводчиков, от романа к роману, все более подчиняются полной передаче социальной проблематики подлинников, предлагаемых в них способов изображения реальности, механизмов воплощения «художественной правды» путем работы автора с фактами, документами и обогащения их семантики и функций. При этом, в целях адаптации подлинника к восприятию русским читателем, в переводах допускались русификация, компрессия сложных для восприятия фрагментов, а порой и целых глав, представляющих запутанные судебные разбирательства, подробнейшие описания быта заключенных британских тюрем и пациентов частных психиатрических лечебниц, банковские отчеты и медицинские заключения, изобилующие узко специализированной терминологией. В центре внимания переводчиков оставался и авторский синтез «установленного факта» и художественного вымысла, реализуемый в данной жанровой модификации романа. Внимание русского читателя неизменно привлекалось к характерным признакам, связывающим подлинники романов «установленного факта» Ч. Рида с сенсационным романным жанром, с традициями романтической эстетики и просветительскими представлениями о воспитательной, социальной роли литературы в обществе. Все это имело большое значение для истории русского художественного перевода, русской переводной литературы, прежде всего, массовой, для формирования «идеального читателя» беллетристики и его подготовки к восприятию высокой

литературы, что, безусловно, оказывало влияние на историю русского литературного процесса второй половины XIX в.

Значительную роль в переводческом восприятии романов Ч. Рида сыграла известная русская переводчица XIX в., редактор журнала «Собрание иностранных романов, повестей и рассказов в переводах на русский язык» Е. Н. Ахматова, которая работала над переводами трех произведений английского писателя, в том числе и над переводом одного из романов «установленного факта» – «It's Never Late to Mend». Ее перевод данного романа (как и двух других) строится на подробной передаче происходящих событий и взаимоотношений персонажей; практически все главы романа, избежав компрессии, переведены в полном объеме, с расстановкой авторских акцентов в проблематике и жанровом своеобразии произведения.

Параллельно с matter-of-fact romance Рид активно работал в жанре сенсационного романа. Западные литературоведы считают писателя, наряду с У. Коллинзом, основателем этой жанровой модели, которая заняла лидирующую позицию в английской беллетристике викторианского периода. Русские переводы сенсационных романов Рида, также обращенные, в первую очередь, к широким читательским кругам, показывают большое внимание переводчиков к жанровым особенностям Sensation novels – прежде всего, к роли развлекательности в них. Ярко демонстрируя историчность и самого понятия развлекательности, и ее форм, сенсационные романы Рида и их русские переводы ломали представление о том, что развлекательный и популярный, значит, сделанный исключительно на потребу дня, модных направлений в литературе. Во имя расширения круга читателей, во имя того, чтобы неискушенный читатель научился придавать слову художника статус художественного, эстетически значимого события, Рид и его русские переводчики возвращали романному нарративу интересный сюжет, события, действия, как таковые, их динамику, анализ поведения героев в необычных, вплоть до экстремальных, ситуациях. Другими словами, русские переводы сенсационных романов Рида были востребованы не потому, что в них не было ничего нового, не ожидаемого (не «заказанного») читателем, а потому

что они давали то, что было нужно в этот момент развития и массовому читателю, и литературе, и литературному процессу. Они вводили в русскую литературу новые конфликты норм и ценностей, в первую очередь, в семейных отношениях, представляли типы поведения в авантюрно-приключенческих, детективных ситуациях, варианты гендерных взаимоотношений, в силу ряда причин не нашедших отражения в отечественной словесности. Первичным же для русских переводчиков, отдающих себе отчет в том, какого эффекта они хотят добиться от своих переводов, оказалось то, насколько сильны были переводные романы Рида в установлении связи с широкой русской читательской аудиторией, в проникновении в поле ее интересов, в выполнении важнейшей функции литературы обращать внимание человека читающего на самого себя.

Характерно в связи с этим, что сенсационные романы Рида, как и романы «установленного факта», переводились в России сразу после их выхода на родине писателя. Переводческие стратегии отличались ориентацией на точную и полную передачу содержания, тематики и проблематики, структуры и объема подлинников. Их адаптация к демократическому русскому читателю, по-прежнему, производилась с помощью русификации, сокращения или упрощения сложных для восприятия фрагментов, но делалось это, от перевода к переводу, значительно более тщательно, в соответствии с нормами профессионального художественного перевода.

Переводы исторических романов Рида, получивших высокую оценку соотечественников автора, заняли свое место в истории переводческой рецепции его сочинений в России. Они привлекли внимание русских переводчиков, прежде всего, авторской философией истории и синтезом традиционных принципов исторического повествования, сформулированных В. Скоттом, с жанровыми особенностями романа «установленного факта» и сенсационного романа (достоверное изображение истории, вплоть до создания «эффекта присутствия», и подчеркнуто вымышленные яркие приключенческие, детективные, мелодраматические личные истории героев).

В переводных исторических романах Рида, опубликованных в России 1860-х гг., было представлено авторское понимание нравственного смысла истории, ее изображение «домашним образом», отражение национальной истории (в одном случае – средневековой голландской, итальянской, во втором романе – современной автору английской) в эпическом многообразии тем и проблем. Особое значение, судя по выбранным переводчиками стратегиям, в их рецепции имел тип героя, находящегося в постоянном развитии, влияющего своей жизнью на ход «большой истории». Ориентация переводчиков на массового, демократического читателя столь же очевидна, как в переводческой рецепции романов Рида других жанровых модификаций. Все это органично вписывало переводы исторических романов Рида в обозначенные нами выше процессы.

Делая общий вывод об актуальности и продуктивности переводческой рецепции романов Ч. Рида 1850–1860-х гг. в России этого же периода, подчеркнем и то, что переводные романы английского писателя, рассмотренные в диссертации, представляют собой примеры становления и развития принципов, подходов и стратегий отечественного художественного перевода беллетристики названных десятилетий. Опираясь на работы исследователей, изучавших переводы романов таких представителей английской беллетристики викторианской эпохи, как Э. Бульвер-Литтон, У. Коллинз, У. Эйнсворт, можем сказать, что они так же, как и в случае с переводами романов Рида, были обусловлены их обращенностью к массовому читателю. В связи с этим переводчики более или менее значительно сокращали подлинники, изменяли их структуру, подчиняя ее, кроме интересов читателя, законам журнальных публикаций. Нередко автор русской версии не уделял должного внимания переводу характеристик второстепенных персонажей, фокусируя внимание на главных героях романа, выстраивающих основные сюжетные линии. Все это в большей или меньшей степени сказывалось на передаче проблематики оригиналов. Вместе с тем исследователи отмечают, что романы данных авторов представляют собой полноценные, часто выполненные профессионально,

качественно интерпретации подлинников, сохраняющие сюжет, характерологию и авторский стиль оригинальных сочинений.

Примечательно, что переводы писателей, признанных в дальнейшем классикой английской литературы (Ч. Диккенс, У. Теккерей, сестры Бронте и др.), печатались в тех же «толстых» журналах, что и переводы авторов-беллетристов, в том числе, Ч. Рида. И те, и другие, вслед за журнальными публикациями, издавались отдельными изданиями. В отличие от авторов «второго ряда», переводы произведений которых, как правило, выполнялись анонимными переводчиками, над романами будущих классиков работали известные в XIX в. переводчики. Однако и это, по словам исследователей, не всегда гарантировало «качество языка и стиля», передачу «во всей полноте художественного мира» их произведений. Ценность этих переводов ученые видят в том, что «они имели важное значение для ознакомления широкой читательской аудитории с творчеством»[250] писателей, впоследствии вошедших в круг мировой высокой литературы.

