**Своеобразие перевода поэмы Э. По “Ворон”**

**К. Бальмонтом**

**Введение**

   Проблема перевода постоянно занимает переводчиков, потому что сложности при переводе художественного текста возникают очень часто. Человек, занимающийся переводом какого-либо автора, должен быть ознакомлен со всем его творчеством, иначе он будет заниматься формальным копированием текста с одного языка на другой. Это, естественно, приведет, к распаду художественного единства, и к неверной передаче авторской идеи.

Но, с другой стороны, излишний субъективизм, который проявляют переводчики, наделяет подлинник такими качествами, которые на самом деле ему не присущи.

Проблема переводческого стиля упирается в трудный вопрос осмысления и истолкования подлинника. Как высшую похвалу переводчику приводят иногда известное место из письма Гоголя Жуковскому: “Переводчик поступил так, что его не видишь: он превратился в такое прозрачное стекло, что кажется как бы нет стекла”. В идеале так и должно быть. Но как только обращаешься к художественному тексту, “как только в тексте вырисовывается лицо автора, его индивидуальный стиль, так почти неминуемо возникает рядом и лицо переводчика” [25, 434]. И еще: “У перевода есть свои жесткие законы, обязательные и для величайших талантов. Это прекрасно понимал Пушкин. Он начал было переводить “Конрада Валленрода” непосредственно с польского и очень точно; должно быть, сам изумился, насколько это местами получается скованно, архаично, и бросил, сказав, по воспоминаниям К. Полевого, что не умеет переводить. Даже Пушкин не сразу вышел на тот путь, который привел его впоследствии к блестящим переводам из того же Мицкевича (“Будрыс и его сыновья”), из античных поэтов”, — писал И. Кашкин [17, 431].

Художественный перевод исходит из произведения, которое включает в себя не одни только языковые его элементы. Переводчики пытаются передать, прежде всего, общий смысл, дух и идею. Они стремятся поставить себя на место автора и увидеть то, что видел он, своими глазами. Затем они пытаются передать увиденное средствами своего языка. Таким образом, получается, что переводчик может и должен остаться самим собой.

Передавая действительность на другом языке, переводчик должен уметь почувствовать обязательный для него стиль, обладать изощренным музыкальным слухом, который поможет ему сохранить стиль и оригинальность языка оригинала.

Эдгар Алан По стал известным русскому читателю в конце 40-х гг. ХIХ в. В 1847 г. был опубликован рассказ “Золотой жук”. Стихотворения Э. По начали переводиться с конца 1870-х гг., и первым поэтическим переводом стал “Ворон”. Вот почему для данного исследования было выбрано именно это стихотворение. Таким образом, определяется актуальность нашей работы.

Первый перевод “Ворона” был сделан С. Андреевским и опубликован в марте 1878 г. в “Вестнике Европы”. Стоит заметить, что существовал даже перевод “Ворона” в прозе. Во всех ранних переводах стихотворений По заметно стремление “подогнать” его поэзию под привычные формы — под Апухтина или Надсона. Символисты увидели в Эдгаре По своего предшественника и разделили восторженное отношение к нему Шарля Бодлера.

Символистам захотелось, вслед за Бодлером, доказать, что Америка не разгадала в По великого поэта. Русский читатель знакомится с творчеством Эдгара По в конце 1880-х и до 1910-х гг. Этот период хроникально совпадает с расцветом русского символизма. Символистам слышится в трагической судьбе поэта вызов силам, враждебным искусству, потому Эдгар По стал для них пророком и изгоем (что примерно одно и то же).

Среди переводчиков стихотворений Э. По можно выделить Валерия Брюсова. Переводами американского поэта он занимался более 20 лет. В своих теоретических работах В. Брюсов обращается к “Философии творчества” По. В статье “Научная поэзия" русский символист делает попытку обосновать необходимость единства искусства и науки.

Целью данного исследования мы ставим: выявить сильные и слабые стороны русского аналога поэмы Э. По и попытаться объяснить причину обнаруженных недостатков. Для достижения этой цели нужно решить следующие задачи:

* на материале переводного варианта поэмы Э. По “Ворон” (“The Raven”), сделанного Константином Бальмонтом, проследить специфику творческого процесса перевода;
* дать анализ оригинала и переводного варианта.

Также в нашей работе говориться о поэтической системе американского поэта-романтика, о ее влиянии на творчество русских поэтов “серебряного века” и, в частности, на поэзию К. Бальмонта.

**Раздел 1. Место Э. По в системе американского романтизма**

Своеобразие развития американского романтизма связано с особенностями развития самой Америки. В результате войны за независимость против Англии была завоевана свобода, и образовались Соединенные Штаты Америки. Естественно, что становление нового стало толчком к появлению национальной культуры. Американские романтики способствовали этому процессу, одновременно создавая американскую литературу и утверждая в ней романтическое направление. Американская литература была вынуждена развиваться на “пустом” месте и также как и нация, еще только определялась.

Американские романтики, как и европейские, не принимали утверждавшийся в Америке капиталистический строй. Они разочаровались в политических результатах, которые принесла с собой буржуазная революция 1774 – 1784 гг. Американская буржуазия была неприятна писателям из-за своего прозаизма, сухого практицизма и “философии доллара”. Именно поэтому американские романтики пытаются противопоставить миру дельцов жизнь нецивилизованных индейцев, которые живут не по буржуазным, а по своим законам. Также буржуазной цивилизации противопоставляется мир природы, либо мир романтической мечты о высоком, разумном строе. Отсюда возникает романтическое двоемирие: борьба между миром идеальным и реальным. Американские романтики выбирают утопический идеал.

Целью американского романтизма было отражение правил новой жизни, новых общественных установок. Свобода, переход к независимому государству делал каждого американца безмерно гордым за свою родину. Рождался патриотизм и страстная, почти фанатическая вера в американскую демократию.

Несмотря на то, что в США исчез целый класс английской аристократии, остались эталоны аристократизма в культуре, образе мышления, манерах, быте. Буржуазия занимает главенствующее место в американском обществе, она утверждает новые порядки. Мир лишается стабильности.

В такой ситуации писатель должен был полностью переосмыслить жизненные ценности. Кроме того, нужен был новый герой — высоконравственный, страстный, обаятельный, свободный от общественных предрассудков и пороков. Но откуда ему взяться? Ответ может быть только один: такой герой — реализация писательской мечты, мечты об идеале, об истинном в жизни.

Американские романтики не разрабатывали единой творческой концепции. Напротив, они были очень разнородны и, следовательно, разрознены. Одинок был Вашингтон Ирвинг, обособлен Натаниэль Готорн в своей борьбе с пуританством, изгнанию был подвергнут Фенимор Купер, в полной литературной и общественной изоляции находился Эдгар По. Но существовало то, что объединяло этих писателей — это протест против новой морали, политики, нравов. Ирвинг, например, искал истину в среде колонистов ХVIII в. Этот идеал воплощается в поэтическом образе патриархальной Америки. Г. Меллвил и Ф. Купер за идеал брали вольную жизнь нецивилизованных народов. Эдгар По же делал ставку на высокоинтеллектуальных людей, на их “магию ума”.

Заметим, что у В. Ирвинга и Ф. Купера — нет героев с надломленной психикой, таких как у европейских романтиков. Их герои не знают разочарований. Душевный мир их лишен внутреннего конфликта, он гармоничен и целостен. Эти люди всегда знают. Таков главный герой Купера Натти Бумпо.

У Эдгара По все иначе. Он, в отличие от Ирвинга и Купера, является представителем позднего американского романтизма. За Эдгаром По последовала плеяда поздних писателей-романтиков. Ему был ненавистен “испорченный век”, и это породило тему одиночества в его творчестве. Человек у Э. По противопоставлен не только “толпе стяжателей и пошляков”, но вынужден бороться и с собственной психикой. Основные темы поэзии По — темы скорби, тоски, страдания. Его произведения очень мрачные.

Г. Меллвил и Н. Готорн стоят на последней хронологической ступени развития романтизма в Америке. Они уже не верят в справедливость политической системы и поэтому ненавидят свою страну. В их творчестве появляется мотив “обновления человечества”, писатели ищут чистую, примитивную жизнь. Писатели говорят в своих произведениях о моральной развращенности общества. Они указывают на то, что реальный мир очень противоречив. А их герои бунтуют, но в конечном итоге они вынуждены покориться своей трагической судьбе. Им безуспешно приходится вести в этом мире поиски правды.

Говоря о творчестве ранних романтиков, можно заметить, что порой они были склонны верить в неиссякаемые силы и возможности человека. В творчестве же поздних романтиков мы видим резкое разочарование в итогах последних исторических событий, скептичность в отношении развития американской демократии. Они первыми в своей стране увидели и показали оборотную сторону американской буржуазной цивилизации.

Соотечественники не поняли и не приняли их творчества, поэтому американские романтики были изгоями в родной стране. Каждый из них замыкался в своем, отдельном мирке. Пути развития американского государства и американской литературы разошлись кардинально и надолго.

Итак, мы можем сделать вывод, что условия, в которых работали “отцы” американской литературы, были очень сложными.

В романтическом конфликте мечты и реальности в произведениях писателей побеждает, как правило, мечта. Именно поэтому движение жизни, логика развертывания событий, способ разрешения драматических конфликтов романтики подчиняют своим желаниям, своему неосуществленному идеалу, а не движению, логике, закономерностям самой действительности. Должное, желаемое они обычно изображают как действительно существующее.

Романтическое противоречие идеала и действительности проявлялось не только в содержании, в методе разрешения конфликтов, но и в стиле, в особенностях формы, структуры художественного произведения, в отдельных приемах создания образа, например, приеме антитезы. Романтическая антитеза возникает при столкновении возвышенного и низменного, утонченного и грубого.

То же противоречие между духовной свободой человека и его фактической приниженностью в реальной жизни породило в романтизме специфическую проблему двоемирия. Мир представляется романтикам расколотым надвое: на добро и зло, свет и тьму, жизнь и смерть. Материальная, приземленная сфера была источником зла и уродства, несчастья и смерти. Духовная сфера, где царит свобода, — источником добра, красоты и счастья. Между ними нет и не могло быть гармонии.

Проблема двоемирия стала определяющей чертой творчества Э. По. Его разногласия с буржуазной Америкой начались с эстетической оценки действительности и определения им роли искусства в жизни. “Любовниками денег” презрительно называл он американских дельцов; он говорил о том, что доллар стал знаменем страны, и если в США нет уже аристократии по крови, то есть “аристократия доллара, хвастовство богатством”. В этом мире нет места поэзии и красоте. А между тем без поэзии жизнь ущербна, неполноценна. Человек, как в воздухе, нуждается в прекрасном, поэзия облагораживает его.

В своих философских сказках Э. По утверждал, что “под влиянием односторонних успехов в науке мир состарился преждевременно” (“Беседа Моноса и Уны”), что отсутствие гармонии между развитием практической жизни и искусством приведет мир к гибели и вырождению.

Это суждение важно для понимания эстетических взглядов Э. По, его роли в истории литературы и характера его творчества. Э. По возлагал на себя задачу поднятия эстетического уровня американцев, он стремился установить идеальное соотношение искусства и практичности в американском обществе. Нетрудно заметить связь романтической концепции двоемирия Э. По с философией И. Канта, хотя, скорее всего, писатель не был знаком с работами немецкого философа.

Окружающая среда нередко изображалась романтиками, в том числе и Э. По, не только как нечто недостойное человека, но и как ненастоящее, неистинное, являющееся пустой видимостью в сравнении с подлинным, идеальным миром, существующим за пределами ее. Поэтому в их искусстве можно столкнуться с ощущением действительности как некоего сна.

Герою кажется, что все происходящее с ним и вокруг него есть только сон, только странная, смутная греза. Подлинное же, истинное, настоящее бытие лежит за пределами непосредственно существующего.

Эта концепция двоемирия, в свою очередь, обусловливает возникновение символических тенденций в искусстве [12, 131]. Жизненные явления нередко изображаются романтиками как символы какой-то другой, нездешней жизни и имеют значение не сами по себе, а лишь как намек на подлинную и высшую жизнь, скрывающуюся за видимым бытием.

Нередко роль такого символа иного мира в сутолоке земной жизни играет, как у Э. По, таинственный звук, различимый в череде мелькающих обыденных явлений лишь чутким ухом поэта. В романтическом искусстве символистские тенденции в собственном смысле слова не получили большого развития. Но они предвосхитили символизм как направление искусства конца ХIХ века и в этом смысле не прошли бесследно.

Представление о двойственности бытия выражалось в романтическом искусстве чаще всего в переплетении сказочно-фантастического и реально-бытового при изображении жизни. Эти два мира образуют мир единый, но раздвоенный, полный внутреннего брожения, неустойчивости, беспокойства. Сочетание мистического с предметным образует диссонанс, характерный для романтического искусства [18, 87].

