
ТЕОРИЯ И ПРАКТИКА ПЕРЕВОДА

УДК 821; 82–1

ДЕМЕНТЬЕВА А.В.¹ СОВРЕМЕННЫЕ И КЛАССИЧЕСКИЕ ПЕРЕВОДЫ СТИХОТВОРЕНИЯ Э.А. ПО «ВОРОН»: ПРОБЛЕМА ИНТЕРПРЕТАЦИИ АВТОРСКОЙ СИСТЕМЫ ОБРАЗОВ.

DOI: 10.31249/lit/2022.03.08

Аннотация. В статье проводится сравнительный анализ переводов «Ворона» Э.А. По на русский язык С.А. Андреевского, В.Е. Жаботинского, В.П. Бетаки, М.А. Зенкевича, А.О. Бальюри, К.Д. Бальмонта, Н.М. Голя, Д. Тасакова, И.А. Голубева. Выявляются особенности передачи ключевого слова *Nevermore*, цветowych и звуковых образов, мифологических аллюзий.

Ключевые слова: поэзия; художественный перевод; аллюзии; средства художественной выразительности; литературный образ.

Для цитирования: Дементьева А.В. Современные и классические переводы стихотворения Э.А. По «Ворон»: проблема интерпретации авторской системы образов // Социальные и гуманитарные науки. Отечественная и зарубежная литература. Сер. 7: Литературоведение. – 2022. – № 3. – С. 120–144. DOI: 10.31249/lit/2022.03.08

DEMENTIEVA A.V. Modern and classical translations of *The Raven* by E.A. Poe: The problem of interpretation of the motif system.

Abstract. Comparative analysis of translations of the *The Raven* by E.A. Poe into Russian made by Serguey Andreevsky, Konstantin Balmont, Vladimir Zhabotinsky, Vasili Betaki, Michail Zenkevich, Alexander Baliuri, Nikolai Gol, Dmitry Tasakov, Igor Golubev, which is

¹ Дементьева Алиса Владиславовна – младший научный сотрудник отдела литературоведения Института научной информации по общественным наукам РАН.

the subject of this article, reveals particular properties of different interpretations of the key word *Nevermore*, some color and sound images, mythological allusions.

Keywords: poetry; literary translation; allusions; means of artistic expression; literary image.

To cite this article: Dementieva, Alisa V. “Modern and classical translations of *The Raven* by E.A. Poe: The problem of interpretation of the motif system”, *Social sciences and humanities. Domestic and foreign literature. Series 7: Literary studies*, no. 3, 2022, pp. 120–144. DOI: 10.31249/lit/2022.03.08

«Ворон», самое известное из стихотворений Эдгара Аллана По было написано в 1845 г. и продолжает вызывать интерес как у читателей, так и у переводчиков и исследователей литературы. Круг вопросов, исследуемых в связи с этим стихотворением, весьма широк. Ученые выясняют, почему автор подписался под стихотворением как «Куорлз» (Quarles) [8], каково влияние «Ворона» на формирование жанра фильма ужасов в кинематографе [15], изучают источники образов и сюжета стихотворения [12] и т.д.

Уже на протяжении почти двух веков создаются все новые переводы «Ворона»: русскоязычные поэтические интерпретации его художественной мысли и поэтической формы также представляют широкое поле для исследования и сравнения. Количество переводов стихотворения на русский язык недвусмысленно свидетельствует о его популярности в русскоязычном культурном пространстве.

Э.А. По в своем лироэпическом «Вороне» использует аллюзии и символы, стихотворение узнаваемо по ритмической организации. Эти аспекты находят самые разнообразные воплощения в переводах, при этом поэтическая структура – 108 поэтических строк, составляющих 18 строф (по шесть строк в каждой), чаще всего остается неизменной. Как правило, переводчики стремятся максимально точно передать особенности оригинала, хотя некоторые из них предпочитают более вольные интерпретации или же особенно выделяют те или иные частные аспекты.

Количество существующих сегодня русских переводов «Ворона» не позволяет рассмотреть их все в пределах одной статьи. Исследователи творчества Э.А. По уже проводили сравнительный

анализ наиболее известных из них. Так, В.В. Пахомова [5] сопоставляет переводы трех крупных представителей символизма, которые относительно близки по времени создания – переводы Дмитрия Мережковского (1890), Константина Бальмонта (1894) и Валерия Брюсова (1915; 1924). Заслуживает особого внимания «эволюция» переводов – со времени публикации стихотворения до наших дней. При этом целесообразно проследить, как в разные годы менялись в переводах средства художественной выразительности, особенности стихотворной формы, конкретные способы передачи деталей сюжета, аудиовизуальных, эмоциональных образов.

В 2009 г. в серии «Литературные памятники» вышел том, посвященный «Ворону» [6], подготовленный специалистом по русской поэзии, профессором Кубанского университета В.И. Чередниченко. В этой книге приведены 25 русских переводов стихотворения. Составитель отмечает, что первый русский перевод «Ворона» был сделан еще в 1878 г. поэтом С.А. Андреевским. Затем «Россия прошла через череду революций, войн, социально-экономических потрясений, через ломку общественно-политических укладов. Сменялись литературные направления и школы, разрушались одни эстетические платформы и воздвигались другие, политическое давление и государственный прессинг на культурную среду то заметно усиливались, то слегка ослабевали. Все эти факторы не могли не отразиться на мировоззрении, установках и творческой практике разных поколений русских литераторов и переводчиков» [6, с. 359]. Давая общую характеристику каждого периода в культурно-историческом аспекте, В.И. Чередниченко рассматривает каждый перевод в контексте культурной традиции и литературных направлений (романтизм, символизм, постмодернизм). В частности, замечает, что С.А. Андреевский¹, первый переводчик «Ворона» на русский язык, а вслед за ним И.К. Кондратьев, Л.Е. Оболенский, следуя русской романтической традиции, придают поэме балладные черты [6, с. 211–212]. В отличие от них, «...мастера Серебряного века уже не могли игнорировать опыт рецепции поэзии По французским символизмом...»