Наконец отметим, что проведенное нами исследование – важный и необходимый этап осмысления рецепции творчества Ч. Рида в России. Перспективой работы является анализ переводческой рецепции романов и рассказов английского писателя 1870–1880-х гг., пришедшейся в России на эти же годы, составляющие уже иной этап развития русского литературного процесса и русского читателя. Перспективным представляется и исследование типологических связей романов Рида, занимающих особое место в истории викторианского романа, и русской беллетристики второй половины XIX в., принадлежащей перу авторов «второго ряда», работавших для массового читателя.

[250] Кондарина И. В. Рецепция романистики Ч. Диккенса в России в 1850–1950-е гг. : автореф. дис. ... канд. филол. наук : 10.01.03. М., 2004. С. 7.

Список литературы

Источники

1. Рид Ч. Лучше поздно, чем никогда. Роман в двух частях / Ч. Рид // Библиотека для чтения. – 1857. – № 9. – С. 97–194; № 10. – С. 1–100; № 11. – С. 58–278.

2. Рид Ч. Никогда не поздно исправиться: обыкновенная история / Ч. Рид; перевод Е. Н. Ахматовой // Собрание иностранных романов, повестей и рассказов в переводе на русский язык. – 1857. – № 2/3. – С. 5–620.

3. Рид Ч. Тяжелые деньги. Роман Чарльза Рида / Ч. Рид // Отечественные записки. –1864. – Т. 152. – С. 155–499; Т. 153. – С. 85–179; Т. 154. – С. 224–350.

4. Рид Ч. Подлог. Роман Чарльза Рида и Диона Бусико / Ч. Рид, Д. Бусико // Дело. – 1868. – № 10. – С. 105–181; № 11. – С. 1–68; № 12. – С. 1–118.

5. Рид Ч. Любит, не любит. Роман Чарльза Рида / Ч. Рид // Русский вестник. – 1860. – Т. 25. – С. 3–162; Т. 26. – С. 163–334.

6. Рид Ч. Ревность. Роман Чарльза Рида / Ч. Рид. // Отечественные записки. – 1866. – Т. 168. С. 242–283; Т. 169. – С. 444–487; 1867. – Т. 170. – С. 125–757; Т. 171. – С. 108–147.

7. Рид Ч. Ревность (Роман Чарльза Рида, автора «Тяжелые деньги») / Ч. Рид // Заграничный вестник. – 1866. – № 12. – С. 220–278; № 12. – С. 424–486; 1867. – № 13. – С. 19–50; № 13. – С. 267–306.

8. Рид Ч. Монастырь и любовь. Роман из средних веков / Ч. Рид // Отечественные записки. – 1862. – Т. 141. – С. 1–34; Т. 143. – С. 3–186; Т. 144. – С. 188–416; Т. 145. – С. 418–694.

9. Рид Ч. Поставьте себя на его место. Роман Чарльза Рида / Ч. Рид. – СПб. : Типография И.И. Глазунова, 1869–1870. – 632 с. (оттиск из «Собрания иностранных романов, повестей и рассказов в переводе на русский язык». СПб., 1869. Т. II–VI; 1870. Т. I–V).

10. Reade Ch. It’s Never Late to Mend [Electronic resource] / Ch. Reade // ManyBooks / Popular Genres. – Electronic data. – [Б. м.], 2004–2016. – 1534 p. – URL: https://manybooks.net/titles/readechaetext03nvrlm10.html (access date: 25.06.2016).

11. Reade Ch. Hard Cash [Electronic resource] / Ch. Reade // ManyBooks / Popular Genres. – Electronic data. – [Б. м.], 2004–2016. – 1257 p. – URL: https://manybooks.net/titles/readechaetext02hardc10.html (access date: 15.10.2016).

12. Reade Ch. Foul Play [Electronic resource] / Ch. Reade // ManyBooks / Popular Genres. – Electronic data. – [Б. м.], 2004–2016. – 145 p. – URL: https://manybooks.net/titles/boucicauetext03foulp10.html (access date: 12.11.2016).

13. Reade Ch. Love Me Little, Love Me Long [Electronic resource] / Ch. Reade // ManyBooks / Popular Genres. – Electronic data. – [Б. м.], 2004–2017. – 261 p. – URL: https://manybooks.net/titles/readechaetext03lvltt10.html (access date: 10.01.2017).

14. Reade Ch. Griffith Gaunt, or Jealousy [Electronic resource] / Ch. Reade // Goodreads. – Electronic data. – [Б. м.], 2007–2017. – 242 p. – URL: https://www.goodreads.com/book/show/4532571-griffith-gaunt-or-jealousy (access date: 21.04.2017).

15. Reade Ch. The Cloister and The Hearth [Electronic resource] / Ch. Reade // ManyBooks / Popular Genres. – Electronic data. – [Б. м.], 2004–2017. – 1627 p. – URL: https://manybooks.net/titles/readechaetext98chrth10.html (access date: 16.06.2017).

16. Reade Ch. Put Yourself in His Place [Electronic resource] / Ch. Reade // PDFbooks. – Electronic data. – [Б. м.], 2007–2017. – 521 p. – URL: http://pdfbooks.co.za/library/charles_reade–put_yourself_in_his_place.pdf (access date: 15.12.2017).

Исследования по творчеству Ч. Рида

17. Аникин Г. В. История английской литературы / Г. В. Аникин, Н. П. Михальская. – М., 1975. – С. 257–269.

18. Бельский А. А. Рид Ч. / А. А. Бельский // Краткая литературная энциклопедия / гл. ред. А. А. Сурков. – М. : Советская энциклопедия, 1962–1978; 1971. – Т. 6 : Советская Россия. – С. 285.

19. Егорова Н. Рид Ч. [Электронный ресурс] / Н. Егорова // Фундаментальная электронная библиотека «Русская литература и фольклор» / Словари. Энциклопедии / Литературная энциклопедия : в 11 т. – М., 1929–1939; 1935. – Т. 9. – Стб. 667–668. – URL: http://feb-web.ru/feb/litenc/encyclop/le9/le9-6671.htm (дата обращения: 07.04.2019).

20. Ивашева В. В. Английский реалистический роман XIX века в его современном звучании / В. В. Ивашева. – М., 1974. – С. 380–384.

21. Катарский И. М. Диккенс / И. М. Катарский // История английской литературы. – М., 1955. – Т. II, вып. 2, гл. 3. – С. 169–266.

22. Кузьмин Б. А. Кризис английского социального романа в 50–60–е гг. XIX в. Элиот. Троллоп. Рид. Коллинз / Б. А. Кузьмин. // История английской литературы. – М., 1955. – Т. II, вып. 2, гл. 7. – С. 395–429.