Каковы бы ни были формы романтического раздвоения мира (одновременное существование героя в двух мирах — реальном и идеальном или совмещение в одновременности прошлого и настоящего), суть их одна — художественное раскрытие противоречивости бытия, страдания от ее внутренней ущербности и несовершенства.

В личности человека двоемирие выражается, прежде всего, в разладе чувственного и духовного. Чувственное, или практическое, содержит в себе черты грубой действительности, оно лишено одухотворенности, оно убивает всякие возвышенные стремления. Духовная жизнь человека предполагает отрешенность от рационального, повседневно-житейского. Гармония того и другого невозможна, что и является одним из главных источников зла в человеческом существовании.

Двоемирие отражается в раздвоенности души, разорванности сознания романтического героя, пагубных для его личности. Если человек не приемлет действительность, а идеалы его в ней неосуществимы, он неизбежно оказывается раздвоенным. Отсутствие гармонии с миром ведет к отсутствию гармонии с самим собой. Человек не в состоянии понять ни мир, ни самого себя, а потому не может примириться ни с тем, ни с другим, и это становится постоянным источником его мучений. В нем словно сосуществуют и непрерывно соперничают две души: прозаическая, привязывающая его к земле, и поэтическая, уносящая в небесные выси.

Особый смысл в романтическом искусстве приобретает тема смерти, которая, подобно темам ночи и сна, может иметь двоякое значение. С одной стороны, смерть представляется как черная зияющая дыра, завершающая бессмысленность человеческого существования, как кульминация и итог жизненных страданий. С другой стороны, она выступает как разрешение противоречий и избавление от страданий, а, значит, и начало идеальной жизни, свободной от бытовых невзгод.

Если романтический идеал концентрирует в себе все живое в человеке, то соответственно реальный мир представлялся романтикам лишенным жизни, мертвенным. “Обездуховленная действительность выступает как царство смерти, и человек обретает подлинную жизнь, лишь отрешаясь от нее и приобщаясь тем или иным путем к духовному идеалу. Поэтому смерть многим романтикам казалась началом новой, духовной жизни” [12, 167].

Все эти особенности романтического метода были характерны для творчества Э. По. Разгулом смерти, царством черного ужаса рисуется мир в стихах и новеллах американского писателя, создавшего серию мрачных, пессимистических образов (“Маска Красной Смерти”, “Ворон” и т. д.). “Город на море”, “Спящая”, “Линор” — стихотворения, которые во многом создали Э. По репутацию “поэта смерти”.

Стихотворение “Город на море” представляет собой описание царства мертвых:

Здесь смерть себе воздвигла трон,

Здесь город призрачный, как сон,

Стоит в уединенье странном,

Вдали на Западе туманном.

(Пер. К. Бальмонта).

В этом городе все мертво, неподвижно, “покорно лежали под небом меланхолические воды”. Лишь однажды всколыхнулся воздух — когда поднялся с “тысячи тронов” сам ад, чтобы отвесить поклон “мертвому царству”. Это стихотворение, написанное в 1831 году, напоминает своей образной системой рассказ Э. По “Король Чума” (1835) и притчу “Тишина” (1837). Создается впечатление, что Э. По пытался воплотить символические образы (смерть на троне, царство мертвых) в поэзии, а рассказы, написанные позднее, представляют собой как бы “развернутые” и отчасти расшифрованные строки стихотворения.

Красота у Э. По приобретает новую, трагическую окраску, она становится частью смерти. Особенно отчетливо это качество проявляется в стихотворении “Спящая”, которое поэт сам считал лучшим из всего созданного им в поэзии. Пейзаж в стихотворении напоминает “Город у моря”; время действия — июль, полночь. Светит “мистическая луна”, “Красота спит!” — восклицает поэт.

Э. По привлекал ритуал погребения, сочетание его с ужасным, непонятным для человека таинством смерти и ее “конкретное”, уродливое проявление:

Любовь моя, ты спишь. Усни

На долги дни, но вечны дни!

Пусть мягко червь мелькнет в тени!

(Пер. К. Бальмонта).

Заметим, что в этом смешении прекрасного и безобразного Э. По напоминает немецких и французских романтиков.

Смерть — это только сон, утверждает Э. По. “В смерти червь превращается в бабочку — еще материальную, но состоящую из материи, незнакомой нашим органам — иногда, возможно, ее узнает человек, пробуждающийся ото сна, узнает прямо — без помощи органов — через месмерического медиума” [2, 57]. Следовательно, смерть в представлении По — явление не ужасное, а болезненное, за которым следует превращение во что-то иное, о чем человек может лишь догадываться. Поэтому смерть не противоречит понятию прекрасного (ибо мы не знаем будущих превращений), а, возможно, приближает его. Исходя из таких представлений, Э. По и следует рассматривать его стихотворения о смерти.

Ш. Бодлер, французский поэт-символист, открывший Э. По для европейского читателя, писал о нем: “Соединенные Штаты были для По лишь громадной тюрьмой, по которой он лихорадочно метался, как существо, рожденное дышать. В мире с более чистым воздухом, — громадным варварским загоном, освещенным газом. Внутренняя же, духовная жизнь По, как поэта или даже пьяницы, была постоянным усилием освободиться от давления этой ненавистной атмосферы” [20, 21].

Его герой стремится познать, откуда происходят его страдания и несовершенство жизни. Он пытается собственными силами сделать это. Отсюда — новые разочарования и еще большие страдания. Не в силах выдержать состояния борьбы с миром, в котором он живет, герой По обычно или гибнет, или сходит с ума, или иным путем уходит из жизни.

Романтизм был значительным этапом в истории искусства. Его влияние простирается на все последующее художественное развитие. Он дал истоки реализму, с одной стороны, и модернизму — с другой, в частности, символизму.

Символизм, с его представлениями о неистинности земного бытия и идеальных “мирах иных”, на которые реальные явления могут только намекать, с его стремлениями в “надзвездные пространства” и бегством от повседневной жизни, во многих мотивах поэтического творчества обнаруживает связь с романтическими концепциями.

Именно к романтизму восходит многообразное выражение тоски по несбыточным мечтам, далеким и прекрасным идеалам в поэзии символистов.

От романтизма у них и культ музыкальности стиха, и алогизм образов, и воспевание “чистого искусства”.

В этом плане заметной фигурой в романтизме был Э. По, эстетические воззрения и поэзия которого, оставаясь в русле романтического движения, в то же время уже отходили от него, являя собой переходную ступень от позднего романтизма к декадансу. Таким образом, в литературе США этот переход произошел ранее, чем в Европе, во Франции; не случайно и то, что открыл поэзию и восхитился ею француз Ш. Бодлер, поэзия которого представляла собой аналогичный переход от позднего романтизма к символизму. Поэтому у По было немало последователей именно среди символистов, европейских и русских.

Сейчас уже ни у кого не вызывает сомнение истинность и глубокость поэтического таланта Э. По, однако не найдется более такого имени в истории американской литературы, вокруг которого было бы больше споров и самых разноречивых толков. Соотечественники считали его “шутом”, а его поэзию доказательством неразвитого вкуса; зато в Европе По был “самым необычайным талантом, который когда-либо рождала Америка” (А. Теннисон). После смерти поэта его изображали “демоном”, “святым”, “безумцем”, “психологическим феноменом”.

Эстетика, поэтические принципы, художественный стиль Э. По столь своеобразен, что он, пользуясь романтической тематикой, традиционными для романтиков идеями, образами, во многом отходил от них и даже их пародировал. Теоретические принципы поэта никогда не были оценены и восприняты в их целостном виде на его родине. Различные литературные школы и направления заимствовали у него отдельные положения и приспосабливали их к собственным потребностям. Вот почему Э. По оказался “отцом символизма”, “прародителем импрессионизма и футуризма”.

Не будучи теоретиком в широком смысле слова, он не стремился создать стройную систему литературных взглядов. В своих высказываниях он либо разъяснял, как работал сам, либо оценивал труд других. Критикуя романы своих современников за их композиционную расплывчатость, По говорил о значении четкого построения любого произведения: “Композиция событий и окраски, которая наилучшим образом служила бы созданию основного эффекта” [4, 78]. Если романист дает панораму событий, разворачивая их одно за другим, то новеллист или поэт все свои художественные средства обязан заставить служить одному главному мгновению, кульминации, которую Э. По называл “totality effect”. Именно ему подчиняется разнообразие применяемых выразительных средств языка и музыкальная окраска стиха (“the force of monotone”), изобретенная поэтом рифма, повторяющаяся, как эхо, и расцененная во Франции, Англии и России как “создание гения” и “магия стиха”; стихотворный рефрен, по словам поэта, “усиливающий звучание и мысль” [4, 81], и, наконец, небольшой объем произведения. Объему Э. По придавал первостепенное значение (“длинное стихотворение не имеет права на существование”, “длинное стихотворение — это парадокс” [4, 71].

Суждения свои По изложил в основном в статье “Философия творчества”, а также в “Принципах поэзии”.

Основным принципом искусства, как говорит об этом По в статье “Философия творчества”, является органическое единство произведения, в котором слиты воедино мысль и ее выражение, содержание и форма. Э. По был первым американским критиком, в работах которого эстетическая теория приобрела завершенность целостной системы. Он определял поэзию как “создание прекрасного посредством ритма”. Особенно подчеркивал По неразрывную связь литературной практики с теорией, утверждая, что художественные неудачи связаны с несовершенством именно теории. В своем творчестве американский романтик неизменно придерживался положений, сформулированных им позднее в программных статьях “Поэтический принцип” и “Философия творчества”.

Некоторые из критиков творчества Э. По писали о том, что поэт главное внимание уделял форме своих произведений, упрекали его в формализме, однако это не так. Поэт требовал единства и цельности художественного впечатления, он многократно излагал теорию единства впечатления, которое может возникнуть лишь в гармонии содержания и формы. Подобно остальным писателям-романтикам, он выражал проблему отношения искусства к действительности (“правде”, как он ее называл) опосредованно, на языке романтической образности и символики. Его “Философия творчества” подтверждает, что в своей поэзии при создании образов и всего художественного строя поэтического произведения Э. По исходил не из вымысла, а опирался на действительность, теоретически обосновывал необходимость романтического выражения красоты жизни.

В статье, посвященной творчеству Н. Готорна, Э. По сформулировал один из эстетических тезисов, которого он постоянно придерживался: “Если уже первая фраза не содействует достижению единого эффекта, значит, писатель с самого начала потерпел неудачу. Во всем произведении не должно быть ни одного слова, которое прямо или косвенно не вело бы к единой задуманной цели. Вот так, тщательно и искусно, создается наконец картина, доставляющая тому, кто созерцает ее, чувство наиболее полного удовлетворения” [3, 130].

Искусство, поэзия, по его мнению, противостоят низкой действительности. Они несоединимы, как масло и вода. Таким образом, речь идет об антагонизме мечты поэта и реальности — характерной черте романтического миропонимания. В “Философии творчества” По стремится проследить процесс создания лирического произведения. Автор пытается повлиять на мнение публики, думающей, что стихи создаются “в некоем порыве высокого безумия, под воздействием экстатической интуиции” [4, 77]. Он пытается, шаг за шагом, проследить путь, который проходит поэт, идя к конечной цели.

Цель написания своей работы Э. По видел в том, чтобы “непреложно доказать, что ни один из моментов в его (стихотворении) создании не может быть отнесен за счет случайности или интуиции, что работа, ступень за ступенью, шла к завершению с точностью и жестокою последовательностью, с какими решают математические задачи” (там же). В качестве подтверждения своих положений По рассматривает свою поэму “Ворон”. Первое его требование касается объема произведения. Оно должно быть по объему таким, чтобы его можно было прочитать за один раз, не прерываясь, с тем, чтобы у читателя создалось “единство впечатления”, “единство эффекта” [4, 78]. Такого единства, по мнению По, можно достичь, если объем стихотворения будет около ста строк, что мы и наблюдаем в его “Вороне” (108 строк).

Следующим этапом является выбор “впечатления или эффекта”, который, по мнению Э. По, состоит в “возвышенном наслаждении души”. “Эффект” — краеугольный камень поэтики Эдгара По. Ему подчинены все элементы произведения, начиная от темы, сюжета, до формальных моментов, как объем стихотворения, строфика, ритмическая структура, использование метафор и т. п. Все должно работать на полновластного хозяина, а хозяином является “эффект” [18, 120], т. е. концентрированное эмоциональное воздействие стихотворения на читателя. По рассматривает стихотворное произведение не как объект интеллектуального или эмоционального освоения, но как своего рода средство магического воздействия или месмерического внушения. “Оно не побуждает нас к размышлению, но приводит в состояние необычной отключенности, в которой мы как будто способны, на какое-то мгновение, постигать неземную красоту” [там же]. Этот эффект в поэме “Ворон” выполняет рефрен “Nevermore”, который постепенно нагнетает напряжение, захватывает воображение читателя, подчиняет себе и влечет за собой. “Веря, что “в неопределенности — душа поэзии”, — писал видный американский критик Ван Вик Брукс, — он стремился обнять “неведомое, туманное, непостижимое”. Образы его поэзии не вызывали в памяти картинки действительности, но будили ассоциации неясные, отдаленные, зловещие или меланхолические, величественные и печальные” [18, 12].