¹ Сергей Аркадьевич Андреевский (29 декабря 1847 (10 января 1848), Александровка, Екатеринославская губерния – 9 ноября 1918, Петроград) – русский поэт, критик и судебный оратор.

[6, с. 193]. В числе переводов Серебряного века – работы Д.С. Мережковского, К.Д. Бальмонта, В.Я. Брюсова, В.Е. Жаботинского. Среди переводчиков послевоенного времени – М.А. Зенкевич¹ (1946), В.П. Бетаки² (1960, опубл. 1972); позднесоветского и постсоветского – Н.М. Голь³ (1988), И.А. Голубев⁴ (2001), Д. Тасаков (2017).

Большое внимание в комментариях В.И. Чередниченко уделено теоретическим дискуссиям об адекватности перевода, подчеркнуто, что переводчик должен стремиться к тому, чтобы перевод производил то же впечатление, что и подлинник [6, с. 195]. Такая точка зрения представлена также в «Литературной энциклопедии», изданной в 1934 г.: «адекватность достигается лишь в том случае, если помимо буквального смысла текста передана вся его эмоциональная выразительность, а также все существенное в его словеснозвучковом оформлении (...): синтаксический рисунок, ритм, характер звучания и т.п.» [13, с. 515] В терминологическом словаре-справочнике «Художественный перевод» (2014) указывается на наличие разных точек зрения о понятии верности перевода [14, с. 25–26]: от преобладающего сохранения буквальных значений слов и выражений до стремления к максимально возможной передаче колорита и культуры, с уходом от «слепого подражания». Адекватность перевода может оцениваться на нескольких уровнях – текста, слова как основной единицы, языковых преобразований, и исходя из видов функций текста: оценочной, предписывающей, информационной, систематизирующей [14, с. 12–14].

Комментарии В.И. Чередниченко охватывают звуковой строй, особенности рифмы, рефрены, символы и метафоры стихотворения «Ворон» Эдгара По в разных переводах. Однако при анализе столь широкого спектра текстов детальное сопоставление их

¹ Михаил Александрович Зенкевич (9 [21] мая 1886, село Николаевский Городок, Саратовская губерния – 14 сентября 1973, Москва) – русский поэт и прозаик, переводчик.

² Василий Павлович Бетаки (29 сентября 1930, Ростов-на-Дону – 23 марта 2013, Осер) – русский поэт и переводчик поэзии, литературный критик.

³ Николай Михайлович Голь – переводчик, поэт, драматург, детский писатель. Родился в 1952 г. в Ленинграде.

⁴ Игорь Андреевич Голубев – литератор, поэт и переводчик (1940, Ленинград – 2010, Зеленоград).

друг с другом на уровне отдельных средств выразительности становится трудновыполнимой задачей. В настоящей статье предпринята попытка такого сравнения нескольких переводов – выполненных в конце XIX – начале XX в. и возникших уже в постсоветскую эпоху. Особое внимание уделяется фонетическим и визуальным образам в стихотворении, которым сам поэт уделял много внимания.

Сквозная рифма и перевод слова *nevermore*

Текст стихотворения насыщен аллитерациями, ассонансами, отмечается звукоподражание. Лейтмотивом выступает английское слово *nevermore*, рефреном повторяющееся в конце большинства строф, усиливая атмосферу безысходности, неотвратимости, отчаяния. В то же время контекст, в котором употребляется слово, с каждой строфой меняется. Помимо фатализма в семантике, *nevermore* фонетически подражает карканью ворона, что в переводе непросто воспроизвести, сохранив семантику слова. Некоторые переводчики сделали выбор в пользу сохранения в русском тексте исходного английского слова: В.Е. Жаботинский, М.А. Зенкевич – из классиков; Владимир Саришвили¹ (*Нэвермор*, 1990), Виктор Барзам² (*Nevermore*, 1999), Анна Парчинская³ (*Nevermore*, 1998) – из современников. Другие, отступая от лексического значения *nevermore*, отдают предпочтение звукоподражаниям, фонетически передающим голос ворона: в переводе В.П. Бетаки (1960) – «Не вернуть», И.А. Голубева (2001) – «Крах». Случалось, *nevermore* переводили синтагмой из двух слов: «Никогда уже» – у А. Бальюри, «Все прошло» – у Н.М. Голя (при этом Голь, отчасти сохраняя звукоподражание, довольно значительно отклоняется от семантики оригинала).

С.А. Андреевский в исторически первом переводе «Ворона» (1878) передает рефрен стихотворения буквально: «больше никогда», – теряя фонетическую составляющую. Сквозная рифмовка

¹ Владимир Саришвили – грузинский поэт, переводчик русской поэзии (1963–2018).

² Виктор Барзам – поэт, переводчик.

³ Анна Парчинская – автор стихотворений, сказок, пародий родом из Харькова, с 1990 г. – в Израиле.

окончаний строф, проходящая практически через все стихотворение, также не сохраняется: 1 и 3–7 строфы оканчиваются на «больше ничего», 2 строфа – на «Утратил имя – навсегда!».