23. It’s Never Late to Mend. By Charles Reade // Отечественные записки. – 1856. – Т. 109, № 12 (отд. 6). – С. 48.

24. The Cloister and The Hearth. A Tale of Middle Ages. By Charles Reade. (Монастырь и любовь. Роман из средних веков. Чарльза Рида) // Отечественные записки. – 1862. – Т. 141, № 3 (отд. 3). – С. 91–93.

25. Реньяр А. Наука и литература в современной Англии: Чарльз Рид / А. Реньяр // Вестник Европы. – 1878. – № 3. – С. 257–261.

26. Сильман Т. И. Диккенс : Очерки творчества. Л. : Худ. лит. Ленингр. отд-е, 1970. 376 с.

27. Шипицына Л. А. Социальное начало в романе Ч. Рида «Никогда не поздно исправиться» / Л. А. Шипицына // Проблемы метода, жанра, стиля в прогрессивной литературе. – Пермь, 1975. – Вып. 1 : Проблемы метода, жанра, стиля в прогрессивной литературе Запада XIX–XX веков. – С. 35–45.

28. Шипицына Л. А. Своеобразие реализма в романе Ч. Рида «Чистоган» / Л. А. Шипицына // Проблемы метода, жанра, стиля в прогрессивной литературе. – Пермь, 1975. – Вып. 1 : Проблемы метода, жанра, стиля в прогрессивной литературе Запада XIX–XX веков. – С. 46–55.

29. Шипицына Л. А. Социальные романы Ч. Рида 1850–60 гг. : автореф. дис. ... канд. филол. наук : 10.01.05 / Шипицына Людмила Алексеевна. – Горький, 1976. – 15 с.

30. Чарльз Рид: некролог // Всемирная иллюстрация. – 1884. – Т. 31. – С. 350.

31. A companion to Sensation Fiction / ed. by P. K. Gilbert. Malden MA : Wiley-Blackwell, 2011. 681 p.

32. Abeer Z. The construction of womanhood in Victorian sensation fiction 1860–70 : Submitted in accordance with the requirements for a degree of Doctor of Philosophy / Z. Abeer. – Leeds, 1990. – P. 44–58.

33. Besant W. Charles Reade / W. Besant // The Gentleman’s Magazine. – 1882. – Vol. 29. – P. 198–215.

34. Bragg T. Charles Reade // A companion to sensation fiction / ed. by P. K. Gilbert / T. Bragg. – Malden MA, 2011. – P. 293–306.

35. Buchanan R. A look around literature / R. Buchanan. – London, 1887. – P. 308–314.

36. Burns W. Charles Reade: A Study in Victorian Authorship / W. Burns. – New York : Bookman Associates, 1961. – 360 p.

37. Burns W. Uncle Tom and Charles Reade / W. Burns, E. Grant Sutcliffe // American Literature. – 1946. – Vol. 17. – P. 334–478.

38. Coleman J. Charles Reade: As I Knew Him / J. Coleman. – London : Treherne & Co., 1903. – 425 p.

39. Dawson W. J. The makers of English fiction / W. J. Dawson. – London, 1905. – P. 152–166.

40. Doyle A. C. My favourite novelist and his best book / A. C. Doyle // Munsey's Magazine. – 1898. – January. – P. 602–606.

41. Elwin M. Charles Reade: A Biography / M. Elwin. – London : Jonathan Cape, 1936. – 388 p.

42. Fantina R. Victorian sensational fiction. The daring work of Charles Reade / R. Fantina. – New York : Palgrave-Macmillan, 2010. – 205 p.

43. Finkelstein D. Charles Reade and the Victorian Women’s Medical Movement / D. Finkelstein // Victorian Periodicals Review. – 1995. – Vol. 28, № 4. – P. 330–352.

44. Grigsby A. Charles Reade's «Hard Cash»: Lunacy Reform Through Sensationalism / A. Grigsby // Dickens Studies Annual. – 1996. – Vol. 25. – P. 141–158.

45. Hammet M. «Introduction». Plays by Charles Reade / M. Hammet. – London, 1986. – P. 4–37.

46. Howells W. D. My literary passions / W. D. Howells. – New York, 1895. – P. 191–198.

47. McCarthy J. Modern Leaders: Being a Series of Biographical Sketches / J. McCarthy. – New York, 1872. – P. 192–201.

48. Muller C. H. Charles Reade's Hard Cash: 'False Art' And 'Pure Fiction' / C. H. Muller // Unisa English Studies. – 1972. – Vol. 9. – P. 7–20.

49. Murray D. Ch. My Contemporaries in Fiction / D. Ch. Murray. – London, 1897. – P. 16–32.

50. McCarthy J. Modern Leaders: Being a Series of Biographical Sketches / J. McCarthy. – New York, 1872. – P. 193–201.

51. Oliphant M. Sensation novels / M. Oliphant // Blackwood's Edinburgh Magazine. – 1862. – Vol. 19. – P. 564–584.

52. Oliphant M. Charles Reade's novels / M. Oliphant // Blackwood's Edinburgh Magazine. – 1869. – Vol. 106. – P. 488–514.

53. Phillips W. C. Dickens, Reade, Collins: Sensation Novelists / W. C. Phillips. – New York and London : Garland, 1919. – 230 p.

54. Poovey M. Forgotten Writers, Neglected Histories: Charles Reade and the Nineteenth – Century Transformation of the British Literary Field / M. Poovey // English Literary History. – 2004. – Vol. 71, № 2. – P. 433–453.

55. Purnell Th. Dramatists of the Present Days / Th. Purnell. – London : Chapman and Hall, 1871. – 140 p.

56. Quiller-Couch A. T. Adventures in criticism / A. T. Quiller-Couch. – London : Cassell and Company, 1896. – P. 129–137.

57. Sutcliff E. G. Fact, Realism, And Morality in Reade's Fiction / E. G. Sutcliff // Modern Language Association Publications. – 1932. – Vol. 41. – P. 582–598.

58. Sutcliff E. G. Plotting in Reade's novels / E. G. Sutcliff // Studies in Philology. – 1944. – Vol. 47. – P. 834–863.

59. Sutherland J. Victorian fiction. Writers, Publishers, Readers / J. Sutherland. – New York, 2006. – P. 55–85.

60. Swinburne A. Ch. Charles Reade : The Complete Works of Algernon Charles Swinburne / A. Ch. Swinburne. – New York, 1925. – Vol. XIV. – P. 346–375.

61. Transatlantic sensations / ed. by J. Phegley, J. C. Barton, K. N. Huston ; Preface by D. S. Reynolds. – London ; New York, 2016. – P. 112–135.

62. Vicinus M. Helpless and Unfriended: Nineteenth-Century Domestic Melodrama / M. Vicinus // New Literary History. – 1981. – Vol. 13, № 1. – P. 43–46.

63. Walsh S. «Arithmetic of Bedlam!»: Markets and Manhood in Charles Reade's «*Hard Cash*» / S. Walsh // Nineteenth-Century Literature. – 2008. – Vol. 63, № 1. – P. 1–40.

64. Wheeler M. English fiction of the Victorian period / M. Wheeler. – London ; New York: Longman, 1998. – 292 p.

Исследования по сравнительному литературоведению и рецептивной эстетике

65. Алексеев М. П. Английская литература. Очерки и исследования / М. П. Алексеев. – Л. : Наука. Ленингр. отд-е., 1991. – 469 с.