Большую роль в достижении эффекта играет интонация. Э. По считал, что здесь наилучшим образом подходит меланхолическая интонация. “Прекрасное любого рода в высшем своем выражении неизменно трогает чувствительную душу до слез” (80). На протяжении всего произведения поэт использует нарастание щемяще-трагической интонации, которая во многом создается за счет повтора и приема аллитерации (созвучия).

Определив объем, интонацию стихотворения, далее, по мнению автора, следует найти такой элемент в его конструкции, чтобы на нем можно было построить все произведение. Таким элементом является рефрен. Чтобы добиться большего эффекта, нужно придерживаться однообразия в звучании рефрена и вместе с ним постоянно менять его смысл. Рефрен не должен быть длинным, наоборот — кратким. Лучше всего, считал По, если это будет одно слово, которое должно быть и звучным, и соответствовать выбранной интонации. Таким словом в поэме и является “Nevermore”, которое завершает каждую строфу, оставаясь неизменным по звучанию и смыслу.

Э. По экспериментировал и в области ритмики и строфики. Он использовал обычный стихотворный размер — хорей, но так располагал строки, что это придавало звучанию его стихов особую оригинальность, а протяжная ритмика помогала ему в достижении “эффекта”.

В зрелой лирике По большую роль играет метафора, она преобладает над многими остальными поэтическими средствами. Как правило, это развернутые метафоры, охватывающие все стихотворение. Сама метафора становится более сложной и оригинальной. Так, пять строф стихотворения “Червь-победитель” соответствует пяти актам трагедии. Вселенная уподоблена театру, жизнь человеческая — сцене, небесное воинство — оркестру, который исполняет “музыку планет”. Главный же герой, торжествующий в финале, — это “Червь-победитель”, то есть смерть. “Космическая метафора” ярко, выпукло и в максимально лаконичной форме раскрывает излюбленную мысль поэта о тщетности человеческих устремлений [17, 14].

Еще более значительную роль в поэзии Э. По играла символика образов. Кто такой ворон в одноименной поэме — реальная птица, неведомо как залетевшая в мрачную комнату поэта, или символ демона Смерти, образ потустороннего мира, или символ печали и отчаяния лирического героя, переживающего гибель возлюбленной?

По часто повторял, что удел поэзии — воплощать прекрасное. Под прекрасным он подразумевал порядок, соразмерность и гармонию. Всякая диспропорция, отсутствие чувства меры, в том числе и пафос, им отвергались. Любовь к гармонии и отвращение к хаосу, полагал Э. По, были дарованы человеку самой природой. В его стихах царит пропорция, тождество, повтор, причем ритм, рифма, размер и строка — лишь форма выражения идеи равенства. Отсюда его приемы звуковой организации стиха: акцентировка ритма, аллитерация, ассонанс, внутренняя рифма, синтаксические повторы. Все эти приемы, связанные в одно целое, образуют законченную систему, определяющую особенности творческой манеры поэта.

Давно уже замечено, что монотонный скандирующий ритм многих поздних стихотворений, и, в частности, “Ворона”, оказывает завораживающее, близкое к гипнотическому воздействие на читателя. Такое воздействие позднее стали называть суггестивным, то есть основанным на внушении. Именно этот прием принес необыкновенную славу “Ворону”.

Поэзия Э. По необыкновенно музыкальна. Поэт понимал под музыкальностью всю звуковую организацию стиха (ритм, метрику, рифму, размер, рефрен, аллитерацию и т. д.) в органическом единстве с образно-смысловым содержанием. Эти особенности творчества Э. По неоднократно привлекали внимание композиторов разных стран. Морис Равель и Клод Дебюсси отмечали влияние, которое оказал на них американский поэт, и писали музыку на его сюжеты, пленяясь звукописью его лирики. С. Рахманинов создал ораторию на текст “Колоколов” в переводе К. Бальмонта.

Оставаясь верным своему принципу “необычности прекрасного”, Э. По смело экспериментировал в процессе “ритмического создания красоты”. Он обильно пользовался приемом смешивания размеров (хориямб), делал попытки введения тонического стиха вместо принятого в английской поэзии силлаботонического, нарушал плавную поэтическую речь строчными переносами. Изобретенный По слоговой перенос (так называемая “разорванная рифма”) получил в дальнейшем развитие в творчестве известных поэтов.

Известность и популярность произведений Э. По в России ХIХ – ХХ вв. дает основания для исследования переводов его стихотворений, а также возможность проследить влияние поэтической системы поэта на русскую поэзию.

**Глава 2. Поэма Э. По “Ворон” в переводческой интерпретации К. Бальмонта**

**1. Поэтическая программа Э. По и поэма “Ворон”**

Поэтические переводы К. Бальмонта представляют интерес в не меньшей степени, чем и его собственное творчество; в равной же степени его переводы вызывали неоднозначные, противоречивые оценки. Так, М. Волошин уличает Бальмонта в неточной передаче подлинника, к чему поэт и не стремился. П. Куприяновский, К. Чуковский отмечали, что К. Бальмонтом в области перевода владел субъективизм.

Его переводы становились действительно литературным явлением, если поэт не стремился навязать автору оригинала свое миропонимание и мировоззрение, “поправить” его; с другой стороны, примеров так называемого “бальмонтизирования” также немало.

Обращение К. Бальмонта к поэзии Э. По представляется мне закономерным и в значительной степени определяющим для его творчества.

Зрелая лирика Э. По почти целиком лежит в идеальной сфере. Главный ее опорный образ-понятие — dream — то есть сновидение, греза, мечта. Его стихи носят надчувственный характер, все в них окутано дымкой, воздушно, невесомо, бесплотно и почти не поддается истолкованию — настолько в них доминирует настроение. Для его стихов характерна острота переживания мгновения. Отворачиваясь от обыденного мира, поэт предпочитал создавать иную, поэтическую, то есть прекрасную реальность. Понимание недостаточности “чистого воображения”, перевес грубо-материального в обществе, разочарования личного порядка и природная склонность к меланхолии — все это рождало трагически-скорбную примиренность с судьбой, едва ли не упоение мертвенным покоем и выливалось в сосредоточенность на звуковой организации стиха. Совершенное слияние мелодии и смысла создают напряженную внутреннюю динамику в таких стихотворениях, как “Спящая” (“The Sleeper”), “Ворон” (“The Raven”), “Улялюм” (“Ulalum”), “Колокола” (“The Bells”).

Для К. Бальмонта Э. По — “величайший из символистов”. Он воспринял многие из поэтических принципов американского поэта. Подобно Э. По, К. Бальмонт не ставил своей задачей осуществить идеал. Он просто передает свое душевное состояние, настроение. Жить для Бальмонта, как и для По, — значит существовать в мгновениях, отдаваться им. Для них обоих истинно то, что сказано сейчас. Что было перед этим, уже не существует. Будущего, быть может, не будет вовсе. Вместить в каждый миг всю полноту бытия — вот единственная цель. “Я каждой минутой сожжен, я в каждой измене живу”, — признавался К. Бальмонт.

Как и Э. По, К Бальмонта привлекала мистическая сторона жизни. За внешностью вещей и обличий надо угадать их высшую прекрасную сущность. Кто умеет смотреть вглубь, знает священный ужас перед безднами, окружающими жизнь.

Нигде мистическая сторона мира не открывается К. Бальмонтом, также, как и Э. По, так явно, как в любви. В миг откровенного признания одна душа прямо смотрит в другую душу. Любовь — уже крайний предел нашего бытия и начало нового. Любовь дает, хоть на мгновение, возможность вырваться из условий своего бытия, когда весь мир сосредоточивается в одном порыве. Это состояние знакомо обоим поэтам.

От Э. По у К. Бальмонта музыкальность его поэзии. За музыкой Бальмонт видел царство чистых звуков, “слов-символов”, исполненных первобытной силы. Американский поэт “умеет расслышать волшебные звуки в голосах людей, животных, растений” [11, 39]. Вслед за ним и Бальмонт создал свою поэтическую музыку.

От Э. По Бальмонт воспринял новые поэтические размеры, он утончил русские размеры стиха до такой нежной мелодии, когда уже исчезает слово и чудится звук неземного напева” [11, 281]. Он заимствовал у По прием повторов, внутреннюю рифму, созвучия, прием аллитерации. То, что в свое время восхитило В. Брюсова и других современников Бальмонта, не было, таким образом, первооткрытием Бальмонта.

К. Бальмонт старался во всем подражать своему кумиру, однако поэтическая высота американского поэта осталась для Бальмонта недосягаемой, возвыситься до уровня его художественности он так и не смог, и его собственная поэтическая система так и осталась явлением вторичным [19, 45].

К. Бальмонта притягивала загадочность “безумного Эдгара”, неистовство и страстность его стихов, их неземная музыка и ритм, но “Бальмонт тогда Бальмонт, — отмечал В. Брюсов, — когда пишет в строгих размерах, правильно чередуя строфы и рифмы, следуя всем условностям, выработанным за два века нашего стихотворчества” [11, 256].

Желание говорить голосом своего американского кумира нередко выдавалось К. Бальмонтом за действительное, даже если оно не укладывалось “на прокрустово ложе этих правильных размеров”. В таких случаях, пишет Брюсов, “безумие, втиснутое в слишком разумные строфы, теряет свою стихийность. Ясные формы что-то отнимают от того исступления, от того ликующего безумия, которое пытается влить в них Бальмонт”. Это было уже чистой воды подражательство, игра в Э. По, когда К. Бальмонту хотелось быть оригинальным, этакая “эдгаровщина”, лишенная истинной глубины и истинного трагизма. Оценки В. Брюсова могут показаться суровыми, но они не лишены справедливости.

В. Орлов в своей книге “Перепутья” справедливо полагает, что лирика К. Бальмонта “представляет собой первоначальную, элементарную форму музыкальной поэзии. Она вся держится на простейших звуковых эффектах, и в этом смысле ей бесконечно далеко до сложнейших словесно-музыкальных композиций и тончайших мелодических находок Э. По” [25, 244]. В этом смысле неудачи постигали К. Бальмонта и в его переводах того же Э. По. Поэтому вопрос о творчестве Бальмонта — поэта и переводчика — довольно сложный. Даже будучи зрелым, состоявшимся поэтом, Бальмонт так до конца и не избавился от воздействия обаяния поэзии Э. По. Переводческое наследие его также неоднородно, он был настолько ярок и самобытен в собственном творчестве, что его личность неминуемо накладывала отпечаток на все его переводы. Как заметила М. Цветаева, “изучив 16 (пожалуй) языков, говорил и писал он на особом 17 языке, на бальмонтовском” [23, 26].

Перевод поэмы “Ворон” принадлежит к числу лучших.

Бальмонт начал переводить Э. По в 1893 – 1894 гг. Работа эта, с перерывами, длилась до 1911 г. Подлинное “открытие” поэзии По для русских читателей произошло в 1895 г. — в этот год выходят в свет “Баллады и фантазии” Э. По в переводе К. Бальмонта. В русских журналах, столичных и провинциальных, появляется большое количество статей, знакомящих публику с жизнью и творчеством американского поэта. Примечательны их названия: “Поэт безумия и ужаса”, “Мрачный гений”, “Американский Гофман” и т. д.

Успех переводов Бальмонта был настолько велик, что в глазах русских читателей По воспринимался, в первую очередь, как поэт и лишь потом как прозаик. Нередко этот интерес перерастал в моду. О популярности По в России можно судить и по количеству переводов. В 1901 – 1912 гг. выходит пятитомное собрание сочинений По в переводе Бальмонта, неоднократно переиздававшееся. Бальмонт открыл американского поэта для В. Брюсова и побудил того также заняться переводами стихотворений Э. По.

Поэма “Ворон” впервые была опубликована 29 января 1845 г. Она была почти сразу перепечатана несколькими крупными журналами, а некоторое время спустя вышла и в Англии и имела огромный успех. Э. По с гордостью цитировал письмо одной английской поэтессы: “Ворон” произвел сенсацию… Мои друзья зачарованы музыкой этого стихотворения… Я слышала, что “nevermore” преследует людей как призрак” [23, 379].