Некоторые переводчики стараются соблюсти сквозную рифмовку: к примеру, у Зенкевича «ничего» повторяется много раз в конце строфы. В других концовках встречаются также «укор» и «пор», однако звуковой образ – «каркающее» слово – не передается.

Дмитрий Тасаков в переводе 2017 г. выбрал лаконичный вариант «Никогда», при этом ему не удастся сохранить сквозную рифму: в начале стихотворения видим в окончаниях строф не рифмующиеся с его выбором слова «ничего», «моего»:

В полночь мрачную, угрюмый, утомленный от раздумий,
Над томами тайных знаний, позабытых мной давно
Размышленьям предавался, как внезапно постучался
Кто-то тихо постучался, в двери дома моего,
«Это гость, – пробормотал я, – у порога моего,
Гость, и больше ничего».

...

Я смотрел во тьму безмолвно, скован страхом, удивленно,
И сомнением терзаем, что не видел до того,
И не знал я сон ли это, я стоял и ждал ответа,
Прошептал лишь слово это, имя сердца моего,
Только эхо прозвучало, повторяя мне его –
Эхо, больше ничего [10].

Сходное в определенном смысле переводческое решение ранее было принято классиком – К.Д. Бальмонтом, в чьем переводе также нет единообразия в окончаниях строф: «Гость стучится в дверь ко мне» (в конце 1 и 3 строф), «О светиле прежних дней» (2 строфы), «Он взлетел и сел над ней» (7 строфы), «больше ничего» (4–6 строф), при этом *nevermore* тоже переведено как «Никогда».

В.Е. Жаботинский в своем переводе (1897), напротив, сохраняет сквозную рифму с единым окончанием всех строф («ничего», «nevermore»), так же, как и В.П. Бетаки, – использующий, впрочем, совсем другие звуки («что-нибудь», «кто-нибудь», «не вер-

нуть)), Н.М. Голь («все прошло», «ушло», «пришло»), И.А. Голубев («крах», «в кустах», «зачах», «в полях», «на часах», «в ушах», «взмах», «ах»). А.О. Бальюри, похоже, вовсе не ставит перед собой такую задачу и полностью отказывается от сквозной рифмы.

Передача звуковых образов

Помимо возгласа *Nevermore* в стихотворении Э.А. По работают и другие выразительные звуковые образы. Звукоподражательными аллитерациями наполнены строки, где передается шорох штор и взмахи крыльев птицы:

And the silken, sad, uncertain rustling of each purple curtain
Thrilled me – filled me with fantastic terrors never felt before;

...

Open here I flung the shutter, when, with many
a flirt and flutter... [6, с. 6].

В оригинале это выражено обилием звуков *f*, *s*. «Ш» и «х» на их месте мы видим в переводах В.Е. Жаботинского («Шелест шелка, шум и шорох в мягких пурпуровых шторах» [9]) и М.А. Зенкевича («Шелковый тревожный шорох в пурпурных портьерах, шторах» [6, с. 87]).

У К.Д. Бальмонта этот звуковой набор заменяется на «л», «т» и «ш»:

И завес пурпурных трепет издавал как будто лепет,
Трепет, лепет, наполнявший темным чувством
сердце мне... [6, с. 52].

В.П. Бетаки, помимо звука «с», вводит шипящие:

Шелковое колыханье, шторы пурпурной шуршанье
Страх внушало, сердце сжало, и, чтоб страх с души
стряхнуть... [6, с. 99].

Некоторые (хотя и немногие) переводчики стараются звукоподражанием передать шум крыльев. У Зенкевича такую функцию выполняют аллитерация на «р» («Шумно оправляя траур оперенья своего» [6, с. 89]) и отчасти шипящие в другой строфе:

Чтобы в полночь села птица, вылетевши из-за штор,
Вдруг на бюст над дверью села, вылетевши
из-за штор... [6, с. 89].

Шипящие звуки присутствуют и в переводе Бетаки:

Но едва окно открыл я, – вдруг, расправив гордо крылья,
Перья черные взъероша и выпячивая грудь... [6, с. 100].

В 14 строфе оригинала *The Raven* встречаем аллитерации на звуки «с» и «ф», создающие ощущение струящегося дыма:

Then methought, the air grew denser,
perfumed from an unseen censer
Swung by seraphim whose foot-falls tinkled
on the tufted floor... [6, с. 10].

и затем в предпоследней строке строфы используется глагол, фонетически воспроизводящий звук глотания (to quaff – англ. букв. «пить залпом»):

...Quaff, oh, quaff this kind nepenthe and forget this lost Lenore!
Quoth the Raven «Nevermore».

От названного звукоподражания отказываются большинство переводчиков, хотя в переводе С.А. Андреевского можно обнаружить обилие звуков «с» в 14 строфе:

И в этот миг казалось мне,
Как будто в сонной тишине
Курился ладан из кадил,
И будто рой небесных сил
Носился в комнате без слов,
И будто вдоль моих ковров
Святой, невидимой толпы
Скользили легкие стопы... [6, с. 19–20].

Как и в переводе А.О. Бальюри:

...И так странно: я вдыхал кадильный ладан, –
Словно некто бестелесный стал в мою обитель вхож,
Словно бы огонь в камине вырвал тени серафима [7].

В переводе В.Е. Жаботинского фонетический эффект сохранен лишь частично:

Чу!... провеяли незримо, словно крылья серафима –
Звон кадила – благовонья – шелест ног о мой ковер...
Мне казалось, что незримо заструились клубы дыма
И ступили серафимы в фиамме на ковер [9].