66. Алексеев М. П. Взаимодействие литературы с другими видами искусства как предмет научного изучения // Русская литература и зарубежное искусство : сборник статей. – Л., 1986. – С. 5–19.

67. Алексеев М. П. Из истории английской литературы. Этюды. Очерки. Исследования / М. П. Алексеев. – М., Л. : Гослитиздат. Ленингр. отд-е., 1960. – 499 с.

68. Алексеев М. П. Из истории русско-славянских литературных связей XIX в. / М. П. Алексеев. – М., Л. : Изд-во АН СССР, 1963. – 379 с.

69. Алексеев М. П. От классицизма к романтизму. Из истории международных связей русской литературы / М. П. Алексеев. – Л. : Наука., 1970. – 393 с.

70. Алексеев М. П. Русско-английские литературные связи: (XVIII век – первая половина XIX века) / М. П. Алексеев. – М. : Наука, 1982. – 863 с.

71. Алексеев М. П. Сравнительное литературоведение / М. П. Алексеев. – Л. : Наука., 1983. – 443 с.

72. Аминева В. Р. Сравнительное и сопоставительное литературоведение : хрестоматия / В. Р. Аминева, М. И. Ибрагимов, А. З. Хабибуллина. – Казань : Казанский ун-т, 2001. – 149 с.

73. Бахтин М. М. Автор и герой. К философским основам гуманитарных наук. – СПб. : Азбука, 2000. – 336 с.

74. Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики: Исследования разных лет / М. М. Бахтин. – М. : Худ. лит., 1975. – 502 с.

75. Бахтин М. М. Формы времени и хронотопа в романе : очерки по исторической поэтике [Электронный ресурс] / М. М. Бахтин // Институт исследований природы времени / Московский государственныйуниверситет имени М. В. Ломоносова. – Электрон. дан. – 2001–2017. – URL: http://www.chronos.msu.ru/old/RREPORTS/bakhtin_hronotop/hronmain.html (дата обращения: 28.11.2017).

76. Брандес М. П. Переводческий анализ текста : учебное пособие / М. П. Брандес, В. И. Провоторов. – М. : Изд-во «Тезаурус», 2001. – 119 с.

77. Веселовский А. Н. Историческая поэтика / А. Н. Веселовский. – М. : Высшая школа, 1989. – 404 с.

78. Взаимосвязи русской и зарубежной литератур : сборник статей / отв. ред. М. П. Алексеев. – Л. : Наука, 1983. – 332 с.

79. Ерофеев Н. А. Туманный Альбион. Англия и англичане глазами русских. 1825–1853 гг. / Н. А. Ерофеев. – М. : Наука, 1982. – 332 с.

80. Жилякова Э. М. Шотландские страницы. Эхо Вальтера Скотта в русской литературе XIX в. Очерки / Э. М. Жилякова. – Томск: Изд-во Том. ун-та, 2014. – 292 с.

81. Жирмунский В. М. Введение в литературоведение : курс лекций / В. М. Жирмунский. – СПб. : Изд-во СПбГУ, 1996. – 438 с.

82. Жирмунский В. М. Из истории западноевропейских литератур : избранные труды / В. М. Жирмунский. – Л. : Наука, 1981. – 303 с.

83. Жирмунский В. М. Проблема сравнительно-исторического изучения литератур / В. М. Жирмунский // Известия АН СССР. Отделение литературы и языка. – 1960. – Т. XIX, вып. 3. – С. 177–186.

84. Жирмунский В. М. Сравнительное литературоведение. Восток и Запад : избранные труды / В. М. Жирмунский. – Л. : Наука, 1979. – 493 с.

85. Жирмунский В. М. Теория литературы. Поэтика. Стилистика : избр. труды / В. М. Жирмунский. – Л. : Наука, 1977. – 407 с.

86. Заборов П. Р. Переводы-посредники в истории русской литературы / П. Р. Заборов // Res Traductoria. Перевод и сравнительное изучение литератур.

К 80-летию Ю. Д. Левина : сборник статей / отв. ред. В. Е. Багно. – СПб., 2000. – С. 38–50.

87. Ивашева В. В. Творчество Диккенса / В. В. Ивашева. – М. : Изд-во МГУ, 1954. – 473 с.

88. Ингарден Р. Введение в феноменологию Эдмунда Гуссерля : лекции 1967 года в Осло ; пер. А. Денежкина, В. Куренного / Р. Ингарден. – М. : Дом интеллектуальной книги, 1999. – 224 с.

89. История английской литературы : в 3 т. – М. : Изд-во АН СССР, 1943–1958; 1955. – Т. II, вып. 2. – 446 с.

90. Клименко Е. И. Традиции и новаторство в английской литературе / Е. И. Клименко. – Л. : Изд-во ЛГУ, 1961. – 194 с.

91. Левин Ю. Д. Восприятие английской литературы в России: исследования и материалы / Ю. Д. Левин. – Л. : Наука. Ленингр. отд-е., 1990. – 285 с.

92. Левин Ю. Д. На рубеже XIX и XX веков. Из истории международных связей русской литературы / Ю. Д. Левин. – Л. : Наука. Ленингр. отд-е., 1991. – 328 с.

93. Проскурнин Б. М. История зарубежной литературы XIX в.: Западноевропейская реалистическая проза: учебное пособие / Б. М. Проскурнин, Р. Ф. Яшенькина. – М. : Флинта, Наука, 2004. – 419 с.

94. Урнов М. В. Вехи традиции в английской литературе / М. В. Урнов. – М. : Худ. лит., 1986. – 385 с.

95. Федоров А. В. Очерки общей и сопоставительной стилистики / А.В. Федоров. – М. : Высшая школа, 1971. – 195 с.

96. Яусс Г. Р. История литературы как провокация литературоведения / Г. Р. Яусс. – М. : Новое литературное обозрение, 1995. – С. 34–84.

Исследования по художественному переводу и переводческой рецепции

97. Банк Л. Р. Романистика Мэри Элизабет Брэддон 1860–1865 годов в историко-культурном контексте : дис. ... канд. филол. наук: 10.01.03 / Банк Лия Рувимовна. – Пермь, 2005. – 181 с.

98. Баранова А. В. Переводческая рецепция прозы Томаса Гарди в России 1890–1940-х гг. : дис. … канд. филол. наук : 10.01.01 / Баранова Анастасия Викторовна. – Томск, 2018. – 252 с.

99. Бархударов Л. С. Язык и перевод : вопросы общей и частной теории переводов / Л. С. Бархударов. – М. : Международные отношения, 1975. – 239 с.

100. Велединская С. Б. Курс общей теории перевода / С. Б. Велединская. – Томск : Изд-во ТПУ, 2010. – 230 с.

101. Виноградов В. С. Лексические вопросы перевода художественной прозы / В. С. Виноградов. – М. : Изд-во МГУ, 1978. – 174 с.

102. Гарбовский Н.К. Теория перевода / Н. К. Гарбовский. – М. : Изд-во МГУ, 2004. – 543 с.

103. Гачечиладзе Г. Р. Введение в теорию художественного перевода : авториз. пер. с груз. / Г. Р. Гачечиладзе. – Тбилиси: Изд-во Тбилис. ун-та, 1970. – 285 с.