“Ворон” — одно из самых законченных произведений поэта. Здесь особенно чувствуется та “математическая точность”, которой впоследствии восхищался во Франции Бодлер.

Как утверждал один из современников, поэт как-то сказал, что “написал “Ворона” с целью увидеть, насколько близко можно приблизиться к абсурдному, не переступая черту”. Стихотворение строится на грани шутки и трагедии, конкретного предмета и символа, разума и безумия.

Современников волновал вопрос об истоках “Ворона” (чему в немалой степени способствовал и сам По своей “Философии творчества”). Указывалось на сходство с “Умирающим Вороном” Брайента, “Сказанием о старом Мореходе” Коллриджа, “Барнеби Раджем” Диккенса. Указывались и другие источники.

Отдельными деталями “Ворон” Э. По действительно напоминает все перечисленные произведения. Но нельзя забывать одно из положений теории По: оригинальность поэт определял как “способность тщательно, спокойно и разумно комбинировать”. И “Ворон” явился доказательством реальности создания качественно нового произведения из отдельных известных элементов, которые По в процессе художественного творчества слил воедино [23, 380].

**2. Переводческая интерпретация К. Бальмонтом поэмы Э. По “Ворон”**

The Raven

Once upon a midnight dreary, while I pondered,

weak and weary,

Over many a quaint and curious volume of forgotten

lore —

While I nodded, nearly napping, suddenly there

came a tapping,

As of some one gently rapping, rapping at my

chamber door —

“Tis some visiter,” I muttered, “tapping at my

chamber door —

Only this and nothing more”.

Ah, distinctly I remember it was in the bleak December;

And each separate dying ember wrought its ghost

upon the floor.

Eagerly I wished the morrow; — vainly I had

sought to borrow

From my books surcease of sorrow — sorrow

for the lost Lenore —

For the rare and radiant maiden whom the angels

name Lenore —

Nameless here for evermore.

And the silken, sad, uncertain rustling of each

purple curtain

Thrilled me — filled me with fantastic terrors

never felt before;

So that now, to still the beating of my heart,

I stood repeating

“Tis some visiter entreating entrance at my

chamber door —

Some late visiter entreating entrance at my

chamber door; —

This it is and nothing more”.

Presently my soul grew stronger; hesitating

then no longer,

“Sir,” said I, “or Madam, truly your forgiveness

I implore;

But the fact is I was napping, and so gently

you came rapping,

And so faintly you came tapping, tapping at my

chamber door,

That I scarce was sure I head you” — here

I opened wide the door; —

Darkness there and nothing more.

Deep into that darkness peering, long I stood

there wondering, fearing,

Doubting, dreaming dreams no mortal ever dared

to dream before;

But the silence was unbroken, and the stillness

gave no token,

And the only word there spoken was the whispered

word, “Lenore!”

Merely this and nothing more.

Back into the chamber turning, all my soul

within me burning,

Soon again I heard a tapping somewhat louder

then before.

“Surely,” said I, “surely that is something at

my window lattice;

Let me see, then, what thereat is, and this

mistery explore —

Let my heart be still a moment and this mistery

explore; —

‘Tis the wind and nothing more!”

Open here I flung the shutter, when, with many

a flirt and flutter,

In the stepped a stately Raven of the saintly

days of yore;

Not the least obeisance made he; not a minute

stopped or stayed he;

But, with mien of lord or lady, perched above

my chamber door —

Perched upon a bust of Pallas just above

my chamber door —

Perched, and sat, and nothing more.

Then this ebony bird beguiling my sad fancy into smiling,

By the grave and stern decorum of the countenance

It wore,

“Though thy crest be shorn and shaven, thou,”

I said, “art sure no craven,

Ghastly grim and ancient Raven wandering from

the Nightly shore —

Tell me what thy lordly name is on the Night’s

Plutonian shore!”

Quoth the Raven “Nevermore”.

Much I marveled this ungainly fowl to hear

discourse so plainly,

Though its answer little meaning — little relevancy bore;

For me cannot help agreeing that no living human being

Ever yet was blessed with seeing bird above his

chamber door —

Bird or beast upon the sculptured bust above

his chamber door,

With such name as “Nevermore.”

But the Raven, sitting lonely on the placid bust,

spoke only

That one word, as if his soul in that one word

he did outpour.

Nothing farther then he uttered — not a feather

then he fluttered —

Till I scarcely more than muttered “Other friends

have flown before —

On the morrow he will leave me, as my Hopes have

flown before.”

Then the bird said “Nevermore”.

Startled at the stillness broken by reply so aptly spoken,

“Doubtless,” said I, “what it utters is its only

stock and store

Caught from some unhappy master whom unmerciful

Disaster

Followed fast and followed faster till his songs

One burden bore —

Till the dirges of his Hope that melancholy burden bore

Of “Never — nevermore”.

But the Raven still beguiling my sad fancy into smiling,

Straight I wheeled a cushioned seat in front

of bird, and bust and door;

Then, upon the velvet sinking, I betook myself to linking

Fancy unto fancy, thinking what this ominous bird

of yore —

What this grim, ungainly, ghastly, gaunt,

and ominous bird of yore

Meant in croaking “Nevermore”.

Thus I sat engaged in guessing, but no syllable expressing

To the fowl whose fiery eyes now burned into

my bosom’s core;

This and more I sat divining, with my head

at ease reclining

On the cushion’s velvet lining that the lamp-light

gloated o’er,

But whose velvet-violet lining with the lamp-light

gloating o’er,

She shall press, ah, nevermore!

Then, methought, the air grew denser, perfumed

from an unseen censer

Swung by seraphim whose foot-falls tinkled

on the tufted floor.

“Wretch,” I cried, “thy God hath lent thee —

by these angels he hath sent thee

Respite — respite and nepenthe from thy memories

of Lenore;

Quaff, oh quaff this kind nepenthe and forget

this lost Lenore!”

Quoth the Raven “Nevermore”.

“Prophet!” said I, “thing of evil! — prophet still,

if bird or devil!

Whether Tempter sent, or whether tempest tossed

thee here ashore,

Desolate yet all undaunted, on this desert land

enchanted —

On this home by Horror haunted — tell me truly,

I implore —

Is there — is there balm in Gilead? — tell me —

tell me, I implore!”

Quoth the Raven “Nevermore”.

“Prophet!” said I, “thing of evil! — prophet still,

if bird or devil!

By that Heaven that bends above us — by that God

we both adore —

Tell this soul with sorrow laden if, within

the distant Aidenn,

It shall clasp a sainted maiden whom the angels

name Lenore —

Clasp a rare and radiant maiden whom the angels

name Lenore”.

Quoth the Raven “Nevermore”.

“Be that word our sign of parting, bird or fiend!”

I shrieked, upstarting —

“Get thee back into the tempest and the Night’s

Plutonian shore!

Leave no back plume as a token of that lie thy

soul hath spoken!

Leave my loneliness unbroken! — quit the bust

above my door!

Take thy beak from out my heart, and take

Thy form from off my door!”

Quoth the Raven “Nevermore”.

And the Raven, never flitting, still is sitting, still is sitting

On the pallid bust of Pallas just above my chamber door;

And his eyes have all the seeming of a demon’s

that is dreaming,

And the lamp-light o’er him streaming throws his

shadow on the floor;

And my soul from out that shadow that lies

floating on the floor

Shall be lifted — nevermore!

Подстрочный перевод:

Однажды в угрюмую полночь,

В то время, когда я, обессиленный и утомленный размышлением,

Над причудливым и странным томом забытого учения,

Когда я клевал носом, задремав, внезапно услышал стук,

Какой-то тихий стук — стук в дверь моей комнаты.

“Это какой-то гость, — пробормотал я, — стучится в дверь моей комнаты,

Только это и больше ничего”.

О, я ясно помню — это было в холодном Декабре.

И каждый замирающий тлеющий уголек бросал тень на пол.

Нетерпеливо я мечтал об утре, тщетно я жаждал позаимствовать

Из моих книг исцеления от печали — печали о потере Леноры,

Необыкновенной и сияющей девы, которую ангелы зовут Ленорой,

Потерянной отныне навеки.

Шелковистый, унылый, неопределенный шелест пурпурной занавеси

Вызывал во мне трепет, наполняя меня нереальными страхами,

Которых я раньше никогда не испытывал.

Так, с замиранием сердца, я стоял, повторяя:

“Это какой-то гость, просящийся войти в дверь моей комнаты,

Какой-то поздний гость, просящийся войти в дверь моей комнаты.

Это — и больше ничего”.

Вскоре моя душа окрепла, сомнения не надолго оставили меня,

“Сэр, — сказал я, — или Мадам, искренне молю вас о прощении,

Но дело в том, что я дремал, а вы так тихо стучали,

Так слабо вы стучали, стучали в дверь моей комнаты,

Что я не был уверен, что я слышу вас”, —

Тут открыл я дверь широко, —

Темнота — и больше ничего.

Глубоко вглядываясь в эту темноту, долго я стоял так

В удивлении и страхе,

В сомнении, как во сне, но не страшном, даже дерзком,

Каких никто никогда раньше не видел,

Но молчанье было нерушимым, и тишина не отвечала.

И единственное произнесенное шепотом слово было “Ленора”.

Это я шепнул, и эхо прошелестело мне в ответ слово “Ленора”!

Только это и больше ничего.

В комнату назад вернувшись, вся моя душа и я пылали.

Вскоре снова я услышал стук немного громче, чем раньше.

“Точно, — сказал я, — точно кто-то у решетки моего окна,

Дай, взгляну тогда, что там, и эту тайну объясню,

Дай мне, сердце, остановить мгновение и эту тайну объяснить.

Это ветер и больше ничего!”

Открыв, я откинул ставень в сильном возбуждении,

Ко мне ступил величавый Ворон из святых времен оных.

Он почтительно не поклонился, ни на миг не остановился,

Но с видом лорда или леди подлетел к двери моей комнаты,

Взлетел на бюст Паллады прямо рядом с дверью моей комнаты,

Подлетел и сел и ничего больше.

Потом черная птица вернула мне веселое настроение

Печальным и мрачным своим видом.

“Хотя твой хохол подстрижен и обрит, ты, — сказал я, — уверен, не трус,

Ужасно мрачный и древний Ворон, забредший из мрака Ночи.

Скажи мне, каково твое благородное имя в ночном царстве Плутона!”

Ворон молвил: “Никогда больше”.

Я очень удивился, услышав столь ясные рассуждения от

этой неуклюжей птицы,

Хотя его ответ был мало значим, неуместен, чтобы с ним смириться,

Трудно согласиться с тем, что ни одно живое человеческое существо

Когда-либо уже не было благословлено видением птицы

у двери своей комнаты,

Птицы или зверя на скульптурном бюсте у дверей своей комнаты

С таким именем, как “Никогда больше”.

Но Ворон, сидящий одиноко и неподвижно на бюсте, сказал только

Одно это слово, как если бы в этом слове он должен был излить душу.

Он больше ничего не произнес — ни перышком потом он не встряхнул,

До тех пор, пока я не пробормотал: “Другие друзья прилетали раньше, —

Завтра он покинет меня, как покинули меня мои Надежды”.

Но птица сказала: “Никогда больше”.

Потрясенный тишиной, которую нарушил ответ, так

спокойно произнесенный,

“Несомненно, — сказал я, — что он говорит только то, что знал

От какого-то несчастного хозяина, чья ужасная беда

Произошла быстро, гораздо быстрее, прежде чем его песни

отразили это горе, это погребальная песня его Надежды:

“Никогда — больше никогда”.

Но Ворон все еще пытался обмануть меня и вызвать у меня улыбку,

Я сел на мягкое сиденье перед птицей, бюстом и дверью.

Так, сидя на бархатном сиденье, я погрузился в размышления,

Думая о том, что эта мрачная, неуклюжая, ужасная,

тощая и зловещая птица Древних времен хотела сказать

Своим карканьем “Никогда больше”.

Так, в догадках и не произнося ни звука птице,

Чьи огненные глаза жгли мне грудь изнутри,

Я продолжал сидеть, гадая, откинув слегка голову

На бархатный подкладку подушки, которую освещал свет лампы,

К этой бархатной фиолетовой подкладке, освещаемой светом лампы,

К которой она больше никогда не прикоснется, о, никогда!

Потом мне показалось, что воздух стал густым,

Насыщенным каким-то невидимым кадилом,

Раскачиваемым Серафимом, звуки шагов которого звенели на

покрытом ковром полу.

“Несчастный, — крикнул я, — твой Бог не спасет тебя ангелом,

которого он послал тебе.

Вдохни, вдохни напиток забвения от воспоминаний о Леноре,

Выпей залпом, о, залпом этот напиток забвения и забудь утрату Леноры!”

Ворон молвил: “Никогда больше”.