М.А. Зенкевич, напротив, обращает особое внимание на звуковые образы и старается передать их в том числе и в тех строках, где большинство других переводчиков от этого отказываются:

Кто под гнетом рока злого слышал, словно приговор,
Похоронный звон надежды и свой смертный приговор [6, с. 89].

(Followed fast and followed faster till his songs one burden bore –
Till the dirges of his Hope that melancholy burden bore [6, с. 10]¹).

Дословно «burden bore» можно перевести как «несли бремя». В этом переводе окончания строк (приговор) сохраняют и рифму с оригиналом (bore). «Смертный приговор», став на место «бремени» и помогая частично передать звукопись, усиливает драматизм образа. «Похоронный звон» также привнесен переводчиком, что, однако, оправдано с учетом фактора звукоподражания: словосочетание burden bore по звучанию напоминает тяжелый звук колокола. А оскюморон «похоронный звон надежды» точно выражает сквозное противоречие, терзающее лирического героя, – слияние надежды и отчаяния: надежда оказывается тщетной и иллюзорной, хотя поначалу герой пытается искать утешение в самих знаках, зловещих и мрачных, – словно надежду в похоронном звоне. Об-

¹ Подстрочник В.И. Чердниченко: «Пока в погребальных песнях его Надежды не остался этот мрачный припев» [6, с. 11].

раз, вызываемый в сознании читателя соответствующими строками оригинала, близок к «оплакиванию надежды».

Символика цвета

Стихотворение Э.А. По построено на контрасте: противопоставлении мистики и реальности, надежды и отчаяния, света лампы и мрака тени, небесного и хтонического, многословия лирического героя и лаконичности повторяющего одно слово ворона. Контраст проявляется и через символизм цвета. «Члены дуальной пары (люди, животные, растения и т.д.) имеют противоположную окраску, что отражает противопоставление двух миров» [1, с. 17]. «...Бюст Паллады, – отмечает По, – был выбран, во-первых, как в наибольшей степени находящийся в соответствии с ученостью влюбленного, и, во-вторых, из-за звучности самого слова “Паллада”» [11, с. 716]. Богиня мудрости предстает символом рационального – в противовес ворону как представителю хаоса, иррационального, мистического, которое угрожает в этом стихотворении восторжествовать над разумом. Большинство переводчиков так или иначе называют скульптурное изображение Паллады, хотя оно может стать, скажем, статуей: «И на статую Паллады взмыл он...», – как, например, у Н.М. Голя.

А вот цветовой контраст нередко оказывается утрачен. Как, например, в 7 строфе перевода С.А. Андреевского:

С тревогой штору поднял я –
И, звучно крыльями шумя,
Огромный ворон пролетел
Спокойно, медленно – и сел
Без церемоний, без затей,
Над дверью комнаты моей.
На бюст Паллады взгромоздись,
На нем удобно поместись,
Серьезен, холоден, угрюм,
Как будто полон важных дум,
Как будто прислан от кого, –
Он сел – и больше ничего [6, с. 17].

Цвет бюста – белый – называется лишь в 9 строфе («На белом бюсте, в вышине»), прямого указания на цвет ворона нет вовсе – он просто «мрачный».

В.Е. Жаботинский, напротив, сохраняет оба цветовых эпитета Эдгара По, даже помещает их рядом друг с другом, чем усиливает контраст:

Над дверьми, на бюсте белом, словно призрак древних пор,
Сел бы важный, мрачный, хмурый, черный Ворон древних пор [9].

Это повторяется и в заключительной строфе:

И сидит, сидит с тех пор он, неподвижный черный Ворон,
Над дверьми, на белом бюсте, – так сидит он до сих пор [9].

В.П. Бетаки упоминает черный цвет ворона, но пренебрегает белым цветом бюста:

Перья черные взъероша и выпячивая грудь...
В перья черные разряжен, так он мрачен был и важен! [6, с. 100].

В переводе Н.М. Голя, как и у М.Е. Зенкевича, оперение ворона уподоблено траурному одеянию («в черно-траурной одежде»). Голь не просто передает контраст («Черный, сел, вонзая когти в мрамор, в белое чело»), но и усиливает его противопоставлением связанных с обоими цветами начал: черного (темного) как хтонического, адского и белого (светлого) – небесного:

И спросил я: «Где мечтанья, расцветавшие светло?» [6, с. 112].

Мнилось: скрытое кадило серафимы белокрыло
Раскачали так, что было все от ладана бело...
«Отвечай: узрю ли скоро образ умершей Леноры?
Может, там, в Эдеме, взору он откроется светло,
В звуках ангельского хора он придет ко мне светло?» ...

В Аид спускайся, в вечно черное жерло!.. [6, с. 113].

В черной тени мрачной птицы, черной, как ее крыло;
И душе из тени – черной, как простертое крыло... [6, с. 114].

Момент появления ворона и финал поэмы таким образом оказываются «закольцованы».

От передачи цветового контраста отказывается и К.Д. Бальмонт: черный цвет в его переводе метафорически отнесен к абстрактным понятиям, ассоциируемым с цветом оперения ворона:

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

В черный цвет у него окрашивается как бы само слово *nevermore* – гнетущее, мрачное:

Но о чем твердит зловещий этим черным «Никогда...»
[6, с. 54].

