

## ФИЛОЛОГИЯ

УДК 821.161.1:821.111(73)-32

Л.П. Дмитриева

## РЕЦЕПЦИЯ НОВЕЛЛЫ Э.А. ПО «ЗОЛОТОЙ ЖУК» В РОССИИ XIX В.

Исследуются особенности ранней рецепции новеллы Э. По «Золотой жук». Три наиболее репрезентативных перевода рассматриваются во временной перспективе, с точки зрения воспроизведения концептуальных элементов оригинала. Анализ критического осмысления новеллы дополняет картину ее восприятия русской читающей публикой в XIX в.

**Ключевые слова:** рецепция; детективная новелла; критика; перевод; рациональное; интуитивное.

Своим новеллистическим творчеством Э. По заложил фундамент для возникновения детектива. Элементы этого жанра прослеживаются не только в «логических» новеллах писателя («Убийство на улице Морг», «Тайна Мари Роже», «Похищенное письмо», «Золотой жук»), которые традиционно считаются основой детективного цикла, благодаря активной демонстрации в них дедуктивного метода расследования. Недостающие компоненты детектива, связанные с деятельностью преступника, можно обнаружить в мини-цикле «новелл самообличения», представляющих собой исповедь убийцы: «The Black Cat» («Черный кот»), «The Tell-Tale Heart» («Сердце-обличитель»), «The Imp of the Perverse» («Демон извращения»), «The Cask of Amontillado» («Бочонок Амонтильядо»), – и в иронической новелле «Thou art the Man...» («Ты еси муж, сотворивый сие...»).

При характеристике особенностей иноязычного усвоения цикла произведений особое значение имеет начальный этап восприятия. Первым образцом детективного жанра Э. По, переведенным на русский язык, стала новелла «Золотой жук». Ее рецепция, начавшаяся гораздо раньше по сравнению с другими произведениями американского писателя, интересна в плане воспроизведения в русской литературе важных структурных элементов детектива.

В монографии «Э.А. По в России. Легенда и литературное влияние» американская исследовательница Дж. Гроссман указывает на самый первый найденный ею перевод новеллы «Золотой жук» [1. С. 19], вышедший в 1847 г. в журнале «Новая библиотека для воспитания» и предназначенный для детского чтения. Этот текст был создан через посредничество французского перевода, опубликованного в 1845 г. за подписью Альфонса Боргера. Гроссман выделяет ряд соответствий русского и французского текстов, которые доказывают их взаимосвязь. В 1848 г. этот перевод был перепечатан в «Журнале для чтения воспитанникам военно-учебных заведений». Воспитательный характер изданий, опубликовавших первые опыты детективного жанра Э. По, во многом объясняет изменения в оригинальном тексте.

Эта же новелла в переводе Н. Шелгунова, критика, педагога и активного общественного деятеля 1860–1870-х гг., появилась в журнале «Дело» (1874) наряду с переводами новелл самообличения, уже во время распространения в России реалистических принципов перевода. Они заключаются в «сопоставлении стилистических систем двух языков, опирающемся на сравнение

историко-культурных традиций двух наций, с целью найти функциональные соответствия» [2. С. 128]. Переводной цикл новелл, возникший у Шелгунова, завершается его статьей «Эдгар По как психолог» [3], в которой он рассматривает проблему глубокого психологического воздействия новелл американского автора на сознание читателей.

В последней четверти XIX в. наиболее востребованным оказалось поэтическое наследие Э. По, а также те образцы его прозы, которые были наиболее созвучны русскому *fin de siècle*. Одним из примеров спорадического обращения к «логическим» новеллам в это время стал перевод новеллы «Золотой жук», выполненный И.Д. Городецким и выпущенный московским издательством «Народная библиотека» в 1883 г. Предвосхищавшая этот перевод вступительная статья содержала как неправдоподобные факты биографии Э. По, так и элементы анализа творческих особенностей писателя: «Гениальное воображение, пылкая поэтическая фантазия, изящество стиля, замечательное красноречие, страстная благородная натура <...> страсть к таинственному и мрачному...» [4. С. 1].

Для того чтобы понять характер ранней переводческой рецепции новеллы «Золотой жук», следует подробнее остановиться на некоторых наиболее концептуальных особенностях оригинала и проанализировать их воплощение в русских переводных вариантах. Жанр детектива определяет выбор наиболее репрезентативных доминант, поэтому самым показательным в плане анализа является образ сыщика и его интерпретация русскими переводчиками.