“Пророк! — вскричал я, — создание зла! Ты птица или демон!

Искушение ли или потрясение подбросили тебя в этот мир,

Покинутый уже всеми неустрашимыми, в этот пустынный очарованный мир,

В этот дом, полный Ужасов, скажи мне честно, я умоляю, —

Разве, разве нет бальзама в Галааде? — скажи мне, скажи мне, я умоляю!”

Ворон молвил: “Никогда больше”.

“Пророк, — сказал я, — создание зла, ты птица или демон!

Ради Небес, что склонились над нами, ради Бога, которого мы оба обожаем,

Скажи, что душа, обремененная грехом далекого Аида,

Обнимает святую деву, которую ангелы называют Ленора,

Обнимает редкую и лучистую деву, которую ангелы называют Ленора”.

Молвил Ворон: “Никогда больше”.

“Будь то слово нашим знаком разлуки, птица или друг! —

Вскакивая, пронзительно вскрикнул я, —

Вернись назад, в бурю и Ночной мрак Плутона,

Не оставляй черного пера как знак той лжи, которую произнесла твоя душа!

Оставь мое одиночество не нарушенным! Покинь бюст около моей двери!

Убери свой клюв из моего сердца и убирайся от моей двери!”

Молвил Ворон: “Никогда больше!”

Ворон, неподвижный, все сидит и сидит.

На светлом бюсте Паллады рядом с дверью моей комнаты,

И его глаза кажутся глазами демона, который спит,

И свет лампы над ним, струясь, бросает тень на пол,

И моя душа из этой тени, что растеклась на полу,

Не воскреснет — никогда больше!

Перевод поэмы “Ворон” К. Бальмонтом:

Ворон

Как-то в полночь, в час угрюмый, полный тягостною думой,

Над старинными томами я склонялся в полусне,

Грезам странным отдавался, — вдруг неясный шум раздался,

Будто кто-то постучался — постучался в дверь ко мне.

“Это, верно, — прошептал я, — гость в полночной тишине,

Гость стучится в дверь ко мне”.

Ясно помню…Ожиданья… Поздней осени рыданья…

И в камине очертанья тускло тлеющих углей…

О, как жаждал я рассвета, как я тщетно ждал ответа

На страданье без привета, на вопрос о ней, о ней —

О Леноре, что блистала ярче всех земных огней, —

О светиле прежних дней.

И завес пурпурных трепет издавал как будто лепет,

Трепет, лепет, наполнявший темным чувством сердце мне.

Непонятный страх смиряя, встал я с места, повторяя:

“Это только гость, блуждая, постучался в дверь ко мне,

Поздний гость приюта просит в полуночной тишине —

Гость стучится в дверь ко мне”.

Подавив свои сомненья, победивши опасенья,

Я сказал: “Не осудите замедленья моего!

Этой полночью ненастной я вздремнул, — и стук неясный

Слишком тих был, стук неясный, — и не слышал я его,

Я не слышал…” Тут раскрыл я дверь жилища моего:

Тьма — и больше ничего.

Взор застыл, во тьме стесненный, и стоял я изумленный,

Снам отдавшись, недоступным на земле ни для кого;

Но, как прежде, ночь молчала, тьма душе не отвечала,

Лишь — “Ленора!” — прозвучало имя солнца моего, —

Это я шепнул, и эхо повторило вновь его, —

Эхо — больше ничего.

Вновь я в комнату вернулся — обернулся — содрогнулся, —

Стук раздался, но слышнее, чем звучал он до того.

“Верно, что-нибудь сломилось, что-нибудь пошевелилось,

Там, за ставнями, забилось у окошка моего,

Это — ветер, — усмирю я трепет сердца моего, —

Ветер — больше ничего”.

Я толкнул окно с решеткой, — тотчас важною походкой

Из-за ставней вышел Ворон, гордый Ворон старых дней,

Не склонился он учтиво, но, как лорд, вошел спесиво,

И, взмахнув крылом лениво, в пышной важности своей

Он взлетел на бюст Паллады, что над дверью был моей,

Он взлетел — и сел над ней.

От печали я очнулся и невольно усмехнулся,

Видя важность этой птицы, жившей долгие года.

“Твой хохол ощипан славно, и глядишь ты презабавно, —

Я промолвил, — но скажи мне: в царстве тьмы, где ночь всегда,

Как ты звался, гордый Ворон, там, где ночь царит всегда?”

Молвил Ворон: “Никогда”.

Птица ясно отвечала, и хоть смысла было мало,

Подивился я всем сердцем на ответ ее тогда.

Да и кто не подивится, кто с такой мечтой сроднится,

Кто поверить согласится, чтобы где-нибудь, когда —

Сел над дверью говорящий без запинки, без труда

Ворон с кличкой “Никогда”.

И взирая так сурово, лишь одно твердил он слово,

Точно всю он душу вылил в этом слове “Никогда”.

И крылами не взмахнул он, и пером не шевельнул он, —

Я шепнул: “Друзья сокрылись вот уж многие года,

Завтра он меня покинет, как надежды, навсегда”.

Ворон молвил: “Никогда”.

Услыхав ответ удачный, вздрогнул я в тревоге мрачной.

“Верно, был он, — я подумал, — у того, чья жизнь — беда,

У страдальца, чьи мученья возрастали, как теченья

Рек весной, чье отреченье от надежды навсегда

В песне вылилось о счастье, что, погибнув навсегда,

Вновь не вспыхнет никогда”.

Но, от скорби отдыхая, улыбаясь и вздыхая,

Кресло я свое придвинул против Ворона тогда,

И, склоняясь на бархат нежный, я фантазии безбрежной

Отдался душой мятежной: “Это — Ворон, Ворон, да.

Но о чем твердит зловещий этим черным “Никогда”,

Страшным криком: “Никогда”.

Я сидел, догадок полный и задумчиво-безмолвный,

Взоры птицы жгли мне сердце, как огнистая звезда,

И с печалью запоздалой головой своей усталой

Я прильнул к подушке алой, и подумал я тогда:

Я — один, на бархат алый — та, кого любил всегда,

Не прильнет уж никогда.

Но постой: вокруг темнеет, и как будто кто-то веет, —

То с кадильницей небесной серафим пришел сюда?

В миг неясный упоенья я вскричал: “Прости, мученье,

Это Бог послал забвенье о Леноре навсегда!”

Каркнул Ворон: “Никогда”.

И вскричал я в скорби страстной: “Птица ты — иль дух ужасный,

Искусителем ли послан, иль грозой прибит сюда, —

Ты пророк неустрашимый! В край печальный, нелюдимый,

В край, тоскою одержимый, ты пришел ко мне сюда!

О, скажи, найду ль забвенье, я молю, скажи, когда?”

Каркнул Ворон: “Никогда”.

“Ты пророк, — вскричал я, — вещий! Птица ты — иль дух зловещий,

Этим небом, что над нами, — Богом, скрытым навсегда, —

Заклинаю, умоляя, мне сказать — в пределах рая

Мне откроется ль святая, что средь ангелов всегда,

Та, которую Ленорой в небесах зовут всегда?”

Каркнул Ворон: “Никогда”.

И воскликнул я, вставая: “Прочь отсюда, птицы злая!

Ты из царства тьмы и бури, — уходи опять туда,

Не хочу я лжи позорной, лжи, как эти перья, черной,

Удались же, дух упорный! Быть хочу — один всегда!

Вынь свой жесткий клюв из сердца моего, где скорбь — всегда!”

Каркнул Ворон: “Никогда”.

И сидит, сидит зловещий Ворон черный, Ворон вещий,

С бюста бледного Паллады не умчится никуда.

Он глядит, уединенный, точно демон полусонный.

Свет струится, тень ложится, — на полу дрожит всегда.

И душа моя из тени, что волнуется всегда,

Не восстанет — никогда!

Всякого, кто начинает читать стихи Эдгара По, поразит постоянство мотива смерти. Это его знаменитые произведения “Город у моря”, “Спящая”, “Линор”, “Улялюм”, “Червь-победитель” и другие. К их числу относится и “Ворон”, наполненный тоской по умершей подруге.

Многие поэты-романтики обращались к этой теме, однако только у Э. По мы находим такую сосредоточенность и постоянство на теме смерти. Помимо влияния литературной моды здесь сказалось и личное, субъективное состояние поэта. В его стихах мы то и дело сталкиваемся не просто с горем, тоской, печалью – естественной эмоциональной реакцией героя, потерявшего возлюбленную, но именно с душевной, психологической зависимостью от темы смерти, от которой он не хочет или не может освободиться. Мертвые держат живых цепкой хваткой, как Ленора держит лирического героя “Ворона”, не позволяя ему забыть себя и начать новую жизнь:

And the Raven, never flitting, still is sitting, still is sitting

On the pallid bust of Pallas just above my chamber door;

And his eyes have all the seeming of a demon’s that is dreaming,

And the lamp-light o’er him streaming throws his shadow on the floor;

And my soul from out that shadow that lies floating on the floor

Shall be lifted — nevermore!

В этих строчках проступает образная идея души, порабощенной прошлым, неспособной уйти из вчерашнего дня в сегодняшний, а тем более в завтрашний.

Среди причин, обусловивших постоянную тягу По к мотивам смерти, важное место занимает сама сущность его поэзии. Главной целью своей поэзии поэт считал душевное волнение, которое должно передаться и охватить читателя; источником таких волнений обычно бывают те события человеческой жизни, которые обладают наиболее мощным воздействием: это, по мнению романтиков, любовь и смерть. Не случайно в стихах Э. По речь идет об утрате любимого существа.

Смерть у Э. По — это категория не столько физическая, сколько эстетическая. "Смерть любимого существа всегда прекрасна", — говорил он. По, в отличие от собратьев-романтиков, эстетизирует, возвышает смерть, она у него — источник возвышающего душу волнения. Это связано с особенностью любовного чувства поэта, оно у него идеально и не имеет ничего общего с любовью “земной”. Также и образ возлюбленной лирического героя — не “земной”, а “идеальный”. К земной женщине можно питать лишь плотскую страсть, тогда как душа героя принадлежит небу. Не случайно и имена героинь По экзотические — Линор, Лигейя, Улялюм.

“Среди романтиков По был символистом” [18, 146]. Его привлекала в символе многозначность и неопределенность, его суггестивность (т. е. внушение). Символы у Э. По не содержат в себе какой-то конкретной мысли, они не рационалистичны, напротив, они — воплощение целого комплекса переживаний лирического героя, связанных со “смутно воспоминаемым”, “ушедшим в небытие” временем. Многие стихотворения поэта содержат самые разнообразные символы, в том числе и “Ворон”.

Центральный образ-символ в поэме — Ворон. Динамика, развитие сюжета произведения тесно связаны именно с образом Ворона. Но это не просто развитие сюжета, это и движение от прошлого к настоящему (от воспоминаний о Линор к настоящим событиям в полночный час в комнате лирического героя), это еще и движение в настроении, эмоциональной напряженности действия — от печали к мраку безысходного отчаяния. И движение это создает символ.

Характерной чертой образа-символа у По является противопоставление прекрасного прошлого, связанного с погибшей возлюбленной, отвратительному настоящему в образе черной птицы. Причем прошлое представлено в виде идеала, который у По всегда воплощался в образе прекрасной женщины (в данном случае — Линор).

Поэма построена в виде своеобразного диалога лирического героя с залетевшим неведомо каким образом к нему в комнату Вороном, но ему предшествует своего рода экспозиция, когда в полночный час герою, охваченному тоской и печалью, чудится неясный стук в дверь (“As of some one gently rapping, rapping at my chamber door”). Символисты любили облекать в символы и придавать особое значение разным звукам, шорохам, предчувствиям. Сама атмосфера в начале стихотворения способствует появлению чего-то необычайного: “Ah, distinctly I remember it was in the bleak December; And each separate dying ember wrought its ghost upon the floor”. Полночный час, ненастная погода за окном, тускло тлеющие угли камина, одиночество наполняют душу героя неясным страхом, ожиданием чего-то ужасного. Мерно повторяющийся стук усиливает эти дурные предчувствия, герой начинает успокаивать себя, пытаясь силой рассудка победить свой страх: “’Tis some visiter entreating entrance at my chamber door”. Но гостя нет, вместо него — ночной мрак.

Э. По постепенно нагнетает эмоциональное напряжение, неизвестность, неясность происхождения стука (ветер ли или сломалось что, там, за окном) усиливают взволнованность героя. Данный прием — нагнетание Таинственного, Загадочного — один из излюбленных у символистов.

Но вот загадка разрешилась: “Open here I flung the shutter, when, with many a flirt and flutter, In there stepped a stately Raven of the saintly days of yore; Not the least obeisance made he; not a minute stopped or stayed he…” Однако эмоциональное напряжение от этого не только не ослабло, напротив, возрастает.