М.Е. Зенкевич, как и сам Э.А. По в оригинале, обозначает цвет бюста Паллады лишь в последней строфе и только приблизительно:

С бюста бледного Паллады не слетает с этих пор [6, с. 91].

При появлении ворона называется не сам цвет, а лишь его коннотация: «Шумно оправляя траур оперенья своего». То же повторяется и в призыве лирического героя:

С бурей уносишь в ночной простор,
Не оставив здесь, однако, черного пера, как знака
Лжи, что ты принес из мрака! С бюста траурный убор
Скинь... [6, с. 90].

Связь ворона со смертью и загробным миром подчеркнута и в исходном стихотворении Э. По: «By the grave and stern decorum of the countenance it wore»¹ (*grave* – англ., букв.: могила, могильный).

В переводе А.О. Бальюри контрастное противопоставление ворона и бюста подчеркнуто дважды, причем автор перевода прибегает к устойчивому сравнению-фразеологизму «черный как смоль»:

¹ Подстрочник В.И. Чердниченко: «Серьезной и суровой благопристойностью своего вида» [6, с. 9].

Ворон залетел и, черный, гордо сел на белый бюст...
Черными как смоль крылами к бюсту белому на нос... [7].

В современном переводе Д. Тасакова контраст переносится в последнюю, завершающую, строфу:

И сидит там до сих пор он, неподвижный черный ворон,
На Паллады бледном бюсте... [10].

В сцене появления ворона цветковые эпитеты «белый» и «черный» употреблены в разных строфах:

Величавый черный ворон, дней священных существо...
И сидит на белом бюсте...

Сходные словосочетания видим в переводе Голубева (в завершающей строфе: «Белый бюст и черный Ворон сторожат меня в дверях» [8]).

Эпитет «черное» у Тасакова приобретает и слово ворона, и ночь, и «черный крест» – черный используется как символ проклятия, тяжелой судьбы:

Тут же кто-то ждет за дверью с черной ночью на плечах...
Вздрыгнул я. За черным словом – жалким жизненным уловом –
Чей-то черный крест увидел на надеждах и делах [10].

Помимо контраста черного и белого в цветовой гамме поэмы присутствуют оттенки красного в описании обстановки комнаты. Возникающая переключка с мотивом огня, метафорического жжения, отсылает к пламени ада:

To the fowl whose fiery eyes now burned into my bosom's core;
Back into the chamber turning, all my soul within me burning;
And the silken, sad, uncertain rustling of each purple curtain;
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
[6, c. 6, 8, 10].

Андреевский в своем переводе не называет цвет штор, но добавляет соответствующий цветовой эпитет к источникам света:

В камине уголь догорал
И, потухая, обливал
Багряным светом потолок... [6, с. 14].

Цвет бархата в этом переводе заменяется на голубой:

А лампа трепетным лучом
Ласкала бархат голубой... [6, с. 19].

Этот же цвет переводчик вполне традиционно атрибутирует небу:

Скажи, дано ли будет мне
Прижать к груди, обнять в раю
Ленору светлую мою?
Увижу ль я в гробу немом
Ее на небе голубом? [6, с. 20].

Можно предположить, что таким образом «земное» пространство символически «приподнимается», приближаясь к небесному.

Жаботинский, напротив, передает цветовые оттенки очень близко к оригиналу:

Шелест шелка, шум и шорох в мягких пурпуровых шторах...
А на бархат их лиловый лампа свет лила в упор [9].

Бальмонт в своем описании штор использует тот же цвет: «завес пурпурных трепет», а вот цвет бархата в его переводе становится алым, вновь отсылая к пламени:

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 [6, с. 54].

Следует оригиналу и Зенкевич («в пурпурных портъерах, шторах», «на бархате лиловом»), добавляя красный цвет применительно к огню, свету:

И от каждой вспышки красной тень скользила на ковер [6, с. 87].

Подобные огненные эпитеты наблюдаем и у В.П. Бетаки: «И камин не смел в лицо мне алым отсветом сверкнуть», «шторы пурпурной шуршанье» [6, с. 99], однако у него «бархат однотонный» – без указания оттенка. Н.М. Голь уходит от передачи цвета в описании огня и обстановки комнаты. Исчезают цвета и в более позднем переводе И.А. Голубева (2001):

Зашуршало что-то в шторах, из угла донесся шорох [8].

А.О. Бальюри, напротив, расширяет палитру: у него появляются желтый, серый (седой), которые могут символизировать разлуку, выцветание, утраченное счастье – причем в нескольких фрагментах поэмы:

...месяц лишь цедил раствор
Мутноватой желтой жижи...

Я раскрыл седые рамы...

Восседает Ворон скорбно, а каминный свет неровный
От него бросает отгиск на пол – серый зов душе...

Коннотацию увядания усиливает эпитет «тусклой», относящийся к буре:

Прочь! Исчезни с бурей тусклой и из сердца вырви клюв свой.
Ни пера не оставляй здесь. Прочь! Вернись в ночной туман.

В одной из строк эпитет с цветового в оригинале изменяется переводчиком на тактильный: «бархат мягкий». Мягкость служит символом приятных воспоминаний о возлюбленной лирического героя,

которые хранит обстановка комнаты, но не содержит коннотации жжения, т.е. страдания, которую несет описание взгляда ворона:

Неосознанное чувство вызывали взгляды с бюста,
Опалывшие мне сердце демоническим огнем.
В голове творился хаос, и невольно вспоминались
Вечера и дни с любимой, разделенные вдвоем.
Даже бархат кресла помнит нас – счастливейших – вдвоем [7].