Этот образ обладает рядом «загадочных» черт. Э. По при редактировании сознательно изменяет шифр криптограммы Кидда, с помощью которой был найден клад, таким образом, что, на самом деле расшифровать послание невозможно [5]. Однако детектив Легран убеждает и рассказчика, и невнимательного читателя в своей правоте, используя аналитические способности там, где логика вообще отсутствует. Вместе с тем в оригинале произведение представляет собой последовательность псевдологических размышлений, т.е. Э. По намеренно дурачит читателя. Удача Леграна вызвана общением со случайно найденным жуком. При этом успешное предприятие и обогащение главного героя стало результатом не удачной находки, которая привела сыщика к ошибочным выводам, а вследствие парадоксальной логики Э. По, выстраивающего в единую картину самые разрозненные факты.

Намек на собственный подвох, обман заключается в факте использования писателем «лжеэпиграфа», якобы взятого из комедии английского драматурга Артура Мерфи «Все не правы», но, как выяснилось, выдуманного самим Э. По. В этом эпиграфе отражена главная черта главного героя – его необычная «странность»: «Глядите! Хо! Он пляшет, как безумный. Тарантул укусил его» [6. С. 208]. В контексте всех детективных новелл Э. По образ золотого жука приобретает символическое значение и является ключом к объяснению поступков Леграна. Если вспомнить другие произведения писателя, например, новеллу «The Black Cat» («Черный кот»), в которой героя губит его непонятная ярость к коту Плутону, а также историю об огромном орангутанге из новеллы «The Murder in the Rue Morgue» («Убийство на улице Морг»), можно сделать вывод, что все живое для писателя является олицетворением стихийного начала, не управляемого разумом и ведущего к совершению неадекватных поступков. Золотой жук стоит в одном ряду с описанными живыми существами и буквально, как следует из эпиграфа, становится причиной сумасшествия героя.

В первом переводе, как и в переводе Н. Шелгунова, данный эпиграф отсутствовал. Подобное отступление от оригинала можно рассматривать как значительное упущение, поскольку исчезает важная черта образа Леграна, объединяющая его с героями других новелл Э. По. Крайнее проявление интеллектуальности представляет собой такое же отклонение от нормы, как и синдром навязчивого состояния, описанный в новеллах-самообличения, а «укушенность» жуком перекликается с «бесноватостью» персонажей новелл «Черный кот» и «Сердце-обличитель». Русские переводчики, воспроизводя криптограмму и шифр, «выправляют» кажущиеся «несоответствия», и Легран предстает лишь в одной ипостаси: как человек аналитического склада ума, способный разрешить самые трудные задачи. Игнорирование межтекстовых связей в русской рецепции исключает новеллу «Золотой жук» из контекста других новелл Э. По.

В оригинальном тексте многочисленные мистификации с самого начала наводят на мысль о двойной или даже тройной логике повествования, обращенного сразу к нескольким читательским типам: читателю «доверяющему», читателю «проверяющему» и читателю «допускающему». Для первого типа реципиента данная новелла является захватывающим повествованием о приключениях, читатель второго типа найдет для себя прекрасную возможность разрешить головоломный случай и «разгадать» авторский подвох, а читатель «допускающий» задумается: почему бы не принять вероятность такого развития событий, пусть и основанного на странной комбинации фактов. Именно подобное восприятие приближается к позиции Э. По, который и сам мог верить в свой выдуманный алогичный мир и, подобно опередившему свой век ученому, доказывал возможность его существования способами, доступными пониманию лишь небольшого числа посвященных. Разнообразие вариантов взаимодействия автора и реципиента в данном случае порождается как сложной, многоуровневой архитектурой текста, так и неоднозначностью главного героя. Двойственность

фигуры сыщика, одновременно крайне подверженного обычным человеческим чувствам (радости, смущению, гневу, жажде наживы) и увлекающегося холодным расчетом, выражена самой структурой повествования в новелле «Золотой жук». В оригинальном тексте можно выделить две части: в первой основной акцент делается на эмоциональных перепалках Леграна со слугой Юпитером, во второй части они сменяются монологом Леграна, демонстрирующего свой метод. При переводе важно учитывать «двухчастность» персонажа, выраженную композиционно, чтобы исключить одностороннюю интерпретацию и возникновение различных стереотипов, которые в дальнейшем могут повлиять на функционирование образа в национальной литературе.