Герой поначалу воспринимает птицу как несчастное существо, обитавшее когда-то у какого-то страдальца, потерявшего всякую надежду в жизни, и от своего хозяина птица научилась произносить “Nevermore”, но вскоре понимает, что ее ответ это не просто удачно подобранное слово, что в нем кроется нечто большее. Вот так вполне конкретный образ постепенно вырастает в образ символический, наполненный множественными смыслами.

Героя мучают догадки, что же скрывается за этим “Nevermore”: “Thus I sad engaged in guessing, but no syllable expressing To the fowl whose fiery eyes now burned into my bosom’s core…” Ему кажется, что сам Бог послал ему забвенье о Линоре, однако вновь следует ответ: “Никогда”. Герой в отчаянье умоляет сказать ему, увидит ли он когда-нибудь в “пределах рая” свою возлюбленную, — “Nevermore” — ответствует ему зловещая птица. “Be that word our sign of parting, bird or friend!” I shrieked, upstarting — “Get thee back into the tempest and the Night’s Plutonian shore! Leave no black plume as a token of that lie thy soul hath spoken!” — восклицает он, но Ворон сидит и сидит и не с обирается никуда улетать. Герой в ужасе понимает, что душе его уже не возродиться никогда, и все надежды напрасны.

Мир символов в поэзии Эдгара По бесконечно богат и разнообразен, а его источники — многочисленны. Первым и главным источником символов для По является природа: “Символы возможны потому, что сама природа символ — и в целом и в каждом ее проявлении”. Язык природы — язык символов, доступный поэту, и По охотно заимствовал у природы свои символы. Его стихотворения пронизаны символикой красок, звуков, запахов. Под пером поэта символическое значение обретают солнце, луна, звезды, море, озера, леса, день, ночь, времена года и т. д. [18, 154]. Так и в поэме “Ворон” птица является символом.

Символика По характеризуется тонкостью, психологической глубиной и поэтичностью. Одна из особенностей поэтической символики у По заключается в ее сложности, нередко символы у него содержат двойной, тройной смысл, как, например, в поэме “Ворон”: ворон — птица, традиционно символизирующая в народном сознании идею рока, судьбы, или, как говорит поэт, “вещая”, “зловещая птица” (слово “зловещая” состоит из двух основ — “зло” и “весть”). В таком качестве Ворон и появляется в начале произведения — как носитель плохой вести. Однако далее, строфа за строфой, образ “зловещей птицы” обретает еще одно важное значение. “Он становится символом “скорбного, никогда не прекращающегося воспоминания”. Только у По. Только в этом стихотворении” [18, 150].

Многозначность, свойственная природе символа, у Эдгара По всячески подчеркивается. Он видел в символе основу музыкальности, способность мощного эмоционального воздействия на читателя, создания у него определенного, необходимого для восприятия произведения настроения. Поэт рассматривал символы как важный элемент “музыкальной организации” поэтического произведения.

Музыкальность стихов Эдгара По общеизвестна. Поэт преклонялся перед музыкой, считая ее самым высоким из искусств. “Быть может, именно в музыке, — писал он, — душа более всего приближается к той великой цели, к которой, будучи одухотворена поэтическим чувством, она стремится, — к созданию неземной красоты… Часто мы ощущаем с трепетным восторгом, что земная арфа исторгает звуки, ведомые ангелам. И поэтому не может быть сомнения, что союз поэзии музыкой в общепринятом смысле открывает широчайшее поле для поэтического развития” [2, 139]. Однако понятие “музыкальность” По воспринимал шире, нежели просто мелодическая интонация стиха; он понимал под музыкальностью всю звуковую организацию произведения, включая ритм, поэтический размер, метрику, рифму, строфику, рефрен, ассонанс, или аллитерацию и т. д., в органическом единстве со смысловым содержанием. Все эти элементы он ставил в зависимость друг от друга и подчинял общей задаче — достижению эффекта.

Эдгар По неоднократно писал о слиянии “музыки с мыслью”, т. е. с содержанием, поэтому звучание стиха у него невозможно отделить от его содержания.

Каждое поэтическое произведение По — это новый эксперимент в области строфики, рифмы, ритма; к числу таких экспериментов относится и поэма “Ворон”. Он впервые в мировой поэзии вводит так называемую “внутреннюю” рифму: в каждой строфе его поэмы начальная строка содержит такую внутреннюю рифму: “dreary — weary”, “remember — December”, “uncertain — curtain” и т. д. В 3-ей строке каждой строфы также присутствует внутренняя рифма, которая сочетается с концевой и к тому же имеет пару в середине следующей, 4-ой строки; в результате получается тройной повтор одной и той же рифмы: “Then, upon the velvet sinking, I betook myself to linking Fancy unto fancy, thinking what this ominous bird of yore…” При этом 1-ая и 3-я строки, имеющие внутреннюю рифму, не рифмуются между собой, чем вносят неожиданный диссонанс, зато все остальные строки, 2-ая, 4-ая, 5-ая и 6-ая, имеют общую концевую рифму: “before — Lenore — Lenore — more”, “ashore — implore — implore — Nevermore” и т. д. В той или иной форме рифма в поэме Э. По господствует в каждой из строф, создавая удивительную “текучую” мелодию (“the force of monotone”), словно переливающуюся из фразы в фразу. При этом во всех строфах доминирует одна рифма: “door — bore — yore — store — Lenore — more — Nevermore”, образующая протяжную мелодию, похожую на стон или тяжкий вздох. Причем здесь присутствует как ассонанс (рифмы, где совпадают гласные ударные звуки), так и диссонанс (совпадение согласных звуков). Изобретенная поэтом рифма, повторяющаяся, как эхо, была воспринята в Европе как “магия стиха” великого поэта.

Э. По использует здесь прием аллитерации, или созвучия (ассонанса): доминирующий долгий звук [: ] сочетается с сонорными звуками [l], [n], [r], [m], усиливающими воздействие рифмы на читателя, создающие дополнительную минорную мелодию.

Конечная рифма нередко является частью другого приема — рефрена, — когда повторяется целая фраза: “whom the angels name Lenore — whom the angels name Lenore”. Своеобразная рифмовка в сочетании с единозвучием и рефреном создают особый монотонный скандирующий ритм и оказывают гипнотическое (суггестивное) воздействие, вводя читателя в некое состояние транса, отрешенности. Вот так и достигается “totality effect”.

Еще более значительная роль в поэме принадлежит рефрену “Nevermore”, который является “ключом” к пониманию поэмы. Сам По писал, что слово “никогда” “включает предельное выражение бесконечного горя и отчаяния”. Поэт говорил, что создание этого произведения он начал именно с повтора. Такой рефрен “сжимает сердце”, а повторенный в конце каждой строфы, он приобретает неотвратимую убеждающую “силу монотонности”, “представленную в звуке и мысли”.

Поэту необходимо было выразить свое трагическое мироощущение, которое было результатом общественных разочарований и личного сердечного горя. Любимую Виргинию Эдгар По сделал героиней ряда поэм и новелл, возведя ее трагическую судьбу в некий поэтический принцип. “Смерть прекрасной женщины есть, бесспорно, самый поэтический в мире сюжет”, “меланхолия является самым законным из всех поэтических тонов”, — утверждал он в “Философии композиции”.

Вот почему “Nevermore” в “Вороне” было для него поэтическим словом, полным трагического смысла, словом, определяющим всю тональность поэмы — скорбной и возвышенной. Ворон — это символ безрадостной судьбы поэта. Этот “демон тьмы” не случайно и появляется “в час угрюмый”. В мировой лирике немного произведений, которые бы производили столь сильное и целостное эмоциональное воздействие на читателя, как “Ворон” Эдгара По. О силе этого воздействия говорит, например, массовое восторженное увлечение “Вороном” после его появления в печати в январе 1845 г. у американского читателя. То был шумный, но кратковременный успех По-поэта.

“Текучая” музыка произведения По иногда прерывается резко акцентированными, ударными звуками, вроде: “tell me, tell me” или конце поэмы это отчаянное “still is sitting, still is sitting”. Каждая строфа представляет собой шестистишие, в которой пять строк служат развитию темы, а последняя и самая короткая подобна резкому и категорическому ответу-выводу. Эти короткие отрывистые фразы также вносят диссонирующий момент в общую мелодию поэмы, однако и в диссонансах По есть своя гармония и соразмерность: в произведении 18 строф, каждая из которых заканчивается аналогичным предыдущей образом и на общем фоне эти “nothing more” и “Nevermore” создают свою музыкальную тему.

Э. По активно экспериментировал в процессе “ритмического создания красоты”, он различными способами нарушал классически правильную поэтическую речь.

**2. Переводческая интерпретация поэмы “Ворон” К. Бальмонтом**

Перевод К. Бальмонтом поэмы Э. По “Ворон” по праву считается одним из лучших среди переводов этого произведения другими авторами. Бальмонт стремился максимально сохранить художественное и сюжетное своеобразие оригинала. Действие в русском варианте поэмы происходит в той же последовательности, с сохранением всех перипетий сюжета и композиционной структуры. Содержание каждой строфы вполне соответствует строфам оригинала.

То же самое можно сказать и о художественной стороне перевода. Так, например, Бальмонт полностью сохранил одно их поэтических открытий Э. По — его “внутреннюю” рифму: “Как-то в полночь, в час угрюмый, полный тягостною думой…” — в первых строках каждой строфы. Точно также он соблюдает тройную рифму в третьей и четвертой строках каждой строфы: “Непонятный страх смиряя, встал я с места, повторяя: “Это только гость, блуждая, постучался в дверь ко мне…”

Как и Э. По, Бальмонт соблюдает эту очередность в рифмовке до конца произведения. Сохраняет он и концевую рифму во второй, четвертой, пятой и шестой строках, в то время как первая и третья остаются нерифмованными.

Чередование внутренней и концевой рифм образует сквозную мелодию, подобную той, что сопровождает все произведение Э. По:

Но, постой, вокруг темнеет, и как будто кто-то веет,

То с кадильницей небесной Серафим пришел сюда?

В миг неясный упоенья я вскричал: “Прости, мученье!

Это Бог послал забвенье о Линоре навсегда!”

Пей, о, пей скорей забвенье о Леноре навсегда!”

Каркнул Ворон: “Никогда”.

Поэт бережно отнесся к новаторским экспериментам Э. По в области ритма и рифмы, сохранив также и структуру строфы: пять длинных строк и короткая заключительная, шестая. Как и в оригинале, основное содержание заключено в пяти строках, последняя строка звучит отрывисто, как приговор, как удар судьбы. В основном переводчиком сохранены и приемы ассонанса и диссонанса в рифмовке.

В то же время К. Бальмонт творчески подошел к переводу поэмы. Он отнюдь не стремился следовать букве оригинала. Это отразилось, в частности, и на рифме. В приведенном выше примере четырежды повторяется одна и та же рифма: “упоенья — мученье — забвенье — забвенье”. Прием тройной рифмы он использует чаще, чем она есть у автора. Так, во второй строфе тройная рифма употреблена Бальмонтом дважды:

Ясно помню… Ожиданья… Поздней осени рыданья…

И в камине очертанья тускло тлеющих углей…

О, как жаждал я рассвета! Как я тщетно ждал ответа

На страданье, без привета, на вопрос о ней, о ней,

О Леноре, что блистала ярче всех земных огней,

О светиле прежних дней.

То же наблюдаем в четвертой строфе и других. Подобная “вольность” со стороны переводчика вполне оправдана. Двойное использование этого приема усиливает тягостное настроение лирического героя, как бы предвосхищая этим трагический финал.

Бальмонт активно вводит в свой перевод прием повторов отдельных слов и фраз: “На страданье без привета, на вопрос о ней, о ней…” или: “ “И завес пурпурных трепет издавал как будто лепет, / Трепет, лепет, наполнявший темным чувством сердце мне”.

Или: “Этой полночью ненастной я вздремнул, и стук неясный / Слишком тих был, стук неясный, — и не слышал я его…”

Порой Бальмонт “нанизывает” рифму на рифму: “Вновь я в комнату вернулся — обернулся — содрогнулся”. Таким образом, поняв замысел автора, Бальмонт достаточно свободно обращается с рифмой, но, тем не менее, подчиняет ее поставленной Э. По в этом произведении задаче — созданию эффекта впечатления.