Следуя своим предшественникам, Дмитрий Тасаков делает выбор в пользу «пурпурных штор», однако вводит и непривычный цветовой эпитет с цветочной коннотацией: «к фиалковой подушке».

Отсылки к мифологии и Библии

Для стихотворения Э.А. По характерны отсылки к греко-римской мифологии наряду с библейскими аллюзиями. Библию и греко-римские мифы можно рассматривать в качестве прецедентных текстов, однако в данном случае не все образы общеизвестны, – как для представителей английской культуры, так и для других. Читатель видит в «Вороне» «полузакрытый текст», т.е. понятный массовому читателю лишь частично.

Некоторые переводчики предпринимают попытки преобразовать его в «текст, открытый для всех» [14, с. 250–251]. Среди ключевых символов В.И. Чередниченко выделяет непентес (строфа 14), бальзам [в Галааде] (строфа 15), Эдем (строфа 16) – как «три ступени освобождения души героя от бремени» [6, с. 286]. В тексте есть и другие мифологические, библейские отсылки, которые в основном касаются мистического топоса, загробного мира, рая и ада.

Ghastly grim and ancient Raven wandering from the Nightly shore –
Tell me what thy lordly name is on the Night's Plutonian shore!¹
[6, с. 8] –

¹ Подстрочник В.И. Чередниченко: «Скажи мне, каким благородным именем ты зовешься (букв.: каково твое благородное имя) на Плутоновом берегу Ночи!» [6, с. 9].

Однако затем ночь заменяется на «тьму», при этом дословно передается *tempest* (англ. «буря»):

Ты из царства тьмы и бури, – уходи опять туда... [6, с. 54].

Зенкевич остается здесь ближе к оригиналу, так же обращаясь к образу Плутона:

О зловещий древний Ворон, там, где мрак Плутон простер,
Как ты гордо назывался там, где мрак Плутон простер?..
С бурей уносишь в ночной простор... [6, с. 89–90].

В переводе В.П. Бетаки упоминается греческое наименование царства мертвых, исчезает образ ночи, а помимо места, из которого прибыл ворон, мрачным становится и весь его путь:

Древний ворон из Аида, совершивший мрачный путь
Ты скажи мне, как ты звался там, откуда держишь путь?
[6, с. 100].

«Мрак» вместо ночи и еще одно повторение в предпоследней строфе: «В бурю и во мрак – твой путь!». К образу Аида прибегает также Н.М. Голь:

Я спросил, забыв печали: «Как тебя в Аиде звали,
В царстве ночи, где оставил ты гнездо – или дупло?
Как тебя в Аиде кличуг, чтоб оставил ты дупло?» [6, с. 112].

Вместе с тем место обитания птицы приобретает более определенные очертания: «гнездо или дупло». В предпоследней строфе снова появляется образ, отсутствующий в оригинале (жерло): «В Аид спускайся, вечно черное жерло!»

От непосредственного упоминания загробного мира и Плутона отказывается также А.О. Бальюри:

Как же звали тебя в землях, где лишь Ночь настороже?
Ворон, мрачный представитель мест, где Ночь настороже...

Призыв лирического героя передается с определенными изменениями, буря характеризуется как «тусклая», вводится туман:

Прочь! Исчезни с бурей тусклой и из сердца вырви клюв свой.
Ни пера не оставляй здесь. Прочь! Вернись в ночной туман [7].

Дмитрию Тасакову, автору самого нового из рассматриваемых переводов, удастся максимально близко к оригиналу перевести данные строки:

Где блуждаешь ты, Плутона мраком скрыты берега?..
Возвращайся в ночь, где буря бьет Плутона берега... [10].

У А.И. Голубева топос представляется значительно менее определенным, чем в исходном стихотворении По. Ворон может быть посланником как ада, так и рая, а мифологическая аллюзия здесь – река забвения Лета, что стало привычным для русскоязычной поэзии:

И едва ль его жилище – на Летейских берегах.
Если был бы он и вправду Вестник Рая, Ворон Ада,
Мне узнать бы было надо, как зовется в тех мирах.
Ну, давай! Ответствуй, Ворон, как ты звался в тех мирах! [8].

Пытаясь изгнать ворона, герой перевода Голубева говорит о вполне обыденных, реальных местах, будто пытаясь лишить птицу мистической силы и статуса пророка:

Не переча, не пророча – прочь, порочный отпрыск Ночи,
В дверь, в окно – решай, как проще, каркай там,
в пустых полях [8].

Другая важная аллюзия «Is there – there balm in Gilead? – tell me – tell me, I implore!»¹ – как напоминает В.И. Чередниченко в

¹ Подстрочник В.И. Чередниченко: «Есть ли – есть ли бальзам в Галааде? – скажи мне, скажи мне, я умоляю!» [6, с. 13].

примечании, это измененная цитата из Библии («Разве нет бальзама в Галааде?» – Иер 8:22). «Галаад – гористая местность в Палестине, славившаяся своим бальзамом». Бальзам, согласно определению Библейской энциклопедии, «смолистая жидкость, добываемая из бальзамного дерева, обыкновенно растущего в виде кустарника». Как указывает тот же источник, бальзам «славился особенно своими целебными свойствами, преимущественно при лечении ран, как, например, бальзам Галаадский» [2, с. 83–84]. В переносном смысле бальзам означает средство исцеления, а также – утешения, облегчения.

Очень немногие из переводчиков «Ворона» точны в передаче оригинального образа, стоящего за этими строками. В частности, это Н.М. Голь и М.А. Зенкевич, а также В.П. Бетаки.