В переводе 1848 г. эта неоднозначность образа не нашла своего полного воплощения, т.к. эмоциональность Леграна, испытывающего крайнее нервное напряжение вплоть до момента обнаружения сокровища, местами значительно сглажена, колоритные диалоги со слугой потеряли свою яркость за счет нивелирования речевых особенностей как хозяина, так и слуги.

Н. Шелгунов сделал этот контраст между двумя «ипостасями» Леграна еще менее заметным, почти во всех случаях снизив эмоциональный регистр описания состояния героя и заменив их более нейтральными вариантами. Этот же эффект «успокоения» главного героя вызвало отсутствие в переводе многих авторских ремарок, например:

«Hereupon Legrand arose, with a grave and stately air» («Вслед за этим Легран встал с серьезным и величественным видом») [7. С. 107].

«...seemingly in the greatest distress» («...казалось, в сильнейшем отчаянии») [7. С. 108].

«...said he, in a grandiloquent tone» («...сказал он высокопарным тоном») [7. С. 110].

«...screamed Legrand» («...завопил Легран») [7. С. 112].

В переводе новеллы «Золотой жук», выполненном Н. Шелгуновым, наблюдается некоторая трансформация образа Леграна. Во-первых, переводчик не сохранил эпиграфа, который является важным смыслообразующим элементом повествования, и заострил внимание лишь на экстраординарных умственных способностях Леграна. Неравноценная замена диалогов отдельными предложениями привела к потере важнейших речевых характеристик героев: например, неправильная речь слуги Юпитера в переводе оказалась совершенно сглаженной. Данный прием описательного перевода лишил образы индивидуальных особенностей, сделав их схематичными. Отказ от психологизма и одновременно абсолютно точное воспроизведение криптографических резиньяций Леграна привели к тому, что герой предстал в переводе Шелгунова как мыслящая машина, которой не свойственны человеческие эмоции.

Перевод 1883 г. отличается от двух остальных тем, что в нем отмечены особенности героя, способного не только мыслить, но и чувствовать, передаются полно, а в некоторых случаях переводчик использует более колоритные маркеры состояния героя. В следующем примере нейтральное слово «чепуха» заменено более эмоциональным словосочетанием «какой черт». Сравните:

По  
«Nonsense! No! – the bug» («Чепуха! Нет! – жук»)  
[7. С. 97].

Городецкий  
«А нет, **какой черт**, заря – жук».  
[4. С. 6].

В данном переводе накал страстей может быть увеличен за счет добавления Городецким фраз собственного сочинения, например:

«Злодей! – кричал Легран, **шипя от злости** сквозь зубы, – **чертов черт, черная безобразина!** – говори, говори тебе! – Отвечай мне, сию же минуту, а главное **не финти**, говори прямо!» [4. С. 107–112].

Помимо образа главного героя, концептуальным для художественного произведения являются особенности внешней среды, во многом определяющие характер действия. Долгое время описание природы воспринимали как вспомогательный компонент в поэтике Э. По, необходимый элемент для создания фона, развития сюжета. Однако в свете последних исследований, когда возник интерес и к «пейзажным» новеллам писателя, таким, как «The Domain of Arnheim» («Поместье Арнгейм») и «Landor's Cottage» («Домик Лэндора»), становится очевидно, что ландшафтные зарисовки так же аккумулируют в себе подтекстовый смысл Э. По.

Новелла «Золотой жук» открывается практически энциклопедическим описанием острова, на котором уединенно живет Легран: указываются точные размеры, его рельеф. Скучной растительности места обитания Леграна затем противопоставлено описание великолепного тюльпанового дерева, «превосходившего по величине восемь или десять окружавших его дубов и даже другие деревья, которые рассказчику когда-либо доводилось видеть» [6. С. 108]. Образ дерева играет особую роль в сюжете, т.к. именно под ним Легран нашел свое сокровище, и дальнейшие события композиционно и тематически связаны с этим пространством. Данный образ соотносится также с архетипом мирового дерева, а развитие сюжета перекликается с мифом, в соответствии с которым «у дерева находится некое сокровище (материальное или даже духовное)», а «мифологический герой должен найти это сокровище, открыть его, познать» [8. С. 108]. В новелле «Золотой жук» мы видим отражение этого мифа: тюльпановое дерево воплощает модель дерева мира, а Легран выступает в качестве легендарного героя, отыскавшего клад. Учитывая двойную логику повествования, неоднозначный образ сыщика и его ошибочные рассуждения, которые выдаются за правильные, использование этого мифа Э. По, скорее всего, соотносится с пародийной установкой и служит развенчиванию романтических штампов и снижению образа Леграна. Либо, наоборот, вопреки обычной логике, для «допускающего» читателя такая ссылка может стать подтверждением исключительных способностей сыщика, достойных быть увековеченными в легенде.

