


ВЕЛИКАЯ ПОЭЗИЯ





Эдгар Аллан
ПО
—
Ворон

Издательство АСТ
Москва



УДК 821.111-3(73)
ББК 84(7Сое)-44
П41

Дизайн серии *Елены Амосовой*

В оформлении издания использована
иллюстрация из коллекции Shutterstock

Перевод с английского С. Андреевского, В. Брюсова,
К. Бальмонта, Р. Дубровкина.

По, Эдгар Аллан

П41 Ворон : [сборник : перевод с англий-
ского] / Эдгар Аллан По. — Москва: Изда-
тельство АСТ, 2023. — 224 с.— (Великая
поэзия).

ISBN 978-5-17-154456-0

Эдгар Аллан По — американский писатель и лите-
ратурный критик. Его называют одним из величайших
представителей романтизма, а также основоположни-
ком современного детектива и жанра психологической
прозы.

Мрачная лирика, наполненная завораживающими
образами и загадочными метафорами, принесла ему
огромный успех.

УДК 821.111-3(73)
ББК 84(7Сое)-44

© Р. Дубровкин, перевод, 2023
ISBN 978-5-17-154456-0 © ООО «Издательство АСТ», 2023



Om avropa



ФИЛОСОФИЯ ТВОРЧЕСТВА*

Чарльз Диккенс в своей заметке, которая лежит предо мною, касаясь сделанного мною разбора внутреннего механизма его «*Barnaby Rudge*», говорит: «Знаете ли вы, между прочим, что Годвин написал своего „Калеба Вильямса“ с конца? Он начал с того, что опутал своего героя целюю сетью затруднений, составляющих предмет второго тома, и затем, чтобы сочинить первый, стал изыскивать всякие способы для оправдания того, что уже было сделано».

Не думаю, чтобы Годвин держался буквально такой системы сочинения — да и то, что он сам говорит по этому поводу, не вполне согласно с идеею Диккенса, но автор «Калеба Вильямса» был слишком хорошим художником, чтобы не сознавать всей пользы подобного приёма. Очевидно, что всякий план сочинения, достойный называться планом,

* *Philosophy of composition* — так озаглавил автор своё предисловие к поэме, не менее оригинальное, как и сама поэма. Это — попытка самонаблюдения над процессом творческой мысли в авторе. — *Здесь и далее по разделу прим. С. Андреевского.*

должен быть настолько разработан, чтобы предвиделась развязка, прежде чем перо коснется бумаги. Только имея постоянно перед собою готовую развязку, мы можем сообщить плану характер причинности и последовательности, согласуя все мелочи, а в особенности общий тон произведения с развитием нашего намерения.

Тот метод, которого обыкновенно держатся сочинители, я нахожу ошибочным в самом его корне. Мы или берём тезис из истории, или вдохновляемся каким-нибудь современным случаем, или, что гораздо лучше, измышляем сочетания поразительных событий, долженствующих составить только базис рассказа, и затем стараемся мысленно ввести описания, разговоры и свои личные комментарии в тех местах, где недостаток фактов и действия представит к тому удобный случай.

Я предпочитаю начинать с соображений об эффekte. Имея всегда в виду оригинальность (ибо тот изменяет самому себе, кто рискует обойтись без такого очевидного и лёгкого способа быть интересным), я прежде всего говорю себе: между бесчисленными

эффектами или впечатлениями, которым сердце, ум или, говоря общее, душа способна подчиняться, какой эффект в данном случае изберу я? Выбрав сюжет романа, я затем стремлюсь создать какой-нибудь поразительный эффект, и соображаю, каким способом лучше его достигнуть: известным ли сочетанием событий, или особенным тоном рассказа, — обыденными происшествиями и необычайным тоном, — или необыкновенными происшествиями и обыденным тоном, — или равную степень необычности и в событиях и в тоне, — и тогда я ищу вокруг себя или, вернее, в себе самом такого сочетания фактов и манеры изложения, которое было бы наиболее способно произвести требуемый эффект.

Я часто думаю о том, какой бы интерес представляло признание автора, который бы захотел, т. е., скорее, мог рассказать шаг за шагом все те процессы, через которые проходило какое-либо из его произведений, пока оно достигло своей окончательной формы. Я затрудняюсь сказать, почему такой труд никогда не был предложен публике, — но, быть может, этот пробел объяс-

няется авторским самолюбием более, чем какой-либо другой причиной. Большинство писателей — поэты в особенности — предпочитают, чтобы все думали, что они сочиняют под влиянием наития свыше, в минуту ясновидения и экстаза — и они положительно содрогнулись бы при мысли, что публике будет дозволено заглянуть за кулисы и — увидеть там неопределённые и с трудом выработанные зародыши мысли, обнаружить, что истинные выводы были схвачены только в последнюю минуту, подсмотреть бесчисленные проблески идеи, которая долго не показывалась во всей полноте, — заметить, что вполне созревшая мысль часто отбрасывалась вследствие её невыразимости; иметь возможность наблюдать осторожность автора в выборе и в исключениях, досадливость помарок и приписок — словом, увидеть колеса, цепи и блоки для перемены декораций, — петушиные перья, румяна и мушки, которые в девяносто-девяти случаях на сто составляют принадлежность каждого литературного гистриона.