Доминирующим звуком в поэме “Ворон” является долгий “о” [:] или [: ], создающий определенную мелодию, настроение тоски и печали. В русском переводе этот важный компонент общей тональности произведения почти утрачен. Прием аллитерации, или единозвучия, пронизывающий всю поэму Э. По и создающий “force monotone” — эффект, вводящий читателя в гипнотическое состояние, Бальмонтом воссоздан лишь фрагментами, однако и в его переводе есть, несомненно, удачные созвучия, передающие печаль человеческого сердца: “Ясно помню… Ожиданья… Поздней осени рыданья… И в камине очертанья тускло тлеющих углей…” (звуки “н” и “о”, “т” и “л”, “у” образуют некую магически-грустную мелодию) или в том же ключе: “Я сидел, догадок полный и задумчиво-безмолвный…”; “И с печалью запоздалой, головой своей усталой, / Я прильнул к подушке алой…” Или: “Взоры птицы жгли мне сердце, как огнистая звезда” (“с”, “з”, “р”, “ц” ); или: “И сидит, сидит зловещий, Ворон черный, Ворон вещий” (звуки “с”, “з”, “р” и шипящие образуют трагическую мелодию финала поэмы).

Бальмонт, видимо, и сам понимал недостаток своего приема единозвучия и потому ввел дополнительные рифмы (о чем речь шла выше).

Э. По, как это было свойственно символистам, графически выделяет написание слов-символов, особо значимых для него. Например, такие слова, как “Disaster”, “Night”, “Hope”; К. Бальмонт сохраняет в своем переводе эту графику: “Беда”, “Ночь”, “Надежда”, “Тоска”. Сам подбор выделенных слов раскрывает всю гамму чувств, переживаемых лирическим героем однажды осенней ночью.

Мелодия поэмы меняется по мере развития темы: от печальной ко все более трагической, исполненной ужаса отчаявшейся души несчастного человека; в финале она звучит пронзительно высоко. Бальмонт доводит это напряжение до предела:

“Ты пророк, — вскричал я, — вещий! Птица ты иль дух, зловещий,

Этим Небом, что над нами — Богом, скрытым навсегда —

Заклинаю, умоляя, мне сказать, — в пределах Рая

Мне откроется ль святая, что средь ангелов всегда,

Та, которую Ленорой в небесах зовут всегда?”

Каркнул Ворон: “Никогда”.

Меняется и сам Ворон в восприятии героя: сначала это заблудившаяся умная птица, в конце — символ неотвратимости человеческой судьбы, символ безысходного отчаяния.

Бальмонт бережно отнесся ко всем сюжетным и художественным особенностям поэмы, он сохраняет каждый поворот в размышлениях героя, малейшие изменения в его настроении.

Сохранена и форма произведения в виде странного диалога человека с птицей, где на вопросы-рассуждения героя птица неизменно отвечает одним словом “Nevermore”. Поначалу ее ответ воспринимается как шутка, как удачный, но случайный факт; постепенно это “Nevermore” приобретает определенный смысл, и смысл этот чем точнее, тем ужаснее. Последнее “никогда” и у По, и у Бальмонта звучит как приговор.

Помимо использования образов-символов, столь характерных как для романтиков, так и для символистов, Э. По (а вслед за ним и К. Бальмонт) использует целый ряд других художественных приемов — тропов, таких как: метафора, сравнение, эпитет и другие. Следует отметить, что в современной науке чаще используется термин “стилистические фигуры”. В широком смысле слова — это любые языковые средства, включая тропы, придающие речи образность и выразительность. Троп — это употребление слова или высказывания в переносном значении.

Поэзия Э. По в целом глубоко иносказательна, ибо мир, воссозданный в его поэтических произведениях, — мир нереальный, мистический; поэтому приемы иносказания играют большую роль в его творчестве. Одним из наиболее распространенных приемов является метафора, развернутая, сложная, пронизывающая нередко все стихотворение (“Колокола”, “Город на море” и т. д.). В своих разновидностях присутствует она и в стихотворении “Ворон”: метафора-перифраз: “a volume of forgotten lore” (кстати, этот троп сохранен полностью и у Бальмонта), “Presently my soul grew stronger”, “all my soul within me burning”, “as if his soul in that one word he did outpour”, “Till the dirges of his Hope that melancholy burden bore”, “…whose fiery eyes now burned into my bosom’s core”, “Swung by seraphim whose foot-falls tinkled on the tufted floor”, “Take thy beak from out my heart” и другие. Характер этих метафор так или иначе связан с состоянием лирического героя, его восприятием неведомого Ворона, залетевшего к нему однажды ночью. В особенности впечатляет последняя метафора, пронзительно и в то же время глубоко передающая скорбь и мольбу лирического героя.

В тексте произведения имеются также эпитеты: “a midnight dreary”, “And the silken, sad, uncertain rustling”, “the rare and radiant maiden”, “a stately Raven”, “this grim, ungainly, ghastly, gaunt, and ominous bird” и другие; сравнения: “his eyes have all the seeming of a demon’s that is dreaming”, “But, with mien of lord or lady, perched above my chamber door” — внешний вид птицы автор сравнивает с демоном, а ее повадки — с человеческими; олицетворения: “Not the least obeisance made he; not a minute stopped or stayed he”, “But the silence was unbroken”, когда присущие только человеку явления переносятся на животных или явления природы; метонимия: “the Nightly shore”, “the Night’s Plutonian shore” — в данном случае иносказательное обозначение смерти.

Художественная палитра в бальмонтовском переводе не менее богатая. Поэт активно пользуется многими разновидностями метафоры: метафоры-персонификации (или метафорическое олицетворение): “Взор застыл, во тьме стесненный”, “черное “Никогда”, “Вынь свой жесткий клюв из сердца”, “Взоры птицы жгли мне сердце”; метафоры-перифраза: “пророк неустрашимый”, “в час угрюмый”, “над старинными томами”, “имя солнца моего”, “гордый Ворон старых дней”, “та, кого любил всегда”, “в песне вылилось о счастье”; метафоры-аллегории: “И душа моя из тени, что волнуется всегда, не восстанет”, “с кадильницей небесной серафим пришел”, “пей скорей забвенье о Леноре навсегда”.

В большем количестве, нежели в оригинале, использованы прием олицетворения: “поздней осени рыданья”, “завес пурпурных лепет”, “вошел спесиво”, “ночь молчала”, “взирал сурово”, “край печальный… тоскою одержимый” и т. д.; многочисленные эпитеты: “тревоге мрачной”, “огнистая звезда”, “печалью запоздалой”, “лжи черной”, “час угрюмый”, “гордый Ворон”. Приема сравнений, как и у Э. По, в переводе Бальмонта немного, это сравнение птицы с “лордом” и с “демоном полусонным”, “меня покинет, как надежды”, “лжи, как эти перья, черной”, “жгли мне сердце, как огнистая звезда”.

Метонимию, или метонимический перифраз Бальмонт использует в том же случае, что и автор, при упоминании предполагаемого места, откуда явился Ворон: “там, где ночь царит всегда”, “пером не шевельнул он”, “в край, тоскою одержимый”. Один раз Бальмонт использует прием гиперболы: “блистала ярче всех земных огней” и параллелизма: “О Леноре, что блистала ярче всех земных огней”.

У обоих поэтов, как это и принято в поэтической речи, широко использован прием инверсии, т. е. нарушение порядка слов в предложении для усиления экспрессии речи, для подчеркивания стихотворного ритма: у Бальмонта: “Подивился я всем сердцем на ответ ее тогда”, следовало: “Я подивился тогда всем сердцем на ее ответ”.

Помимо стилистических фигур существует такое понятие как художественная речь, характерным свойством которой является также ее образность. Это язык писателя, или авторская речь, в которой автор использует жаргоны, диалектизмы, национальные обороты, порой сознательно нарушает употребление слов или словосочетаний, прибегая к словотворчеству. Все это делается, чтобы придать речи выразительность, свежесть, усилить эмоциональное звучание ее. В поэме “Ворон” Э. По нередко прибегает к приему, получившему название пароним, или парономас, чтобы подчеркнуть трагическое звучание произведения и усилить суггестивное воздействие его на читателя. Это повторы частей фразы, например: “my (his) chamber door”; “word (name) Lenore”; “bird of yore” или повторы слов и созвучий в целой фразе: “Doubting, dreaming dreams no mortal ever dared to dream before”; это и рефрен-лейтмотив “Nevermore”.

К. Бальмонт также охотно использует этот прием: “Ясно помню… Ожиданья… Поздней осени рыданья… // И в камине очертанья тускло тлеющих углей…”.

Перевод К. Бальмонтом поэмы “Ворон” — пример того, как следует переводить произведение иностранного автора. Здесь нет той “бальмонтовщины”, “отсебятины”, какой нередко страдали другие его переводы (например, стихотворения “Колокола”) Э. По. В своем переводе Бальмонт ничего не навязывает оригиналу, сохраняя и его содержательную сторону, и систему образов, и — в степени возможности — звукоряд, и художественное своеобразие стиля. При этом он сохраняет и свое творческое лицо, внося в текст перевода необходимые и уместные изменения.

**3. Методические рекомендации по преподаванию К. Бальмонта-переводчика в школе**

В своей квалификационной работе я попыталась выявить специфику процесса перевода (с художественной и психологической точки зрения) в ходе сравнительного анализа переводного варианта К. Бальмонта поэмы Э.По “Ворон”. Подобный вид работы может быть использован учителем английского языка в старших классах с углубленным изучением иностранных языков или в гуманитарных классах в качестве внеклассного занятия. Для достижения учебного результата учитель должен ясно сознавать важность создания системы внеклассной работы по иностранному языку, включающей совокупность взаимосвязанных форм, методов и видов внеурочной деятельности, объединенных общими целями. Работа над оригиналом произведения и его переводом (в нашем случае — поэмой “The Raven” и ее переводом Бальмонтом) может стать частью этой системы.

В своей внеурочной работе по иностранному языку учитель ставит перед учащимися важную задачу обучения — формирование у них коммуникативной компетенции. Эта цель интегративна и включает в себя языковую компетенцию и социально-культурную компетенцию. Это прежде всего:

* формирование умения читать и понимать аутентичные тексты различных жанров и видов с различной степенью проникновения в их содержание;
* знакомство со способом семантизации;
* умение учиться (работа с книгой, справочной литературой, использование переводов различных типов);
* формирование оценочно-эмоционального отношения к миру;
* формирование положительного отношения к иностранному языку, культуре народа, говорящего на этом языке, способствующего развитию мотивации учения;
* формирование механизма языковой догадки и умения переноса знаний и навыков в новую ситуацию на основе осуществления широкого спектра проблемно-поисковой деятельности;
* формирование языковых, интеллектуальных и познавательных способностей;
* осознание учащимися сущности языковых явлений, иной системы понятий, сквозь которую может восприниматься действительности; сопоставление изучаемого языка с родным, и включение школьников в диалог культур;
* знание истории, культуры и традиций страны изучаемого языка; представление о достижениях национальных культур в развитии общечеловеческой культуры, о роли родного языка и культуры в зеркале культуры другого народа.

Учитывая, что данный вид работы проводится в 10 – 11-х классах с углубленным изучением иностранного языка, учитель имеет возможность познакомить учащихся с такими предметами, как лингвистика, стилистика и теория перевода, изучение которых не предусмотрено школьной программой, но сведения о которых значительно помогут при стилистическом сравнительном анализе оригинала, построчного перевода с художественным переводом. Все это позволит учителю расширить кругозор учащихся, воспитать у них эстетическое отношение к литературе.

При выполнении сравнительного анализа с учащимися необходимы дополнительные занятия по теории литературы, по теории перевода, ознакомление их с творчеством иностранного поэта и поэта-переводчика (в нашем случае с творчеством Э. По. и К. Бальмонта). При этом важно учитывать преемственность различных возрастных этапов и этапов овладения иноязычной коммуникативной деятельностью. Уровень языковой подготовки учащихся и их психологические особенности определяют выбор содержания, форм и методов работы, а также характер взаимоотношения учителя и ученика.

Большое значение для стимулирования коммуникативной активности имеет не только разнообразие видов деятельности, но и ее содержательная сторона: использование новых, неизвестных учащимся материалов, их познавательная ценность и занимательность вызывают потребность в более глубоком изучении темы, повышают творческую активность детей.

В процессе работы над анализом стихотворения-оригинала и его перевода осуществляются межпредметные связи: между иностранным языком и родным, между языком и художественной литературой. Значение этих связей обусловлено, во-первых, единством конечной цели проводимой работы, а в конечном счете тем, что способствует расширению кругозора учащихся; во-вторых, в осуществлении межпредметных связей реализуется одно из требований системного подхода к проводимой работе по обучению и воспитанию детей.

Особый смысл межпредметные связи приобретают в старшем подростковом и старшем школьном возрасте, так как этапы в жизни и деятельности школьника характеризуются широтой и многообразием познавательных интересов, их мировоззренческой направленностью.

Коллективная работа над произведением и его переводом позволяет по-новому взглянуть на проблему взаимоотношений личности и коллектива. Общность интересов и цели создают благоприятные основы для межличностного общения. Объединенные общими интересами и деятельностью, учащиеся чутко реагируют на требования, предъявляемые коллективом, помогают преодолеть психологическую скованность, проявить свои задатки и способности.

