

ЗА ХУДОЖЕСТВЕНАТА ПРОЗА НА ЕДГАР АЛАН ПО НА БЪЛГАРСКИ

НИКИТА НАНКОВ

1. Постановка на проблема. Българските преводи на прозата на Е. По са неизследвано и поради това неосъзнавано (обратното също е вярно: неосъзнавано и поради това неизследвано) царство на българското културно-литературно съзнание, което засега за разлика от поетичните преводи на Георги Михайлов, безпогрешно свързвани със символизма, не е прокарало преки пътища към ясно осезаеми български литературни модели, а много по-скрито и дълбинно е попило (в Бахтинов смисъл) в българското слово — художествено и нехудожествено. Другото име на тази мержелица се Атлантида е културно-литературната чувствителност на българина от последните стотина години към ред особености на просвещенско-романтичните мисловно-художествени построения. По-широкото изследване на този проблем, от което тази статия е само част, показва, че тази чувствителност е, общо взето, не особено силна.

Но какво всъщност ще се изследва? Взирайки се в езика на прозата на Е. По на български, ще се опитам да щрихирам степената, в която този език носи някои от главните естетико-поетични и миросгледни особености на оригиналната проза. За еталон ще служи оригиналът — в него поетиката и миросгледът са постигнали най-пълния си израз. Като спомагателен критерий ще използвам преводите на Бодлер, славеци се като най-популярните и културно значими преводи на прозата на американския му събрат. При това двойно сравнение недвусмислено ще се открият деструктивните (в смисъл на губене, на разсейване на културна информация) резултати в предаването на тази проза на български. Сравнението с Бодлер също така ще покаже, че характерът на българските преводи дълбинно се определя не от евентуалния посредник (обикновено френски или руски), а от капацитета на българското литературно съзнание. По-нататък не се сравнява езикът на Е. По с езика на българските преводи — задача от компетентността на историята и критиката на превода. Съпоставя се отношението език (поетичен изказ) — художествен миросглед у Е. По, Бодлер и българските преводи¹; това е собствено компаративистичен проблем. Казано другояче, по-нататък ще прави опит чрез сравняване на художествени текстове да се сравняват типове културно-литературни съзнания.

¹ Използвани издания: Edgar Poe. Poetry and Tales. Library of America. N. Y., 1984; Histoires extraordinaires par Edgar Poe. Traduction de Charles Baudelaire. Paris. Calman — Lévy, Éditeurs; Nouvelles histoires extraordinaires par Edgar Poe. Traduction de Charles Baudelaire. Paris. Calmann — Lévy, Éditeurs; Histoires grotesques et sérieuses par Edgar Poe, traduites par Charles Baudelaire. Paris. Calmann — Lévy, Éditeurs. Българските преводи са дадени хронологично след бележките. Използвани са следните съкращения: П-1 означава първия превод, публикуван в списание или вестник; П-2 — третият разказ в първата книга с преводи от Е. По; П-8-к книга значи, че в осмата книга има само един разказ. Оригиналаните курсиви са с некоректната линия, моятте — с пунктир.

Доколкото във всички преводи (както и във всички художествени текстове) съществува отношението език (изказ) — художествен мироглед, българските преводи ще бъдат смятани за равностойни. Критерии като хронологическа принадлежност, авторство, отнесеност към литературно направление, място на отпечатването — вестник, списание, книга — и др. под. в това изследване са второ- и третостепенни. Всеки един от тези показатели обаче може да стане водещ в други типове изследвания. Доколкото преводите тук се мислят като равностойни, те ще бъдат разглеждани като макротекст с интегрални свойства.

Какви са изходните положения на това изследване? Те са общи и за ред други литературоведски проучвания, което пък напомня за крехката самостоятелност на компаративистиката като литературоведска дисциплина. Въобще компаративистиката е производна на по-общи методологични предпоставки и затова има толкова „компаративистики“, колкото и общотеоретични подстъпи към литературата. Словото влиза в художествената литература със своята социална, предварително зададена реферативна стойност, изработена във и в художествената литература. Напрежението между реферативността и художествената организация на творбата поражда у словото особена, естетическа функция (Якобсон). По-нататък на тази абстрактна схема, доколкото е било възможно, е придаден конкретен историко-литературен характер, т. е. реферативната стойност на езика, както и художествената му организация са разглеждани с онези техни значения, за които днес, благодарение на труда на поколения литературоведи, се знае, че са съществували по времето на Е. По.

За жалост българското литературознание все още е дължник на възловите семантични гнезда (понятия, мотиви, теми, митове, символи и пр.) в новата българска литература, а и на поетиката на българската проза от това време. Затова в ред моменти предлаганото изследване „виси“ в културен вакуум и засега е рано да се правят по-обща сравнения и изводи. Това води и до прекомерно може би подчертаване на културно-деструктивните силови линии в тези преводи.

2. *Едгар По — просвещенско-романтичен писател.* Преди конкретните анализи е потребна обща картина на художествено-прозаичното творчество на американския писател, която по-нататък според случая ще се доуплътнява. Цялостното творчество на автора на „Лигейя“ е рожба на сложното съчетаване на две господстващи в американската литература през първата половина на миналото столетие сили: просвещенската и романтичната културно-художествена мисловност. Това е схванато още от Джеймс Ръсел Лоуъл, един от първите значими критици на писателя, който в статия за Е. По от 1844 г. пише, че в неговото творчество се съединяват „способността за силен и детайлен анализ (просвещенското — Н. Н.) и удивително плодотворно въображение (романтичното — Н. Н.)“². Литературознанието за век и половина е направило много, за да разгърне в безброй книги и статии тази афористично елегантна в точността и обемността си критическа догадка.

Над просвещенско-романтичната канава в творчеството на Е. По се насноват неговите конкретно-неповторими особености: моделите на южняшката култура и литература, моделите на тогавашната литературна журналистика във Великобритания и САЩ, личните способности и предпочитания на писателя и пр. От своя страна тези особености изразяват просвещенско-романтичното у Е. По и в по-общ смисъл — в тогавашната литература на Съединените щати. За задачите на тази работа е достатъчно да се набележат просвещенската и романтичната линия в изчистен вид и да се обърне внимание на начините, по които те се пресичат и комбинират.

Просвещенската мисловност е най-недвусмислено деловима в обширното критическо наследство на автора на „Поетическият принцип“³. От богатството на просве-

² J. R. Lowell, Edgar Allan Poe. — In: The Recognition of Edgar Allan Poe: Selected Criticism Since 1829. Ed. E. W. Carlson. Ann Arbor, 1966, p. 12.

³ R. D. Jacobs. Poe: Journalist and Critic. Baton Rouge, 1969; E. H. Davidson. Poe: A Critical Study. The Belknap Press of Harvard University Press. Cambridge, 1957; R. W. Ellie k. A History of Modern Criticism 1750—1950. Cambridge University Press. Cambridge, New York, New Rochelle, Melbourne, Sydney, 1981, vol. 3, p. 152—63.

шенската естетика, кърмеща въобще цялата ранна американска художествена проза⁴, както и много от прозаичните творби на Е. По за нас е особено важна идеята, че Бог е сътворил света познаваем интуитивно-рационално и познавайки света, човек се приближава до Твореца. В особено чист вид подобни идеи прозират в такива забавни на пръв поглед писания на Е. По, където по почерка на свои известни съвременници той прави нещо като личностно-творчески „хороскопи“ или за да рекламира себе си и списанията, които редактира, разгадава шифри, изпратени му от читателите. Далеч по-усложнена, същата мисловност определя основния тон и в „рационалистичните“ — по неологизма на автора им — разкази, т. е. разказите на логическото разсъждение („Златният бръмбар“, „Убийствата на улица Морг“, „Тайната на Мари Роже“, „Откраднатото писмо“). В тях героят с несвикновено развити аналитични способности (мистър Лъогран или мосьо Дюпен) разкриват заплетени загадки, които съвсем не са задължително криминални, както става при многобройните им ученици, наплодени от въображението на писатели като К. Дойл, Е. Габорьо, А. Кристи, Ж. Сименон. Проблемът за отношението между съзнанието и света през Просвещението и при Е. По е универсален, а разкриването на престъплението е само факултативен негов подслучай, добил у наследниците му от детективския бранш самостоятелно значение. Силата на разума при Е. По се утвърждава нееднозначно, преминава през перипетии и съмнения, дори търпи откровени провали, немислими в класическото криминално четиво, освен ако не е пародийно.

Най-правилнейно познаваемостта на света се представя в „Тайната на Мари Роже“ и това, а не прекомерната му дължина, както нередко се е писало, е причината за недолюбването му от критиката. В „Златният бръмбар“, най-популярната творба на Е. По до появата на „Гарванът“, обикновено сочена като един от най-ранните класически детективски разкази, още в началото разказвачът и приятелят му Лъогран спорят дали една рисунка е череп или бръмбар. Оказва се, че всеки е прав, тъй като рисунките всъщност са две, но никой не го е знаел. Така еднозначното познание за света е разколебано, а разумът се оказва лесноуязвим и твърде зависим от конкретната гледна точка, за да има безусловните просвещенски претенции за универсалност. Затова и финалът на творбата е откровеният отказ на Лъогран еднозначно да твърди при какви обстоятелства е било заровено намереното от него съкровище. В разказа „Сфинкс“, който не е рационалистичен, проблемът пак е доколко може да се върва на сетивата и разума. Разказвачът вижда през прозореца си праисторическо чудовище на отсрещния хълм, което се оказва всъщност иншожно насекомо току-пред очите му. В други разкази разумът безусловно капитулира. Там светът е енигма, знак, който не може да бъде разгадан, понеже означава единствено себе си. Така е например в „Човекът от тъпката“ и „Ръкопис, намерен в бутилка“. Първият разказ започва като серия социално-жанрови портрети на чиновници, мошеници, проститутки в маниера на английския XVIII век (Филдинг, Смолет и др.), нахвърляни от целоколебимо уверения в аналитичните си способности разказвач, а вторият — като дневник на морско пътешествие от разказвача, който се чувства компетентен да дава съвети по корабоплаване дори на капитана. Накрая и в двете творби разказвачът пряко волята си се озовава в света на безвремето, в царството на Ахасфер и Летящия холандец (два мита с широка популярност сред романтиците), където не важат познатите му закони за време и пространство. Ако подобни произведения се разгледат през призмата на иронията, става ясно, че Уотсън — прочутият спътник на двама по-прочути Шерлок Холмс — не е задължителна фигура в структурата на детективския жанр. Неговата роля на самоуверен и осмян накрая невежа може много по-ефективно да се изпълнява от самия разказвач, с когото читателят се идентифицира.