104. Гачечиладзе Г. Р. Художественный перевод и литературные взаимосвязи / Г. Р. Гачечиладзе. – Изд. 2-е. – М. : Сов. писатель, 1980. – 255 с.

105. Комиссаров В. Н. Теория перевода (Лингвистические аспекты) / В. Н. Комиссаров. – М. : Высшая школа, 1990. – 253 с.

106. Кондарина И. В. Рецепция романистики Ч. Диккенса в России в 1850–1950-х гг. : автореф. дис. … канд. филол. наук : 10.01.03 / Кондарина Ирина Владимировна. – М., 2004. – 17 с.

107. Копанев П. И. Вопросы истории и теории художественного перевода / П. И. Копанев. – Минск: Изд-во БГУ, 1972. – 295 с.

108. Левин Ю. Д. Русские переводчики XIX века и развитие художественного перевода / Ю. Д. Левин. – Л. :Наука : Ленингр. отд-е, 1985. – 297 с.

109. Лысенкова Е. Л. Художественный перевод в контексте межкультурной коммуникации : проблемы теории / Е. Л. Лысенкова. – Магадан : СвГУ, 2013. – 113 с.

110. Любимов Н. М. Перевод – искусство / Н. М. Любимов. – М. : Сов. Россия, 1977. – 80 с.

111. Матвеенко И. А. Проблема восприятия творчества Э. Бульвера-Литтона в России на рубеже XIX–XX веков / И. А. Матвеенко // Известия Томского политехнического университета. – 2002. – Т. 305, № 4. – С. 141–148.

112. Матвеенко И. А. Восприятие ньюгейтских романов Э. Бульвера-Литтона в России в 1830–1860-е гг. / И. А. Матвеенко // Известия Томского политехнического университета. – 2007. – Т. 310, № 2. – С. 239–243.

113. Матвеенко И. А. Восприятие творчества Э. Бульвера-Литтона в России 1830–1850 гг. / И. А. Матвеенко. – Томск: Изд-во ТПУ, 2010. – 286 с.

114. Матвеенко И. А. Восприятие английского социально-криминального романа в России 1830–1900-х гг. : дис. … д-ра филол. наук : 10.01.01 / Матвеенко Ирина Алексеевна. – Томск, 2014. – 400 с.

115. Миньяр-Белоручев Р. К. Теория и методы перевода / Р. К. Миньяр-Белоручев. – М. : Московский лицей, 1996. – 209 с.

116. Модестов В. С. Художественный перевод: история, теория, практика / В. С. Модестов. – М. : Изд-во Лит. инст. им. А. М. Горького, 2006. – 461 с.

117. Плоткина И. В. Особенности перевода поместных реалий с английского языка на русский (на примерах романов У. Коллинза «Женщина в белом» и «Лунный камень») : дис. … канд. филол. наук : 10.02.20 / Плоткина Инна Владимировна. – М., 2007. – 255 с.

118. Попович А. Проблемы художественного перевода / А. Попович. – М. : Высшая школа, 1980. – 203 с.

119. Рецкер Я. И. Теория перевода и переводческая практика / Я. И. Рецкер. – М. : Международные отношения, 1974. – 216 с.

120. Солдатова Л. А. Межъязыковая коммуникация и множественность перевода / Л. А. Солдатова // Альманах современной науки и образования. – 2010. – № 1 (32), ч. I. – С. 139–143.

121. Степура С. Н. Переводческая рецепция романа Дж. Джойса «Улисс» в русской литературе 1920–1930-х гг. : дис. … канд. филол. наук : 10.01.01 / Степура Светлана Николаевна. – Томск, 2013. – 203 с.

122. Сыскина А. А. Критическая и переводческая рецепция творчества Шарлотты Бронте в русской литературе второй половины XIX века : дис. … канд. филол. наук : 10.01.01 / Сыскина Анна Александровна. – Томск, 2013. – 240 с.

123. Топер П. М. Перевод в системе сравнительного литературоведения / П. М. Топер. – М. : Наследие, 2000. – 254 с.

124. Федоров А. В. О художественном переводе / А. В. Федоров. – Л. : Гослитиздат, 1941. – 260 с.

125. Федоров А. В. Введение в теорию перевода (лингвистические проблемы) / А. В. Федоров. – Изд-е 2-е. – М. : Изд. лит. на ин. яз., 1958. – 374 с.

126. Федоров А. В. Основы общей теории перевода (лингвистические проблемы) : учебное пособие / А. В. Федоров. – 4-е изд-е. – М. : Высшая школа, 1983. – 303 с.

127. Федоров А. В. Искусство перевода и жизнь литературы : очерки / А. В. Федоров. – Л. : Советский писатель. Ленингр. отд-е, 1983. – 352 с.

128. Чайковский Р. Р. Основы художественного перевода: вводная часть : учебное пособие / Р. Р. Чайковский. – Магадан : СвГУ, 2008. – 182 с.

129. Чуковский К. И. Высокое искусство: принципы художественного перевода / К. И. Чуковский. – М. : Азбука Авалонъ, 2011. – 442 с.

130. Швейцер А. Д. Теория перевода. Статус. Проблемы. Аспекты / А. Д. Швейцер. – М. : Наука, 1988. – 129 с.

131. Шерстнева Е. С. Переводная множественность художественной прозы как проблема теории перевода : дис. … канд. филол. наук : 10.02.20 / Шерстнева Екатерина Сергеевна. – Магадан, 2009. – 214 с.

132. Catford J. C. A linguistic theory of translation / J. C. Catford. – London : Oxford University press, 1965. – 110 p.

133. Kiselev V. S. The Problem of Rendering Psychological Content in V. Vladimirovs Translation of Jane Eyre (1893) / V. S.Kiselev, A. A. Sy'skina // Bronte Studies. – 2015. – Vol. 40, № 3. – P. 181–186.

134. Matveenko I. A. Female images in Jane Eyre and the Woman in white in Russian translations of the 1840–60s / I. A. Matveenko, A. A. Syskina,

I. A. Aizikova, V. S. Kiselev, S. Lonoff // Bronte studies. – 2017. – Vol. 42, is. 2. – P. 118–129.

135. Proskurnin B. M. Russian reception of George Eliot and genesis of social realism / B. M. Proskurnin // Текст. Книга. Книгоиздание. – 2014. – № 1 (5). – С. 19–32.

136. Syskina A. A. Russian Translations of the Novels of Charlotte Bronte in the Nineteenth Century / A. A. Syskina // Bronte studies. – 2012. – Vol. 37, is. 1. – P. 44–48.

Исследования по истории русской и английской литературы

137. Альтшуллер М. Г. Эпоха Вальтер Скотта в России. Исторический роман 1830–х годов / М. Г.Альтшуллер. – М. : Гуманитарное агентство «Академический проект», 1996. – 343 с.

138. Анисимов И. И. Классическое наследство и современность / И.И. Анисимов. – М. : Советский писатель, 1960. – 326 с.

139. Анисимов И. И. Собрание сочинений : в 3 т. / И. И. Анисимов. – М. : Худ. лит., 1983. – Т. 2 : Классическое наследие и современный литературный процесс. – 383 с.

140. Барт Р. Избранные работы : Семиотика. Поэтика / Р. Барт. – М. : Прогресс, 1989. – 616 с.