Работа над такого рода заданием предполагает групповые и индивидуальные формы деятельности с переводами, подстрочником, оригиналом произведения. Она формирует навыки сравнительного анализа, позволяет наглядно теорию и практику перевода. Учащиеся в процессе работы над поэмой Э. По и переводом Бальмонта приобретают навыки не только лингвистического анализа, но и художественного, ибо возможна работа с различными вариантами переводов, знакомство с Бальмонтом поэтом и переводчиком, русско-американские литературными связями.

Учитель может дать учащимся творческое задание: сделать самостоятельный перевод оригинала.

Таким образом, тема данной квалификационной работы может быть использована на факультативных и кружковых занятиях по языку со старшеклассниками.

Рекомендуемый план работы с учащимися:

1. Знакомство с творчеством Э. По и К. Бальмонта, русско-американскими литературными связями.
2. Работа над многозначностью слова, выбором наиболее точного значения слова при переводе.
3. Работа с фигурами речи и тропами: параномасией, метафорой, эпитетом, сравнением и т. д.
4. Знакомство с особенностями строфики и рифмы Э. По и К. Бальмонта, приемами ассонанса, консонанса и диссонанса, аллитерации, или единозвучия.

Разговор о Э. По должен начаться с разговора о том, что еще в 40-е годы Х1Х в. произведения этого американского писателя были известны в России и пользовались популярностью; его новеллы оказали влияние на произведения Достоевского, Тургенева, но подлинное его открытие в России произошло в период “серебряного века”. Беседу о творчестве Э. По следует начать с фактов его биографии, во многом определивших его творческий путь, саму трагическую и сумрачную атмосферу его произведений, прозаических и поэтических, образную систему, исполненную душевного надлома и гибельных противоречий. С другой стороны, Э. По был сыном своего века, своей страны, и ее небывалый научный и технический подъем, стремительное экономическое развитие, в свою очередь, предопределили художественное своеобразие его творчества. Учитель должен не только дать характеристику романтизма писателя, но и подчеркнуть специфику и неповторимость его. С одной стороны, По был автором так называемых “страшных”, написанных в традициях “черного” романтизма новелл, как “Маска Красной смерти”, в которых отразилось трагическое мироощущение писателя, сознание своей беззащитности перед лицом царящего зла, его глубокая меланхолия и отчаяние; с другой — он явился родоначальником не только в американской, но и в мировой литературе жанра детективной новеллы с сыщиком-аналитиком Дюпеном во главе, обладавшим поразительным логическим мышлением. Но особое внимание следует уделить поэзии и поэтической системе По, которая, по его мнению, и была его истинным призванием. Особенностью его поэзии является, прежде всего, то, что она менее всего романтическая; она предвосхищает собой будущую поэзию символистов и системой образов, и художественными приемами (символами), и общей содержательной направленностью. Э. По разработал стройную эстетическую поэтическую программу, в основе которой, в отличие от прозы, лежит не мысль, а чувства и переживания лирического героя, его мистическая устремленность в иные, нереальные сферы; он обновил строфику и рифму, ввел прием единозвучия, гармонии слова и музыки, он придавал особое значение звукам речи, насыщая их символическим смыслом.

Творчество К. Бальмонта занимает видное место среди русских поэтов-символистов раннего периода. Здесь важно подчеркнуть, что эстетическая система Бальмонта складывалась под сильным влиянием поэзии Э. По, которого Бальмонт первым из русских поэтов открыл для русского читателя (до этого Э. По был известен в России преимущественно как автор новелл). Многие из поэтических приемов Бальмонта, в том числе и единозвучия, импрессионистичности, система символов в его поэзии своими корнями уходят в поэтику американского романтика. Поэтическое новаторство По помогло Бальмонту усовершенствовать эстетику русского символизма, сделать ее более универсальной, и заслуги его в этом плане были по достоинству оценены современниками, в частности В. Брюсовым. Глубокое понимание сущности поэзии Э. По помогло ему по-новому подойти к переводам на русский язык его стихотворений, создать поистине шедевры в искусстве перевода, к числу которых мы и относим поэму “Ворон”.

Учитель должен подвести учащихся к восприятию этого произведения, его трагического содержания, познакомив их со временем ее написания и опять-таки с фактами биографии автора.

Работа над переводом стихотворения предполагает в том числе кропотливую работу со словом, его многозначностью, тщательным отбором единственно верного и точного значения. Такого рода работа и дает возможность учителю ввести учащихся в технику перевода, преподать им навыки работы с лексико-семантическими вариантами слова, еще раз обратить их внимание на лексическую, семантическую его сторону. Это одновременно и работа с художественным текстом, с живым поэтическим словом.

Проблема определения и характеристики слова одна из спорных в современной лингвистики. Сложность возникает из-за многозначной природы слова; трудности разграничения слова и морфемы, с одной стороны, и слова и словосочетания — с другой.

Слово — единицей всех уровней языка. Поэтому невозможно дать такое определение слова, которое соответствовало бы одновременно задачам фонетического, морфологического, лексического и синтаксического описания языка да к тому же подходило бы для языков разного строя. К тому же, здесь большое значение имеет контекст.

Eg.: Once upon a midnight dreary, while I pondered weak and weary.

Once — adv.1. (один) раз, однажды; 2. Когда-то, некогда; однажды; 3. Редк.: когда-нибудь; 4. В грам. знач. сущ.: один раз; 5. В грам. знач. прил. редк.: прежний, давний, тогдашний. Once upon a time = давным-давно, много лет тому назад (начало сказок).

Upon — prep.1.= on (часто является более книжным, однако в ряде случаев употребляется чаще, чем on; 2. в, на.

Midnight — л. 1. полночь; 2. перен. непроглядная тьма.

Dreary — a. 1.мрачный, сумрачный, безотрадный; отчаянно скучный; 2. Уст. печальный, жалобный, меланхолический.

While — n. 1.время, промежуток времени; 2. (The~) преим. поэт. (все) это время.

While — v. 1. Проводить, коротать (время; обыкн. To~ away the time); 2. Диал. тянуться (о времени); 3. Редк.: забавляться за каким-либо занятием, отвлекаться.

While — prep. диал. до; ~ then до тех пор (пока).

While — oj. 1. Вводит временные придаточные предложения, выражающие действие, процесс, во время совершения которого что-либо происходит = пока, в то время как, когда; протекание действия, одновременно с каким-либо другим действием = пока, когда; вводит предложения, выражающие сопоставление = в то же время, тогда как, а; вводит предложения с противительным значением разг. = хотя, несмотря на то, что; вводит предложения, указывающие на дополнительное свойство, действие и т.п. = а также, вдобавок; не только, но и.

Ponder — v. 1. Обдумывать, взвешивать; 2. (on, over) размышлять, раздумывать.

Weak — v. 1. 1) слабый, бессильный; хилый, хрупкий; 2) плохой, недостаточный: 2. 1) неубедительный, неосновательный, шаткий; 3) жидкий, водянистый; некрепкий; 4) вялый, невыразительный (о стиле, слоге); 5) спец. бедный (о горючей смеси); 3. Грам. слабый; 4. Фон. 1) ослабленный, редуцированный; 2) слабый, второстепенный (об ударении); 5. Бирж. понижающийся (о ценах, курсах).

Weary — a. 1. 1)усталый, утомленный; 2) изнывающий от скуки; 2. Утомленный, надоедливый, скучный; 3. (оf ) уставший, потерявший терпение (от чего-либо); 4. Редк. невеселый, безрадостный;

Weary — v. 1. Утомлять; надоедать; 2.1) утомляться; 2) изнывать от скуки.

Результат подстрочного перевода: “Однажды в угрюмую полночь, в то время, когда размышлял, обессиленный и утомленный…”

При изучении перевода стоит отдельное внимание обратить на тропы — лексические изобразительно-выразительные приемы. Необходимо еще раз вспомнить, что такое метафора, сравнение, эпитет, метонимия и т. д., определить их наличие в тексте поэмы Э. По и провести сопоставление с переводом Бальмонта. Учитель должен объяснить, что точность исполнения тропов в переводном варианте практически невозможна и тут многое зависит от мастерства переводчика, который, с одной стороны, свободен в выборе средств художественного изображения, но с другой стороны, должен сохранить в целом уровень иносказания и изобразительности оригинала.

Работа в данном случае состоит из двух этапов: выявления тропов и фигур речи в поэме “The Raven” и аналогичных приемов в переводе Бальмонта, отмечая при этом варианты, которые даны переводчиком, и их соответствие общему художественному строю произведения.

Рифма и строфика изучаются на уроках литературы. В данном случае задачей учителя английского языка является не только напомнить об этих поэтических формах, но показать новаторство Э. По в этой области, указать на новые приемы рифмовки и своеобразие его строфики.

Особо следует обратить внимание на приемы единозвучия (аллитерации), используемые поэтом, ассонанса и диссонанса, выявить их связь с общим содержанием и колоритом произведения, их роль в создании определенной атмосферы в нем, трагической мелодии, способной воздействовать на слушателя и читателя.

**Заключение**

 Вопрос о науке перевода достаточно сложный. В данном исследовании мы попытались взглянуть на Бальмонта не как на поэта, а как на переводчика. Вследствие этого мы пришли к выводу, что Бальмонт отрешается от субъективизма, преодолевает свое эго. Это говорит о том, что поэт обладает высоким профессионализмом как переводчик.

При переводе любого яркого и трудного произведения особенно видны бывают разного рода изъяны и недочеты. Чем субъективнее трактует переводчик подлинник, тем ярче в переводе отражение субъективных точек зрения переводчика не мешало восприятию подлинника. Именно отсюда мы исходим в оценке данного перевода поэмы “Ворон”.

Теоретическая значимость данной работы состоит, во-первых, в определении уровня переводческой техники и мастерства К. Бальмонта. Но главное, что данная тема позволяет глубже познакомиться с поэтической концепцией американского поэта-романтика Эдгара По, а также проследить ее влияние на поэтику русского символизма.

Кроме того, данное исследование позволит провести углубленную работу по анализу английского поэтического текста на внеклассных занятиях по английскому языку.

**Библиографический список**

1. По Э. А. Poems Стихотворения. — М., 1992.
2. По Э. Поэтический принцип.// Эстетика американского романтизма. — М., 1977.
3. По Э. Философия творчества.// Эстетика американского романтизма. — М., 1977.
4. Бальмонт К. Избранное. — М., 1983.
5. Айхенвальд Ю. Силуэты русских писателей. — М., 1994.
6. Аллен У. Э.А.По. — М., 1987.
7. Анненский И. Избранные произведения. — Л., 1988.
8. Банников Н. Жизнь и поэзия Бальмонта. — М., 1989.
9. Бланшо М. О переводе.// Иностр. лит. 1997, № 12.
10. Боброва М. Романтизм в американской литературе ХIХ века. — М., 1972.
11. Брюсов В. К. Бальмонт. Т.6. — М., 1975.
12. Ванслов В. Эстетика романтизма. — М., 1966.
13. Вопросы теории художественного перевода: Сб. ст. — М., 1971.
14. Ермилова Е. Теория и образный мир русского символизма. — М., 1989.
15. Иванова Е. Судьба поэта.// К. Бальмонт. Избранное. — М., 1989.
16. История всемирной литературы. Т.7. — М., 1994.
17. Кашкин И. Вопросы перевода.// Для читателя-современника. — М., 1977.
18. Ковалев Ю. Э. А. По. Новеллист и поэт. — Л., 1984.
19. Кубарева Н. Стихотворение Э. По “Колокола” в переводческой интерпретации К. Бальмонта.// К. Бальмонт и мировая культура. — Шуя, 1994.
20. Куприяновский П. Из истории раннего русского символизма.// Куприяновский П. Сквозь время. — Ярославль, 1971.
21. Литературная история США. — М., 1977.
22. Мастерство перевода. Сб. ст. — М., 1969.
23. Матиссен Ф. Ответственность критики. — М., 1972.
24. Озеров Л. Необходимость прекрасного. — М.. 1983.
25. Орлов В. Перепутья. — М., 1976.
26. Осорин М. Переводчики и перевозчики // Русск. речь. 1995, №4.
27. Паустовский К. Близкие и далекие. — М., 1967.
28. Проблемы романтизма. Сб.ст. — М., 1967.
29. Соколов А. Поэты и прозаики модернистских течений. — М., 1991.
30. Фридберг М. Перевод в России.// Иностр. лит. 1996, №4.
31. Чуковский К. Высокое искусство: о художественном переводе. — М., 1988.
32. Эткинд Е. Русские поэты-переводчики от Тредиаковского до Пушкина. — Л., 1973.