Где бальзам из Галаада, чтоб забвенье снизошло?

[6, с. 113]. (Пер. Н.М. Голь).

Мне скажи, дано ль мне свьше там, у Галаадских гор,
Обрести бальзам от муки, там, у Галаадских гор?

[6, с. 90]. (Пер. М.А. Зенкевича).

В Галааде, близ Святыни, есть бальзам, чтобы заснуть?

[6, с. 101]. (Пер. В.П. Бетаки).

Последний перевод интересен еще и тем, что содержит уточнение: речь идет о сакральном месте. Но в отличие от большинства других переводов, забвение заменяется в нем на сон.

В ряде других переводов топоним (Галаад) вообще не назван:

Страна скорбей – дает ли нам

Она забвения бальзам? [6, с. 20]. (Пер. С.А. Андреевского).

Обрету ли я забвенье, чтобы сызнава начать?

[7]. (Пер. А.А. Бальюри).

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

[6, с. 54]. (Пер. К.Д. Бальмонта).

У В.Е. Жаботинского соответствующий образ сильно сдвинут – ни бальзам, ни что-либо иное, что может нести исцеление, не упоминаются:

Ты – пророк. И раз уж Дьявол или вихрей буйный спор
Занесли тебя, крылатый, в дом мой, ужасом объятый,
В этот дом, куда проклятый Рок обрушил свой топор, –
Говори: пройдет ли рана, что нанес его топор? [9].

В переводе И.А. Голубева пропадает даже семантика источника забвения: ангелы, которых видит лирический герой, несут весть о том, что его горе терзает покойную возлюбленную:

И в ответ мне – полузримо в клубах ладанного дыма
Появились серафимы с горним светом на челах.
Вот мне знак! Теперь я знаю: горем я Ленор терзаю!..
Жечь, как я сейчас дерзаю, душу на ночных кострах –
Пусть оставлю! – и тогда мне вместо жизни на кострах
Будет... [8].

Еще одна важная мифологическая отсылка, непонятная неподготовленному читателю, – это «непентес»: *Quaff, oh quaff this kind nepenthe, and forget this lost Lenore!*¹. Как отмечает Чередниченко, непенф или непентес (*nepenthe*, греч. νηπενθές, от «πένθος» – грусть и отрицательной приставки «νη-» – не) – трава забвения в древнегреческой мифологии и литературе (например, упоминается в «Одиссее»), болеутоляющее средство [6, с. 327]. Практически во всех переводах на русский этот образ отсутствует. В.П. Бетаки, например, заменяет его на «бальзам забвенья». Аналогичные варианты видим во многих других переводах:

Господь! Ты ангелов прислал
Меня забвеньем упоить... [6, с. 20]. (Пер. С.А. Андреевского).

Пей же, пей скорей забвенью о Леноре навсегда!
[6, с. 54]. (Пер. К.Д. Бальмонта).

Это Небо за моления шлет мне чашу исцеленья,
Благо мира и забвенья мне даря с этих пор!
[9]. (Пер. В.Е. Жаботинского).

¹ Подстрочник В.И. Чередниченко: «Испей, о испей сей добрый непентес и позабудь свою утраченную Линор!» [6, с. 11].

Иными словами, «непентес» и «Галаадский бальзам» нередко сливаются в русских переводах в единое нейтральное «забвение», утрачивая библейские аллюзии.

Так, А.О. Бальюри заменяет «непентес» на морфий, привнося значение опьяняющего яда:

«Боже!– я вскричал в волнение. – Ты забвенье мне даешь!
Бесподобнейший напиток, чтоб забыть Линор, даешь!
Как же морфий твой хорош!» [7].

В переводе Н.М. Голя забвение лирическому герою приносит вообще не напиток, а пение ангелов:

И вскричал я в озаренье: «О несчастный! Провиденье
В пенье ангелов забвенье всем печалям принесло,
От печали по Леноре избавленье принесло!» [6, с. 113].

И.А. Голубев прибегает к разъясняющему авторскому сравнению:

Подскажи – какое средство стать беспмятным как прах?! [8].

Среди наиболее поздних переводов близостью к образам оригинала выделяется работа Дмитрия Тасакова:

Галаадского бальзама я отведаю когда?..
Это знак для расставанья, демон, прочь, лети в изгнание,
Возвращайся в ночь, где буря бьет Плутона берега...
Ради Бога, что мы любим, и небес, скажи когда,
В скорбный час душе печальной, там в Айрене легендарной,
Обниму ль я лучезарной дух Леноры навсегда... [10].

Tell this soul with sorrow laden if, within the distant Aidenn,
It shall clasp a sainted maiden whom the angels name Lenore¹
[6, с. 12].

¹ Подстрочник В.И. Чередниченко: «Скажи этой (моей) душе, обремененной скорбью, – в далеком Эдеме / Обнимет ли она святую деву, которую ангелы зовут Линор» [6, с. 13].

Aidenn (Эдем) – в этом стихотворении (как и в двух новеллах: «Разговор Эйроса и Хармионы» и «Могущество слов») Э.А. По использует особое, не встречавшееся у других авторов, написание «*Aidenn*» вместо обычного «*Eden*» – неологизм, созданный, возможно, под влиянием арабского [6, с. 373]. Т.О. Маббот также отмечает, что По неоднократно применял альтернативные варианты названий вместо привычных в ряде произведений, и эта особенность художественного языка писателя предстает весьма важной [4]. Приведенное написание нехарактерно и для русского языка и может вызвать непонимание читателя. Поэтому большинство переводчиков используют традиционные – «Эдем» или «рай», «Небеса»:

...Что Ленор, затеплив свечи, ждет меня на Небесах.
Что же – ну, ответствуй, демон! – ждет меня на Небесах?
[8]. (Пер. И. Голубева).