141. Бахтин М. М. Собрание сочинений : в 7 т. / М. М. Бахтин. – М. : Языки славянских культур, 2012. – Т. 3 : Теория романа (1930–1961 гг.). – 880 с.

142. Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики: исследования последних лет / М. М. Бахтин. – М. : Худ. лит., 1975. – 504 с.

143. Бахтин М. М. Эпос и роман / М. М. Бахтин. – СПб. : Азбука, 2000. – 300 с.

144. Бахтин М. М. Автор и герой : к философским основам гуманитарных наук / М. М. Бахтин. – СПб. : Азбука, 2000. – 336 с.

145. Бахтин М. М. Проблема содержания, материала и формы в словесном художественном творчестве / М. М. Бахтин. – М. : Худ. лит., 1975. – 504 с.

146. Борев Ю. Б. Эстетика : учебник / Ю. Б. Борев. – М. : Высшая школа, 2002. – 511 с.

147. Вердеревская Н. А. Русский роман 40–60-х годов XIX века : типология жанровых форм / Н. А. Вердеревская. – Казань : Изд-во Казанского ун-та, 1980. – 136 с.

148. Вершинина Н. Л. Русская беллетристика 1830-х – 1840-х годов : проблемы жанра и стиля / Н. Л. Вершинина. – Псков : Псковский гос. пед. ун-т, 1997. – 179 с.

149. Гачев Г. Д., Кожинов В. В. Содержательность литературных форм / Г. Д. Гачев, В. В. Кожинов // Теория литературы. Основные проблемы в историческом освещении : в 3 т. – М. : Наука, 1964. – Т. 2 : Роды и жанры литературы. – С. 17–36.

150. Гинзбург Л. Я. О психологической прозе / Л. Я. Гинзбург. – Л. : Худ. лит., 1977. – 449 с.

151. Гинзбург Л. Я. О литературном герое / Л. Я. Гинзбург. – Л. : Советский писатель, 1979. – 233 с.

152. Гинзбург Л. Литература в поисках реальности / Л. Гинзбург. – Л. : Советский писатель, 1987. – 401 с.

153. Гришина А. Б. Художественное воплощение русского духовного самосознания в исторических романах М. Н. Загоскина : дис. ... канд. филол. наук : 10.01.01 / Гришина Алена Борисовна. – Нижний Новгород, 2017. – 195 с.

154. Гурвич И. А. Беллетристика в русской литературе XIX в. : учебное пособие / И. А. Гурвич. – М. : Изд-во Российского открытого университета, 1991. – 90 с.

155. Гуревич А. Я. Исторический синтез и Школа «Анналов» / А. Я. Гуревич. – М. : Индрик, 1993. – 327 с.

156. Долинин А. А. История, одетая в роман. Вальтер Скотт и его читатели / А. А. Долинин. – М. : Книга, 1988. – 320 с.

157. Дружинин А. В. Иностранная литература // Отечественные записки. – 1863. – Т. 147. – С. 100.

158. Дьяконова Н. Я. Лондонские романтики и проблемы английского романтизма / Н. Я. Дьяконова. – Л. : Изд-во ЛГУ, 1970. – 232 с.

159. Егоров Б. Ф. Борьба эстетических идей в России середины XIX века (1848–1861) / Б. Ф. Егоров. – Л. : Искусство, 1982. – 269 с.

160. Жирмунский В. М. Теория литературы. Поэтика. Стилистика : избр. труды / В. М. Жирмунский. – Л. : Наука, 1977. – 407 с.

161. Жолковский А. К. Работы по поэтике выразительности: Инварианты – Темы – Приемы – Текст / А. К. Жолковский, Ю. К. Щеглов. – М. : АО Издательская группа «Прогресс», 1996. – 344 с.

162. «Забытое» и «второстепенное» в жанре романа XVIII–XIX веков / Н. Л. Вершинина [и др.]. – Псков: ООО «ЛОГОС Плюс», 2010. – 379 с.

163. Забытые и второстепенные писатели XVII–XIX веков как явление европейской культурной жизни : материалы междунар. науч. конф., посвящ. 80-летию Е. А. Маймина. Псков, 15–18 мая 2001 г. – Псков : Изд-во Псковского гос. пед. ун-та, 2002. – Т. 2. – 200 с.

164. Кирпотин В. Я. Типология русского романа / В. Я. Кирпотин // Вопросы литературы. – 1965. – № 7. – С. 104–129.

165. Кожинов В. В. Происхождение романа / В. В. Кожинов. – М. : Советский писатель, 1963. – 441 с.

166. Козлов А. Е. Провинциальные сюжеты русской литературы XIX века / А. Е. Козлов. – Новосибирск : Изд-во НГПУ, 2014. – 196 с.

167. Лейдерман Н. Л. Теория жанра. Исследования и разборы / Н. Л. Лейдерман. – Екатеринбург : УрГПУ, 2010. – 904 с.

168. Лосев Л. Ф. Проблема символа и реалистическое искусство / Л. Ф. Лосев. – М. : Искусство, 1976. – 367 с.

169. Лотман Л. М. Реализм русской литературы 60–х гг. / Л. М. Лотман. – Л. : Наука, 1974. – 358 с.

170. Лотман Ю. М. Внутри мыслящих миров: Человек – текст – семиотика – история / Ю. М. Лотман. – М. : Языки русской культуры, 1999. – 448 с.

171. Лотман Ю. М. Карамзин / Ю. М. Лотман. – СПб. : Искусство-СПБ, 1997. – 872 с.

172. Лотман Ю. М. Культура и взрыв / Ю. М. Лотман. – М. : Прогресс, 1992. – 272 с.

173. Лотман Ю. М. Массовая литература как историко-культурная проблема / Ю. М. Лотман // Избранные статьи : в 3 т. / Ю. М. Лотман. – Таллинн : Александра, 1993. – Т. 3. – С. 380–388.

174. Лотман Ю. М. Об искусстве / Ю. М. Лотман. – СПб. : Искусство-СПБ, 1998. – 704 с.

175. Лотман Ю. М. Структура художественного текста / Ю. М. Лотман. – М. : Искусство, 1970. – 384 с.

176. Манн Ю. В. Утверждение критического реализма. Натуральная школа / Ю. В. Манн // Развитие реализма в русской литературе : сборник статей. – М., 1972. – Т. I : Просветительский реализм. Утверждение критического реализма. – С. 234–291.

177. Манн Ю. В. Поэтика русского романтизма / Ю. В. Манн. – М. : Наука, 1976. – 375 с.

178. Манн Ю. В. Русская литература XIX века: Эпоха романтизма : учебное пособие для вузов / Ю. В. Манн. – М. : Аспект Пресс, 2001. – 447 с.

179. Маркович В. М. И. С. Тургенев и русский реалистический роман XIX века / В. М. Маркович. – Л. : ЛГУ, 1982. – 208 с.

180. Матвеенко И. А. Генезис и жанровые особенности ньюгейтского романа (к постановке проблемы рецепции ньюгейтского романа в русской литературе XIX в.) / И. А.Матвеенко // Известия Томского политехнического университета. – 2006. – Т. 309, № 6. – С. 211–215.