Дендрологический аспект воссоздан в рассматриваемых переводах с разной степенью точности. В переводе 1848 г. «величие» дерева, превосходившего все остальные не только своими размерами, но и видом, превращается в «величину», а это актуализирует лишь формальные признаки его «превосходства», стирая тот метафорический смысл, который есть в оригинале. В переводе Н. Шелгунова, заметно отличающемся от

оригинала, вообще нет описания дерева. В контексте других сокращений текста это отступление кажется наиболее серьезным, т.к. при сохранении фабульного сходства перевод значительно проигрывает в плане выражения «подводного» пласта оригинала. В этом отношении третий перевод (Городецкого) является наиболее точным:

«Оно возвышалось на платформе среди восьми или десяти дубов и превосходило их всех, а также и все деревья, какие я только видел до сих пор, не только красотой своей формы и листвы, но и необычайным распространением ветвей и вообще величием своего вида» [4. С. 18].

В новелле «Золотой жук», повествующей не только и не столько о чудесном нахождении клада, присутствуют два уровня «таинственного»: на одном из них, соотносимом с сюжетом о найденном клада, реконструируется авантюрный дискурс творчества Э. По, который всегда служит фоном для его философских размышлений. Именно на этом уровне автор «играет» с читателем, обманывает его. Другая плоскость новеллистической архитектоники Э. По связана не с частными загадками, а с загадками Вселенной. Обратившись к финалу новеллы, мы обнаружим его некоторую отстраненность от сюжетной доминанты, т.к. он представляет собой разговор рассказчика и сыщика не о клада, а о найденных в яме скелетах. Во время этого разговора и озвучивается самый главный вопрос: «Who will tell this?» (Кто скажет?) [7. С. 150]. Хотя Леграну удалось расшифровать послание Кидда, в детективной новелле остается неразгаданная загадка: чьи скелеты находились в земле рядом с сокровищем? Очевидна связь финала с размышлениями Э. По о жизни и о том, что происходит с человеком после смерти. Этим вопросам посвящены философские новеллы Э. По, но, как мы видим, их содержание проецируется и на детективное наследие писателя.

Удивительный парадокс заключается в том, что новелла, задуманная как «логическая», т.е. изначально нацеленная на разгадку какого-то явления, завершается вопросом. Легран лишь делает попытку объяснить судьбу убитых людей, но он не может ничего утверждать наверняка. Финал остается открытым, экзистенциальный вопрос: «Кто скажет?» повисает в воздухе. Этот аспект очень важен, т.к. именно второй уровень повествования связывает данную новеллу с другими образцами прозы Э. По, и недостаточное внимание к нему переводчиков повлияло на характер рецепции детективных новелл По, которые стали восприниматься лишь как увлекательные повествования о приключениях. В каждом из указанных нами переводов этот фрагмент оригинала представляет собой категоричное утверждение, а не вопрос. Но в данном случае принципиально важен коммуникативный тип предложения: вопрос – это то, на чем строится вся жизнь человека, на вопрос, что такое смерть, невозможно дать ответ, и точка никогда не будет поставлена.

«Русский» Легран предстает абсолютно неодинаковым и многоликим в разных аспектах своей рецепции.