⁴ Нанр. Т. Martin. The Instructed Vision. Scottish Common Sense Philosophy and the Origin of American Fiction. Indiana Un. P., Bloomington, 1961, Indiana University Humanities Series Number 48.

Противно на преобладаващото мнение за пословичната мрачност на Е. По дори и там, където разумът изнемогва, където над него витаят тежките сенки от готическите романи на мисис А. Радклиф, Е. Парсънс и Ш. Смит, по лицето на американския писател пробляват двусмислени усмивки. На Е. По може да се натрапи плоска рационална еднозначност на битието в произведениата му — както неведнъж е правено от най-различни подбуди, — но това е едва половината от истината за разказите му с осезаем просвещенско-рационалистичен фермент. В по-малко известни, но в никакъв случай художествено по-неуспешни разкази като „Продълговатият сандък“, „Ти си човекът“ или „Очилата“ блисти пародийната изобретателност, с която се представя силата на разума и абсолютното познание. У Е. По и въобще в културата, чиято рожба и изпълнение е той, проблемът за човека и света се решава едновременно и сериозно, и смешно-пародийно. И тъкмо в тази двойственост е част от вътрешната свобода на този писател и тази култура.

Именно там, където просвещенската хармония между човека и света е най-изтъняла и се усеща като най-проблематична, става възможно наслаждането на късноромантична мисловност. Затова не е чудно, че готическият, черният, „страшният“ роман и неговите модификации бележат не само кризата в просвещенския рационализъм в литературата от втората половина на XVIII век (Х. Уолпол, К. Рийв, А. Радклиф, Е. Парсънс, Ш. Смит, М. Г. Луис, Ч. Б. Браун и др.), но и кризата на романтизма (Арним, Brentano, Хофман, Метюрин, Е. По и др.). В развитието на тази литературна форма може да се проследи една линия в приемствеността между Просвещението и романтизма.

Но у Е. По това сплитане прозира и в много други случаи. Лъогран и Дюпен например по силата на ума си, по нервната възбудимост, по склонността си към уединение, по поетичното въображение и вкусове, по неясното си социално положение, по противопоставянето си на грубата тъпла (представена от официалната полиция) и т. н. са близници с Родерик Ашър, принц Просперо, джуджетата Скок-Жабок и Трипета, Корнелиус Уат — все емблематични късноромантични герои от разказите „Падението на дома Ашър“, „Маската на Алената смърт“, „Скок-Жабок“ и „Продълговатият сандък“. Лъогран и Дюпен са не само рицари на разума и математическия анализ, но и на поетическото въображение. Те са математици поети. Затова те превъзхождат многоопитните в претърсваческия занаят, но лишени от висш творчески дар полицаи. Затова и тези набедени детективи могат да разгадаят замислите на злодеите Министър Д. и капитан Кид, които също са поети и математици като своите изобличители („Откраднатото писмо“ и „Златният бръмбар“).

По друг начин се комбинират рационализмът и романтизмът в „Продълговатият сандък“. Проблемът за познаваемостта на света е проблем единствено за разказвача. Приятелят му Корнелиус Уат и съпругата му са сериозни романтични герои (макар че в описанието на Уат разказвачът веднъж-дваж иронично смига), които се превръщат в пародийни травестити на романтичната си същност, когато разумът и сетивата на разказвача започват да му играят лоши шеги. В края на произведението романтичната сериозност се възстановява едновременно с разсейването на заблудите на разказвача.

През оптиката на съчетаването на просвещенски и романтични мисловно-художествени модели може да се погледне и към един толкова очевиден, та поради това останал и почти неизследван, доколкото ми е известно, въпрос като сътворяването на основата на просвещенско-рационалистични метрични идеи⁶ на късноромантичен по смисъла си (най-вече в темите и образите) естетизъм в поезията, с присъщата на Е. По подчертана виртуозност, вдъхновявала Матарме и символистите подир него.

⁶ J. R. Lowell, Edgar Allan Poe. — In: The Recognition of Edgar Allan Poe: Selected Criticism Since 1829. Ed. E. W. Carrigan. Ann Arbor, 1966, p. 12.

⁶ G. W. Allen. American Prosody, N. Y., 1935, 56—90; R. D. Jacobs. Poe: Journalist and Critic, 443—447. Sydney, 1961, vol. 3, p. 152—60.

Да преминем и към по-главните късноромантични особености в творчеството на Е. По⁶. Късният романтизъм не вярва, че светът може да бъде обновен чрез органичното — по любимия израз на немските романтици — сливане на човека и природата. Тази непостижима хармония затова се и превръща единствено в копнеж, осъществяващ се не реално в практиката, а само като религия — в човешката душа, или в някаква отвъдна, застинала в съвършенството си световна душа. По-ярко романтичните творби на Е. По и най-вече неговите „ужасни“ разкази, които по ред причини и до днес се смятат за най-хакартерното и ценното за този писател, тежнеят именно, към тези две посоки — към терзанията на самотното съзнание, мятащо се между престъплението и лудостта („Черният котарак“, „Сърцето-издайник“, „Беренис“ и др.), или към сливането с отвъдното (финалът на романа „Артур Гордън Пим“ и др.). Месмеризмът, катаlepsията, лудостта, сънят, интоксикацията, живото погребение — с една дума, движението по размитата граница между битие и небитие, са конкретните мотиви, теми и образи, взети от близкото литературно и околелитературно обкръжение на писателя, в които абстрактните късноромантични идеи добиват художествена плът („Месмерическо откровение“, „Фактите в случая с г-н Валдемар“, „Преждевременното погребение“, „Бесът на противоречието“ стихотворенията „Сънища“, „Сън в съня“, „Страната на сънищата“ и др.).

Отчуждаването на живия творещ дух от грубата земна материя е в основата и на редица от водещите естетически идеи на Е. По. Например, че най-поетичната тема е смъртта на млада красавица (статията „Философия на композицията“, стихотворения като „Гарвант“, „Юлалюм“, „Анабел Ли“, разказите „Лигей“, „Морела“ и т. н.). Или идеята, че в истинската красота задължително има нещо неочаквано, извратено, отблъскващо и гротесково (балът в „Маската на Алената смърт“, творчеството на Родерик Ашър; Бодлер охотно подхваща тази идея както в критиката си за Е. По⁷, така и в „Цветя на злото“).

Разделението между духа и материята преобразява зловещо и традиционни фолклорни теми. От народната празничност, от карнавала, където колективното старо умира, за да се прероди в новото и младото, при американския писател остава единствено нераждащата смърт на откъснатия от народния живот индивид. Бахтин посочва като примери разказите „Бъчвичка амонтиладо“, „Маската на Алената смърт“ и „Крал Чума“⁸; може да се прибавят и „Скок-Жабок“ и стихотворението „Победителят Червей“.

Ужасът у Е. По вее от лишената от дух материя, това е ужасът на самотния индивид, откъснат от великото единство с природата и социалния живот. Това единство за Е. По може да се постигне единствено в абстрактно-космически мащаб (прозопоемата „Еврика“). Колкото до хармонията между човека и обществото в конкретната американска действителност — по тези въпроси Е. По е дълбок скептик. Той например е отрицателно настроен към широко популярните по негово време социално-философски теории за усъвършенстване, проповядвани от неколцина известни британски и френски философи от XVIII век, които той е познавал навярно от втора ръка. Скептицизмът по отношение на историческия прогрес като цяло е изразен у Е. По в разнообразни художествени и нехудожествени форми⁹.

Всичко това е, изглежда, една от най-дълбоките причини за отрицателното отношение на Е. По към американските трансценденталисти, които във философско-художествената си практика са на противоположни позиции и в американското ли-

⁶ За диалектиката в развитието на романтизма — движението от равния към късния романтизъм — виж напр. Н. Я. Берковски й. Романтизм в Германия. Л., 1973; В. Жирмудски й. Религиозно отречение в истории романтизма. Издание С. И. Сахарова. М., 1919. Навсякъде в статията понятията ранен и късен романтизъм са не хронологически, а типологически категории.

⁷ Бодлер. Естетически и критически съчинения. С., 1976, 181—82.

⁸ М. Бахтин. Въпроси на литературата и естетиката. С., 1983, с. 393—4.

⁹ R. F. S. C. Poe and the Perfectibility of Man.—In: Poe Studies. Vol. 19, Number 1, June 1986, 1—6.

тературознание понякога се определят като оптимистични романтизи¹⁰ (интересна би била съпоставката между йенския романтизъм и трансцендентализма). При Е. По решетките, гробниците, враждебните вещи, неочаквано добили всевластие над човека, уродливост примитивен живот, мъчително тесните пространства и т. н. са все прояви на цялостен късноромантичен мироглед. В това отношение авторът на „Кладенецът и махалото“ следва предходниците си в Германия, Великобритания и САЩ, претълкувайки техните уроци според тогавашните литературни условия.

Но както при просвещенската, така и при късноромантичната проблематика, Е. По е пародийно амбивалентен. Още с първите си разкази от цикъла „Фолио клуб“ той очертава не само прирастното си към сериозните прояви на късноромантичното, но и към пародийните му двойници. Цял живот той пише пародийно ужасни творби — разказите „Без дъх“, „Опасно положение“, „Как се пише разказ за списание „Блакуд“, „Човекът, който беше изчерпан“ и др. Нещо повече — спечелилите си заслужена репутация на класически разкази на ужаса „Лигея“ и „Морела“ колкото сериозно, толкова и иронично гледат на основните си тематично-изобразителни принципи¹¹.