181. Мелетинский Е. М. Введение в историческую поэтику эпоса и романа / Е. М. Мелетинский. – М. : Наука, 1986. – 318 с.

182. Мирский Д. Реализм [Электронный ресурс] / Д. Мирский // Фундаментальная электронная библиотека «Русская литература и фольклор» / Словари. Энциклопедии / Литературная энциклопедия : в 11 т. – М., 1929–1939; 1935. – Т. 9. – Стб. 548–578. – URL: http://feb-web.ru/feb/litenc/encyclop/le9/le9-5481.htm (дата обращения: 07.04.2019).

183. Михайлов А. В. Роман и стиль / А. В. Михайлов // Теория литературных стилей. Современные аспекты изучения / М. М. Гиршман, Г. В. Степанов, И. Ю. Подгаецкая [и др.]. – М. : Наука, 1982. – С. 137–203.

184. Неведенский С. Катков и его время / С. Неведенский. – СПб. : Типография А. С. Суворина, 1888. – 582 с.

185. Недзвецкий В. А. История русского романа XIX века: неклассические формы : курс лекций / В. А. Недзвецкий. – М. : Изд-во МГУ , 2011. – 152 с.

186. Недзвецкий В. А. Русский социально-универсальный роман XIX века. Становление и жанровая эволюция / В. А. Недзвецкий. – М. : Диалог МГУ, 1977. – 264 с.

187. Недзвецкий В. А. Русский роман XIX века: спорные и нерешенные вопросы жанра / В. А. Недзвецкий. – М. : Изд-во МГУ, 2013. – 229 с.

188. Одиноков В. Г. Проблемы поэтики и типологии русского романа XIX в. / В. Г. Одиноков. – Новосибирск : Наука. Сиб. отд-е, 1971. – 192 с.

189. Одиноков В. Г. Поэтика русских писателей XIX в. и литературный прогресс / В. Г. Одиноков. – Новосибирск : Наука. Сиб. отд-е, 1987. – 155 с.

190. Переверзев В. Ф. У истоков русского реалистического романа / В. Ф. Переверзев. – М. : Современник, 1989. – 750 с.

191. Петров С. М. Русский исторический роман XIX века / С. М. Петров. – Изд-е 2-е. – М. : Худ. лит., 1984. – 374 с.

192. Пинский Л. Е. Магистральный сюжет / Л. Е. Пинский. – М. : Советский писатель, 1989. – 417 с.

193. Пономарева А. А. Литературные сюжетные коды в беллетристике 1850-х годов : автореф. дис. … канд. филол. наук : 10.01.01 / Пономарева Анастасия Александровна. – Новосибирск, 2017. – 26 с.

194. Поспелов Г. Н. Вопросы методологии и поэтики : сборник статей / Г. Н. Поспелов. – М. : Изд-во МГУ, 1983. – 336 с.

195. Проскурина Ю. М. Русская художественная проза «пятидесятых годов» XIX века (развитие реализма в повествовательных жанрах) : дис. … д-ра филол. наук : 10.01.01 / Проскурина Юлия Михайловна. – Свердловск, 1984. – 335 с.

196. Проскурнин Б. М. Английский политический роман XIX в. (проблемы генезиса и эволюции) : автореф. дис. … д-ра филол. наук : 10.01.05 / Проскурнин Борис Михайлович. – М., 1997. – 35 с.

197. Проскурнин Б. М. Диалог русской и английской культур: об одном аспекте рецепции творчества Энтони Троллопа в России // Мировая литература в контексте культуры. – 2015. – Вып. 4 (10). – С. 33–45.

198. Проскурнин Б. М. Из истории зарубежной литературы 1830–1870-х годов / Б. М. Проскурнин, Р. Ф. Яшенькина. – Пермь : Перм. гос. ун-т, 1993. – 151 с.

199. Реизов Б. Г. Вальтер Скотт (вступительная статья) / Б. Г. Реизов // В. Скотт : собрание сочинений в 20 т. / под общ. ред. Б. Г. Реизова, Р. М. Самарина, Б. В. Томашевского. – М., Л.: Художественная литература, 1960–1965; 1960. – Т. 1. – С. 5–44.

200. Реизов Б. Г. Из истории европейских литератур / Б. Г. Реизов. – Л. : Изд-во ЛГУ, 1970. – 373 с.

201. Реизов Б. Г. Творчество Вальтера Скотта / Б. Г. Реизов. – М. : Худ. лит., 1965. – 498 с.

202. Рейтблат А. И. Писать поперек : статьи по биографике, социологии и истории литературы / А. И. Рейтблат. – М. : Новое литературное обозрение, 2014. – 415 с.

203. Рубакин Н. А. Этюды о русской читающей публике: факты, цифры и наблюдения / Н. А. Рубакин. – СПб. : Типография А.А. Пороховщикова, 1895. – 244 с.

204. Рымарь Н. Т. Поэтика романа / Н. Т. Рымарь. – Саратов : Изд-во Саратовского университета, Куйбышевского филиала, 1990. – 257 с.

205. Сазонова Л. И. Жанры литературы средневековой Руси как историко-культурная реальность / Л. И. Сазонова // Теория литературы: в 4 т. / гл. ред. Ю. Б. Борев. – М., 2003. – Т. III : Роды и жанры. – С. 158–182.

206. Сидорченко Л. В. История Западноевропейской литературы. XIX век. Англия / Л. В. Сидорченко, И. И. Бурова. – М. : Издательский дом «Академия», 2004. – 544 с.

207. Сиповский В. В. Очерки по истории русского романа / В. В. Сиповский. – СПб., 1909–1910. – Т. I, вып. 1, 2. – 951 с.

208. Созина Е. К. Эволюция русского реализма XIX в.: семиотика и поэтика / Е. К. Созина. – Екатеринбург : Изд-во Уральского университета, 2006. – 124 с.

209. Соловьева Н. А. История зарубежной литературы XIX в. / Н. А. Соловьева. – М. : Высшая школа, 1991. – 637 с.

210. Сомова Е. В. Античный мир в английском историческом романе XIX века / Е. В. Сомова. – М. : Изд-во Гос. ИРЯ им. А. С. Пушкина, 2008. – 200 с.

211. Тамарченко Н. Д. Реалистический тип романа: введение в типологию русского классического романа XIX века / Н. Д. Тамарченко. – Кемерово : Кемеровский гос. ун-т, 1985. – 91 с.

212. 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.

213. Тамарченко Н. Д. История литературы : учебное пособие : в 2 т. / Н. Д. Тамарченко, В. И. Тюпа, С. Н. Бройтман. – М. : Академия, 2004. – Т. 1 : Теория художественного дискурса. Теоретическая поэтика / Н. Д. Тамарченко, В. И. Тюпа, С. Н. Бройтман. – 513 с.

214. Тамарченко Н. Д. История литературы : учебное пособие : в 2 т. / Н. Д. Тамарченко, В. И. Тюпа, С. Н. Бройтман. – М. : Академия, 2004. – Т. 2 : Историческая поэтика / С. Н. Бройтман. – 369 с.

215. ТамарченкоН. Д. Теория литературных жанров / Н. Д. Тамарченко. – М. : Изд. Центр «Академия», 2011. – 256 с.