Однако Дмитрий Тасаков изменяет вариант написания и произношения (по сравнению с оригиналом) на «Айрену», принося, таким образом, отсылку к Эйрене (др.-греч. Εἰρήνη «покой, мирная жизнь») – богине мира в древнегреческой мифологии. А вот слово «непентес» он опускает вовсе, соответствующий фрагмент в его переводе звучит так:

О, несчастный, ждал ты долго, позабыть чтоб навсегда,
Выпей чашу, и Ленору позабудешь навсегда [10].

М.А. Зенкевич в своем гораздо более раннем переводе (1946), напротив, сохраняет экзотическое слово:

Я воскликнул: «О несчастный, это Бог от муки страстной
Шлет непентес – исцеленье от любви твоей к Линор!
Пей непентес, пей забвенье и забудь свою Линор!» [6, с. 90].

Таким образом, можно сделать вывод, что современные переводчики стихотворения отчасти опираются на опыт предшественников, отчасти стремятся воплотить новое видение классического текста, стараясь по-своему передать его образность и

эмоциональную окраску. Исключение библейских аллюзий переводчиками советского периода во многом может быть обусловлено идеологическими мотивами [6, с. 319]. Ряд переводчиков как раннего, так и советского, и постсоветского периодов «упрощают» аллюзии и заменяют соответствующие отсылки с целью приблизить текст к массовому читателю, «популяризировать» его. В то же время наряду с большей «вольностью» в поздних переводах отмечается тенденция к «новой точности» – попыткам иногда даже буквально, дословно, воспроизводить систему образов Э.А. По. Однако и отступая от буквального прочтения оригинала, авторы новых переводов нередко представляют новое, неожиданное, видение этого многократно переведенного стихотворения – через своеобразие собственных образно-стилистических решений.

Список литературы

1. Базыма Б.А. Психология цвета : теория и практика. – Санкт-Петербург : Речь, 2007. – 203 с.
2. Библейская энциклопедия : [Труд и изд. архимандрита Никифора]. [Репринт. изд.]. – Москва : Изд. центр «Терра», 1990. – 902 с.
3. Джексон Дж. Подпись По к «Ворону». Jackson J. Poe's signature to *The Raven* // *The Sewanee review*. – 1918. – Vol. 26, N 3. – P. 272–275.
4. Мабботт Т.О. «Ворон» и другие стихи. Mabbott T.O. *The Raven and other poems*. – New York : Facsimile text society, 1942. – 91 p.
5. Пахомова В.В. Способы передачи стилистических особенностей оригинала при переводе (на материале переводов на русский язык поэмы Эдгара Алана По «Ворон») // Научно-технический вестник Санкт-Петербургского государственного института точной механики и оптики (Технического университета). – 2003. – № 8. – С. 213–216.
6. По Э.А. Ворон / изд. подгот. В.И. Чередниченко ; [отв. ред. А.Н. Горбунов]. – Москва : Наука, 2009. – 400 с. – (Литературные памятники).
7. По Э.А. Ворон / пер. Бальюри А.А. // Самиздат [электронный ресурс]. – 2006. – URL: <http://zhurnal.lib.ru/w/woron/2003baljur.shtml> (дата обращения: 10.04.2022).
8. По Э.А. Ворон / пер. Голубева И. // Самиздат [электронный ресурс]. – 2006. – URL: <http://samlib.ru/w/woron/2001golub.shtml> (дата обращения: 10.04.2022).
9. По Э.А. Ворон / пер. Жаботинского В.В. // Самиздат [электронный ресурс]. – 2006. – URL: <http://zhurnal.lib.ru/w/woron/1931zhabot.shtml> (дата обращения: 10.04.2022).

10. По Э.А. Ворон / пер. Тасакова Д. // Самиздат [электронный ресурс]. – 2017. – URL: http://samlib.ru/d/dmitrij_tasakow/woron.shtml (дата обращения: 10.04.2022).
11. По Э. Философия творчества // По Э.А. Стихотворения. Новеллы. Повесть о приключениях Артура Гордона Пима. Эссе. – Москва : АСТ, 2003. – С. 707–719.
12. Ричардс Э. Передача «Ворона» : ретроактивное происхождение. Richards E. Outsourcing “The Raven” : retroactive origins // Victorian poetry. – 2005. – Vol. 43, N 2. – P. 205–221.
13. Смирнов А.А. Теория литературного перевода // Литературная энциклопедия. – Москва : Советская энциклопедия, 1934. – Т. 8. – С. 514–515.
14. Художественный перевод : терминологический словарь-справочник / РАН. ИНИОН, Центр гуманит. Науч.-информ. исслед., Отд. языкознания, Отд. Литературоведения ; отв. ред. и сост. Раренко М.Б. – Москва : ИНИОН, 2014. – 379 с. – (Теория и история языкознания).
15. Эдвардс К.Д. «По, ты отомщен!» : Эдгар Аллан По и *Universal Pictures* «Ворон» (1935). Edwards K.D. ‘Poe, you are avenged!’ : Edgar Allan Poe and *Universal Pictures’ The Raven* (1935) // Adaptation. – 2011. – Vol. 4, Issue 2. – P. 117–136.