3. Направление на анализа. В тази статия вниманието е съсредоточено върху разграничаване на конкретно-единичния от абстрактно-символния план в художествената проза на Е. По и преводите ѝ на френски и български. Най-общо казано, в оригинала тези два плана се пораждат, първо, от просвещенските идеи за теологичния характер на изкуството, и, второ, от късноромантичните идеи за разцеплението между земното (конкретно-единичното) и отвъдното — душевно-психологическо или небесно-божествено (абстрактно-символен план). По времето на Е. По тези два плана присъствуват в писателското и читателското съзнание, оглеждат се един в друг и взаимно се осмислят. У Е. По отношенията между тях се представят по различен начин, но те винаги са достатъчно осезаеми. В преводите те също са налице, но нерядко се осъществяват по начини твърде различни, дори направо противоположни на оригинала. Навсякъде по-нататък става дума не за абсолютни стойности, а за тенденции, които се разгръщат в различна степен. Една философско-естетическа и поетическа идея в литературата винаги се представя едновременно на няколко различни равнища, което прави идеята художествено многозначна, вътрешно нееднина и противоречива. Преводите в някаква степен накръпяват различните равнища на оригинала, отнемат и прибавят към художествения му смисъл. Пълното игнориране на някое художествено равнище е по-рядко и бележи крайната точка на безсилнето на превода като културен посредник.

Тук се работи не с всички (пълнотата предполага условия, поне засега недостижими в нашите библиотеки), но все пак с надежден брой преводи на български. Изглежда, че по-нататъшна работа в това направление само ще доуточни, но едва ли чувствително ще промени картината, набелязана тук. По-нататък примерите са подредени от прости към сложни.

4. Конкретен и символен план. 4. 1. Засилване на конкретния план. Конкретният и символният план у Е. По са балансирани, преходите между тях са многозначни, богато разработени. Напрежението между двата плана, а не категоричното извеждане на единия или другия е една от причините за високото качество на тази проза. В българските преводи има устойчива тенденция, сравнително слабо влияеща се от времето на превеждането, автора на превода и мястото на публикацията, да се акцентира върху конкретния план и така да се променя балансът между единичното и общото, между конкретното и символното. Това става по различни начини.

¹⁰ Hanp. R. B l a n k e n s h i p. American Literature As an Expression of the National Mind. Revised Edition. Un. of Washington. N. Y. 1973.

¹¹ C. Griffith. Poe's "Ligeia" and the English Romantics. — In: Twentieth Century Interpretations of Poe's Tales, A Collection of Critical Essays, Ed. W. L. Howarth, Prentice-Hall, Inc., Englewood Cliffs, New Jersey, 1971, 63—72.

4.1.1. *Експлициране на отделно понятие.* Този способ е по-характерен за най-ранните преводи, макар че се среща и по-късно. Вероятно е породен от липсата на достатъчно развито абстрактно-литературно мислене в първите години след Освобождението, както и от наличието на дублетни форми, идещи от различни езици, които тогава са били в активна употреба. Примерите нито тук, нито по-нататък са изчерпателни, но са характерни и зад тях стоят ред подобни случаи.

В: „Човекът от тълпата“ — П: I: „кивгирлия (сводест) прозорци“, „кондури (чепици)“, „денди (контета)“, „гъз-бойджии (фокусници)“, „капаците (похлупците)“. В П: 7—3, правей по П: I, разликите са незначителни и засягат най-вече тази дублетна лексика: „сводест прозорци“, „обуца“, „денди (контета)“, „гъз-бойджии (фокусници)“, „похлупците“.

В: „Откраднатото писмо“ — П: 7—4: „извлака (чекмеджето)“, „черчевето (рамата)“.

В: „Тайната на Мари Роже“ — П: 8-книга: „the shoulder-blades“ — „рамената“ (с обяснение под линия: „Така наречените лопатни кости. Пр.“); „по cuts apparent“ — „ясни нарези (следи от остро оръжие)“; „the private placard“ — „едно частно обявление (плакарда)“.

В П: 8-книга стремежът към максимална точност често е подвеждал по подобен начин педантичния преводач. Така е и в П: II — книга на същия преводач.

Има и група случаи, в които общото понятие (значение) от оригинала се изразява на български чрез частно-конкретни понятия (значения). Това е характерно за по-старите преводи.

В: „Черният котарак“ — П: 7—2: „a great variety of pets“ — (голямо разнообразие от домашни галени животни) — „котенца, кученца, пичета и пр.“; „to destroy it with a blow“ — (да го убия с един удар) — „да му разпилея мозъка с едно замахване“; „I offered to purchase it of the landlord“ — (предложих да го купя от съдържателя) — „предложих на кръчмаря някоя и друга пара“.

В: „Кладенецът и махалото“ — П: 13: „at length, there was a sullen plunge into water, succeeded by loud echoes“ — (накрая се чу унило камбурване във водата, последвано от звучно ехо) — „а след това то (камъчето — Н. Н.) падна във водата с особено изквъпяване („къл-къл“) което се поде от ехото, между тия влажни стени“.

Подобни примери има и в П: 3 и П: 19 — „Маската на Алената смърт“.

В: „Мълчание“ — П: I—3: „said the Demon, as he placed his hand upon my head“ — (рече Демонът като положи ръка на главата ми) — „Потупа ме по рамото демонът и каза“. Така е и в П: 18, който, общо взето, повтаря П: I—3 с незначителни вариации.

4.1.2. *Експлициране на подтекст.* В тези примери преводачът се стреми да изясни еднозначно подтекста на оригинала. Той често дописва автора, влагайки в творбата му значения, които са ѝ чужди. Експлицирането на подтекста е характерно най-вече за ранните вестникарски преводи, предназначени за културно неизкушена публика.

Най-очевидно подтекстът се експлицира в заглавието на П: 2 — вместо „Сърцето-издайник“, то е „Лудия убиец“. Този разказ е спор на разказвача с въображаем събеседник, когото той се опитва да убеди, че не е луд, тъй като извършва обмислено и точно действие, които може да извърши само луд човек. Така творбата се строи върху напрежението между лудостта и претенцията ѝ за нормалност. Променилото заглавие нарушава равновесното напрежение в полза на една от страните му.

В П: 7—1 — „Сърцето-издайник“ — има подобно експлициране на лудостта: „You fancy me mad. Madmen know nothing.“ — (Вие ме смятате за луд. Лудите не съзнават.) — „Вие напразно мислите, че съм безумен. Безумните не правят така: те без да му мислят много-много, изведнъж се хвърлят в огъня.“

Разказът „Черният котарак“, подобно на „Сърцето-издайник“, се гради върху съгласанието на най-обикновената домашна обстановка и латогличната жестокост, която се развихря в нея — по думите на произведението: „най-безумен и въпреки то-

ва най-обикновен разказ“. В П: 10- книга обикновеността се премахва, за да се подчертае патологията: „a series of mere household events“ — (поредица от обикновени домашни случки) — „редица и а й - н е о б и к н о в е н и обстоятелства“.

Пак в П:2 — „Сърцето-издайник“ — като цяло има тенденция да се съкращават душевните действия и състояния на разказвача (което за Е. По е главното) и да се увеличават физическите действия (които в оригинала са само шрихириани). Така реферативният свят (описваният художествен свят) в превода е по-вещно-конкретен отколкото оригиналният (така е и в П:7—1). Пример от П:2: „I took my visitors all over the house. I bade them search — search well. I led them at length, to his chamber. I showed them his treasures, secure, undisturbed.“ — (Разведох монте посетители из цялата къща. Поканих ги да търсят — да търсят *добре*. Заведох ги най-после в *неговата* стая. Показах им съкровищата му, в безопасност, непокътнати.) — „А, впрочем, ако се съмнявате, прегледайте добре целия дом, разтърсете навсякъде, влезнете и в неговата стая — у него има немало съкровища“.

И аз, с разпасността на настоящ домакин, почнах да отварям долните и сандъците, гдето всичко бе непокътнато и неприкосновено.“

Експлициране на подтекст, но не в цялата творба, а в отделни нейни моменти има и в П:8-книга — под линия преводачът обяснява обстоятелствата около убийството на Мари Роже (виж с. 45 на превода), описани достатъчно подробно и в оригинала.

По-особена е групата случаи, където вътрешните състояния на героите не се виушават, както е при Е. По, а се заявяват пряко чрез физически белег или действие.

В П:3 — „Маската на Алената смърт“: „his brow reddened with rage“ — (челото му пламна от гняв) — „после се обърна и злобно плю настрана“. Подобен е преводът на това място и в П:10.