216. Тамарченко Н. Д. «Что делать» и русский роман шестидесятых годов [Электронный ресурс] / Н. Д. Тамарченко // Lib.ru/Классика / Н. Г. Чернышевский. – Электрон. дан. – 2004–2018. – URL: http://az.lib.ru/c/chernyshewskij_n_g/text_0050.shtml (дата обращения: 14.01.2018).

217. Теория литературы : в 4 т. / гл. ред. Ю. Б. Борев. – М. : ИМЛИ РАН, 2003. – Т. III : Роды и жанры. – 595 с.

218. Томашевский Б. В. Теория литературы. Поэтика / Б. В. Томашевский. – М. : Аспект Пресс, 2002. – 334 с.

219. Турышева О. Н. История зарубежной литературы XIX в. Реализм / О. Н. Турышева. – Екатеринбург : Изд-во Уральского ун-та, 2014. – 76 с.

220. Тынянов Ю. Н. Литературный факт / Ю. Н. Тынянов // Поэтика. История литературы. Кино / Ю. Н. Тынянов. – М., 1977. – С. 255–270.

221. Тюпа В. И. Литературное произведение: проблемы теории и анализа / В. И. Тюпа. – Кемерово : Кузбассвузиздат, 1997. – 165 с.

222. Цветкова Б. Л. Массовая литература как культурный феномен / Б. Л. Цветкова // Вестник Нижегородского университета им. Н.И. Лобачевского. Серия: Социальные науки. – 2016. – № 2(42). – С. 128–135.

223. Чернец Л. В. Литературные жанры / Л. В. Чернец. – М. : Изд-во МГУ, 1982. – 194 с.

224. Черняк М. А. Феномен массовой литературы XX века / М. А. Черняк. – СПб. : Изд-во РГПУ им. А. И. Герцена, 2005. – 308 с.

225. Урнов Д. М. Робинзон и Гулливер. Судьба двух литературных героев / Д. М. Урнов. – М. : Наука, 1973. – 91 с.

226. Федоров А. В. Язык и стиль художественного произведения / А. В. Федоров. – М., Л. : Гослитиздат. Ленингр. отд-е, 1963. – 132 с.

227. Федоров Ф. П. Человек в романтической литературе : учебное пособие / Ф. П. Федоров. – Рига : Латв. ГУ им. П. Стучки, 1987. – 118 с.

228. Фрейденберг О. М. Поэтика сюжета и жанра / О. М. Фрейденберг. – М. : Лабиринт, 1997. – 448 с.

229. Фридлендер Г. М. Поэтика русского романтизма. Очерки о русской литературе XIX века / Г. М. Фридлендер. – Л. : Наука. Ленингр. отд-е, 1971. – 293 с.

230. Фридлендер Г. М. Методологические проблемы литературоведения / Г. М. Фридлендер. – Л. : Наука. Ленингр. отд-е, 1984. – 238 с.

231. Хализев В. Е. Теория литературы : учебник для студентов высших учеб. заведений / В. Е. Хализев. – М. : Высшая школа, 1999. – 398 с.

232. Хотинская А. И. Сенсационный роман – популярный жанр литературы в Великобритании 1860-х гг. / А. И. Хотинская. – М. : Изд-во «URSS», 2017. – 154 с.

233. Шкловский В. Б. Художественная проза. Размышления и разборы / В. Б. Шкловский. – М. : Советский писатель, 1961. – 667 с.

234. Шкловский В. Б. О теории прозы / В. Б. Шкловский. – М. : Советский писатель, 1983. – 384 с.

235. Эко У. Заметки на полях «Имени розы» / У. Эко / пер. с итал. Е. Костюкович. – СПб. : Symposium, 2007. – 92 с.

236. Baker E. A. The History of the English Novel. The Age of Dickens and Thackeray : in 10 vols. / E. A. Baker. – London: H.F. & G.Witherby, 1937. – Vol. 7. – 303 p.

237. Beers H. A. A History of English Romanticism in the Nineteenth Century / H. A. Beers. – London : Kegan Paul, Trench, Trubner & Co., Limited, 1902. – 424 p.

238. Brantlinger P. The Spirit of Reform: British Literature and Politics, 1832–1867 / P. Brantlinger. – Harvard : Harvard University Press, 1977. – 293 p.

239. Calder J. Women and Marriage in Victorian Fiction / J. Calder. – London : Thames and Hudson, 1976. – 223 p.

240. Chapman R. The Victorian Debate: English Literature and Society 1832–1901 / R. Chapman. – London : Weidenfeld & Nicolson, 1968. – 377 p.

241. Chesterton G. K. The Victorian age in literature / G. K. Chesterton. – London : Oxford University press, 1966. – VIII. – 343 p.

242. Cruse A. The Victorians And Their Books / A. Cruse. – London : George Allen &Unwin Ltd., 1935. – 444 p.

243. Fuller M. Woman in The Nineteenth Century 1855 / M. Fuller. – New York : Norton, 1971. – 133 p.

244. Hughes W. The Maniac in The Cellar: Sensation Novels of the 1860s / W. Hughes. – Princeton : Princeton University Press, 1980. – 224 p.

245. Lyn P. The Real versus The Ideal: Theories of Fiction in The Periodicals, 1850–1870 / P. Lyn // Victorian Periodicals Review. – 1982. – Vol. 15, № I. – P. 63–74.

246. Mariott J. English History in English Fiction / J. Mariott. – New York : Dutton, 1941. – 308 p.

247. Mendilow A. A. Time and the Novel / A. A. Mendilow. – New York : Humanities Press, 1972. – 245 p.

248. Olmsted J. C. A Victorian Art of Fiction: Essay on the novel in British period / J. C. Olmsted. – New York and London : Garland, 1979. – 677 p.

249. Poovey M. Uneven Developments: The Ideological Work of Gender in Mid-Victorian / M. Poovey. – London : Virago, 1989. – 289 p.

250. Pykett L. The Newgate Novel and Sensation Fiction, 1830–1868 // Crime Fiction / ed. by M. Priestman. – Cambridge : Cambridge University Press, 2008. – 398 p.

251. Shaw H. E. The Forms of Historical Fiction: Sir Walter Scott and his Successors / H. E. Shaw. – Ithaca ; London : Cornell University Press, 1983. – 201 p.

252. Stange R. The Theory of the Novel In England, 1850–1870 / R. Stange. – London : Routledge and Kegan Paul, 1959. – 251 p.

253. Terry R. C. Victorian Popular Fiction (1860–1880) / R. C. Terry. – London : Macmillan, 1983. – 194 p.

254. Williams M. Women in the English Novel, 1800–1900 / M. Williams. – London : Macmillan, 1984. – 201 p.

Справочная литература

255. Павленков Ф. Ф. Словарь иностранных слов, вошедших в состав русского языка / Ф. Ф. Павленков. – СПб. : Типография Ю. Н. Эрлих, 1907. – 396 с.

256. Энциклопедический словарь Ф. А. Брокгауза и И. А. Ефрона : в 86 т. – СПб., 1890–1907; 1899. – Т. XXVI А. – С. 690; 1904. – XLI А. – С. 884.

257. Gudon J. A. Dictionary of Literary Terms and Literary Theory / J. A. Gudon. – Revised by C. E. Preston, Penguin Group. – London etc. : Penguin Books Ltd, 1999. – 1026 p.