С другой стороны, я знаю, что далеко не часто автор находится в благоприятных

условиях для восстановления того пути, по которому он дошёл до окончательной отделки своего произведения. Вообще идеи, возникшие в беспорядке и обработанные кое-как, так же легко забываются.

Что касается меня, то я не разделяю упомянутых мною опасений и не нахожу ни малейшего затруднения припомнить прогрессивное развитие всех моих произведений; и так как интерес подобного анализа или восстановления, составляющего, по моему мнению, *desideratum* в литературе, совершенно не зависит от действительной или предполагаемой интересности разбираемого сочинения, то я думаю, что я не изменю требованиям приличия, если раскрою *modus operandi* одного из моих собственных произведений. Я избираю «Ворона», как поэму, наиболее распространённую. Я намерен доказать, что ни один из пунктов этого произведения не может быть приписан случайности или вдохновению, и что труд этот шаг-за-шагом подвигался к своей окончательной форме со всею отчётливостью и строгой последовательностью математической задачи.

Оставим в стороне вопрос, не имеющий непосредственного отношения к поэме, — вопрос о том, какое обстоятельство или какая потребность породили во мне намерение написать поэму, которая бы одновременно соответствовала и народному вкусу и требованиям критики.

Итак, мы начнём прямо с этого намерения.

На первом плане стоял вопрос о размерах поэмы. Если литературное произведение настолько длинно, что не может быть прочитано в один присест, то мы уже лишаемся одной весьма важной стороны эффекта — единства впечатления, так как если чтение будет происходить в два приёма, то промежуточные житейские дела сразу отнимут у произведения его цельность. Но если принять во внимание, что, *caeteris paribus*, ни один поэт не может лишить себя всего того, что может содействовать осуществлению его намерения, то остаётся только рассмотреть, найдём ли мы в пространности поэмы какую-либо выгоду, которая бы вознаграждала её за утрату единства? Я отвечаю: нет, мы не найдём. То, что мы называем длинною поэмою есть в сущности ряд

коротких поэм, т. е. ряд коротких поэтических эффектов. Бесплезно доказывать, что поэма лишь до тех пор поэма, пока она вызывает напряжённое возбуждение, возвышая душу, а все напряжённые возбуждения, вследствие психической необходимости, — скоропреходящи. Вот почему «Потерянный рай» представляет на половину чистейшую прозу; в нём есть ряд поэтических воспарений, перемешанных с соответствующими местами падения и охлаждения тона, благодаря тому, что, вследствие своей неимоверной длины, он лишён в высшей степени важного художественного элемента — единства и цельности впечатления.

Итак, очевидно, что в отношении размеров существуют известные пределы для каждого литературного произведения, а именно — возможность прочтения его в один присест, — и хотя для некоторых видов сочинений в прозе, в роде, напр., Робинзона Крузо, не требующих единства, пределы эти могут быть с выгодою раздвинуты, но в поэме их всегда будет неблагоприятно переступать. И даже в этих пределах, объём поэмы должен быть математически пропорционален её

достоинству, т. е. степени её действия на душу или, другими словами, количеству истинного поэтического эффекта, которым она способна поражать читателя; для этого правила существует только одно ограничительное условие, а именно — что для произведения каждого данного эффекта безусловно требуется определённое количество времени.

Строго придерживаясь этих соображений и имея в виду произвести возбуждение, которое бы не превышало вкуса толпы и не было бы ниже требований критики, я решил, что объём поэмы будет достаточен, если в ней будет заключаться около ста стихов. В действительности их и вышло всего 108*.

Далее, моя мысль обратилась к выбору эффекта; при этом считаю уместным заявить, что во время конструкции своей поэмы, я ни на минуту не упускал из виду условия, чтобы она могла быть доступна всем и каждому. Я бы далеко увлёкся от своей непосредственной за-

* Эдгар По писал «Ворона» восьмистопным размером; перевод же сделан четырёхстопным, чем и объясняется двойное количество строк у нас.

дачи, если бы взялся доказывать положение, неоднократно мною подтверждённое, что прекрасное есть единственная законная область поэзии. Я, впрочем, скажу несколько слов для более точного объяснения моей мысли, часто подвергавшейся слишком опрометчивому искажению со стороны моих друзей. Наслаждение, которое было бы в одно и то же время наиболее напряжённым, наиболее возвышенным и наиболее чистым, такое наслаждение, мне кажется, может доставить только созерцание прекрасного. Когда люди говорят о красоте, они в действительности подразумевают не качество, как думают иные, а впечатление; короче — они имеют в виду именно то чистое и возвышенное состояние души (отнюдь не разума и не сердца), о котором я уже говорил и которое является последствием созерцания прекрасного. Я отношу прекрасное к области поэзии потому, что таков закон искусства, что все предметы внешнего и внутреннего мира должны быть усваиваемы средствами наиболее для того пригодными, а никто ещё не был так глуп, чтобы отрицать способность поэзии вызывать упомянутое возвышенное состояние души.

От автора