В П:13 — „Кладенецът и махалото“ — в устата на изнемогващия в мъки разказвач се влагат възклицания, липсващи в оригинала: „О, Боже, каква мъка!“; „Ах!“; „Ех, ...“ Други примери пак оттам: „I saw“ — (видях) — „С н е о п и с у е м у ж а с ъ з а б е л я з а х“; „The whole (pendulum — Н. Н.) hissed as it swung through the air“ — (цялото махало — Н. Н.) *свицнуше*, люлеейки се през въздуха) — „и се размахваше с особено свистене, от което ми се изправяха косина глават а“; „This I at once saw could not be.“ — (Това — забелязах го веднага — не беше възможно.) — „Но, т у т а к с и з а п о ч н а х д а с е с е у т е ш а в а м (а х к а к в а у т е х а), че това (отлагането на смъртта — Н. Н.) няма да продължи много...“

В П:7—1 — „Сърцето-издайник“ — също се прибавят обяснения за състоянието на героите, липсващи в оригинала: „Той (страхът на разказвача от биенето на мъртвото сърце — Н. Н.) им (на полицанте — Н. Н.) пълни проклетите сърца с наслаждение!“ — „Още два примера пак оттам: „I have told you that I am nervous: so I am.“ — (Казах ви, че съм нервен: такъв съм.) — „Аз ви казвам, че бях с т р а ш и о раздражателен, а че аз всякога съм раздражателен, да, т в ъ р д е с ъ м р а з д р а ж а т е л е н“; „And every night, about midnight, I turned the latch of his door and opened it — oh, so gently!“ — (И всяка нощ, около полунощ, аз обръщах резето на неговата врата и я отварях — о, тъй тихо!) — „Всяка нощ около 12 часът аз т и х и ч к а т а с е п р и м ъ к в а х к ъ м в р а т а т а м у, с п р е д п а з в а н е у л а в я х д р љ ж к а т а н а в р а т а т а и п о л е г и ч к а, е д в а м е д в а м, г и о т в а р я х. . . к а к п о л е г и ч к а о т в о р и х а з! . . . к а к с е п р е д п а з в а х! . . .“

4.1.3. *Подмяна на стил*. Тук са примери, в които преводът налага на оригинала стил, който му е чужд. Това са превода, в които се появява просторечиво-диалектен лексикално-фразеологичен пласт. В края на миналия и началото на нашия век просторечие от подобен вид в българската литература носи конотацията на селската тематика, на будуховно-примитивния, обременен от социално бит. Затова свързването му с творби като „Черният котарак“ и „Човекът от тълната“ внася осезаем битовизъм, конкретност, вещност, които в българската селска литература допреди под-

хвашането на фолклорните теми от модернизма ни изключват втори, просветляващо символен, духовен план в изображението на селото¹².

В П: 7—2 — „Черният котарак“: „much intoxicated“ — (много пиян) — „пиян-залия“; „I again plunged into excess“ — (аз отново се хвърлих в крайности) — „аз пак я ударих на пиянство“; „my final and irrevocable overthrow“ — (моето окончателно и безвъзвратно проваляне) — „за пустата ми главица, за моето погинване“; „to my final overthrow“ — (окончателното ми проваляне) — „да ме погуби млад-зелен“; „witches in disguise“ — (предрешени вещици) — „караконджели“. В превода избистват изрази като: „него ден“, „съликасах“, „таквази жена“, „чини ми се“, „разумява се“, „правичката да си кажа“. Просторечиво-диалектният стил на места е разкъсан от смешни комбинации с интелгентско-философска или канцеларска лексика: „до немай къде хуманно милозливи чувства“, „птичета и пр.“

В П: I — „Човекът от тълпата“ — макар и по-слабо изразена, има сходна тенденция: „жально-жально“, „есенес“, „токо-речи“, „бърже-бърже“, „навождаха“. В П: 7—3, който повтаря П: I е малки корекции, цитирани думи са станали: „жаловито“, „през есента“, „почти“, „скоро-скоро“, „навеждаха“.

4.2. *Отслабване на конкретния план.* Отслабването на конкретния план на художественото изображение в преводите е друг начин за промяна на напрежението между единично и символно в оригинала. На първо място тук е нарушаването на пространствените мерки и парични единици, както и нарушаването на оригиналното пространство като цяло; с това се занимавам в отделна статия.

4.2.1. *Неточно предадени действия и състояния.* Примерите тук най-често са резултат от пропуски и съкращения (нещо почти повсеместно — особено във вестникарските публикации) или от лошото владение на езика на оригинала, а може би и на българския. Примерите от този вид са неизчислими. Задоволявам се с три.

В П: 10 — „Маската на Алената смърт“: „and then, after the lapse of sixty minutes (which embrace three thousand and six hundred seconds of the Time that flies) there came yet another chiming of the clock, and then there were the same disconcert and tremulousness as before“ — (и тогава, подир изтичането на шейсет минути (които обхващат три хиляди и шестотин секунди от Времето, което лети) там се чуваше и още едно биене на часовника и тогава там настъпваше същото разстройване и несигурност и размисъл като преди) — „Ала след шестдесет минути се повтаряше същото влияние и същото смущение завладяваше веселите гости.“

В П: 12 — „Овалният портрет“: „But while my lids remained thus shut, I ran over in mind my reason for so shutting them“ — (Но докато клепачите ми така оставаха затворени, аз прехвърлих в съзнанието си моята причина да ги затворя по такъв начин.) — „Но докато моите клепки оставаха затворени, аз започнах трескаво да мисля, като си затворих очите.“

В П: 5—4 — „Падението на дома Ашър“: „yet I dared not — oh, pity me, miserable wretch that I am! — I dared not — I dared not speak!“ — (и все пак аз не смеех — о, милост за мен, последния нещастник! — аз не смеех — аз не смеех да говоря!) — „но не смеех да говоря“.

В подобни случаи конкретността на действието или състоянието е променена и отслабена, а с това е променено и отношението между конкретно и символно.

4.2.2. *Превръщане на единичното в общо.* Предшният раздел всъщност е подслучай на този. Превръщането става по богата скала от възможности.

Най-елементарен е случаят, където се пропуска лично име и така се отслабва претенцията на произведението за достоверност. Например във „Фактите в случая с г-н Валдемар“, разказ от типа на „фикционализираната ученост“, в П: 14 се пропуска името John Randolph. В „Месмерическо откровение“, творба от същия тип — П: 17 — е пропуснато името на пациента — „(Mr. Vankirk)“; пропусната е и протокол-ното точната дата: „on the night of Wednesday, the fifteenth in-

¹² Н. Георгиев. Превръщанията на Нане Вуте — В: „Септември“, 1968, бр. 6, с. 217—19.

st and, I was summoned to his bedside" — (в сряда вечерта, петнайсти този месец, бях повикан до леглото му) — „един петачен ден ме пови- каха при него“.

От подобен вид е и пропускането на ерудитската бележка на Е. По под линия (запазена в превода на Бодлер), в която се говори за учени, свързани с Метемпси- хозата в П:15 — „Метценгерщайн“.

Друг вид пример са всички твърде многобройни случаи, в които оригиналните лични имена от абстрактно-нарицателни понятия като Смърт, Любов, Живот, Съдба и пр. се предават на български като нарицателни — смърт, любов, живот, съдба.

Графично-интонационният курсив у Е. По има важна художествена роля. При многобройните доработки на творбите си той внимателно е доизкусувал и курси- вирането на едни или други думи и фрази.

Разказът „Месмерическо откровение“ е в традицията на т. нар. учена журна- листика във Великобритания и САЩ от края на XVIII и началото на XIX век, частен случай на която е „фикционализираната ученост“¹³. Изхождайки от наблю- денятия и изводите на М. Алън, разработил с вещина тези въпроси, мога да кажа, че този тип литературна журналистика е една проява на по-общия проблем за отно- шението лично съзнание — действителност при Просвещението. Проблемът се прояв- ява и в естетиката на Е. По. За него художествената проза запазва просвещенско- рационалистичните си характеристики — тя е преди всичко средство на истината.

Фикционализираната ученост е журналистическо-литературна форма за ново в сравнение с дотогавашното комбиниране между факта и художествената фикция в условията на печеления терен във Великобритания, а и в Съединените щати роман- тизъм. Характерното при нея е, че сериозни научно-философски проблеми се разис- кват във вид на фикция. Напрежението между факт и фикция се заявява още в пър- вото изречение на „Месмерическо откровение“. Курсивът в изречението акцентира жанрово-мирогледните особености на произведението, придавайки на иначе обикно- вените думи допълнителна интонационно-смеслова „атовареност“. Така обикнове- ните необикновени думи от оригинала в превода остават само обикновени: „Wha- tever doubt may still envelop the *rationale* of mesmerism, its startling *facts* are now al- most universally admitted.“ — (Каквото и съмнение все още да обгръща *рационал- ното обяснение* на месмеризма, неговите удивителни *факти* сега са почти всеобщо признати.) — „Кой както иска, нека се отнася към теорията на месмеризма, но по- разителните факти, които са дали повод за тия теории, днес почти не се отричат.“

Аналогичен е и случаят с финала на „Метценгерщайн“ в П:15, където курсивът засилва съзнанието за готическия характер на творбата (този характер се гради око- ло присъствието на реален и нарисван кон, които много си приличат): „while a cloud of smoke settled heavily over the battlements in the distinct colossal figure of — a horse.“ — (докато облак от дим надвисваше тежко над назъбените стени в ясната изпълниска фигура на кон) — „кълбата дим тежко полазили над зданията приеха ясните очертания на грамаден кон“.

По-особеният характер на курсивираната дума е особено нагледен, когато тя е сред същите, но некурсивирани думи — например в „Сърцето-издайник“ — П:2: „I felt that I must scream or die! — and now — again! — hark! louder! louder! louder!“ — (Чувствах, че трябва да извикам или да умра! — и ето — пак! — чуй! по-силно! по-силно! по-силно!) — „аз почувствувах, че мен ми трябва или да викам, или да умра.“

В друга, многобройна група случаи онова, което в оригинала е конкретно и детайлно разработено, в превода е предадено сумарно.

В П:10 - книга — „Черният котарак“: „the ammonia from the carcass“ — (амо- ниякът от трупа) — „състава на костите“.

¹³ M. Allen. Poe and the British Magazine Tradition. N. Y., Oxford un. press. 1969. pp. 74—100.

В П:12-I — „Златният бръмбар“: „[the] oblong chest had plainly been subjected to some mineralizing process — perhaps that of the bi-chloride of Mercury“ — (продълговатият сандък очевидно е бил подложен на някакъв минерализиращ процес — може би този на бихлорида на живака) — „продълговат сандък, очевидно дървото беше пропито с някакво вещество, може би сублимат“.

В П:5-I — „Морела“: „with my own hands I bore her to the tomb“ — (със собствените си ръце аз я отнесох в гробницата) — „аз със собствените си ръце я погребях“.

В П:19 — „Маската на Алената смърт“: „black velvet tapestries“ — (черни кадифени gobleni) — „черен плат“.