По ранним переводам русские читатели могли воспринять этот неоднозначный образ как схематичную модель сыщика-любителя. Однако примерно в это же время критические отзывы свидетельствуют совершенно о другом. Одной из важнейших статей данного периода об Э. По является очерк Е. Лопушинского, напечатанный в радикальном журнале «Русское слово» в 1861 г. Имя этого автора в русской печати больше никогда не встречалось и не зафиксировано даже «Русским биографическим словарем». По мнению Д. Гроссмана, оно является псевдонимом одного из переводчиков Э. По или фамилией какого-то польского критика, жившего в то время в Санкт-Петербурге [1. С. 175]. В его статье новелла «Золотой жук» соотносится с минициклом о Дюпене, принадлежа, по словам Лопушинского, к числу «головоломных судебных случаев» [9. С. 18]. Увидев основу данных новелл в описании «ясновидящей наблюдательности», Лопушинский считает сыщиков страстными натурами, занимающимися расследованиями исключительно по зову сердца [9]. Такая характеристика совершенно не соответствует тому образу Леграна, который был создан в ранних переводах новеллы «Золотой жук» и который претерпит изменения лишь в переводе И.Д. Городецкого в 1883 г. Очевидно, критик основывался на собственном прочтении и видении новелл Э. По. Ту же тенденцию можно наблюдать и в переводной статье Ж. Верна в журнале «Модный магазин», вышедшей тремя годами позднее. Знаменитый французский писатель находит одинаковые качества в сыщиках и в преступниках Э. По, отмечая общую для них крайне тонкую нервную организацию. При этом в статье обращается внимание на логические новеллы, в которых «дух анализа и выводов достигает крайних пределов» [10]. Сыщики, как и все остальные герои Э. По, по мнению Ж. Верна, – «лица если не сумасшедшие, то близкие к помешательству, потому что сильно напрягали свое воображение; это самые тонкие анналисты (sic!), которые, отправляясь от какого-нибудь незначительного факта, додумываются до абсолютной истины» [10. С. 354]. Как видим, если не читать переводов новеллы «Золотой жук», Леграна

можно представить себе как очень яркого и темпераментного человека.

Переводческая и критическая рецепция новеллы «Золотой жук» пересекаются в 1874 г., когда это произведение Э. По появляется в составе переводного цикла Шелгунова. Объяснение позиции Шелгунова-переводчика и его трансформациям как образа Леграна, так и содержания новеллы в целом, можно найти в его критической статье «Э. По как психолог», завершающей весь цикл. Из этого анализа становится понятно, что образы Леграна и золотого жука интересовали Шелгунова прежде всего как средство демонстрации дедуктивного метода Э. По, поэтому им были исключены все лишние элементы в структуре образа сыщика и оставлена лишь его аналитическая основа. В статье А. Комарова за 1880 г. отражена еще более узкая трактовка новеллы «Золотой жук», в соответствии с которой возникновение данной новеллы является отражением мечты Э. По о богатстве [11]. Позднее в рецензиях XIX в. основное внимание уделяется страшным и психологическим новеллам, поэтому в них практически нет упоминаний о чудаковатом искателе кладов.

Если изобразить восприятие образа Леграна и новеллы «Золотой жук» схематично, сложится интересная картина: в переводах образ как бы «прибывает» (обогащается потерянными вначале смыслами), в то время как в критике наблюдается движение в противоположную сторону и образ «убывает» до плоской абстракции и модели. Такое двухвекторное движение связано с тем, что изначально более активное критическое восприятие новеллы «Золотой жук» способствовало углублению переводческой рецепции, что стало причиной появления новых, более точных переводов. Определяющей для критической модели усвоения данной новеллы в XIX стала позиция Н.И. Шелгунова, несколько упрощающая образ Леграна.

Изначальная загадочность героя новеллы «Золотой жук», тайна его «играющего» образа наложили свой мистический отпечаток и на его русскую рецепцию, в которой в XIX в. выделились две линии развития, благодаря чему в критике и переводах одновременно существовали два совершенно разных Леграна.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Гроссман Д. Эдгар Алан По в России. Легенда и литературное влияние. СПб., 1998. 199 с.
2. Левин Ю. Русские переводчики XIX века и развитие художественного перевода. Л., 1985. 350 с.
3. Шелгунов Н.Э. По как психолог // Дело. 1874. № 7. С. 350–366.
4. По Э. Золотой жук / Пер. И.Д. Городецкого. М., 1893. 56 с.
5. Осипова Э. Загадки Эдгара По: исследования и комментарии. СПб., 2004. 170 с.
6. По Э. Рассказы. Архангельск, 1981. 573 с.
7. Poe E.A. The Murders in the Rue Morgue. Режим доступа: <http://etext.virginia.edu/etcbin/toccer-new2?id=PoeMurd>. P. 95–150.
8. Мифы народов мира: Энциклопедия: В 2 т. М., 1998. Т. 2. 719 с.
9. Лопушинский Е. Эдгар По // Русское слово. 1861. № 11. С. 1–30.
10. Верн Ж. Эдгар Поэ и его сочинения // Модный магазин. 1864. № 23. С. 353–356.
11. Комаров А. Эдгар Алан Поэ, его жизнь и творения // Ежегод. новое время. 1880. № 61. С. 548–551.

Статья представлена научной редакцией «Филология» 3 октября 2009 г.