В П:12-I и П:3 — книгата се предават обобщено: детайли, обвързващи „Златният бръмбар“ с южняши реалии. В САЩ и особено в Юга по онова време негърът е бил и олицетворение на демонските сили. Пример от П:3 — книгата: „you i n f e g n a l black villain“ — (ти, дяволски черен негодник) — „проклет черен негодник“. Южнякът Е. По в този разказ описва реално съществуващия остров Сълвивъ, на който е бил войник. Позоваването на Юга в разказа е естествено за оригинала; сравни с П:3-та книга: „I made no doubt that the latter had been infected with some of the i n p p e r m e a b l e Southern superstitions about money buried“ — (Аз не се съмнявах, че последният (Льогран — Н.Н.) е бил заразен с някоя от безбройните суеверия на Юга за заровени пари) — „Аз бях уверен, че Легран е подлюдял от някои из безбройните истории за заровени съкровища“.

В П:14 — „Фактите в случая с г-н Валдемар“ — са съкратени подробности от експеримента с г-н Валдемар и така е пакърнена претенцията на оригинала за достоверност.

И примери от „Ръкопис намерен в бутилка“. Творбата почва като делово разказ за морско пътуване, правен от вещ в морските дела човек. Затова описанията му са изпъстрени с термини от корабоплаването — това придава на разказа достоверност. Тази терминологична достоверност продължава до края на творбата. Във втората половина на произведението обаче тя контрастира с нереалните, дори трудно мислими временно-пространствени отношения в непознатата морска област и на странния огромен кораб. В преводите морската терминология е много обеднена, често е предадена описателно. Отслабена е фактологичността, а с това и напрежението между конкретния и символния план в творбата — П:4-I, П:14-2.

4.3. *Отслабване на символния план.* Засилването на конкретния план в преводите в ред отношения става за сметка на отслабване на символния. Но тук думата е за друго. В оригиналите има достатъчно указания за символно четене на творбите, които в преводите губят много от своето разнообразие — тъкмо това ще се изследва до края на тази статия. В тези случаи по обратен начин се усилва конкретният план на творбите. В тази работа не става въпрос за засилване на символния план в преводите, защото такава тенденция не съществува. Новият баланс между символен и конкретен план в преводите е показател за степента на неразбиране на мирогледно-естетическите идеи, порождащи оригиналите. Този баланс отразява и една по-обща преводческа тенденция — да се превежда езикът (конкретният план), а в много по-слаба степен да се превежда историко-културният смисъл на оригинала (символният план).

4.3.1. *Пропускане на символния план.* Най-очевидно е отслабването на символния план, когато той бъде редуширан чрез сбит преразказ или просто бъде изпуснат. Това е обикновена практика в първите десетилетия от превеждането на Е. По и често се осъществява върху вестникарските страници, които по условие не търпят големи дължини.

Ще разгледам преводите на „Маската на Алената смърт“. Конкретният смисъл на разказа е: в земите на принц Просперо върлува чума — Алената смърт. Принцът с хиляда придворни се затваря в спадеено с всичко необходимо за безгри-

жен живот укрепено абатство. В най-страшния разгар на чумата той организира пишен маскен бал в странно построено и обзаведено абатство. На бала се появява неизвесен гост, маскиран като труп, поразен от Алената смърт. Всички са смутени, ужасени. Опитвайки се да разбере кой е незваният дързък гост, принцът пада и издъхва. След него са покосени и придворните му. Гостът е самата Алена смърт. Видян само откъм тази му страна, разказът лесно може да се превърне в дидактична алегория за безотговорния владетел, който изоставя народа си в съдбоносен час и е справедливо наказан. Изглежда, тъкмо това тълкуване е направило това произведение най-превежданият разказ на Е. По в България. В някои преводи се среща експлициране на подтекст (по-точно — добавяне на текст), свидетелстващ за подобно алегорично-поучително разбиране. Например в П:19 (в П:6—2 преводът на следващия откъс е същият) причината за занитването на вратите на укрепеното абатство от свитата на принца се обяснява така: „They resolved to leave means neither of ingress or egress to the sudden impulses of despair from without or of frenzy from within.“ — (Те свитата на принца — Н. Н.) решиха да не оставят възможности нито за влизане, нито за излизане на внезапните пориви на отчаяние от вън или на лудост от вътре.) — „Те бяха решили да отстранят всяка възможност от нахлуването на отчаяното население от вън.“

Но разказът има и символен план, твърде различен от конкретния. В него чумата е всичко онова в съвременния на писателя свят, което пречи на разгръщане на свободно творчество. Творчеството се разбира в късноромантичен дух — то не е сливане на човека с природата, а изкуственото му уединяване, затваряне, скриване, разделяне от света. Принц Просперо е романтичен творец, който се скрива от пошла материален свят, лишен от духовност и който е смърт и разложение. Принцът се уединява, за да се отдаде на въображението си. Балът с маски организиран и насочван от принца е разгул на въображението. Неговите реални придворни, маскирани от принца, се превръщат във възплъщение на неговия вкус (вкусът е основно понятие в психологическата естетиката на шотландската философия от XVIII век; това е вътрешното вложено у човека от бога сетиво, с което се познава красотата, т. е. Богът) и въображение (въображението е основен термин в английския романтизъм). Появата на Алената смърт е тържеството на бездуховната действителност над творчеството-живот.

Първото, конкретно-дидактичното разбиране на разказа, няма опора нито в останалото творчество на Е. По, нито в епохата и културните традиции, сред които той твори. Този прочит е плод на друга културно-читателска ситуация. Като контекст, чрез който дидактично се осмисля творбата, тази ситуация съществува в съзнанието на българския читател през последните стотина години, но тя е чужда на времето, в което се е появило произведението. И, обратно, за символния прочит на разказа има ред доказателства в останалото творчество на Е. По и в културата на неговата епоха. То се подкрепя и от ред детайли в самия разказ. Преди да мина към преводите, ще спомена някои интер- и вътрешнотекстови връзки, подкрепящи символното тълкуване.

Бягството на принц Просперо от действителността, носеща само смърт, уединението му, отдаването му на игрите на въображението, тънкото, но неотстъпно провеждане на внушението, че именно вкусът на принца сътворява цялото празненство, в същността си, ако не в подробностите си е аналогично на уединения Дюпен в „Убийството на улица Морг“, „Тайната на Мари Роже“ и донякъде в „Откраднатото писмо“. Дюпен е не само аналитик, но и човек с развита идеалност — френологичната екстраполация на вкуса като вътрешно сетиво; той е рицар и на поетичното бленуване и поетичната лудост (по второто той е близък на Лъогран от „Златният бръмбар“, на Корнелиус Уат от „Продълговатият сандък“, на Родерик Ашър от „Падението на дома Ашър“). Романтичните герои на Е. По въпреки богатото им нюансиране си при-

личат — както многократно с добро или лошо чувство е отбелязвала критиката. В тях се сплитат многозначно черти на идеалистично-романтичната естетика и на психологично-експерименталната естетика на XVIII век.

В самия текст на „Маската на Алената смърт“ символният план се подсказва още в заглавието и подзаглавието: „The Mask of the Red Death: A Fantasy“ — „Маската на Алената смърт: Фантазия“. Главните букви, персонифициращи чумата, придават алегорично-символна дълбочина както на самата чума, така и на цялото произведение. Подзаглавието „Фантазия“ е жанрова уговорка за фикционалния, тоест нямащ за цел истината както е в просвещенската художествена проза, а условия поетичен смисъл на тази прозачна творба. Това я сближава с романтичната проза с нейния подчертано фикционален характер. По този начин особености на текста хвърлят мостове към културната традиция, сред която той се сътворява и която представя.

Българското литературно — и което е по-смущаващо — литературоведско съзнание и до днес не е особено чувствително към различния естетически смисъл на художествената проза от Просвещението и романтизма, фиксиран нередко в жанровите названия на произведенията. В България Е. По е известен като автор на разкази. Това жанрово недоразумение безброй пъти се среща и в писаното за Е. По от много англоезични и европейски литературоведи и в най-чист вид кристализира като че ли в твърдението, че Е. По бил „баща на съвременния кратък разказ“. Е. По твори не разкази, а приказки — tales. (В това изследване „разказ“ се използва като дан на литературоведската традиция със съзнанието, че в нея „има нещо гнило“.)

Приказката е много разпространен, дори любим жанр през романтизма. Най-известната книга на Е. По с художествена проза, появила се приживе на писателя, е „Приказки гротескни и арабески“ — „Tales of the Grotesque and Arabesque“. Приказката става високо почитан жанр сред романтиците поради нейната абсолютна простота, която те товарят с най-сложните проблеми на съзнанието и културата. Романтичната приказка е сплавяване на ясният конкретен фолклорен план с естетико-философска проблематика. Романтичната приказка е фолклорно-философска. (Затова и „Маската на Алената смърт“ се споменава от Бахтин в изследването му на фолклорната народна празничност.) Четенето и превеждането на такъв тип литература трябва да държат сметка за това. Приказката привлича романтиците, понеже отговаря на идеала им за прекрасното, включващ и художествената простота. В приказката повествованието е сведено до най-простите, основополагащо-първични образи и ситуации. В нея се осъществява една от най-дълбинните особености на романтизма — стремежът му към абсолютни, универсално-космически категории, очистени от всичко второстепенно, временно, опосредствено. Романтиците искат основният за тях проблем човек—природа да бъде решен пряко и непосредствено. Всичко, заставащо като посредник на човешката постъпка, възглед и т. н. спрямо природата, се усеща болезнено и се изживява враждебно. Посредници са например църквата, обществените институции, държавата, феодалната (а в САЩ — бързо развиващата се капиталистическа) собственост и т. н.. В ранния романтизъм непосредствеността се изразява в надеждата, че общественият човек може да използва безпрепятствено собствения си разум и свободно да действа. В САЩ конкретни възплъщения на тази идея (макар не само на нея) са например философско-литературната дейност на трансценденталистите, тяхната житейска практика (например философски обосноваването ергенство на Торо, животът му сред природата и т. н.), поезията на У. Уитман, в която човекът е равен на природата. Тук навярно е възможно да се отнесе с някои нейни черти и една от най-устойчивите черти в американското национално съзнание, преминала ред метаморфози — идеята за упованието в собствените сили.

У късния романтик Е. По вярата във възможността за непосредствено сливане между човека и природата, общо взето, е угаснала. Тази идея живее в творчеството му най-вече като обект за разобличаване и пародиране. Това ражда и болезнено-иро-

ничните гримаси към всичко, в което вярват ранните европейски романтици и американските трансценденталисти. Приказките на Е. По са именно гротески и арабески (много мастило е записано за непосредствения източник, от който е заемствал понятията Е. По) — две естетически понятия в късния романтизъм, изразяващи силното присъствие на несъразмерното, напрегнато-болезнено, уродливото, мъртвото. Тези естетически термини са една специфична проява на романтичното отчаяние от неизпълнимостта на глобалните първоначални цели: „арабескното състояние у По е визионерско царство във от пространство и време“¹⁴. Тези цели се осъществяват само частично или остават за по-далечно бъдеще. Поради това на романтиците те изглеждат въобще неизпълними. Ранноромантичната вяра в победния ход на историята, широко крачеща към нова хармония през руините на стария свят, се скършва, от своя зенит пропада към своя надир — отказът от историята, оплакването на вечната власт на злото над света.

В „Маската на Алената смърт“ се откриват много от тези общоромантични характеристики. Разказът започва и завършва с идеята за непреодолимата, всесилна и абсолютна смърт и разруха. Централен образ в произведението е часовникът от черен абанос — символ на разрушаващото, а не на творящото време. Часовникът и времето са съюзниците на Алената смърт срещу принц Просперо и неговия вкус, сътворяващ ексцентрична красота. Балът с маски е символ на просвещенско-късноромантичното разбиране за творчеството. Той е организиран от вкуса. Балът е скрит зад здравите стени на укрепеното абатство — това е разпадането на връзката между човека и природата, между творчеството и практическото, възпяващо го в действителността действие. Балът е сред чудата обстановка, стигаща до пълна уродливост. Балът неминуемо трябва да завърши със смърт — вкусът на принца го организира, но часовникът немолчно отмерва изтичащите минути на трескавото веселие.

Колкото са начините за изграждането на символния пласт на творбата, толкова са, естествено, и начините за неговото накръпяване и разрушаване в преводите. В никой български превод не е дадено подзаглавието на разказа. В П:3, П:8 и П:10 както в заглавието, така и в целия текст Алената смърт се дава с малка буква. Въобще българските преводи като цяло са твърде небрежни към жанрово определящите подзаглавия в художествената проза на Е. По. С това те още в самото начало „открадат“ един важен ключ към историко-културното разбиране на произведенията му. Впрочем така е и в по-непретенциозни англосезици издания¹⁵. Допи и там, където подзаглавията са запазени, понякога са преведени грешно. Например в П:14—5 подзаглавието „Притча“ е предадено като „Парабола“. В оригинала е „Shadow — A Parable“ — „Сянка — Притча“.

Преводите на „Маската на Алената смърт“ пропускат не само подзаглавия, но и цели пасажки, в които символният план е особено осезаем. Например в П:3 е съкратена една част, където се описва как принц Просперо организира бала, сиреч как се проявява като просвещенско-късноромантичен творец: от „There were much glaze and glitter...“ до „...the echo of their steps.“ — Маскарада бе в разгара си...“ Пропусък в П:16 е на същото място, но в по-голям размер: от „The tastes of the duke were peculiar...“ до „...rays from the tripods.“ Такива големи пропуски са сравнително редки и бележат крайната степен на унищожаване на символния план в даден отрязък на текста. В повечето случаи се прибягва до повече или по-малко сбит преразказ, в който се губи конкретната художествена тъкан на оригинала, но отчасти се запазва смисълът. Съкратено описание на устройването на маскарада има например в П:8:

4.3.2. *Отслабване на символния план на граматично-синтактично равнище.* В оригиналите смислово-понятийната и жанровата символност се подкрепят и на гра-

¹⁴ D. Ketterer, *New Worlds for Old. The Apocalyptic Imagination, Science Fiction, and American Literature*. N. Y. Anchor Press, 1974, p. 74, виж и 57—60.

¹⁵ Най-често: *The Complete Tales and Poems of Edgar Allan Poe*. Penguin Books, 1984, 38-39.

матично-синтактично равнище, а също и в стилистично-реторичната организация на по-големи от изречението отрязъци — параграф, група параграфи, повтарящи се на различни места в текста сходни или еднакви думи и изрази (лайтмотиви) и пр.

Един от най-простите случаи на символността на граматично-синтактично равнище е например разминаването между граматиката и семантиката на изречението — за обикновени неща се говори с граматично маркиран, отклоняващ се от усещаната като еталонна норма изказ. Така е и в някои инверсии при Е. По. Чрез нея още на подсъзнателно равнище се разколебават читателското усещане и представи за обикновено и необикновено, за конкретно и за онова, което може да се надгражда над него. Като цяло в българските преводи инверсиите — доста чести у Е. По — рядко се схващат и предават по-системно. Бодлер също пропуска не една и две важни инверсии. Ето два примера, в които се описват прозорците в синята зала в замъка на принц Просперо — П:14—12: „and vividly blue were its windows“ — (и ясносини били нейните прозорци) — „и прозорците били в яркосиньо“; в П:9-1: „и прозорците имаха светъл небесносин цвят“.

Художественият израз гради нормите си, участвайки едновременно поне в няколко опозиции: с някаква средна, усещана интуитивно от носителите на даден език като нормална нехудожествена реч; с изказността в другите творби на същия автор, а в по-широк смисъл — на школата, направлението, литературния и езиковия район и т. н.; с изказа в творбата като цяло, с критериите на които се осмислят обертоните на изказа в отделните ѝ части. Не познавам специални изследвания за първата и втората опозиция при Е. По, но косвени данни сочат, че изказът в разказите му рядко се е отличавал по сложност и обработеност от нехудожествената ежедневна реч (тук голяма роля е играл и фактът, че това творчество е било предназначено за някакъв предполагаем читателски елит; друг е въпросът, че такъв елит в САЩ по онова време не е имало), както и от тогавашния език на литературната журналистика в Съединените щати; изследването на М. Алън дава основания за такива заключения. Прекалената сложност на изказа в прозата на Е. По е забелязана още от съвременниците му и е подхваната и превърната в достоинство от Бодлер¹⁶.

Ще разгледам третия случай по-подробно — когато творбата като цяло определя нормата на изказа за своите части. Казах, че часовникът в „Маската на Алената смърт“ има конкретно (той е вещ) и символно (той е убиващото време) значение. На практика тези две значения се дават на един и същ текстови терен. Параграфът, в който за първи път се говори за часовника и значението му за бала, е от три изречения. Второто изречение е най-дългото в целия разказ и достатъчно осезаемо се отделя от, общо взето, неколккратно по-късите като цяло други изречения в разказа. Именно в това дълго изречение се описват звънът на часовника и парализиращият му ефект върху веселящите се, които ги изтръгва от време на време от безгрижието им. С други думи, в най-голямата синтактична цялост в разказа е вложен и най-глобалният мирогледно-художествен смисъл, носещ белега на късния романтизъм — времето не твори, то убива. Второто по дължина изречение в творбата е почти равно на описанието. То също се появява във възлов за сюжета момент. В изречението се описва ужасът, който предизвиква сред веселящите се безнаказано шестващата из залите маска на Алената смърт.

Не само обемът, но и симетричността в строежа на двете изречения ги сближава формално — и двете се строят по акумулативен (прибавен) принцип. В изречението за часовника в общата синтактична рамка са обособени пет подчинени изречения, отделени с точка и запетая и започващи с прибавния съюз „and“ — „и“. В изречението за Алената смърт принципът е спазен (три подчинени изречения, отделени с точка и запетая), но е прибавен и друг, семантичен принцип на синтактично обособяване и симетричност — незваният гост минава от зала в зала и движението му члени изречението: „he made his way . . . through the blue chamber to the purple —

¹⁶ Бодлер. Естетически и критически съчинения, с. 122, 160—61.

through the purple to the green — through the green to the orange — through this again to the white — and even thence to the violet“.

Символният характер на часовника и Алената смърт се акцентира посредством обемни и симетрични сложни синтактични построения. Сходният размер и строеж на двете изречения хвърлят незадовани смислови мостове между алегоричните значения на часовника и Алената смърт по принципа връзка по форма — връзка и по смисъл. Така невидимо се дестилира инвариантното значение, сърцевината на разказа — времето и материалната действителност, лишена от духовност, са смърт, историята и земният живот са бездуховни, без висок смисъл.

Подобни примери има не един и два в прозата на Е. По. За разлика от Бодлер, който обикновено е много чувствителен и прецизен по отношение на сложна, реторична изказност, българските преводачи се затрудняват, щом трябва да се преборят с дълги и сложно построени изречения. От подобни положения се излиза по различни, но в повечето случаи еднакво безславни начини: оригиналното изречение се разбива на подчинените по-прости съставки, които в превода стават самостоятелни изречения; подчинените изречения губят самостоятелността си и от тях се съставят нови, с различни от оригиналната синтактична организация; части от оригиналното изречение се пропускат. На практика преводите комбинират тези принципни възможности. Такава промяна на оригинала е особено честа в по-ранните преводи и във вестникарските публикации, по тя не е изключение и в днешните най-представителни издания на Е. По. Затова например изречението за часовника във всички прегледани от мен преводи не достига сложната и промислена структура на оригинала.

4.3.3. Отслабване на символния план на надсинтактично и реторично равнище. Сега ще разгледам равнището на изказност, което по обем е по-голямо от изречението и е по-малко или равно на цялата творба. „Реторично“ означава както синонимното отношение между дискурс, реторика и стил в днешното литературознание¹⁷, така и историческите особености на прозата на Е. По, която в много отношения е близка до реторичното художествено-прозаично английско и американско слово от края на XVIII и началото на XIX век.

По-нататък ще се интересувам от темата за поетичното безумие в „Маската на Алената смърт“. При Е. По този въпрос е централен и в критиката си той му дава отговор, примиряващ на психологическа основа идеята за романтичния творец като безумец и просвещенската идея за твореца като нормален и съзнателен комбинатор. Това в известна степен противоречи на разпространената романтична идея за интуитивно творчество, нескована от никакви граници и правила. Поетичното безумие в разказите на Е. По е висша форма на здравото и нормално интелектуално развитие — „Елеонора“, „Падението на дома Ашър“, „Скок-Жабок“, „Откраднатото писмо“, „Златният бръмбар“, „Убийствата на улица Морг“. В последните три разказа поетичното безумие и аналитичният разум са противопоставени на житейското здравомислие и занаятчийската сръчност на полицейския служител или обикновения човек (повествователя); в „Скок-Жабок“ същият проблем приема формата на сблъсък между официалната държавна мъдрост-глупост на краля и министрите му и неофициалната глупост-мъдрост на шута и неговата приятелка. Въпросът за поетичното безумие в тези творби винаги се поставя нееднозначно, в играта на множество преливащи се и противоречащи си отсенки. Така е и в „Маската на Алената смърт“. В един кратък пасаж на територията на двусмислено употребената дума „mad“ — „луд“, се сплитат високото естетическо значение на поетичната лудост и ниският ѝ житейско-битов смисъл. Първото значение е символно, а второто — конкретно. Ето този откъс, отнасящ се до принц Просперо: „There a r e some who would have thought him mad. His followers felt that he was not. It was necessary to hear and see and touch him to be s u r e that he was not.“ — (И м а някоя, които биха го помислили за

¹⁷ O. Ducrot and Tzv. Todorov. Encyclopedic Dictionary of the Sciences of Language. Blackwell Reference. Oxford. 1981, 73—78.

луд. Неговите последователи чувстваха, че той не беше луд. Беше необходимо той да бъде чул, видян и докоснат, за да бъде с и г у р и о, че той не беше луд. (Няколко реда след това, в описанието на обстановката на маскарада, носеща отпечатъка от вкуса на принца, четем като че ли тъмко обратното: „There were delirious fancies such as the madman fashions.“ — Имаше безумни прищявки като в моделите на луд.)

На едно малко пространство два пъти се говори за лудостта и нормалността на принца. В първия откъс обаче има една тънкоост, която различава високия естетически смисъл на лудостта от битово-конкретния. Тази тънкоост е употребата в първото изречение на сегашно време: „there a r e some“, което контрастира с миналото време в съседните изречения и въобще в целия разказ. Чрез сегашното време се отделя универсалният смисъл на лудостта, внушава се високият смисъл на поетическата лудост на принца.

Това се подкрепя и от употребата на неопределеното в заместващата си функция местоимение „some“ — „някой“. Кои са тези някой? Във всеки случай те не са в творбата, там никой не оспорва вкусовете на принца. Тези „някой“ са извън творбата, те са страна в просвещенско-романтичния спор за безумието или нормалността на поета. В следващите две изречения от откъса се прави скок от символния обратно към конкретния план на разказа: принц Просперо, именно той, а не творецът в разбиранията на Е. По въобще, не е луд. Наслаждането на естетическото и конкретното значение на думата „луд“ става в изречението, следващо на малко разстояние след анализирания откъс. Там лудостта е едновременно поетичната лудост на романтичния гений, която има много здрав разум и която е нещо съвсем различно от обвиненията в битово-житейска лудост. (В последните години от живота си Е. По като че ли на живо разиграва двусмислието, скрито в думата „луд“. Той се стреми да изглежда поетично разумен и безумен, докато враговете му го изкарват битово-житейски ненормален. Играта продължава и в критиката за писателя десетилетия подир кончината му.)

Като цяло използването на сегашно време се свързва със символно-естетическия план в творбата. То се появява само там, където трябва допълнително да се наблегне на този план, преди той отново да се потопи и разтвори в останалите значения на произведението. Втората поява на сегашно време е свързана с часовника и въздействието на неговия звън върху веселящите се. Видяхме, че първото описание на часовника е в едно дълго изречение с по-особена синтактична организация, което сближава часовника с Алената смърт. Интересното при употребата на сегашно време за втори път е, че то обхваща част от параграфа, който близко повтаря вече известното от първото описание на часовника. Сегашното време придава нов смисъл на вече известното за часовника — единично-конкретните характеристики на часовника от първото описание стават итеративни (повтарящи се) и така добиват универсално значение. Близостта и отликите в двете описания на часовника се подсилват и от симетричния строеж на тази част от творбата, която е в сегашно време и напомня на първото описание. За това — след малко. Сега ще завърши с употребата на сегашно време, посочвайки и третото му използване.

Третата поява на сегашно време е свързана с необяснимото изникване на маската на Алената смърт сред гостите. Това е първото предупреждение, че има граници, които не могат безнаказано да се престъпват, и че балът на принца ще има горчив край.

Оказва се, че сегашно време се употребява в определянето на характеристиките на трите главни действащи лица в разказа — принца, часовника и Алената смърт. Така противостоенето между тях се показва не само като събитийно, но и като естетико-символно явление. Сегашното време, подкрепено при втората му употреба и със симетрично редуване на изречения, е сигнал за „включването“ на символния план в творбата.

Ето как тези особености на оригинала се предават в преводите. У Бодлер трите употреби на сегашно време са дадени точно. В българските преводи първата употре-

ба не е схваната — инерцията на миналото време в околния текст е подвеждала преводачите. В П:19: „Някои го сч и т а х а за луд; Неговите приближени, обаче, знаеха добре, че това не е така. Трябваше само да го види човек, да го послуша, да се прикосне само до него, за да се увери, че това не е така.“; „безумни измислици, луди изобретения.“ В П:3: „Мнозина го сч и т а х а за ненормален, но царедворците знаеха, че това е несправедливо мнение. Трябваше само да се срещне човек с него, да поговори, за да се обеди, че той е напълно здрав умствено.“; пропуснато. В П:4: „Някои го с м я т а х а за луд, но неговите приближени чувствуваха, че това не е тъй. Необходимо беше да го видим, да го чуем и да го познаваме лично, за да се уверим в това.“; „Имаше безумни, фантастични привидения, подобни на бляновете на лудия.“ В П:16 има голям пропуск, в който влиза и интересуваният ни текст. В П:9—1: „Далечните го сч и т а х а за луд, но неговите близки чувствуваха, че това не е вярно. Необходимо беше да го видят, да го чуят и да се познаят лично с него, за да бъдат уверени в това.“; „имаше безумни фантастични привидения, подобни на сънищата на лудия“. В П:7: „Някои го б и х а в з е л и за луд; но привържениците му усещаха, че той не е луд. Необходимо бе да го чуеш и да се сближиш с него, за да се увериш, че не е луд.“; „изтъпителни въображения, такива каквито лудият си само въобразява“. В П:11 преведането на сегашното време е като в П:7. В П:6—2: „някой го м и с л е х а за луд. Но неговите приближени знаеха добре, че това не е така. Трябваше само да го види човек, да го послуша, само да се прикосне до него, за да бъде у в е р е н, че не е така.“; „безумни измислици, луди украшения“. В П:10: „Мнозина сч и т а х а принц Просперо за ненормален, но царедворците и приятелите му знаеха, че това е несправедливо мнение. Трябваше само да се срещне човек с него; да поговори малко, за да се убеди, че той е напълно здрав умствено.“; тази част е дадена със сбит преразказ, лудостта е пропусната. В П:8: „Мнозина го сч и т а х а за луд, но царедворците знаеха, че това не е вярно. Достатъчно беше да се поразговори човек с него, да го послуша и той щеше да се увери, че той не беше още подлудявал.“; пропуснато. В П:13—3: „Някои дори го м и с л е л и за луд. Но привържениците му знаели, че не е. Трябвало да го чуете, да го видите, да го пипнете, за да с е у в е р и т е, че наистина не е такъв.“; „безумни капризи, също като представите на разстроено въображение.“ В П:14—12: „Други б и х а г о в з е л и за луд. Приближените му обаче знаели, че не е. Трябвало да го чуете, да го видите, за да се уверите, че наистина не е такъв.“; „безумни капризи, породени като че от разстроено въображение.“

При неразбирането на значението на първата поява на сегашно време не е зачудене, че и втората му поява — при описанието на часовника — в повечето случаи се схваща и предава неточно. Ето с какви граматични времена се предава оригиналният откъс в сегашно време: в П:19, минало — сегашно — минало; в П:3: минало; в П:3: сегашно, като следващата част в минало време в оригинала е сегашно в превода; в П:11: минало — сегашно; в П:6—2: минало — сегашно — минало; в П:10: сегашно; в П:14—12: преизказно наклонение, в каквото е и целият разказ в този превод; в П:9—1: сегашно; в П:7: минало — сегашно; в П:8: сегашно, като част от предходната и следващата част в минало време в оригинала е в сегашно в превода.

Сравнително най-точно е предадена третата употреба на сегашно време: в П:11, П:19, П:8, П:14—12, П:13—3 и П:9—1 е сегашно време, а в П:3 и П:10 тази част е пропусната.

Това показва, че играта между символност и конкретност, поражда от смъната на граматичните времена в оригинала, в преводите, общо взето, е загубена.

Да хвърлим поглед и към реторичната оформеност на пасажа в сегашно време за часовника. Тази оформеност подсилва значението на сегашното време и свързва този откъс с първото описание на часовника в най-дългото изречение. В сравнението между оригинал и превод проблемът е разликата между английския, френския и българския като лингво-литературни дадености и оттук различните възможности за реторични комбинации. Ще заобиколя тези сложни проблеми и ще се задоволя с

торения: „Gelui-là qui ne. . . n'est pas celui qui; ce n'est pas lui qui. . . ; ce n'est pas lui qui. . . — ce n'est pas lui dont. . .“

Българските преводи, дори и най-представителните, предпочитат по-естествена, но и далеч по-опростена фраза, като освен това и разрушават симетрията в изречението. В П:12—2: „Този, който не е . . . , не е . . . ; пред него не са . . . ; той не е . . . , умът му не е . . .“ В П:13—2: „Който никога не е . . . , той никога не . . . ; той никога не . . . ; уханието на непознатия цвeтeц не буди у него . . . и духът му няма да . . .“ В П:14—15: „Онзи, който никога не е . . . , той никога не . . . ; той никога не . . . ; уханието на непознатото цвeтe не . . . , духът му не . . .“ В П:1—1: „Онзи, който никога не е . . . , не може да . . . ; той не може да . . . ; той не може да . . . — неговият мозък не може да . . .“ В П:13: „Само този, комуто не се е случвало . . . — не е виждал . . . ; той не е виждал . . . ; той не е вдъхвал . . . ; неговият ум не е вниквал . . .“ В П:6: „Онзи, който никога не е . . . , не е човекът, който . . . ; той не е съществото, което . . . , което . . . , както обикновеният човек не може да . . . ; неговият мозък не може да . . .“

В четвъртия параграф се прави преход от символното към конкретното равнище. Тук нагледно, чрез кратки, сходни в строежа си изречения, се развива изказаната преди това идея, че има различни степени в свестяването от припадъка (прехода от небитие към битие). Всяко изречение тук е стъпало в спускането от абстрактно-естетическия към конкретния план. Схемата на началните повторения в изреченията в параграфа според реда им у Е. По, Бодлер и някои български преводи изглежда така: В оригинала започват с „Then“ — „После“ изречения № 2, 3, 4, 5, 6, 7 и 9. У Бодлер започват с „Puis“ — „После“ изречения № 2, 3, 4, 5, 6, 7. В П: 12—2 започват със „След това“ изречения № 2, 3, 7. С „После“ — № 4, 5, 6. В преводите, които следват, е трудно да се открие някакво нарочно повторение. В П:13—2: 1. Съвсем неочаквано 2. После 3. И повторно 4. И 5. И пак, съвсем неочаквано 6. Сетне 7. И 8. И ето 9. Най-после. В П:14—15: 1. Съвсем неочаквано 2. (липсва цялото изречение) 3. И повторно 4. След това 5. И изведнъж, съвсем неочаквано 6. После 7. И 8. И ето 9. Най-после. В П:13: 1. Аз чувах 2. (липсва изречението) 3. (липсва изречението) 4. После 5. Веднага след това 6. . . . и пак (5. и 6. са слети в едно) 7. Усетих 8. . . . пълната забора на всичко — настъпи по-нататък (8 и 9 са слети в едно). В П:1—1: 1. —2. После 3. След това 4. После 5. Подир туй 6. След това 7. После 8. —9. След туй.

Преди доста десетилетия Боян Пенев направи безрадно заключение: „Повечето от писателите ни, когато се влияят, не изхождат от едно основно запознанство с даден художник или дадена литература; увеличат се от едно произведение, от една поетическа форма, от един случаен образ. И поради това влиянието е външно, повърхностно: не засяга по-дълбоко тяхното творчество, не оставя следи в тяхната духовна същност.“¹⁸ По-разгърнати изследвания от рода на това тук могат да ни тласнат към още по-безрадостни допълнения: писателите са само една от проявите на националното културно-литературно съзнание.

¹⁸ Б. Пенев. Изкуството е нашата памет Варна. 1978. 134—35.

Хронологичен списък на цитираните преводи:

П:1 — Човек от тъпата. Разказ от Е. По. Прев. А. П. Н. — Искра Щумен, 1891, № 2, 98—104.

П:2 — Лудия убиец. Разказ от Едгар По. Превел К. Милошев. — Млада България, С., № 21, 11 юли 1895, с. 3.

П:3 — Маската на червената смърт. Превод Тодор Димов. — Из живота, С., 1908, № 56, 6—8.

П:4 — Маската на Червената смърт. — Свобода, 1910, № 4 и 5, 91—95.

П:5 — Сянка. — Разказ от Едгар По. Прев. Onix. — Пряпорец, С., № 174, 5 юли 1910, с. 1.

П:6 — Кладенците и стенният часовник. Edgar Poe. — Софийска вечерна поща, С., № 32, 36, 39, 40, 41, 44, 45 — с. 7, № 34 — с. 6, № 43 — с. 5, ян. и февр. 1912.

П:7 — Маската на Червената Чума. Edgar Allan Poe. Превел: Victor Harry. — Родина, С., 1912, № 4—5, 14—16.

П:8 — Маската на червената смърт. Едгар По. Превел Д. Х. — Софийска вечерна поща № 83, 84, 1912, с. 3.

П:9 — Овалният портрет. Едгар По. Превел. Т. Рибаров. — Утро, С., № 520, 521, 1912, 1—2.

П:10 — Маската на червената смърт. Едгар По. — Народни права, С., № 44, 45, 1912, с. 2.

П:11 — Маската на Червената смърт. Едгар Алън По. — Воля, С., № 427, 428, 429, 1914, с. 2.

П:12 — Овалният портрет. Едгар По. Превел Ив. Колчев. — Изгрев, 1918, № 1, 2—4.

П:13 — Кладенецът и махалото. Едгар По. — Варненско ехо, Варна, № 90, 91, 92, 93—с. 2. № 99 — с. 4, № 100, 102, 104 — с. 3, № 119, 120, 122 — с. 1, 1920.

П:14 — Какво се случи с мистер Валдемар. Едгар По. Превод на Светослав Минков. — Хора, 1922, № 2, 20—26.

П:15 — Метценгершайн. Едгар По. Превел Евгений К. Т. — Модерно изкуство, Варна, 1923, № 1, 7—10, № 2, 22—25.

П:16 — Маската на Червената смърт. Разказ от Едгар По. — Политика, № 154, 29 поем. 1923, с. 4.

П:17 — Месмерически откровения. Едгар По. — Лотос, Горна Оряховица, 1923, № 1, 2—7 (продължава и в следващите броеве, но те липсват в НБКМ).

П:18 — Мълчание. Едгар По. Пр. Мара Андреева. — Мир, С., № 9484, 1932, с. 4.

П:19 — Маската на Червената смърт. Едгар По. Пр. Мара Андреева. — Мир, С., № 9559, 1932, с. 4.

П:1—1 — Кладенецът и стенният часовник. — В: Едгар По. Необикновени разкази. С. Издание на сп. „Библиотека“, 1904—5, 5—26.

П:1—3 — Мълчание, 39—43.

П:2—1 — Сянка. — В: Едгар По. Разкази. Преведе от французски Н. Щърбанов. С. 1905—6, 5—7.

П:2—2 — Хоп-Фрог (Скокни жаба), с. 11—21.

П:3 — книга — Едгар По. Златният бръмбар. Превел Ат. Радев. Нова универсална библиотека № 109. С. 1913.

П:4—1 — Р. копис, намерен в една буталка. — В: Едгар По. Невероятни разкази. Преведе Людм. Стоянов. Всемирна библиотека, № 223—227, книга I — С. 1919, 15—35.

П:5—1 — Морела. — В: Едгар По. Невероятни разкази. Преведе Людм. Стоянов. Всемирна библиотека № 232—236, книга 3. С., 1919, 5—16.

П:5—2 — Сянка, 19—23.

П:5—4 — Пропадането на Ешерория Дом, 39—74.

П:6—2 — Маската на Червената смърт. — В: Едгар По. Разкази. Преведе Д. Хр. Максимов. Библиотека „Цвят“ № 65. С., 1919, 23—32.

П:6—3 — Сянка, 33—37.

П:7—1 — Сърдцето изобличава. — В: Едгар По. Сърдцето изобличава, Черният кот и други разкази. Превел А. Благин. Шумен. Популярна библиотека — 103—110, 1919, 3—15.

П:7—2 — Черният кот, 16—35.

П:7—3 — Човекот от тълната, 36—55.

П:7—4 — Откраднатото писмо, 56—94.

П:8 — книга — Едгар По. Тайната на Мария Роже. Превел от английски и сравнил с френския превод на Ш. Бодлер в руския на К. Д. Балмонт Мих. М. Пуидев. Библ. „Жестоки разкази“ № 2. С., 1920.

П:9—1 — Маската на Червената смърт. — В: Едгар По. Лигейя и други фантазии. (С биографична бележка от К. Балмонт). Преведе от руски и сравнил с френския превод на Armand Masson Светослав Минков. С., 1921, 10—18.

П:10 — книга — Черната котка. — В: Едгар По. Черната котка. Зазиданата жена. С. Цветна библиотека № 128, 1923, 1—13.

П:11 — книга — Едгар По. Убийствата в улица Морг. Превел от английски и сравнил с френския превод на Ш. Бодлер в руския на К. Д. Балмонт Д-р М. Пуидев. Библиотека „Жестоки разкази“ № 13—14. С., 1929.

П:12—1 — Златният бръмбар. — В: Едгар По. Златният бръмбар. Библиотека „Четиво за всички“, № 4, С. 1935, 3—44.

П:12—2 — Кладенец и часовник, 45—63.

П:13—1 — Сянка — Притча. — В: Едгар Алън По. Без дъх. С., 1966. Превел от английски: Георги Славов, 5—8.

П:13—2 — Кладенецът и махалото, 9—29.

П:13—3 — Маската на багрената смърт, 30—38.

П:14—2 — Ръкопис, намерен в буталка. — В: Едгар Алън По. Избрани творби. С. 1981, (Превел Борис Дамянов), 38—48.

П:14—5 — Сянка, 68—70.

П:14—12 — Маската на Алената смърт, 125—31.

П:14—15 — Кладенецът и махалото, 216—31.